الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

الخطاب الديني في الرواية الجزائرية المعاصرة
"الصورة الأخير للسّامري"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

- بوثابت سماح
- شعتان منال

إشراف الأستاذ:

- رويدي عدلان

أعضاء لجنة المناقشة:

كمال فنينش	جامعة جيجل	رئيسا
رويدي عدلان	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
قندوز مختار	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019 م

1442/1411هـ

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر والعرفان للمولى عز وجل الذي وفقنا إلى إنجاز هذا العمل المتواضع، وله الحمد سبحانه على كل ما حصلناه، وله الفضل الكامل في إتمام ثمرة هذا الجهد.

إلى كل من أنار دربنا في طلب العلم والمعرفة ورافقنا في إنجاز هذا الجهد من أساتذة وزملاء، من قريب أو من بعيد، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف " رويدي عدلان" الذي كان نبراسا أضاء عتمة طريقنا منذ لحظة تفكيرنا الأولى في موضوع هذا البحث.

إليهم جميعا نقدم شكرنا الجميل.

سماح * منال**

مقدمـــة

اشتغلت الرواية الجزائرية على النص الديني بمختلف مصادره ومشاربه، وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة من أجل الارتقاء بهذا الجنس الأدبي إلى المتلقي كالنصوص القرآنية، الحديث الشريف والتراتيل الدينية وغيرها من الأفكار الدينية التي حظيت باهتمام الروائيين المعاصرين.

إن أهم ما يميز الرواية الجزائرية المعاصرة هو تبنيها لأسلوب الرمز حيث أصبحت هذه الرواية وتلمح ولا تفصح ليصبح القارئ بذلك طرفا ثانيا في العملية الإبداعية وذلك من أجل فك طلاسمها وتأويل دلالاتها فالساحة الأدبية الجزائرية أصبحت ثرية بالإبداعات الفنية، والروائيين المشبعين بالثقافة العربية والغربية لذلك كان من الصعب علينا أن نختار رواية دون أخرى قصد دراستها دراسة أكاديمية علمية.

على الرغم من ذلك، إلا أننا اخترنا أن نغوص في عالم الرواية الجزائرية، وقد وقع اختيارنا على "الصورة الأخيرة لسامري" لصاحبها الكاتب عبد الله عيسى لحيلح.

أما فيما يخص الموضوع فقد ارتأينا موضوع "الخطاب الديني" هذا الخطاب الذي يستمد شرعيته من ذلك الماضي لا شاهد عليه ومن ذلك المستقبل الذي لا يعلم أمره أحد، فهو يجمع في انسجام عجيب بين ذلك الماضي وذلك المستقبل.

ولعل السبب وراء هذا الخيار، هو كون هذه الرواية، تمثل تجربة روائية جادة فرضت نفسها، وذلك لما تضمنته من مادة حكائية ثمينة زادت من قيمتها الأدبية.

كما أنه يقنن الحياة الناس في حاضرهم، وقد سلبه منهم وأصبح عليه وصيا فلا ماضي انتهى وولى وأصبح ذكرى لا حاضر يعيشه المرء لذاته لا علاقة له بما تقدم، ولا علاقة له بما تأخر، ولا مستقبل يستشرف ليكون قطعا من الماضي الذي تقادم عهده والحاضر الذي تحت عبئه.

وإلى هذا الحد تبقى مبرراتنا في هذا الاختيار مبررات ذاتية وأكثر موضوعية فمن الأسباب الذاتية:

– عدم تناول هذه الرواية في البحوث والرسائل الأكاديمية، هذا الأمر الذي بث فينا الرغبة والفضول قصد قراءتها والتعرف على ما بين أسطرها.

إن دراسة الخطاب الديني من خلال الرواية "الصورة الأخيرة لساري" يجعلنا نطرح الإشكالية التالية:

– كيف يتجلى لنا الخطاب الديني في الرواية؟

– كيف يتعامل الراوي مع الفضاء الزماني في ضوء هذا النوع من الخطابات؟

– كيف تعامل الراوي مع الشخوص في هذه الرواية؟

– وما هي أبعاد الخطاب الديني فيها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها اعتمدنا خطة بحث منهجية تتمثل في فصل نظري و فصلين تطبيقي ولأننا بصدد انجاز بحث أكاديمي، فكان لزاما علينا السير وفق منهج محدد يعيننا على تتبع خيوط هذا البحث العلمي، فكانا المنهج السميائي هو الأنسب، وقد اعتمدنا عل مجموعة من المراجع والمصادر التي ساعدتنا على إنجاز بحثنا منها:

كتاب سعيد يقطين " تحليل الخطاب الروائي (المزمن، السرد ، التبئير)" ، إبراهيم صحراوي " تحليل الخطاب الروائي " ، عبد المالك مرتاض " بنية الخطاب الشعري" . حميد لحميداني " بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي " ، حسن بحراوي" بنية الشكل الروائي (الزمان ،المكان ، الشخصية) لينتهي البحث بخاتمة جمعت أهم النتائج المتوصل من خلال هذه الدراسة.

وقد تخلل هذا البحث بعض العقبات في صعوبة التحكم في المصطلح الخطاب الديني الذي ما زال يشوبه الغموض، إلى قلة الدراسات في هذا المجال ، بالإضافة إلى كون الرواية في حد ذاتها كبيرة من حيث الحجم.

غير أننا حاولنا التغلب على هذه المصاعب بمساعدة من الزملاء والأساتذة الذين ساهموا بتوجيهاتهم وآرائهم أخص منهم بالذكر **الأستاذ " رويدي عدلان"** الذي كان مثالا في الإنسانية قبل كل شيء.

الفصل الأول

ضبط المفاهيم والمصطلحات

1-مفهوم الخطاب

يمثل الخطاب أحد القضايا المحوري في الدرس اللّساني المعاصر وفي النقد الأدبي المعاصر فقد ظل سؤالا إشكاليا في النقد الأدبي والمعاصر، حيث تعددت حوله المفاهيم واختلفت باختلاف الترجمات والأفكار التي تبنتها كل مدرسة واتجاه وتراكمت تبعا لذلك الدلالات التي يفيدها وخصوصية الحدث التواصلي الذي ينبثق عنه.

1-1- لغة:

جاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهدي (ت 170 ه) آن الخطاب هو « الخَطْبُ: سبب الأمر وفلان يَخْطُبُ امرأة ويَخْتَطِبُهَا خِطبة والخطابُ: مراجعة الكلام والخِطبةُ، مصدر الخَطِيب وجمع الخطيب الخطباء وجمع الخاطب خُطّابٌ»[1].

أما ابن فارس في مقاييس اللغة (ت 395ه)، فقد خصص الأمر أكثر حينما قال بضرورة حصول الأمر بين اثنين فالخطاب: « الكلام المتبادل بين اثنين، يقال، خَاطَبَهُ، يُخَاطِبُهُ خِطَابَا وَ الخطبة من جنس الخطاب ولا فرق»[2].

أما في أساس البلاغة للزمخشري (ت 538ه) نجده يعرف الخطاب فيقول: « خَطَبَ فلان أحسن الخِطَابُ، والخِطَابُ هو المواجهة بالكلام أو اختطب القوم فلانا، إذا توجهوا إليه بخطاب يحثونه فيه علي تزوج صاحبتهم، وتقول له: أنت الأَخْطَبُ، البين الخطبة »[3].

[1] الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي دار مكتبة الهلال، ج4، باب الخاء والطاء والياء، ص 222.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة، خطب، دار أحياء التراث العربي، ط1، 2001م،ص 304.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق، دار صادر بيروت، ط1، 1992م، ص 167-168.

وقد ورد في لسان العرب عند ابن منظور (ت 711هـ) تحت مادة (خ ط ب) كما يلي « خَطَبَ الخَاطِبُ على المنبر واِخْتَطَبَ، يَخْتَطِبُ، خَطَابَةً واسم الكلام الخُطْبَةُ والخِطْبَةُ اسم الكلام، الذي يتكلم به الخَاطِبْ وقد خَاطَبَهُ بالكلام مُخَاطَبَةً وخِطَابًا وهما يتخاطبان والمخاطبة مراجعة الكلام»[1].

فلم يختلف ابن منظور علي الخليل في تحديد المعنى المعجمي للخِطَابْ تحت الجذر اللغوي (خَطَبَ) ذلك أن الكلمة لم تخرج لتنقل أو إلي مفهوم اصطلاحي، قد ينحو أحدهما إليه.

أما تعريف الخطاب في القاموس المحيط (ت 817هـ) في مادة (خ ط ب) « الخَطْبُ هو الأمر العظيم، والأمر الذي يقع فيه المخَاطَبَةُ وخَطَبَ المرأة خَطْبًا وخِطبيي بكسر الخاء أي طلب إلي وَليها أن يُزوجه منها، وخَطَبَ الخَطِيبُ خُطْبَةً، بضم الخاء والخطبة الكلام المنثور المشجع ونحوه»[2].

وفي قاموس المنجد عرف لويس معلوف الخطاب كتالي:

« خَطَبَ، خِطْبَةً وخِطَابًا وخَطَابةً، وعظ، قرأ الخطبة علي الحاضرين يقال " خَطَبَ القوم وفي القوم، خَطَبَ، خِطَابَةً، صار خَطِيبًا، خَاطَبَ خِطَابًا ومخُاطَبَةً ، يقال خَاطَبَهُ في فلان أي راجعه في شأنه الخِطَابْ، ما يكلم به الرجل صاحبه ونقضيه الجواب»[3].

وفي المعاجم اللغوية المعاصرة نجد آن معجم الوسيط ذهب لنفس ما جاء في المعاجم التراثية وأورد الخطاب من " خَطَبَ" الناس وفيهم وعليهم خِطَابُهُ، وخِطْبَةً، ألقى عليهم خُطْبَةٌ، وفلانه، خُطَبَاءٌ وخِطْبَةٌ طلبها لزوج و (خَطَبَ) خَطَابَةً، صار خَطِيبًا.

[1] ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، في 1414هـ، مادة خ ط ب، ص 361.

[2] الفيروز آبادي مجد الدين أبو ظاهر محمد، القاموس المحيط، تحقيق مؤسسات الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ، 2005م، مادة خ ط ب، ص 81.

[3] لويس معلوف، المنجد واللغة، دار الشرق، بيروت، 1991م، ط 31، ص 180.

و (خَاطَبَةً) مُخَاطَبَةً، وخِطَابًا ، كلمه وحادثه ووجه إليه كلامًا ويقال، خَاطَبَهُ في الأمر حدثه بشأنه[1].

تجمع المعاجم اللغوية في تعريفاتها للخطاب علي شقين اثنين الأول ينحو في اتجاه طلب يد المرأة، أما الثاني وهو الذي يهتم بالكلام الحاصل بين اثنتين أو أكثر والحق أن ذلك شيء مشروط، حتى إذا ما أرادنا معرفة المعنى الحقيقي للخطاب سحبنا أحد أطراف هذا الكلام ليتحول إذاً ذلك الكلام وبالآخر للخطاب إلى ما دون ذلك.

وفي المعاجم القرآنية نجد أن الراغب الأصفهاني (ج 502هـ) في كتابه المفردات في غريب القرآن " يُقرِنَ ويربط لفظ الخطاب بالقرآن الكريم: « خطب: الخطب والمخاطبة والتخاطب المراهة في الكلام ومنه الخطبة والخطبة، لكن الخطبة تحتضن بالموعظة والخطبة يطلب المرأة».

قال تعالى: « ولا جناح عليكم فيما عرضتم من خطبة النساء» سورة البقرة ص 35.

الخطب الأمر العظيم الذي يكثر عنه التخاطب، قال تعالى:

« وما خطبك يا سامري» سورة طه ص 95 وقال أيضا : « فيما خطبكم أيها المرسلون» سورة الحجر ص 57[2].

نجد أن الخطاب أيضا قد ورد في المعاجم التي جاءت تابعه للمعاجم اللغوية- العامة. ابتدءا من أواخر القرن الخامس الهجري فهو الخطاب عند الكفوى ت 1094م مرتبط بالنداء إذ: « الخطاب والنداء كلاهما لإعلام التفهيم إلا آن الخطاب أبلغ من النداء بذكر الاسم كقولك: يا زيد ويا عمرو»[3].

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط للإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث مصر، ط4، 1425هـ، 2003م، مادة خطب، ص 272.

[2] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق ونشر مكتبة نزار مصطفى، د ت ،د ط، مادة خطب، ص 200.

[3] أبو البقاء الكفوى، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح عدنان درويش ومحمد المصري عمر، الرسالة، بيروت، د ط، د ت، ص 1014.

الخطاب عند الكفوى مرتبط بالنداء فكلاما للإعلام والتفهيم إلا آن الخطاب أو مع وأشمل من النداء.

ولم يخرج التهانوي ت 1745م عم مثل هذا، ولكنه ضبط و فصل أكثر حيما قال إن الخطاب « بحسب أصل اللغة ترجمة الكلام نحو الغير للإفهام تم نقل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام، وقد يعبر عنه بمايقع به التخاطب، قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، فاحترز باللفظ عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة وبالتواضع عليه عن الأقوال المهملة وبالمقصود به الإفهام عن الكلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا »[1].

الخطاب عند التهانوي، استعمال الرموز الاصطلاحية التي نشأت على إثر الإنفاق لأجل التغيير عن المراد والمبتغى لأنه يوضح حليا كيف انتقل الخطاب من معناه اللغوي إلى مفهومه الاصطلاحي.

1-2: المفهوم الاصطلاحي

وردت تعاريف متنوعة حول الخطاب عن الغرب والعرب لذا سنحاول أن تعرض بعضا منها كما يلي:

1-2-1- عند الغرب

عرف الخطاب عند الغربيين من خلال مجالات كثيرة، لذا سنورد بعض التعريفات الخاصة بكل مجال علي هذه:

أ- في اللسانيات:

أول ملامح ظهور مصطلح الخطاب في التراث اللساني الحديث كانت مع دسو سير فقد بدأ يرسم الخطاب بمنحاه الدلالي إذ يعد كتابه بعنوان محاضرات في اللسانيات العامة لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في

[1] التهانوي محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي خروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ع ط 1، ج1، 1996.ص 9.

تقرير مفهوم الخطاب الذي « يراد به الكلام أي الإيجاز الفعلي للغة في ظهور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة، كما أنه يتكون من متتالية تشكل مراسل لها بداية ونهاية»[1].

بعد هذا نجد أن مفهوم الخطاب قد اتضح أكثر مع هاريس الذي يكاد يجمع أغلب المتخصصين على ريادته لهذا المجال من خلال بحثه الموسوم " تحليل الخطاب".

إذ الخطاب عنده « ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[2].

يقترب تعريفها هاريس من مفهوم النص في اللسانيات الحديثة، بعدها لم يحدد، أهم ميزه في الخطاب تفصله عن مصطلح النص، والتي هي الخطابية نفسها، ولكن كان يقصد بما أورد من المجال اللساني ما هو مرتبط بهذا المفهوم إلا آن ذلك لم يكن محددا بدقة.

– أما الخطاب عند إميل بنفست فهو « الملفوظ منظور إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[3].

يرى بنفست في مفهوم الخطاب الاصطلاحي هذا آلي أنه مجموعة الترابطات المنطقية والعلائق القائمة بين وحداته المشكلة له، ويحدث كل هذا قبل اشتراط أن الخطاب ينبغي أن يقوم بين طرفين أو أكثر ويكون أحددهما المرسل والآخر المستقبل.

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1997، ص 21.

[2] محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1،، 2009، ص 13.

[3] إبراهيم صحرواي، تحليل الخطاب الروائي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، سنة 1988، ص 10.

ب– في النقد:

لا يذكر النقد إلا ويذكر معه ميشال فوكو، الرائد في هذا المجال والثائر على الكلاسيكين واللسانيين .

فالخطاب عنده « مساحة ذات حدود قوية من المعرفة الاجتماعية ونظام يمكن القول من خلاله، معرفة العالم، المظهر السياسي فيه هو أن العالم ليس هناك ببساطة حتى يمكن الحديث عنه وإنما من خلال الخطاب نفسه يصبح للعالم كينونه ويمكن للمتكلمين والسامعين والكتاب والقراء من فهم أنفسهم وعلاقتهم ببعضهم...»[1].

ويعرف الخطاب بقوله «هو أحيانا يضمن الميدان العام لمجموع المنطوقات وأحيانا آخرى مجموعة متميزة من المنطوقات وأحيانا ثالثة ممارس لقواعدها تدل بدلالة وفق على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها »[2].

الملاحظ أن للخطاب والمنطوقات هي الوحدة الأولية للخطاب، بمعنى أن المنطوق جزء أساسي من الخطاب وعلاقته بالخطاب كعلاقة الجزء بالكل.

أمّا عند " تودروف" فيري "أن البيوطيقا لا تنصب على مجموع من الأعمال الأدبية الموجودة بل على الخطاب الأدبي نفسهن من حيث هو المبدأ لعدد غير محدود من النصوص»[3].

ليصل في قوله « إن كل الأنواع البو يطيقا ينيويه بالضرورة ما دام موضوعها ليس مجرد حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية إنما هي البنية المجردة التي تنطوى عليها هذه الظواهر، أي الأدب نفسه من حيث أنه نسق كلي يتجاوز النصوص المفردة ويستوعبها في آن»[4].

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 33.

[2] محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي، ص 11.

[3] إد يثكيرزوبل، عصر البنوية من لفي شتراوس إلى فوكو، تر،جابر عصفور، آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر، بغداد 1985م، ص 183.

[4] إد يثكيرزوبل، عصر البنوية من لفي شتراوس إلى فوكو، جابر عصفور، ص 183.

ج- الشكلانيين الروس:

نظر ميخائيل باختين إلى الخطاب بوصفه تلفظ يمكن وصفه حسبه بأنه عبارة عن « حددت اجتماعي وليس حدثا فرديا وهو حدث اجتماعي لأن المتلفظة وإن عليها أنها مأخوذة من الداخل إلا أنها تعد صورة كلية ونتاجا لعلاقات اجتماعية متداخلة »[1].

بمعنى أن الخطاب التلفظ وإن تبعا مجرد تعبير عن العالم المتلفظ الداخلي إلا أن بنيته الداخلية نشأتها في ذلك شأن للخبرة المعبرة عنها، تعد بنية الاجتماعية حسبه، فالتلفظ نتاج لسياق محدد هو السياق الاجتماعي أما السرد فلا يحتاج إلى سياق ليحدث، فالتلفظ حسبه ليست مجرد فعل أو عمل خاص بالمتكلم (المتلفظ) وإنما نتيجة لتفاعل المتكلم هو الآخر.

1-2-2 -مفهوم الخطاب عند العرب

من بين النقاد العرب الدين تطرقوا المفهوم الخطاب نجد:

عبد المالك مرتاض الذي يرى أن « الخطاب هو نسيج من الألفاظ والنَّسيج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذه له خصائص لسانية تميزه عن سواه».[2]

القول بمصطلح أن الخطاب نسيج يصل القارئ المتخصص إلى مفهوم النص من التراث إلى الحداثة وخصوصا في الثقافة الغربية إذ النص نسيج لغة واصطلاحا.

وبعد ذلك نجد أن عبد المالك مرتاض يخص الخطاب بميزة الكلام وهو ما يرفعه أو يُعليه على مصطلح النص، احتكاما إلى اشتراط التلفظ فيه والقول وما إلى ذلك.

[1] تودروف تزقيطان، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باحثين، فخري صالح، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، د س، ص 54.

[2] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تحليلية للقصيدة أشجان يمنية، ديوان المطبوعات الجامعية، المساحة المركزية بن عكنون الجزائر، د- ط، د ت، ص 34.

في حين عبد السلام المسدي: إذْ يعرف الخطاب على أنه بُنية يجب أن يدرس في ذاته ولذاته بقول « إن ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمر خارجيا، إنما هو تبليغ ذاته وذاته في المرجع المنقول في نفس الوقت»[1].

فلم يخرج عبد السلام المسدي عن هذا المفهوم، مما عبر عن الخطاب بمصطلح البنية وهذا ما يقابل النَّسيج عند عبد المالك مرتاض، وبحكم أن الخطاب من اللغة وفي بنية مغلقة، كما قال دوسوسير، فالمسدى قد أسقط هذه الخصوصية على مصطلح الخطاب وجعله بنية تدرس في ذاتها ولأجل ذاتها، بعيدا عن السياقات الخارجية المحيطة بهذا الخطاب ، كما نفى مقولة الوظيفة المرجعية، فالخطاب عنده احتمال للمعلومة التي جاء على إثر لأكثر ولا أقل.

أما سعيد علوش: في معجمه " **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**" عرف الخطاب بأنه « مجموع التعابير الخاصة التي تحدد وظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي»[2].

أي أنه الخطاب تتحكم فيه الظروف والأوضاع والوظائف الاجتماعية التي تكتسب مشروعيته إيديولوجية في المجتمع فالخطاب بالتالي لا يمكنه التخلص من الايدولوجيا.

أما محمد عابد الجابري: فهو يرى أنه الخطاب « مجموعة من النصوص لها جانبان ما يقدمه المرسل وهو الخطاب، وما يصل المتلقى فهو التأويل»[3].

فالخطاب عند **الجابري** يعادل النص، يلقيه المرسل ويأوله المتلقى حسب وجهة نظره.

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية، والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص 116.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1،1985م، ص 53.

[3] محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة الغربية، بيروت، لبنان، ط 5، 1994م، ص 35.

في حين عبد الله إبراهيم: فقد نظر إلى الخطاب على كونه مجموع لوحات لغوية منطوقة كانت أم مكتوبة، تحكمها قواعد منظمة وقد قال في ذلك « الخطاب مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة، تخضع في شكله وفي تكوينه الداخلي لقواعد قابلة للتنميط والتعييب مما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه سرديا كان أم شعريا»[1].

ما نخلص إليه حول مفهوم مصطلح للخطاب عند النقاد العرب قديمهم وحديثهم، أنهم لخصوا الخطاب في تلك الرسالة الكلامية التي ينتجها المخاطب المتكلم بنية التأثير وإيصال المعنى المراد إلى المتلقي الذي هو الآخر يكون عليما بلغة الرسالة وهذا شرط أساسي حتى تحدث عملية التواصل.

2- مكونات الخطاب

يقوم كل إرسال بواسطة الكلام أو تواصل أو تخاطب على ستة مقومات أساسية في المرسل، المرسل إليه والرسالة قناة اتصال، مرجع تميل إليه الرسالة، السند وهذا المخطط اتصال الخطاب:

المرسل ←——— الرسالة ←—— المرسل إليه.

[2]

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية ط6، 1993م، ص 59.

[2] مريم فرنسيس ، بناء النص ودلالته ، منشورات وزارة الثقافة ، في جمهورية سوريا، دمشف ، دط، 2001، ص 44.

3- أنواع الخطاب:

يعرف مصطلح الخطاب على أنه رسالة يتم توجيهها من طرف المرسل إلى طرف آخر وهو المستقبل والهدف منها هو إيصال أو توضيح أو شرح نقطة معينة أو موضوع ما.

ولقد تعددت الآراء والأقوال حول أنواع ومستويات الخطاب. فأخذ كل ناقد أو باحث يقسم الخطاب إلى أنواع محددة لهذا نجد أنواع الخطاب مختلفة ومتعددة. منها المتداخلة ومنها المتكاملة.

ولقد اقتصرنا في دراستنا هذه على خمسة أنواع وهي:

الخطاب الإيصالي، الخطاب الروائي، الخطاب الإبداعي، الخطاب الشعري، الخطاب الديني

3-1- الخطاب الإيصالي: ينتمي هذا النوع من الخطاب الإيصالي لغة الحياة اليومية المباشرة والنفعية وهو نجده في المخاطبات الشفوية والحوارات والمرافعات القضائية وبعض أنواع الرسائل والدراسات وبعض الخطب على اختلاف أنواعها، سياسي ودينية واجتماعية وثقافية، كما ينتمي هذا النوع من الخطاب لغة للآداب العامة من ترحاب واستقبال وتوديع على ما في هذه رقة وجمال وإن النظم غير اللغوية تنتمي إليه أيضا كإشارات المرور والبحرية والطيران والعسكرية إلى آخره»[1].

إن هذا النوع من الخطاب يقوم علي مكونتين أساسين هما الإيصال من جهة والإخبار من جهة أخرى والإنسان ليستعمل الخطاب، ليحقق به وجوده الاجتماعي ونشاطه لإنساني لأنه يعتبر بواسطته عن ارتباطه بالواقع والأحداث.

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الحضاري، ط1، 2002م، ص 110.

3-2- **الخطاب الإبداعي**: الخطاب الأدبي« فصلا لنوع معين من الخطاب عن أنواع أخرى، أو تعنى على الأقل بأن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي لكل من الخطابين مقاييس تميزه، والتعرف في الخطاب الأدبي على هذه المقاييس يعني استخلاص أدبيته وتبينها، أي استخلاص جملة الشروط والخصائص والمقاييس التي تجعل من خطاب معين خطابا أدبيا وهو ما جعل بعض الدارسين المحدثين يرون بأن هدف علم الأدب ليس دراسة الأدب، بل دراسة أدبية الأدب»[1].

إن هذا النوع من الخطاب يقوم على جملة من الشروط والمقاييس التي تميزه عن بقية الخطابات، فهو خطاب ميدانه الله التي تكشف أدبيته ويهدف إلى دراسة أدبية الأدب.

3-3- الخطاب الروائي: يعرض هذا النوع من الخطاب بأنه « الطريقة التي تقدم المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونمظمها لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحدنا لهم سلفا شخصياتها أحداثها المركزية، وزمانها، وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف اختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة»[2].

ومنه فإن الموجه الأبرز للخطاب الروائي بكل ما يحمله من أحداث وشخصيات، فضاء مكاني وزماني، هو الخلفيات المعرفية للكاتب الروائي وذو خلفياته الأيديولوجية والدينية، لأنه وبالضرورة سيحاول كل كاتب أن يصبغ شخصياته بصفته الفكرة، حتى لا تقول أكثر، ويحاول من خلال ذلك أن يوصل لنا غاية من خلال شخصياته وأحداثه التاريخية، كذا الأمكنة والأزمنة.

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 13.

[2] سعيد قطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 7.

3-4- الخطاب الشعري:

« لم يعد الخطاب الشعري ذلك النوع من الكلام الموزون المقفى، والذي يتميز عن الخطاب النثرى بخصائص محددة وثابتة اتفق عليها النقاد وأطلقوا عليها نظرية عمود الشعر، بل أصبح ذلك النداء الغامض في خبايا النفس. لتكسير نمطية تلك الصورة، وتجاوز هذه الرؤية القاصرة إلى فضاء أرحب، أين تزول الحدود بين مختلف الكتابات فلا يكون هناك شعر وهناك نثر، بل المهم هو الانصهار في قلب التجربة تجربة الكتابة »[1].

فالخطاب الشعري هو ذلك النمط الذي يبنى على أصول وأسس أدبية وعلمية، وبناء على قواعد لغوية مدروسة تحمل نفس الغرض والهدف آلا وهو إيصال فكرة الشاعر، وهذا ما اتفق عليه النقاد ولكن كسر نمطية هذه الصورة وأصبح غامضا في كتاباته.

« إن الخطاب الشعري خاصة الحداثي والمعاصر، لم يعد تأملا ضمن إطار جزئي مقصور على التجربة الحيائية في فرادتها، بل أصبح انصهار حيا لتجارب إنسانية كلية، ولعل ذلك ما أطلق عليه التجربة الشاملة، وموقف الإنسان من الكون الأمر الذي أدى إلى ضرورة خلق بُنى تعبيرية جديدة تكون في مستوى هذا التعبير بالتغيير والإلغاء لكل ما شكل في الماضي نمطا»[2].

3-5-الخطاب الديني (القرآني):

يبرز الخطاب الديني كنوع من الخطابات التي تتقاطع مع الخطابات السياسية في استخدامها الأدوات والاستراتجيات لإقناعه ذاتها، إلا أن الخرق بينهما في المضمون، فالخطاب الديني يكون الخطاب الوعظى أو الدعوي جزء منه، يتناول موضوعات مثل الترهيب، الترغيب، الوعد، النصح، الإرشاد، التوجيه، والدعوة إلى

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص 287.

[2] مشرى بن خليفة، سلطة النص، منشورات رابطة الجزائر، ط1، 2000م، ص13.

الإسلام، وقضايا الإيمان والعقيدة والتوحيد مستعينا الخطيب في كل ذلك بأحداث واقعية وأدلة من الشريعة الإسلامية.

فالخطاب الديني هو ذلك الخطاب الذي يجمع بين أشكال متعددة ومتداخلة من الخطابات منها القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، لتفسير القرآن، تاريخ المسلمين يهدف إلى تبليغ رسالة الإسلام وتعليم مبادئه ونشر تعاليمه.

4- مفهوم الخطاب الديني

أ- مفهوم الخطاب الديني لغة:

الخطاب من خطب، والخاء والطاء والباء أصلان أحدهما الكلام بين اثنين متكلم وسامع، يقال خاطبه يخاطبه خطابا، شيء بذلك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة[1].

الديني نسبة إلى الدين والدال والياء والنون أصل واحد إليه يرجع فروعه كلها وهو حس من الانتقاد، الطاعة[2].

وعليه فإن الأمر الديني أمر مختص بالدين متعلق به فهو مصطلح لم يخرج عن المعنى اللغوي لألفاظه.

ب- اصطلاحا:

الخطاب الديني هو الخطاب الذي يستند إلى مرجعيه دينه من أصول الدين الثابتة، سواء كان منتج الخطاب منظمة إسلامية أم مؤسسة توعوية رسمية أو غير رسمية أو أفراد متفرقين معا لنشر دين الله.

[1] ابن فارس، أبو الحسن بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ص 198.

[2] المرجع نفسه، ص 319.

وبذلك يمكن القول أن الخطاب الديني، لا سيما المختص بالدين الإسلامي يتمثل بالرسالة التي نزلت من فوق سبع سماوات عن طريق الوحي لتنظيم علاقات البشر من وأنفسهم، وغيرهم وهذا الخطاب هو الذي يحدد المصلحة من المفسد.

فهذا هو الخطاب الإسلامي المقدس الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه[1].

ومن الجدير بالذكر أن المكون الأساسي للخطاب الديني، وهي الرسالة من حيث المحتوى والمضمون، والمرسل وهو الفرد الذي تقع على عاتقه مسؤولية توصيل مضمون الخطاب الديني والمستقبل وهو الجمهور الذي توجه إليه الرسالة.

يعرف نصر حامد أبو زيد الخطاب الديني في قوله « هو الذي يقوم بتفسير كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية يردها جميعا إلى ذلك المبدأ الأول.

إنه يقوم بالإحلال الله في الواقع العيني المباشر، ويرد إليه لكل ما يقع فيه، وفي هذا الإحلال يتم تلقائيا، نفي الإنسان كما يتم الإلغاء القوانين الطبيعية والاجتماعية ومصادرة أية معرفة لا سند لها من الخطاب الديني أو من سلطة العلماء»[2].

5- نشأة الرواية الجزائرية:

الحديث عن الأدب الجزائري جزء من كل ما هو أدب العربي عموما، للجذور المشتركة الضاربة في العمق، رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي التي هي فروق لا تلغي التلاقح والتكامل فكرا وفنا في الأنواع الأدبي، ومن هذه الأنواع الرواية نفسها بوصفها جنسا تعبيريا وشكلا فنيا تبلور ضمن شروط اجتماعية وثقافية.

[1] أبو الرشتة عطا، تيسير الوصول إلى الأصول، دار الأمة، ط1، بيروت، 1990م، ص 7.

[2] نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سيما للنشر، ط2، 1994م، ص 34.

ارتبطت بالمجتمع وعالجت مختلف القضايا ولاحظت خطوات كبيرة برزت في المجال الإبداعي والأدبي، جسدتها أفلام على اختلاف معالمها ورؤيتها للإنتاج ونظرا لكون الرواية تعبير عن الفرد والجماعة.

يستوقف الدارس لمسار الرواية الجزائرية تعريفا بالرواية العربية ومدى اختلاف الباحثين والمفكرين حول ظهورها حيث أثير جدل حول بدايتها الفعلية على مستوى الوطن العربي، سواء في مصر أو لبنان وسوريا وغيرها من البلدان.

لقد نشأت الرواية العربية شأنها شان الآداب الأخرى تحت ظروف وعوامل دفعت بها دفعا قويا نحو الأمام، وذلك منذ أوائل القرن التاسع عشر من الطبقة- الوسطى وبدية التحول من الرأسمالية، وتجسد من خلال الارتباط بالاتجاه القومي ومن خلال الحكايات والسير الشعبية، والوقائع التاريخية والمقامات، وقد ظهرت هذه الرواية عند مبارك المويلجي وحافظ التي تجلت معالمها وبدأت طريقها نحو التغير واتسمت بمراعاة الذوق المتعي حيث اتخذت من التاريخ مادة لها، و استطاعت الرواية العربية أن تخطو خطوات التقدم والتطور[1].

وقد كانت **رواية زينب لمحمد هيكل** بمثابة العين التي تفجرت ينابعها على الساحة الأدبية، وكانت أول رواية عربية اهتم بها النقاد والمفكرين، وعدت النموذج الأمثل الذي يقلدون على منوالها، وينسجون ويغترف منها بعض الروائيين، وبذلك أخذت الرواية العربية في مصر تطورا تدريجيا حتى الفترة الممتدة ح ع 1و،كانت بذلك بمثابة العمود الذي تتكل عليه وتأخذ مسارات متعددة، واقتحمت بجرأة واعتبرت المثال الذي به، وجاء بعد هذا الجيل من الكتاب بعد **المازني وطه حسن** والمتعرف في الرواية الحقيقي **نجيب محفوظ** دفع بالرواية دفعة قوية إلى

[1] السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، د.ط، مصر 1992، ص 40.

الأمام وفتح آفاق واسعة نحو التطور واستطاع أن يؤسس للرواية العربية وبداية مرحلة جديدة ظهرت على أثره اتجاهات عدة من بينها الاتجاه الرومانسي أمثال **حسن هيكل– توفيق الحكيم وطه حسن**[1].

وبذلك فالرواية الجزائرية الحديثة نشأة غير مفصولة إذن عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله، مشرق ومغرب، سواء في نشأتها الأولى المترددة، أو في انطلاقتها الناضجة ولم تأتي هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثيري الرواية الأوربية بأشكال مختلفة، وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال عن تأثير الرواية الأوروبية من دون أن ننسى عن جدورها المشتركة عربيا **أولا:الصيغ القصص في القرآن الكريم والسيرة النبوية وثانيا: في البذور القصص الأولى** (**المقامات للهمداني**) (338-398م-969-1007م) والحريري (946-556هـ-1054-1222م) التي ترجمت إلى عدة لغات مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية، فضلا عن الفارسية والتركية.

كما تكمن تلك البذور مثل **التوابع والزوابع** لصاحبها ابن شهيد **أحمد ابن مروان** الأندلسي (382-436هـ،992-1034) **ورسالة الغفران لأبي علاء المعربي** (363-449هـ973-1058)[2].

ومن بين الأعمال التي ظهرت في تلك الفترة نذكر حكاية العشاق في الحب والاشتياق لصاحبه لمحمد بن إبراهيم 1849، حملت سمات القصة الشعبية ومثلت هذه المرحلة البذرة الأولى لإنتاج الروائي على مستوى الوطن العربي عامة الجزائر خاصة[3].

من المعروف أن **ريح الجنوب** هي أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة باللغة العربية، إذ أن المحاولات التي سبقتها **غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو** 1947م، التي تحكي معاناة المرأة الحجازية ضغوط القهر والحرمان ذو الوجوه المختلفة، والطالب المنكوب "**لعبد المجيد الشافعي** "1951م وهي تصور حياة طالب في تونس سقط في حب

[1] السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 41.

[2] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخيا وأنواعا وقضايا وأعلاما،ط2، 2009، ص 195.

[3] المرجع نفسه، ص 85.

فتاة كان يؤدي به إلى الإغماء ثلاثها **الحريق "لنور الدين بوجدرة"** 1957م على الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لفن الرواية في الجزائر فإنها لا تعدو أن تكون مجرد محاولات أولى على درب هذا الفن[1].

غير أن النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية **"ريح الجنوب" 1971م عبد الحميد بن هدوقة** في فترة كان الحديث السياسي تعني موضوع " **الثورة الزراعية"** ريح الجنوب حكي قصة مأساة فتاة جزائرية اسمها **نفيسة** التي حملها ابن قاضي من أول صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها فهي نفس الطبقة الإقطاعيين التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا، وكل صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في سير الأحداث إنما كانت بين نفسية وبين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة والسلطة والثقافة التي كان الظاهر العلم ومال إلى حد[2].

حيث ظهرت تباعا عدة أعمال روائية مثل" **اللاز"** حيث اتخذ الكاتب موضوع رواية تلك التناقضات التي رافعت ثورة التحرير، فإنه انتقل إلى زمان ما بعد الاستقلال وإلى السبعينات، بالذات ليخصص روايته لموضوع الثورة الزراعية على إعادة تقسيم أملاك الزراعة بشكل عادل.

تميزت أعمال **"طاهر وطار"** بالجدية و والتفرد والتفوق التي طبعت أعمال الرواية فتغيرت نظرة إلى الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، بعد أن كانت تنطلق من موقف للشفقة والدعم العاطفي باعتبارها تجربة هشة تحتاج إلى المآزة.

كما نجد ظهور أعمال روائية في فترة السبعينات أمثال، **دماء والدموع، النار والنور، الخنازير عبد مالك مرتاض عين الحجر علاوة بوجادي ما تبقى. لخضر حمروش واسني الأعرج، الشمس شرق على الجميع الأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات[3].**

[1] محمد فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائر، د.ط، دس، ص 7.

[2] دكتور عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، د س، ص 22.

[3] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص 29.

من سيمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة في الطرح المغامرة الفنية، تميزت أيضا بمصطلح الثورة والواقعة الاشتراكية.

مع بداية الثمانينات ونتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي شهدها العالم وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من رقبة هذا التوجه سواء من قبل الكتاب سبق وأن تأثروا بهذا الاتجاه، أو آخرين تمثلوا المرحلة التجديد بكل محمولاتها الفكرية الجمالية[1].

فكانت التجربة الروائيين للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال حيث يمثل هذا الجيل اتجاها تجديديا حديثا أمثال **واسني الأعرج وقع الأحذية الخشنة1981م، رجل غامر صوب البحر 1983م، رواية نوار اللوز، أو تغريبة بن عامر الزوفري 1982م، العشق والموت في الزمن الحراشي الطار وطار 1980م، عرس بغل 1982م، رشيد بوجدرة الإرث 1983م...الخ**[2].

عرفت الرواية الجزائرية في فترة التسعينات إلى بداية الألفية الثالثة (2000) ما يعرف بالأدب الاستعجالي أطلق هذا المصطلح على الأعمال، التي تناولت فترة الإرهاب حيث تناولت الموضوعات الرئيسية تتمثل في العنف، الحرب، الفتنة حيث صور الروائيون الحالة التي آلت إليها الجزائر وعدم الاستقرار السياسي، الذي أدى بهم إلى الهجرة خارج الوطن، حيث كتبوا روايات باللغة العربية بمثل هذا الاتجاه مجموعة من الروائيين الجزائريين أمثال: **رشيد بوجدرة: ي"وميات امرأة أرق"، "معركة الزقاق"، واسني الأعرج: "سيد المقام، "نوار اللوز" "ضمير الغائب"، "كتاب الأمير"، "شرفات من بحر الشمال"،"لحبيب السائح:" ذاك الحنين"، "طاهر وطار": الولي الطاهر "يعود إلى مقامه الزكي"، "أحلا مستغانمي".**

[1] جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط، 2003، ص 58.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات منشورات اتحاد للكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002، ص 25.

ازدهرت الرواية في الرواية في عصرنا الحديث، وكانت ولاتزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذات والواقع، والقادرة كذلك على استعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، كما أنها الجانب الأدبي المهيمن والمفضل لدى الكثير من القراء والمثقفين مقارنة بالشعر والمسرح[1].

وهذا ما أكده **جابر عصفور** في محاضراته التي ألقاها بالصالون الدولي للكتاب حيث صرح بإعجابه الكبير بالرواية الجزائرية، وذكر أن معركة الاستعمار ساهمت بشكل كبير في التكوين الأدبي في الجزائر، ويحرص الناقد على الإطلاع وقراءة الرواية الجزائرية، ويدلل إعجابه بها في اختياره للرواية " **نجمة**" لكاتب ياسين التي قرأها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية ليُدرسها بالجامعة، واكتشف الناقد كذلك أن الرواية تصعد وتلقت الانتباه، وتحقق مبيعات عكس الأجناس الأدبية الأخرى، ويرجع السبب في ذلك، كون الرواية تمنح الكاتب الحرية في الكتابة والتحديد"[2].

فالرواية الجزائرية في نهاية التسعنيات شهدت مجموعة من النصوص الروائية بالعربية أو الفرنسية، تناولت المصادر الفردية والجماعية في ظل ظروف اجتماعي وأمنية، تجعل من الموت المفجع طقس يومي، منذ بداية العنف المسلّح ضد كل فئات الشعب الجزائري، وضدّ الدولة الجزائرية ورموزها، فأنتجت هذه الفترة روايات تعبر بشغف عن التحولات العميقة التي عرفها المجتع الجزائري.

من جهة أخرى يرى البعض أن في هذه الفترة طغى الكم على الكيف ومن هؤلاء رشيد بوجدرة الذي رأى أن الرواية الجزائرية فقدت بريقها ومعناها، فضلا عن تراجع نوعيها ومكانتها اللتين تميزها في وقت مضى، ويضيف الباحث أنه مقتنع كل القناعة من أن الرواية الجيدة تأتي على فترات متباعدة، كما أنها قليل ويرجع ذلك

[1] جميل حمداوي ، مستجدات النقد الروائي، صندوق البريد، الناطور ط1، المغرب، 2011، ص 12.

[2] الرواية الجزائرية متميزة في تاريخ الأدب العربي، لأزكية http//www dgazai rss .com/ el djounl ouria

إلى عاملين اثنين أحدهما يتعلق بمسألة الكم والثاني يعود إلى الوضع السياسي المعيش[1]، فقد شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة، تحولا نوعيا على مستوى الكتابة والتخيل وكذا البنية، كما تميزت الرواية المعاصرة بعمق الرؤية وإثارة الأسئلة الكبرى، أكثر من البحث عن الأجوبة، فوجد القارئ نفسه أمام روايات شعرية، روايات دسمة حبلى بالأفكار والإحالات التاريخية الفكرية الفلسفية، الفنية، نلقى كتابها منفتحون على السينما التشكيل والفلسفة الأديان، الأسطورة، وهناك عدد من الروايات التي لقيت نجاحا، ونالت خطوة القارئ العادي والناقد المتمرس جاعله من الذات فضاء لمرايا متقابلة يتناسل فيها مع المتخيل، لكننا بالرغم من ذلك في بعض الأحيان أن لم نقل في أغلبها نجد القارئ المعاصر يشعر بالتعب من أوهام الحياة، ومتعطش للأدب يعالج واقعه وأماله، في الوقت الذي نجد فيه التقيات الفنية للرواية التقليدية، قد استهلكت وابتدلت وهي عاجزة عن الوفاء بحاجة لتعبير بالقوة المطلوبة والعمق المنشود عن الأحداث الدراماتيكية لعصرنا الراهن ولابد من البحث عن وسائل تعبيرية جديدة لتجسيد الواقع الجديد[2].

[1] الرواية الجزائرية فقدت بريقها منتديات ستار تاميز المولدي واد سوف 2020/03/30، http. www . sartiones. Com/ f . aspx

[2] مفقود صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر (تأسيس وتأصيل) ، مجلة الخبر العدد 2 ، 2005،ص 12.

الفصل الثاني

جماليات الخطاب الموازي الديني في رواية "الصورة الأخيرة للسامري"

1- مفهوم المناص:

ويقصد به حسب المفهوم الذي جاء به جيرار جينت: « العناوين والمقدمات والذيول والصور ... وغيرها من النصوص التي تحيط بالنص، ولا تدخل في محتواه السردي، فإذا ما أردنا رؤية العمل الروائي على هذا الأساس وجدناه قسمين: قسم داخلي ويمثل الرواية بوصفها نصا أي سدا بمكوناته التي تضم الشخصيات والفضاءات والأحداث... وقسم خارجي يشمل العناوين الأصلية والفرعية والمقدمات والهوامش وغيرها ... »[1].

حسب "**جرار جنيت**" فإن المناصات هي العناصر الخارجية لنص أي ما يحيط به ولا علاقة له بالنص السردي، فالمناص على رأيه يشمل العناوين والمقدمات وغيرها من النصوص التي تكون مفتاحية للنص الأصل فالمناص يهتم بما هو خارجي، وهو العلاقة التي من خلالها يمكن لكتاب أن يربط النص بمحتواه أي يربط بين داخل النص وخارجه.

المناص هناك من يسميه النص الموازي أو النص المصاحب: « نجده حسب تعريف جنيت في العناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر ... »[2].

وبالتالي فالمناص هو العتبة الأولى التي يلج منها القارئ إلى عالم النص، وهو وسيلة قوية في الاتصال والتواصل والتأثير في المتلقي وتوجيهه.

2- مفهوم التناص:

إن الحديث عن التناص في الدراسات النقدية الغربية ما بعد الحداثة يجرنا إلى الأصل اللغوي الذي اشتق منه هذا المصطلح، فإذا كان التناص أو intertxtualite هو كل ما يتعلق بتداخل النصوص فإن الأصل المشتق

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص97.

منه هو النص أو texte وقد وضح الناقد مصطفى السعداني هذا التعالق بين المصطلحين في سياق حديثه عن التناص قائلا: هو ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertxtualite وكلمة Inter تعني التبادل بينما تشير كلمة Texte إلى النص وأصل الكلمة لاتيني Toxtus وتعني النسيج [1]

ويحيلنا هذا التعريف اللغوي إلى أقرب المعنى بين المفهومين: اللغوي و الاصطلاحي للتناص، فالنسيخ يشير إلى معنى الترابط والتشابك والتداخل، وفق أنظمة محددة تسمح بتشكيل كل منسجم، وهو الضبط ما يعمل عليه النص من خلال ربطه بين مفاهيم ومعاني وثقافات وحضارات مختلفة، يزاوج في طريق تحديد هويته وإنتاجه للمعنى.

وقد كان النص منطلق الناقدة الفرنسية صاحبه الأصول البلغارية جوليا كريستيفا j.kristiva وحقل نشاطها النقدي الذي انبتق منه مصطلح التناص، وذلك من خلال أعمالها النقدية على غرار مجلتي critique وtel quel وكذا دراستها " ثورة اللغة الشعرية الذي درست فيه صيغ التناص في الشعر " لتوريمان" صف إلى هذا مقالتها الشهيرة عن النص المغلق le texte clos ،والتي قدمت من خلالها تعاريف كثيرة للمصطلحين على حد السواء[2].

لكن باعتبار النص أصلا فقد عرفته في أكثر من مرة تارة على أن النص الأدبي خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة وينتظم لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها " وكأن النص الأدبي كما تراه لم يعد مجرد لوقائع علمي وظواهر اجتماعي وأخرى سياسي بل تعدى ذلك إلى صهر كل الوقائع وإزاحة الحدود بينهما في محاولة

[1] مصطفى السعدي، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات منشأة الإسكندرية 1991، ص 73.

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013، 2014، ط1، ص 39.

لرصد الدلالات والمقاصد النصي، فيغدوا النص الراهن بذلك: "خلاصة لعدد من النصوص التي انفتحت الحدود فيما بينها ، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة يعاد تشكيلها وإنتاجها"

لكن باعتبار النص أصلا، فقد عرفته في أكثر من مرة، تارة على أن « النص الأدبي خطاب يختلف وجه العلم والايدولوجيا والسياسة وينطبع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها » وكأن النص الأدبي كما تراع لم يعد مجرد سرد لوقائع علمية وظواهر اجتماعية وأخرى سياسية بل تعدى ذلك إلى صهر كل الوقائع وإزاحة الحدود بينها، في محاولة لرصد الدلالات والمقاصد النصية، فيغدوا النص الراهن بذلك: « خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود فيما بينها، وكأنها المصهورة من المعادن المختلفة المتنوعة يعاد تشكيلها وإنتاجها »[1]، وهو ما يعمل عليه النص خلال إقامته لعلاقات حميمة بين أطراف النصوص المتداخلة.

« فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحاور وتتقاطع وتتناسل، ومن هنا ضرورة التقابل بين الأنا وآخر »[2] من أجل تشكيل مقاطع حوارية تتعدد فيها الأصوات وتتقابل مشكلة تناغمات بين أدوات مختلفة وأفكار متباينة مضيفة على النص طابع الحوار، الذي استقته من الناقد الروسي **باختين رولان بارت** R.Barthes ناقد فرنسي آخر اهتم بمصطلح التناص انطلاقا من مفهومه للنص يقول: « النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات والمراجع ومن الأصداء، لغات ثقافية سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمه واسعة، إن التنامي الذي يجد نفسه في كل نص، ليس إلا تناصا لنص آخر »[3].

ومؤدى هذا الكلام أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله الذي يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم. ويضيف "**بارث**" قائلا في هذا السياق: « النص الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل هو نص

[1] خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد البنيوية في المغرب، مجلة الآداب العالمية الاتحاد الكتاب العرب، ع 143، 2010، ص46.

[2] المرجع نفسه ص50.

[3] عز الدين مناصرة، التناص والمناص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص43.

بلا ظل، لأن النص في حاجة دائمة إلى ظله وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا »[1]، فالنص إذن إعادة توزيع للغة كما أن التناص هو كل نص مهما كان جنسه.

– وقد وسع "بارث" مفهومه للتناص انطلاقا من منجزات **كريستيفا** خاصة ما تعلق بحديثها الإيديولوجي فشرحه لقوله: « هو متصور يعد بتوضيح النص في التناص وبالتفكير به في نصوص المجتمع والتاريخ »[2].

أما **جيرار جنيت** G.Gentte فهو أكثر النقاد المعاصرين اهتماما وتوسعا في دراسة النص واشتقاقاته في كتابيه "**مدخل لجامع النص**" و"**طروس**" ثم جاء كتابه الثالث بعنوان "**عتبات**" لتستوفي به دراسة النص والتناص وما يتصل بها، فالتناص عنده يلعب دورا أساسيا في التمويه بالمعنى وتحويله نحو قابلية الفصل للتدليل وتظل فكرة النقد الكلاسكي القائلة بتحديد المعاني سلفا من قبل الكتاب »[3] مشيرا إلى استحالة حصر المعنى أو تبنيه مسبقا حتى من طرف مؤلفه، مما يفتح الباب التعددية النصية للنص الواحد يقول: « إن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية أو الاستعلاء النصي، الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا، إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى »[4].

أما مفهوم العام للتناص الذي يحمل "**التفاعل النصي**" وهو ما أدرج فيما سبق، يمكننا القول بأنه ما اخذ بعد التضمين ضمن التعالق أو التفاعل بين النصوص قديمها وحديثها، أي أن تتضمن بنية نصية عناصر سردية من بنيات نصية سابقة، فتبدو كأنها جزء منها[5].

[1] رولان بارث، نقد وحقيقة، تر مندر عياش، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ط1، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص 50.

[3] خليل موسى، التناص ومرجعياته في النقد ما بعد البنيوية ، ص53.

[4] عز الدين المناصرة التناص والملاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ص47.

[5] سعيد يقطان، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص98.

أي أن النص لا يستطيع أن يتيح نفسه بل يعمل على ترسيخ مبدأ التواصل والتبادل، وإلغاء الحواجز بين الأجناس الأدبية ومختلف النصوص.

ثم تطور مفهوم الخطاب « ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقاطعة من نصوص أخرى »[1]، حيث أن كل نص نأخذ منه عبارة يتشكل نص جديد، تجتمع فيه هذه العبارات الأخرى.

أما سعيد يقطين فإنه يرى أن المعنى العام للتناص: « يتعلق بصلات التي تربط نصا بآخر وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص، مباشرة أو نوعه إلا أن يدخل في علاقات ما على مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له »[2].

وبالتالي فالتناص يتحقق من خلال تلك المتفاعلات النصية التي تربط بين النصوص وبين الأجناس الأدبية المختلفة بشكل ضمني أو مباشر.

إذن التناص في أبسط صورة أن « يتضمن نص أدبي ما نصا أو أفكار أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأدبيين بحيث تندرج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتنعدم فيه لتشكيل نص جديد واحد متكامل »[3] ما يمكن أن نفهمه من هذا القول أن التناص هو حضور نص داخل نص آخر، أي هناك في النص ملفوظات أو تعديلات مستمدة وموجودة في نصوص أخرى.

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، مرجعة عبد الجليل ناظم، دار تبوقال للنشر، المغرب، ط2، 1991، ص21.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رضا عوض للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص18.

[3] أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، عمون للنشر والتوزيع الأردن عمان، ط2، 2000، ص11.

2-1- التناص الديني [1]:

إن النظرة الفاحصة في الرواية من لدن القارئ الواعي تتجلى له بوضوح كيف حرص الكاتب توظيف التراث الديني ممثلا بشكل رئيسي في القرآن الكريم والحديث الشريف والسيرة النبوية، وما جاء في الكتب السماوية الآخرى بحثا في ذلك ذكر الشخصيات الدينية وبعض أماكن تفاعلها يوظفها روايته كما يختزل القصص القرآنية والمعاني المستوحاة من كلام الله .

- لقد مثل الخطاب الديني باعتباره محور العلوم والمعارف الأرضية التي انطلاق من خلالها الكاتب للتعبير عن منطلقات عصره ورؤيته للعالم فعدّها مرجعية ثقافية وفكرية، شأنه شأن كل الكتاب عكست موقعه من قضايا عصره، نظرا للتحولات التاريخية التي برزت مع تفتت الخلافة العربية الإسلامية مما يدفعه إلى البحث عن ذاته ضمن وفضائل الخطاب المرجعي، وبخاصة الخطاب الديني لما يمثل من شرعية ومصالحه مع النفس، مقابل صراعه مع معطيات الحياة بشكل خاص، وحين يدخل التناص حيز الخطاب الديني المقدس سيكون من اللزوم إزاحة النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح نحو الأنحاء جزءا من البناء الحاضر. يندرج الخطاب الديني في مراتب عدة يمثلها بشكل رئيسي للقرآن الكريم والحديث الشريف.

2-1-1- التناص القرآني :

القرآن منفرد بالقداسة، فقد لفت أنظار المتلقين منذ زمن بعيد ومازال روحيا وجماليا، ليس لأنه نص مكتوب فحسب بل من حيث هو نص مطلق مكتوب وشفهي معا مطبوع وحياتي، فلا عجب أن يوضه الكتاب والشعراء فهو الذي لا يزال عالقا الذاكرة العربية لخصوصيته وغناه والدلالي والتريخي، عبرا وأحداثا وقصصا إيجابيا تغرى الكاتب على توظيفها في نصوصه ويعاد تشكيلها بما بتوأم وتجزئته الأديب[2].

[1] يوسف اسماعيل، النص في الخطاب الشعري مقارنة نقدية للقصيدة المملوكية مجلة التراث العربي عدد89، مارس 2003، ص 89.

[2] أدونيس الشعرية العربية، دار الشباب بيروت ط2، 1989، ص39.

احتل النص القرآني المقام الأول بين المصادر التي شكلت مادة غنية " في روايات " عيسى لحيلح"، كما وجدت عند بعض كتاب عصره من توابل فنية في روايته بكلام وأكسبوه رونقا وجمالا ، وذلك عن طريق التناص القرآني الذي شكل عند الروائي ظاهرة بارزة في كتاباته حين لجأ إليه لينهل من موارده ويعدل بها إلى سياقات غير سياقها تجرى مع مضمون نصه من معاني تعبيرا عن مواقفه ولم يأت التناص القرآني في نص الرواية على وجه واحد، بل اصطبغ بألوان عدة أضفى عليها جمالية أدبية زادت في شعرية الرواية.

كما استحضر الكاتب هذا الشكل التناصي البديعي في مواقف كثيرة من روايته، وهو ما يبني وعن وعي ديني وفكري يتميز به الروائي، وسنقوم بمحاولة استجماع ما أورده الكاتب من تناصات قرآنية ذات أبعاد سياسية واجتماعية، وأخرى ثقافية حسب الضرورة وتداعيات الموقف.

يقول: «كربوه أصابها وابل من مطر»[1] وهي اقتباس مباشر من قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمۡوَٰلَهُمُ ٱبۡتِغَآءَ مَرۡضَاتِ ٱللَّهِ وَتَثۡبِيتٗا مِّنۡ أَنفُسِهِمۡ كَمَثَلِ جَنَّةِۭ بِرَبۡوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٞ فَـَٔاتَتۡ أُكُلَهَا ضِعۡفَيۡنِ فَإِن لَّمۡ يُصِبۡهَا وَابِلٞ فَطَلّٞۗ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[2].

يعني بذلك جل ثناؤه: ومثل الذين ينفقون أموالهم فيصدقون بها ويحملون عليها في سبيل الله، ويقومون بها أهل الحاجة من الغزاة والمجاهدين في سبيل الله، وفي غير ذلك من طاعات الله طلب مرضاته " وتثبيتا من أنفسهم" يعني بذلك وتثبيتا لهم على إنفاق ذلك في طاعة الله.

القول في تأويل قوله وتعالى: ﴿ كمثل جنّة بربوة أصابها وابلٌ فآتت أكلها ضعفين فإن لم يصبها وابل فطل﴾ «كمثل جنة» والجنة البستان "بربوة" والرّبوة من الأرض ما نشز منها فارتفع عن السبيل، و إنما وصفها ذلك جلّ

[1] عبد الله لحيلح، الصورة الأيرة لسامري، دار الأوطان للثقافة، والإبداع، د ط، ص 25.

[2] سورة البقرة، الآية 265.

تناؤه، لأنّ ما ارتفع عن المسايل والأودية أغلط من الأرض أحسن وأزكى ثمرا وعرسا وزرعا، « أصابها وابل من مطر " فانه يعني جل ثناؤه أصاب الجنة التي بالربوه من الأرض وابل من المطر فهو شديد العظيم القطر»[1].

استحضر الروائي الآية في سياق معناها وهو يتقاطع مع المعنى القرآني، فقد ذكر الربوة بصفتها الأرض مستوية المرتفعة وهو يشير إلى الربوة في القرية، وهو مكان يسكنه الفاهم الذي له قيمة ومكانة كبيرة في الرواية. تابع الروائي سرد أحداثه ومعها قدرته على توظيف معرفته بالقرآن الكريم في قوله « قال لصاحبه وهو يحاوره»[2].

نلاحظ هنا كيف أن الروائي قد امتص لآية القرآنية من صورة الكهف قوله تعالى: ﴿قَالَ لَهُۥ صَاحِبُهُۥ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَكَفَرْتَ بِٱلَّذِى خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّىٰكَ رَجُلًا ﴾[3].

يقصد في هذه الآية صاحب هاتين الجنتين " لصاحبه وهو يحاوره" أي يجادله ويخاصمه ويفتخر عليه وترأس أنا أكثر منك مالا وأعز نفرا"، أي أكثر خدما وحشما وولدا قال: تلك والله أمنية " الفاجر كثرة المال وعزة النفر[4].

وظفها الكاتب توظيفا فنيا، فهو هنا يذكر لنا الصاحبان أو الغربان عن القرية، هما ذو العثنون والسمين" وتجدالها باعتبار ذو العثنون أذكى وأنهم من السمين، الذي يتقاطع مع صاحب الجنتين الذي هو أقل منه مالا وولدا، وبهذا يعيد الكاتب كتابه النص القرآني الغائب بطريقة متقنة.

[1] الطبري معروف الحرستاني، تفسير القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1315هـ-1993.

[2] الرواية، ص 29.

[3] سورة الكهف، آية 37.

[4] ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1422-2002، مج1، رواية ص 45.

يستمر الروائي في توزيع أساليب لاستحضاره آيات قرآنية، نجه هذه المرة مع اقتباس مباشر استعمل فيه اللفظ القرآني، ومعناه في قوله « موازنة القسط»[1] وهي عبارة تناص مع قوله تعالى: ﴿وَنَضَعُ ٱلۡمَوَٰزِينَ ٱلۡقِسۡطَ لِيَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ فَلَا تُظۡلَمُ نَفۡسٞ شَيۡـٔٗاۖ وَإِن كَانَ مِثۡقَالَ حَبَّةٖ مِّنۡ خَرۡدَلٍ ﴾[2].

أي وضع الموازين العدل ليوم القيامة الأكثر على أنه إنما هو ميزان واحد وإنما جمع باعتبار تعدد الأعمال الموزونة فيه.[3]

إن غاية الكاتب من توظيف هذه الآية يريد أن يبين لناتويه الملكة المالطية، التي تحرك فيها شعور الإيمان فندمت عن خيانتها لزوجها وذلك بالصلاة والدعاء للملك المخدوع والملك أن يكفر لنا أمام تمثال.

ينتقل الكاتب هذه المرة في سياق الحديث الشخصية وهي " الملك" قوله « أعادوا عشاء بكون حاملين جثته وعدته»[4].

هذه القصة مقتبس من قصة سيدنا يوسف عليه السلام، من قوله تعالى:﴿ وجاءوا أباهم عشاء يبكون﴾[5]، يقول جل ثناؤه وجاء إخوة يوسف أباهم بعدما القوا يوسف في غيابه الجب فجاء وعشاء يبكون، الكاتب استحضر قصة سيدنا يوسف في روايته الذي غدروه إخوته لما خرج يرجع ويلعب معهم، فهي نفسها قصة الملك الذي غدرت به زوجته عند أرسلته ليصطاد لها لأنها أوهمته بأنها تتوحم فراح ليصداد قُتل من طرف القائد.

سنخلص من القصتين كيد الإخوة لأخيهم وزوجة لزوجها الذي استحوذ الشيطان على قلوبهم.

[1] الرواية، ص45.

[2] سورة الأنبياء، آية 47.

[3] الطبري معروف الحرستان، تفسير القرآن الكريم، مؤسس الرسالة، بيروت لبنان، ط1، 1315، 1993.

[4] الرواية، ص 44.

[5] سورة يوسف، الآية18,

يقول في معرض آخر « يطعمون زقوما»[1] ويتقاطع هذا القول في كثير من ألفاظه مع قوله تعالى ﴿يَوْمَ لَا يُغْنِي مَوْلًى عَن مَّوْلًى شَيْـًٔا وَلَا هُمْ يُنصَرُونَ ﴾[2].

يخبرنا الله عز وجل أن هذه شجرة تنبت في أصل الجحيم التي جعلها طعاما لأهل الجحيم ثمرها في الجحيم، طعام آثيم... والأثيم ذو الآثم من إثم فهو آثيم.

الكاتب لم يقم إلا بإسقاط " إن شجرة" وأوردها كاملة آراء ذلك تشبيه أهل القرية بأهل الجحيم الذين لا يفرقون بين الطعام الطيب والخبيث ويظهر ذلك من خلال الرواية.

يقول الكاتب: «اللهو واللغو»[3] فهذه الجملة تحيلنا مباشرة إلى قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ لَا يَشْهَدُونَ ٱلزُّورَ وَإِذَا مَرُّواْ بِٱللَّغْوِ مَرُّواْ كِرَامًا ﴾[4].

اختلف أهل التأويل في معنى الزور الذي وصف الله هؤلاء القوم بأنهم لا يشهدونه فقال بعضهم، معناه الشرك وقول الكذب.

نستنبط من هذا التناص أن الكاتب أراد أن يعرج على نقطة مهمة، وهي اللغو واللهو في مجالس حتى أنه وصفها بصلاة الكلاب « يغلب فجلس القرية اللهو واللغو " صلاة الكلاب"». فهو يقصد بالمجلس المقهى الذي يجتمع فيه أهل القرية ليتبادلوا أطراف الحديث فتكثر الأقوال والحكايات[5].

[1] سورة الدخان، الآية 41.

[2] الطبري معروف الحرستاني: تفسير القرآن الكريم ، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط1، 1315، 1993.

[3] الرواية، ص 48.

[4] سورة الفرقان، آية 72.

[5] الطبري معروف الحرستاني: تفسير القرآن الكريم ، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط1، 1315، 1993.

3- هيكل الرواية:

تتكون الرواية من 224 صفحة و12 مشهدا، قسم الراوي روايته إلى 12 مشهدا كل مشهد يحمل أحداث خاصة به دون انفصال إحداهما عن الآخر، ولكن الاختلاف بينهما يمكن في عدد الصفحات، إذ نلاحظ أن المشهد السابع أكثر حجما بكثير من المشاهد السابقة، إذ يحتوي المشهد الأول على ستة صفحات والمشهد الثاني خمس صفحات ،والثالث ستة صفحات، والرابع ثمانية صفحات، والخامس على تسع صفحات والمشهد السادس على خمسة صفحات والسابع الذي يتضمن 28 صفحة، والثامن على ثمانية صفحات والمشهد التاسع على تسع صفحات، والعاشر على عشر صفحات والحادي عشر أقل منهم بكثير قد احتوى على ثلاث صفحات فقط، والمشهد الأخير الثاني عشر على خمسة عشر صفحة.

3-1-سيميائية الغلاف:

يشكل الغلاف المظهر الخارجي للرواية، إذ يعد أول العلامات النصيّة التي يقع عليها نظرا القارئ أثناء اقتنائه للرواية، لهذا فصورة الغلاف لها جماليات ودلالات أولية للنص، فهو أول ما يحقق التواصل مع القارئ قبل المتن السردي، لهذا فهو يؤدي وظيفة اشهارية، واهتمامنا به في هذه الدراسة نابع من كونه سندا أساسيا ومهما لدلالة على المضمون.

وهذه الصورة التي ترافق الغلاف من ألوان وأشكال ليست لتحسين المظهر، فحسب بل هي خطاب مرافق موازي لمضمون الرواية فقد يثير هذا الغلاف العديد من التساؤلات في ذهن المتلقي عندما يلحظه فيكون له على الأغلب وظيفتين وظيفة إشهارية تتعلق بالناشر، تنتهي بمجرد اقتناء الكاتب ووظيفة تأويلية تتعلق بالمتلقي أو القارئ إذ أنها تكشف علاقات تجمع بين مضمون النص وصورته الخارجية، فتكون هناك دلالة واحدة تجمع بين

داخل النص وخارجه، وهذا هو الأمر الغامض أو المخفي الذي لا نلحظه من القراءة الأولية لنص وعنوانه بل نكشفه من خلال التعمق في دلالات الداخلية والخارجية والقراءة العميقة للرواية.

« وقد تظل هذه العلاقة غامضة في ذهنه »[1] ولكن إذ ما كان الغلاف في هيئة لوحة فنية، فمن المؤكد أن بلغت ذلك نظرا للقارئ ويستدعي انتباهه، بعد أن يقف مليا منبهرا في تأمل منه، إذا كانت هذه اللوحة مقصودة ومعتمدة وإن كانت تتماشى مع المضمون أم لا.

ومن خلال هذا سوف نقوم في دراستنا لرواية: "**الصورة الأخيرة للسامري**" لكاتبها عيسى لحيلح بقراءة اللوحة التشكيلية الموجودة في الغلاف.

ونأخذها بعين الاعتبار في دراستنا السميائية كونها هي الصورة الأولى التي تنطبع في ذهن القارئ لأول مرة قبل مضمونه.

فالمتمعن في صورة الغلاف لهذه الرواية يكشف عدة دلالات من خلال الرسومات الموجودة فيها، والألوان ونوع الخط دون أن ننسى التيمات الكتابية التي توزعت على سطح الغلاف وأكسبته رونقا فنيا وجماليا، وأضفت على الواجهة الأمامية دلالة عميقة لمضمون النص، حيث سهلت على القارئ الانتقال منه إلى متن الرواية، وتلك الإيحاءات الموجودة في الصورة الخارجية للغلاف يبعث القارئ إلى التشيوق ولمعرفة تفاصيل الرواية « يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين والإرشادات الموجودة في الغلاف الأمامي داخله في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإرشادات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمة »[2].

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

وعلى هذا فغلاف الرواية له أهمية كبيرة لما تحمله من دلالات وأبعاد مختلفة، لا يمكن الاستغناء عنها في هذه الدراسة، بدءا من الواجهة الأمامية التي تحتوي على اللوحة التشكيلية واسم الكاتب، والعنوان ومؤشر كلمة رواية، والصورة المرسومة في وسط الغلاف مرورا إلى الواجهة الخلفية.

أ- الواجهة الأمامية للغلاف:

– اللوحة الفنية:

إن أول ما يلفت نظر القارئ لرواية **"الصورة الأخيرة للسامري"** هو ذلك اللون الأزرق الذي يطفي عليها وهو اللون الهادئ والحالم الذي يخفف التوتر، ويرتبط بالسماء والماء، ويرمز بالصدق والخلود "[1] ، وقد ترأس الصفحة اسم الكاتب بخط النسخي وبعدها عنوان الرواية في شريط أحمر بخط الرقعة.

وفي الجزء الثاني من الصفحة تناول فيها صورة فنية وسط الغلاف، هذا ما زاد في جمال الرواية جمالا ورونقا فنيا، وقد تضمنت ألوان مختلفة مزج فيها الأحمر مع الأصفر والأسود والأزرق على تشكل جدع شجرة بها عدة أوجه لمرأة وعدة أعين في تشكيلة فنية رائعة ممزوجة بهذه الألوان توحي بعدة دلالات، فكل لون فيها يحيل القارئ على دلالة ما، وقد ترمز هذه الصورة الموجودة في الغلاف إلى تلك الشجرة التي تحدث عنها الراوي في متن الرواية، بحيث وصفها **بلالة أم الخيوط** وهي شجرة كبيرة كانوا يجتمعون حولها وكانت لها (قداسة في قلوب الشيوخ وذات هيبة غامضة في نفوس الرجال وذات خوف في نفوس الأطفال فهم لا يكثرون المرح حولها ولا يدخلون حول جدعها ما يفعلون حول باقي الأشجار)[2].

– مؤشر اسم الكاتب:

إن حامل رواية الصورة الأخيرة **للسامري** سيلاحظ أن اسم الكاتب **"عبد الله عيسى لحيلح"** قد جاء في أعلى الغلاف، هذا الأمر الذي يدل على السمو والرفقة والمكانة العالية، بإضافة إلى هذا قد كتب باللون الأبيض الناصع فهو "سيد الألوان ويجعلها تبدو أكثر نظافة وحيوية، ويرمز للطهارة والنقاء، والبراءة والثقة والسلام والاستقرار". [3]

---

[1] https://dkhlak.com/ meanings-of-colors .

[2] الرواية، ص112.

[3] قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة، مغامرة سميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم ، ص 113.

كما يمكن القول أنه جعل اسمه في هذا الموضع وهذه المكانة بذات من صفحة الغلاف الخارجي، إنما هو دليل على الاعتراف برسالته وإنه ملتزم بمضامينها مما يبعث ويدفع بنفسية القارئ إلى البحث عن حقيقة المضمون إما شعر أو نثر، لأن الروائي قد عرف بكتاباته الشعرية والنثرية.

– مؤشر كلمة رواية:

تدل كلمة الرواية المكتوبة على غلاف كل رواية والمصاحبة للعنوان بمثابة عنوان فرعي، وهي التي تحدد نوع الجنس العمل الأدبي من شعر وقصة ومسرح ، فهذا هو مقصد الروائي كونه شاعر قبل أن يتطرق إلى هذا النوع من الأعمال الأدبية، فهو يذكرنا بأن هذا العمل لا ينتمي إلى تلك الأعمال السابقة الذكر.

ب– الواجهة الخلفية:

أما بالنسبة إلى الغلاف الخلفي لرواية **"الصورة الأخيرة للسامري"** فهي واجهة بسيطة على خلاف الواجهة الأمامية وذلك لما احتوت من ألوان وأشكال، فأول ما يلفت انتباهنا فيه هو ذلك المقطع المأخوذ من الصفحة الأولى في الرواية ((كانت القرية قبل أن يدخلها هذا الغريب وصاحبه هادئة تماما ... وكانت مطمئنة إلى سكونها الدافئ المبرقش ببعض المشاغبات التي تحدث بين النساء والأطفال أما دون ذلك فإن سكونها يشبه الوقار تماما ... لولا نهيق الأحمرة !))*.

3-2- سيميائية العنوان:

العنوان هو أولى العتبات أو الفواتح التي تستدعي انتباه القارئ نظرا لاحتلاله واجهة الغلاف، ودوره في نقل القارئ من عالم الواقع المنتمي إلى خارج النص، إلى عالم المتخيل الذي يعيده إلى داخل النص.

نجد **"عبد المالك مرتاض** "يلح على أن يكون العنوان ضرورة عاكسة لما يحتويه النص جمالا في طياته، والفكرة الجوهرية التي تبنى عليها، فأي عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف"[1].

فالعنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالات الرواية، فهو المفتاح الذي تحل به ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي.

العنوان رسالة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، بحيث تنبثق أهميته في كونه بوابة غير محروسة بإحكام، وبإمكان القارئ أن ينسل منها النص، ولهذا تبرز إستراتيجية العنونة ليس في كون العنوان نصا جماليا فحسب، لكن العنوان بالنسبة إلى نصه اللاحق يوجد في وضعية مفارقة عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه، وبالتالي فمن الواضح أن عنوان الرواية يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص277.

الغلاف كإعلان إشهاري محفز للقراءة، إذ يعتبر المفتاح الإجرائي الذي يمد القارئ بمجموعة من الكلمات والمعاني والإشارات الدالة التي تسهل الدخول في أغواص النص.

3-2-1- المناص:

- المناص الخارجي: يعد المناص نوع من الإحالة تعود بالقارئ إلى خلفيات متعددة حول النص، بها يسجل أولى مراحل تعامله معه، ويشكل العنوان عتبة من عتبات النص وبوابة عبور القارئ إليه إذ يفتح مجال التساؤل عن مضمون الرواية، الذي لا يتأتى لنا اكتشافه إلا بعد تحليل وتفكيك معانيه ودلالاته.

لندرس المناص الخارجي في رواية السامري لعيسى لحيلح وجب أن نعرج إلى الكثير من الأمور العامة في مجال المناص، والتي لم تخل منها رواية الساميري، بل لقد كان العنوان صورة أولى لهذه المناصات مما يحيل على زحم هائل من هذا النوع، ويتكون عنوان الرواية من كلمتين رمزيتين تحملان دلالة قوية جدا وهما: الصورة الأخيرة والسامري، نقسم كلمة الصورة الأخيرة إلى قسمين: (الصورة) الصورة كلمة الصورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب: « الصورة هي الشكل والجمع صُوَرٌ، وصِوَرٌ، وقد تصورته فتصّور، وقد تصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير، التماثيل »[1]

والمصور هو اسم من أسماء الله الحسنى، فالله: « هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها »[2].

وإذا عدنا إلى الرواية "**الصورة الأخيرة للسامري**" فإن التعريف المعجمي لا يأتي كثيرا على مدلولها في السياق السردي.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 4، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص85.

فقد وردت في متن الرواية (وراحا يدرسان الصور الملتقطة: في هذه الصورة تبدو قمة القاعدة أوسع من هيئة الفارس...)[1].

(لو كانت الشجرة خضراء، فإن التمثال يصير من غير معنى)[2] فدلالات هذه الكلمة موجودة داخل الرواية **دو العثنون** كان يجمع كل الصور ويقرأها، لأنه كان يظن أن القاعدة لتمثال ملك أو سلطان كان يحكم هذه النواحي.

أما بالنسبة لكلمة الصورة الأخيرة: هذه اللفظة قد تجلت في العنوان والكاتب اعتمدتها في اختياره لأن العنوان الرمزي الذي اختاره الكاتب يوصل رسالة قوية من خلال بطله.

فالصورة الأخيرة ربطها **بالسامري** لها علاقة وطيدة بقصة **موسى عليه السلام** فهي صورة أولى و**السامري** في قصة الكاتب قصة أخيرة تجمع بينهما الأدوار والوظائف والدلالات، وما إلى ذلك من معاني ظاهرة وخيفة وتختلف الأزمنة والأمكنة، ولذلك قرن الكاتب مصطلح الصورة بمصطلح الصورة الأخيرة دلالة على الزمن المختلف بينها، وليس الزمن فحسب بل يرجع هذا الإختلاف إلى الأمكنة أيضا والأشخاص والأدوار وما جمع بينهما هو تلك الدلالة الرمزية والمعاني الخفية التي لا يتمكن من فهمها القارئ البسيط (حيث نلحظ في دراستنا هذه تلك النقطة المشتركة بين **السامري وذو العثنون** من خلال عدة دلالات داخل الرواية).

قصة السامري:

(السامري رجل من بين إسرائيل، وهو الذي أغوى بني إسرائيل بعد أن ذهب موسى عليه السلام لملاقات ربه...).

[1] الرواية: ص30.

[2] الرواية: ص30.

بدأ عقل السامري يعمل تأمل أحوال بني إسرائيل، وأدرك أن القوم يتحرقون شوقا إلى عبادة شيء ملموس...

كانت هناك رغبة عامة في الوثنية..وكان كل ما فعله السامري أنه استجاب للرعية العامة، وهكذا تسلل في جمح الليل إلى المكان الذي ذهب المصريين، وأستخرجه وأوقد نارا وبدأ يصهر الذهب... كان يفكر في العجل أبيس معبود المصريين القديم.. وقرر أن يهدي بني إسرائيل عجلا مثله..ألم يقولوا حين رأوا عَبدة الأصنام: أجعل لنا إلها كما لهم آلهة.. سيحقق لهم السامري هذه الرغبة..

بدأ يصنع قالبا لعجل، ثم وضع فيه الذهب الذي أنصهر، ووضع مع الذهب قبضة الحياة التي قبضها من تراب سار عليه جبريل... وأنهك طوال الليل كله يصنع تمثاله..

حتى إذا وافى الليل نهايته كان السامري قد انتهى من صنع عجله الذهبي.. وكان العجل لدهشته يفور مثل عجل حقيقي.. أهي قبضة الحياة التي تجعله يغور.. أم هو الهواء

أستيقظ بنو إسرائيل فوجدوا حلمهم قد تحقق..

شاهدوا العجل الذهبي الذي صنعه السامري، وكان يقف جواره وهو يبتسم بذكاء يحاول عبثا ان يضفي على سحنتيه علائم الطيبة

خرّ بنو إسرائيل أمام العجل وراحوا يتعبدون له، ويذكرون كيف كان سادتهم من المصريين يصنعون أمام عجلهم المعبود.. ويحاولون تقليدهم..

عاد موسى غضبان أسفا..

– أين السامري؟

برز السامري ووجهه في لون الليمون الأخضر..

سأله موسى:

﴿ فما خطبك يا سماري ﴾؟

اعترف السامري في محاكمته بكل شيء..

قال كل ما حدث.. تفكيره في ذهب المصريين، والقبضة التي قبضها من أثر الرسول جبريل

تحدث عن صناعته للعجل.. وادعائه أنه إله القوم وإله موسى حين وصل السامري لهذا الحد من اعترافاته صمت فجأة.. لم يكن يعرف ماذا يقول...

سأله موسى بغضب: لماذا فعلت ما فعلت ؟

قال السامري منهارا: وك﴿ ذلك سولت لي نفسي ﴾

هكذا أمرتني نفس الأمّارة بالسوء، وصدر الحكم على السامري والعجل معا

كما صدر الحكم على الذين ظلموا أنفسهم بعبادة العجل...

أما السامري فقد حكم عليه بالوحدة في الحياة، حكم عليه بالنفي داخل جسده قال له موسى: ﴿ فأذهب فإن لك في الحياة أن تقول لا مساس ﴾ هذا يعني أن لا يَمُسَ أحدا أو يَمُسَهُ أحد.. عقابا له على أن مسّهُ ما لم يكن ينبغي له مَسّهُ من تراب سار عليه جبريل عليه السلام.. بعد أن أصدر موسى حكمه على مدبر الفتنة حكم على أداة الفتنة بالنسق، أمر أن يحرق العجل الذهب [1].

[1] أحمد بهجت السامري، العجل، قصص القرآن، دار الشروق القاهرة، ط1، 1977، ص 5-10.

نلاحظ من خلال دراستنا لقصة السامري وعند قراءتنا لرواية الصورة الأخيرة **للسامري** نقاط مشتركة بين السامري وذو العثنون، من خلال عدة دلالات داخل الرواية، **فدو العثنون** قد كان في القرية صاحب الرأي الأمر الناهي وقد أصبح له مكانة فيها، وذو رأي وشأن وكل ما فعله فيها استجاب هل أهل القرية وشاركوه الرأي سواء كان صائب أو خاطئ، وهذه النقطة تشبه قصة السامري حين استجابة بعض الأهالي له في عهده أنهم كانوا يحترقون شوقا إلى عبادة شيء ملموس، وحقق لهم السامري هذه الرغبة.

كما أن هناك بعض القرآن والدلالات بينهما، من خلال الحياة التعيسة التي عاشتها كلاهما والنهاية المؤلمة لكل واحد فيهما كما نجد أيضا مقطع اشترك بينهما في نهاية وهو « قال فاذهب فإن لك في الحياة أن تقول: لا مِسَاسَ، وإنّ لَكَ مَوعِدًا لن تُخْلَفُه، وانْظُرْ إلى إلَهَكَ الذِي ظَلَتْ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَنَحْرِقَنَهُ ثم لَنَنْسِفَنَّهُ في اليَّمِ نَسْفَا، إنَمَا إلَهُكُمْ الله... »[1].

هذا يعني أن لا يمس أحدا أو يمّس أحد عقابا له على مسّه ما لم يكن ينبغي له مسّه.

وعلى حسب رأي ودراستي هذه الدلالات والأخرى هي ما جعلت الكاتب يجمع بين هذين الصورتين والشخصيتين من الخارج إلى الداخل، أي من العنوان إلى المضمون نلحظ هناك ترابط عميق بينهما.

– كما أن بسبب اختيار الكاتب للعنوان يوجد تشابه بين أحدث الرواية، والتي هي مستمدة من الواقع الذي يعش فيه الكاتب حضوريا مع الشخصيات، وكأن هنا يحمل سمية شخصية معينة في الرواية.

– مناصات خارجية أخرى:

لم يرد في الرواية مناصات خارجية أخرى كالتقديم والهوامش والحواشي، شهادة المؤلف، والكلمة القبلية.

[1] الرواية، 224.

فالمناصات الخارجية الواردة في الرواية هي العنوان وبيبليوغرافيا الكاتب والإهداء، وتلك الإشارة على الغلاف التي تحدد جنس العمل الأدبي فتصنفه في إطار الرواية، فالنص من حيث معماريته كما يرى "جينيت" أو من حيث مناصه الخارجي "رواية" وهذا ما لاحظناه مكتوبا على ظهر الغلاف[1].

ونجد أيضا أن الروائي لم يعتمد عنونة المشاهد الداخلية بل قدمها في إثنى عشر مشهدا، اكتفى بذكر ترتيب كل مشهد دون أن يسميه بعنوان.

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص106.

الفصل الثالث

تجليات الخطاب الديني من خلال عناصر السرد في الرواية

تجليات الخطاب الديني من خلال عناصر السرد:

إن النص الروائي هو عبارة عن تظافر مجموعة من العناصر الحكائية وتمثل هذه العناصر في الشخصية والحدث، والحوار، والزمان، والمكان، إذ أنا لا يمكن أن تتعتبر الرواية رواية في ظل غياب أحد مكوناتها، وهي تمثل مجتمعة ما يعرف الشكل السردي للرواية إذ غاب أحد الأطراف عنه يبقى ينقص لهذا الطرف إذ أننا لا نستطيع أن نروي أي حدث أو قصة أو حكاية دون أن نذكر هذه العناصر لُحمة الرواية وأساسها.

1- مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية الروائية من العناصر الأساسية في بناء الرواية، ذلك لأنه لا يمكن للكاتب أن يصور حياة من دون أشخاص يتحدثون ويفعلون، وتتحدد شخوص العالم الروائي، بقدر تعدد وتشابك الأفعال والأفكار وتكون مستمدة إما من واقع تاريخي أو واقع اجتماعي، من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها، فهي تعيش مع شخصيات أخرى تتفاعل معها[1].

و"**فليب هامون**" يرى أن الشخصية دعامة عدد من النعوت التي تمتلكها بقية الشخصيات الأخرى، أو تمتلكها بدرجة أقل ويرتبط هذا التفاضل، بقيمة الشخصية ووظيفتها في الحكاية، لذلك يهمل الكاتب الشخصيات التي تقوم بأدوار عريضة ثم تختفي، أو ترد كاسم على مستوى البنية السردية أو الحوار لكن التركيز على غيرها[2].

[1] سعيد يقطين، "انفتاح النص الروائي" النص والسياق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 140.

[2] صلاح فضل، السرد الآخر، آنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 163 نقلا عن معجم مصطلحات نقد الرواية، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

وعليه "**فليب هامون**" يرى أن هناك شخصيات متفاوتة الأهمية في العمل الروائي، وذلك يكون تبعا لدورها فيه وأما "**صلاح فضل**" (فنجده يقول أن الشخصية في الرواية تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها)[1]. فالشخصية حسب رأيه ذات أهمية كبيرة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الروائي.

كما وتعد الشخصية صورة حية واقعية في تجسيدها لأنماط الوعي الاجتماعي والثقافي إذ أنها تمثل الدور الحقيقي للبعد الاجتماعي وهذا الأكثر بروزا في الرواية « **الصّورة الأخيرة السّامريّ**» حيث تقوم على علاقات الإتلاف والاختلاف، التعايش والصراع.

1-1- توظيف الشخصيات في الرواية:

وقد تجلت رؤية الكاتب بوضوح اتجاه الوضع الاجتماعي المعاش من خلال الشخصيات الروائية، بناء على الوظيفة التي تؤديها كل شخصية حيث أننا نلحظ فيها الطابع الاجتماعي في تصرفاتها وكلامها وأفعالها، وعلى تعدد الشخصيات في الرواية التي بين أيدينا نلاحظ ظهور الجانب الديني أو طغيانه عليها من خلال تسمية البعض أو من خلال الحديث الذي يدور بينهم، وهذا ما حولنا الإلمام من خلال تحليلنا أو استقرائنا لمجموعة من شخصيات هذه الرواية والتي كانت كالتالي:

1-1-1- شخصية ذو العثنون: (شرح ذو العثنون) العثنون مانبت على الدقن وتحته سفلا وشعيرات طوال عند مديح البعير والتيس وما تدلى تحت منقار الديك.

شخص غريب عن القرية « كانت القرية قبل أن يدخلها هذا الغريب هادئة تماما... وكانت مطمئنة إلى سكونها الدافئ المبرقش»[2].ولم يذكر اسمه في الرواية حتى الصفحة 23 "وسأل ذو العثنون"[3].

[1] نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003، ص 179.

[2] الرواية، ص 7.

[3] الرواية، ص 23.

"**ذو العثنون**" بطل هذه الرواية فهو رجل غامض في تصرفاته وهو الأكثر ظهورا ، كما أن الكاتب أفرده بالأولوية في بداية الرواية وختم الرواية بنهايته البشعة إذ أنه قام بشنق نفسه ، كما أنه مارس سلطويته على أهل القرية بدون حق الذي كان ينظر نحوهم بالازدراء والاحتقار، كما أنه كان طامعا في تلك القاعدة الحجرية المنصب تحت الحجرة الكبيرة، فالكاتب صور هذه الشخصية كشخصية موهوبة، ولكن مع سير الأحداث يتغير مسار هذه الشخصية لتصبح ضعيفة ومدانة، وهذا ما يؤدي بها إلى الانتحار فالكاتب حاول إبراز نموذج لفئة فاعلة بشكل كبير في مجتمعنا ألا وهي حسب النفس والطموح لسلطة والطمع في ما ليس لك، فسلط الضوء على قضية يعاني منها المجتمع في كثير من الأحيان.

1-1-2- شخصية السمين:

شخصية مرتبطة من بدايتها إلى نهايتها بصديقه "**ذو العثنون**" كما أنه يشترك معه في عدة صفات والملحوظ أن الكاتب اهتم كثيرا بإيراد صفات الشخصية أكثر من التركيز على الدور الفعال، والمفروض أنها واجب عليه القيام به والدليل على ذلك قول الكاتب فإذا هم بالغريب الثاني البدين، ذي الشعر الأسود المنفوش والشارب الطويل كقرني جدي، كان يرتدي معطفا جلديا متقشر الطلاء، تتدلى من صدره آلة تصوير[1].

والكاتب هنا لم يمنحه اسما بل اكتفى في الرواية بذكره بالسمين وهي صفة من صفاته التي لقب بها، كما أن الكاتب في بداية الرواية ذكره بالغريب الثاني فهو شخصية مجهولة بالنسبة لأهل القرية التي قدم إليها.

1-1-3- الشيخان الهرمان:

ذكر هذين الشخصتين داخل هذه الرواية بكثرة، حيث أننا نجدهم في عدة أماكن غير المسجد (فالشيخان الهرمان اللذان يلعبان الضامة في مدخل المقهى يفعلان من سنين ولا يبرحان مكانهما إلا عندما

[1] الرواية، ص 22.

يقومان إلى صلاتهما فينقرانها نقرا خفيفا عجولا...)[1].

فالتأمل في هذين الشخصيتين يلحظ أنهما مخالفان لما هو معتاد أن نراه أو ما هو مجسدا دوما في هذه الشخصية.

فالكاتب وضع لهما صورة جعلتهما غري مباليان بأمور الدين، وأن مهامها المعتاد لفعل الخير والنهي عن المنكر والدعوة إلى طاعة الله لم نلحظه داخل متن الرواية فما يقومان به داخل المقهى والتردد عليها من أجل لعبة الضامة جعل مهامهما مناقض إلى الإيمان والدين، رغم كبرهما في السن نجدهم في صلاتهم لا يؤديانها على أكمل وجه، فهما ينقرانها نقرا ، إذ لا يقدمان لأهل القرية نفعا من الصلح والإرشاد، وتوظيف هذه الشخصية إنما هو رمز للحركة الدينية التي لم تؤدي دورها اللازم في تحرير الإنسان من القيود والعشوائية ، وتدفع نحو التقدم والتحضر والرقي بل على عكس من ذلك بحيث أنها تسير به نحو التدهور والانحطاط، وتحمل دلالة البعد الديني في نفوس أهل القرية حين قال لهم من سنين: « كأني أراكم هنا تنبحون كالكلاب وتصّلون لخنزير معلق»[2]، ومن ثم صار يطلق على كل جلسة في القرية يغلب عليها اللغو واللهو " صلاة الكلاب".

فشخصية الشيخان الهرمان لم تؤدي دور الشخصية المتدينة التي تتميز بسيمات أخلاقية عالية، وتسعى إلى تحقيق ونشر هذه السيمات بين أهالي القرية بل هي على عكس ذلك.

1-1-4- شخصية سي الجمعي:

وهو صاحب مقهى، حفظ القرآن كله ونسيه، فأغلب ما يمكن قوله عن هذه الشخصية، أنها شخصية مخادعة ومنافقة همها الوحيد جمع المال، فكان أهل القرية يتعاملون معه بحذر وهذا ما نلمسه في المقطع التالي: «وظنوا به الظنون الآثمة، وصاروا يتعاملون معه بحذر، ولو كان صلحا لما نسي القرآن، وقد كان له حافظًا وإن

[1] الوراية، ص 8.

[2] الرواية، ص

كان البعض يرجع ذلك إلى جدته فقد دعت عليه لما قال لها ذات مرة:خدي يا جدتي هذه التمرة،وأقمها حجرة»[1]. بحيث أن أهل القرية كانوا لا يستطيعون أن يقاطعوه إذ ما في القرية إلا مقاه.

1-1-5- إسكافي القرية:

صانع الأحذية ومصلحها، في القديم كانت صناعة الأحذية يدوية، أما الآن أصبحت صناعة الأحذية التقليدية الحرفية محدودة بسبب كميات الإنتاج الكبيرة من الأحذية الصناعية.

ففي رواية الصورة الأخيرة "**للسّامري** "ظهرت هذه الشخصية والتي يمثلها رجل « بائس الذي لا يميزه إلاّ شعرُ حاجبيه الغزير وانتفاخان غريبان وراء أذنيه، وقد ورث هذه المهنة القدرة عن أبيه »[2]، فهذه الشخصية لم يذكرها الروائي في الرواية كاملة إلا في بداية الرواية ذكرهما في بضعة أسطر، وليبين لنا بأن في القرية إسكافي بائسا يائسا وإنّ كان البعض يفتقد أنّ أباه قد دعا عليه، فما وجد إلى الفلاح سبيلا.

2- الفضاء الزماني:

لا يخلو متن الرواية من عنصر الفضاء، هذا العنصر الذي حظي باهتمام واسع من طرف العلماء والأدباء والكتاب، لما له علاقة في حياة الإنسان، فبهذا العنصر يتشكل لنا العدم والوجود والحضور والغياب، وله عدة أزمنة الماضي، والحاضر، والمستقبل، والدور الفعال في حياتنا لا يمكن الاستغناء عنه حتى داخل الأعمال الأدبية بجملتها، والروائي "**عيسى لحيلح**" جعل هذا الفضاء عنصرا أساسيا داخل الرواية التي نحن يصدد دراستها، إذ أنه لم يتخلى عنه أثناء الكتابة فالزمن:« كأنّه وجودنا نفسه هو إثبات لذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء الآخر إن زمن موكل بالكائنات ومنها الإنساني يتقضى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا

[1] عيسى لحيلح، ص 15.

[2] الرواية، ص 20.

يفوت منها شيء، ولا يغيب منها فتيل كما نراه موكل بالوجود نفسه أي بهذا الكون يغير من وجهة ويبدل من مظهر فإذا هو الآن ليلٌ وعدم نهار وإذا هو الفصل شتاءا وفي ذلك الصيف»[1].

ومن خلال هذا التعريف أجد أنّ العلماء اتفقوا أنّ الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية، شغلت الدارسين في شتى المجالات وتضاربت بشأنه الآراء، وتعددت حوله المفاهيم ففي قاموس السرديات " **لجيرالد برانس**" ورد على النحو التالي: هو الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصة، زمن المروى)، هو الفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث، زمن الخطاب، وزمن السرد"[2].

وعند الناقد الجزائري " **عبد المالك مرتاض**": " يبدو الزمن عنده مظهر وهمي ويشبه بالأكسجين، بزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعيشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه"[3].

كما أنه أثار مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتباره مكون أساسي لها فأولوه عناية خاصة، إذ لا يمكن أن تتصور حدثا سواء أكان واقعيا أو تخيليا خارج الزمن، كما لا يمكننا أن نتصور أي ملفوظ شفوي أو مكتوب دون نظام زمني، فهو مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس، ليتجسد الوعي به من خلال " ما يتسلط عليه بتأثره الخفي غير الظاهر، فهو وعي خفي لكنّه يتمظهر في الأشياء المجسدة، وبتالي فهو من العناصر المهمة التي يقوم عليها فن القص بشكل عام، وفن الرواية بشكل خاص، وهو يتجسد في الرواية بواسطة سرد الحوادث"[4]، وعليه فالزمن هو الهيكل الأساسي الذي يقوم عليه العمل أو البناء الروائي، إذ لا رواية من غير زمن.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة،العدد 24، الكويت، 1998، ص 199.

[2] جرالد برنس، " قاموس السرديات"، م س، ص 201.

[3] عبد المالك مرتاض، " في نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، يناير 1978، ص 201.

[4] إدريس بودية، " الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 98-99.

فالسرد لا يتم إلا بوجود الزمن الذي تتحرك فيه الشخصية وعلى الرغم من كثرة التعريف حول المصطلح الواحد أخذ كل تعريف الدلالة الخاصة التي يقصدها المستعمل لها ويصفيها بطبيعته الفكرية في صورة توصّل المعنى لمتلقي، فالزمن قد تجلى في رواية الصورة الأخيرة **"للسّامري"** بكثرة فالكاتب جعل له علاقة وطيدة بالعالم الداخلي وأفكار الشخصيات، ويروي لنا الأحداث في أزمة مختلفة وبتالي تعطيه أهمية كبيرة في هذه الدراسة.

2-1 – زمن الخطاب: هذا الزمن هو الزمن الذي ركزت عليه الرواية الحديثة، حيث يسميه بعض النقاد بالزمن الطبيعي أو زمن السرد، وفي هذا النوع من المستويات يقدم فيه الراوي أحداث الرواية أو ما يسمى الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد ولا يكون مطابقا في ترتيبه لزمن القصة بل ينكسر ويتداخل ويتنوع بين أزمنة عدة من الحاضر والماضي ونحو المستقبل[1].

وبالتالي فإن البنية الزمنية في هذه الرواية لم تخضع لتسلسل منطقي للأحداث، بل جاء البناء الزمني متماسكا ومتداخلا بين الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل)، وكذلك حسب متطلبات الحبكة الروائية، فالزمن هو الهيكل الذي يقوم عليه العمل أو البناء الروائي.

ومن تجليات الخطاب الديني من خلال الفضاء الزماني في الرواية فإن هذه الدراسة التي تقوم بها تنطلق من الفضاء الزماني لرواية الصورة الأخيرة **"للسّامري"** للكاتب **"عيسى لحيلح"** من خلال الكشف عن مواضع الزمن والمفارقات الزمانية.

2-2- بنية المفارقات الزمنية في الرواية:

إن الزمن هو الرصيد الذي يكسر خطته السرد ويلغي التسلسل والترتيب لأحداثْ الحكائية ويعرضها

[1] غسان كنفاني، "جماليات السرد في الخطاب الروائي"، دار مجدلاوي، ط1، 2006، ص 46.

بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية، وكل هذا يتم من خلال ما يقوم به الكاتب باعتماده على حركتين أو تقنيتين أساسيتين:[1]

تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء حيث يوجد ماضي الأحداث وهذه العودة التي يقوم به الراوي تكون بتقنية الاستذكار (الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من الحاضر الرواية أيضا لكن اتجاهها يكون نحو المستقبل وهذا ما يسمى الاستياق، وبتالي تتولى المفارقات الزمنية التي تعني حسب "**جيرار جنيت**":«دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة، أو ليكن الاستدلال عليه من هذه الفرضية غير المباشرة أو من البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وإنما تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»[2].

وبتالي فإن هذه الدراسة لزمن الحكاية ترتب الأحداث من خلال التركيب الزمني، فالسرد يعيد صياغة الأحداث الحكائية رغم الاختلاف الذي يدور بين الحكاية والسرد، ولهذا فإنّ البنيات المفارقة الزمنية من خلال الخطابات الروائية المتعددة في الرواية الصورة الأخيرة **للسّامري**.

2-2-1 الاستباق:

على الرغم من الاستباق هو عكس الاسترجاع الذي يلتفت إلى الماضي، فإن الاستباق ينظر إلى المستقبل، فهو القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية[3].

[1] ينظر زهيرة بنيني، بنية الخطاب عند غادة السمان، مقارنة بنيوية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث إشراف الطبيب بودربالة، 2008/2007، باتنة، الجزائر، ص 159

[2] زهيرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان، ص 160.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، المزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 132.

كما عرفه "**جير الدبرانس**" في قاموس السرديات هو " أحد أشكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللحظة التي ينقطع عندها السرد التابعي الزمني سلسلة من الأحداث لكي يخلى مكانا للاستباق، والاستباقات لها سعة (اتساع) إنها تغطي مساحة من زمن القصة)، ولها مدى معين (يكون زمن القصة الذي تغطيه على مسافة زمنية ما من لحظة الحاضر)، ويكون الاستباق تسعة " يضع ساعات ومدى يوم واحد، إن الاستباقات التكميلية تملؤ فراقات لاحقة تنشأ عن الثغرات في السرد، أما الاستباقات التكرارية أو الإعلانات فتفسر مسبقا أحداثا سوف يتم ذكرها مرة ثانية فيما بعد"[1].

فالكاتب يعتمد هذا النمط الذي يقوم بقلب نظام الأحداث في الرواية من خلال هذه التقنية الحكائية التي تذكر لنا مقطع سردي سابق لأوان حدوثه أو يمكن توقع حدوثه للأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية.

ومن الاستباقات الواردة في الرواية التي بين أيدينا ما يلي:

حين قال "**ذو العثنون**"«كنت أتوقع هذا الجو من الليل، ولقد كان هزيم الرعد مزعجا »[2]

وقوله أيضا " هذا الرعد وهذه الريح وهذا الذي سيجعل مهمتنا صبعة غدا"[3].

هذين المقطعين نجد فيهم ا تنبؤ واضحا، إما يحدث وإما لا يحدث هذا الحدث يكون في زمن المستقبل،كذلك نجد هذا المقطع لا قاطعه " **الباهي**" عندما أرها ستعرفني وعندما تراني سأعرفها، سأبحث عنها في المدينة"[4]

[1] جيرالد برنس،" قاموس السرديات"، م س، ص 158.

[2] عبد الله عيسى لحيلح، " الصورة الأخيرة للسّامريّ، دار الأوطان للثقافة والإبداع، الجزائر، ص 32.

[3] الرواية، ص 30.

[4] الرواية، ص 139.

وأيضا نجد «سأذهب إلى داره خاشعا متماوتا من خشية الله»[1].فكل هذه الاستباقات قام الكاتب فيها بالقفز على الفترة التي تروى فيها الأحداث إلى المستقبل ليبين أو يشرح لنا أو يتوقع لنا ما سوف يحدث فيها.

« بعدها استعان هذا الذي نسميه المدخنة إلى حين ببعض الشباب»[2].

« حينها أعتبر نفسي قد نجحت»[3]

«ستسأل عنها موج البحر وتسأل فيروزً الشُطانْ»[4].

« ولأول مرة منذ أن عرفها»[5]

« وقد اعتاد منذ حلول الربيع»[6]

كل هذه الاستباقات وأخرى نجد الكاتب فيها يطلق الفنان للخيال، ومعانقة ذلك المجهول الذي غيب حضوره المباشر ويبقى مهمش حتى يحين حدوثه أو يغيب عن الحدوث في النص السردي، " هذه الاستباقات وأخرى التي تتخذ صيغة تطلعات مجردة، تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص"[7].

والمقصود هنا أنّها تطلعات لها غاية ووظيفة تؤديها، تكمن القارئ من توقع حدوث موقف مَا في المستقبل لإحدى الشخصيات أو لظرف من الظروف.

[1] الرواية، ص 163.

[2] الرواية ، ص 15.

[3] الرواية، ص 163.

[4] الرواية، ص 164

[5] الرواية، ص 179.

[6] الرواية، ص 179.

[7] حسين بحراوي: " بنية الشكل الروائي/ الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 132.

2-2-2- الاسترجاع:

هو العودة أو الاستذكار، كما أنه عبارة عن "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر (أو اللحظة التي يتقطع عندها سلسلة الأحداث المتابعة زمنيا لكي تخلى مكنا للاسترجاع)، إن الاسترجاعات " سعة أو مدى"، له سبعة مقدراها بضع ساعات، ومدى مقداره يوم واحد ويوجد نوعان من الاسترجاعات مكررة (تكرارية) أو تذكر، وهي تقوم بسرد أحداث تم ذكرها بالفعل من جديد"[1].

من خلال هذا التعريف يمكن القول بأنها إحدى وسائل البنية الروائية يستخدمه الروائي، كما يمكن ان نسميه التداعي وإيقاف السرد من أجل العودة إلى نقطة سابقة.

إن العودة إلى الوراء سابق لمستوى الحكي الأول ينتج عنه انكسار التسلسل الخطي الزمني لأن " كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استنكار يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[2].

والاسترجاع داخل الرواية يتواجد بكثرة، حيث لوحظ في مواضع متعددة، منها و تقوم في هذه الدراسة باستخراج بعض منها.

« مزال القريون يذكرون يوم مجيء الغريب، كان الوقت ظهرا والفصل ربيعا، وكان في السماء سحابات تتصل حينًا وتنفصل زمانا، ويذكرون أنه يوم جاء الغريب قد مر على موت العجوز "أم سعيد" ثلاثون يومًا... »[3].

ويذكرون أنه جاء بعد يومين من وفاة الزوجة التاسعة «الشيخ نكيح» وفي اليوم الذي عثر فيه الطاهر بن رابح

[1] جيرالد برنس، " قاموس السرديات"، م س، ص 16.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 120.

[3] الرواية ، ص 13.

على عشر حجلة فيه عشرون بيضة[1].

هنا الكاتب استخرج لنا ذكريات الأيام بالتفاصيل حيث واصل الكاتب قوله: ويذكرون كيف تحلق حوله الصغار فنهرهم الكبار تكلفًا، لأن الصغار ما تفرقوا من حوله ولا نهرهم أحد بعد ذلك[2].

فالراوي من خلال هذه الاستذكارات يريد أن يوضح للقارئ حدثا ما فهي وظيفة تكميلية حين يلجأ السارد إلى إيراد الأحداث سابقة مثلا يحكي حكاية أولى ويحاول أن يربطها بها، وذلك لتبرير وُرودِهَا وكذلك ممارسة سلطة على السرد.

ونجد استرجاعات أخرى يقوم فيها الكاتب باستحضار الماضي مثل ما ورد هنا أنه استحضر لنا شخصية هذه العجوز التي لم يقم بذكرها من قبل.

ومن كان يظن أنّ عجوزًا،في مثل هذا السّن ما زالت تذكر أمها وأباها وإبنها الذي لم يستطيع أن يكون بطلاً في سبيل أمّه مثلما استطاع ان يكون بطلاً في سبيل هؤلاء...[3].

استذكار الراوي "**على القهوجي**" الذي لم يحضر جنازة " **الشيخ الدراجي**" والدليل على هذا كله أنه لم يحضر جنازة « **الشيخ الدّراجي**» الذي لولا أنّه دافع عنه في ثورة التحرير لكان من المذبوحين، لأنّه باع ثورًا لأحد الضباط الفرنسيين[4].

إضافة إلى استحضاره أنه كان يأكل من مزود " سي علي" مسكين إن كان هو نسيا فالناس ما زالوا يذكرون أنّه كان يأكل من مزودّ "سي علي" بعد الاستقلال ومن جيبه يأخذ مصروفه[5].

[1] الرواية، ص 14.
[2] الرواية، ص 14.
[3] الرواية، ص 189.
[4] الرواية، ص 146.
[5] الرواية، ص 146.

وهذا الرجوع أو العودة من طرف الذات الكاتب أو الراوي يمكن لنا القول عنه أنه غيّب الحاضر واهتم بالماضي لكي يخدم نصه السردي ويوضح المعنى للقارئ وجعل هذا الماضي مدرجا في سياق الحكي أو السرد، وقد وردت في الرواية التي بين أيدنا استحضارات عدة و قمنا باستخراج البعض منها لنشرح هذه العودة وما الغرض منها فالكاتب هنا تذكر الماضي على حساب الحاضر، فهو يسترجع ماضي الأحداث في الرواية بخطاب يجعلك تعيش تلك اللحظات وكأنك كنت داخل الحدث.

3- الفضاء المكاني:

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات، فهو الفضاء الذي يحتوي كل العناصر الروائية.« لقد خصنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي .space Espace ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استحماله إلى النشوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن نفقه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1].

كما عرفه حميد لحميداني « المكان الروائي والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي والفضاء النصي والفضاء متطورا»[2].

وبالتالي فإن الفضاء له دورا في السرد، لأن الأمكنة في أغلب الأحيان تؤدي إلى دلالة لا يمكن أن تعرف إلا بذكرها للمكان الذي وقع فيه الحدث.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الروائية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 141.

[2] حميد الحميداني، "بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي" ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000، ص 75-76.

وقد ظهر لنا ميله إلى المكان كغيره من النقاد، وهذا المصطلح لما له من شمولية أوسع كونه يشمل المكان بعينه الذي تجرى فيه أحداث الرواية[1].

فالمكان إذن هو عبارة عن وعاء يجمع الحدث والشخصية وغيرها من عناصر الرواية، ويكون في أغلب الأحيان في منطقة جغرافية معينة وإن تشخيصنا للمكان يجعل الأحداث داخله، والراوي أو الكاتب لا يستطيع أن يتصور أي عمل روائي من دون مكان محدد.

ويعني هذا أن المكان من أكثر الأشياء تأثيرا في حياة الإنسان لأنها تبقى محفورة في ذكرياته كما يسكن ذاته،والرواية دائما ما تفتح الطريق أمام خلق الأمكنة وهذه الأخيرة بدورها متعددة.

وهذا ما يعرف بالفضاء الروائي، الذي يكون بمثابة المسرح للأحداث وإطار تسبح فيه الشخصيات بأدوارها وأفعالها والكاتب يلعب فيه دور المحرك للحدث بتقنيات لتعبير السرد.

في هذه الدراسة سوف تقوم باستحضار بعض الأماكن التي جرت فيها الأحداث وتعطيها بعض الشرح وبين أن المكان شغل حيزا بارزًا داخل هذه الرواية وهذا الأمر بديهي، لأن المكان ضروري بحركة الأحداث والشخصيات، وسريان الزمن لهذا السبب بدأت الرواية بوصف المكان.

3-1 القرية:

هي مكان يجتمع فيه مجموعة من الناس، ويستقرون فيه ويكونُونَ فيه مجتمعًا خاصًا بهم، وعادة ما يكون عدد سكانه يتراوح ما بين المئة والعشرة آلاف، سكان القرى قد يكونون من قبيلة أو عشيرة أو عائلة واحدة، وقد يكونون من عدة عائلات مختلفة.

[1] المرجع نفسه، ص 62.

كثيرا ما تضم القرية الواحدة بضع عائلات فقط، كما تتميز بيوتها عادة بالبساطة واعتماد أهلها على المواد البسيطة في البناء كالطين والخشب.

هذا المكان الذي يستقبل شخصيات متعددة المستوى والصفات وهي الفضاء الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية وتصارع فيه الشخصيات، وذلك من خلال تقنية السرد التي يقوم بها الراوي فهي بمثابة رمز وقناع يخفي كل ما هو مباشر وتدرج القرية ضمن الفضاءات التي يمكن تسميتها بالعامة، لاشتراك الجميع في ملكيتها وتعتبر من الفضاءات الحيوية التي لا يمكن تجاوزها وإهمالها نظرا لارتباطها الوثيق بالإنسان، ويكثر استخدام هذه الفضاءات خاصة، إذا ما اختار الكاتب الأحداث نصه فضاءات خارج جدران البيوت، كما أنها الهيكل النموذجي للمجتمع فهي فضاء تسوده الرقابة والملل والفوضى والفراغ، والقرية هي المرآة العاكسة لحالة أهلها وهذا ما ظهر لنا من خلال هذه المقاطع كانت القرية قبل وكانت مطمئنة إلى سكونها المبرقش ببعض المشاغبات التي تحدث بين النساء والأطفال، أما دون ذلك فإن ذلك سكونها يشبه الوقار تماما ... لولا نهيق الأحمرة أن يدخلها هذا الغريب وصاحبه هادئة تماما.... لولا نهيق الأحمرة ! وكانت رقابة الحياة في هذه القرية تجعل المرأ يشعر أنه في وسع الزمن أنّ يتوقف إذا أراد...الخ[1].

«عندما تنفس الصبح، وتشاءب الصباح، وسرت أنفاسه تستنهض كل حي نائم بين التلال والأخاديد وانسكبت رفقات الضياء الأولى تسمح عن وجه الهضاب والروائي غلالات الظلمة الشفيقة، وعندما ارتفقت الشمس وبدأت أشعتها تحدق ما يشبه الإزعاج الصبياني المشاغب في العيون والظهور»[2].

3-2- المقهى: هو مكان عام يجلس الناس لشرب القهوة أو الشاي أو التدخين وشرب العصائر والمشروبات الغازية أو تناول الحلويات، ويعتبر بمثابة مجلس لشباب فيجتمعون ويتبادلون الأحاديث وحديثا صار

[1] الرواية، ص 7

[2] الرواية، ص 19.

الشباب يجتمعون في المقاهي لمشاهدة المباريات الرياضية على القنوات الفضائية المشفرة. يقوم المقهى كمكان انتقالي خصوصي، بتأطير لحظات العطلة والممارسة المشبوهة التي تتضمن فيها الشخصيات الروائية وهذا المكان هو مكان شعبي يقصده عامة الناس إما لتمضية الوقت أو الترويح عن النفس، وهو مكان لتبادل الأخبار، يسع الجميع ولا يضيق درعًا بأحد.

ويمكن القول عنه أنه ملتقى الأحباب والأصحاب، نجد فيه أشكالا مختلفة من الفئات البشرية، والذهاب إليها اختياري، ويختلف جو المقهى من مكان لآخر، حسب العادات التي تسود المنطقة والأشخاص الذين يسكنون فيها، والكثير من الكتاب (الروائيين) يوظف المقهى في الرواية كحيز مكاني تجري فيه الكثير من الأحداث.

وبعودتنا إلى الرواية التي نحن بصدد درستها نلحظ أن هذا الفضاء المكاني ليس له تسمية خاصة به حيث اكتفى الكاتب بتسميته " **قهوة سي الدّراجي**" نسبة إلى صاحبها.

كما أننا لا نجد مقاطع داخل الرواية تصف لنا هذا الفضاء بحاله أو بكامله، بل نجد مقاطع وصفية متقاطعة وعليه سوف نقوم بذكر مجموعة من المقاطع المكانية التي ترتبط به أو تكون هي ضمن فعل أو حدث، أو الذي الحدث وقع فيها.

« فالشيخان الهرمان اللّذان يلعبان الضامة في مدخل المقهى»[1].

« أما بعض الرجال فليشربوا قهوة الصباح عند " **القهواجي**"»[2].

وبالتالي فالكاتب يبين لنا من خلال هذه المقاطع أن المقهى يذهبون إليها بهدف التسلية وتضييع الوقت.

[1] الرواية، ص 8

[2] الرواية، ص 19.

3-3 المسجد:

المسجد أو الجامع هو مكان عبادة المسلمين، وتقام فيه الصلوات الخمس المفروضة وغيرها، وسمي مسجدا لأنه مكان للسجود لله، ويطلق على اسم المسجد أيضا جامع وخاصة إذا كان كبيرا وفي الغالب يطلق على اسم " جامع" لمن يجمع الناس لأداة صلاة الجمعة فيه، فكل جامع مسجد وليس كل مسجد جامع،كذلك يطلق اسم مصلى بدل من اسم مسجد عند أداء بعض الصلوات الخمس المفروضة فيه وليس كلها مثل مصليات المدارس والمؤسسات والشركات وطرق السفر وغيرها، التي غالبا ما يؤدي فيها صلاة محدودة بحسب الفترة الزمنية الحالية، ويدعى للصلاة في المسجد عن طريق الأذان وذلك خمس مرات في اليوم وذلك أن الذهاب إليه والصلاة فيه لهما ثواب كبير عند الله.

وعن أبي هريرة رضي الله عن النبي " صلى الله عليه وسلم قال: «إن أحدكم إذا توظأ فأحسن وأتى المسجد لا يريد إلا الصلاة لم يخط خطوة إلا رفعه الله بها درجة، وحط عنه خطيئة حتى يدخل المسجد»[1].

ومن خلال هذا الحديث يمكن لنا القول بأنه الفضاء المنتج باتجاه الأعلى وفيه يتوحد الإنسان مع خالقه فهو مكان مقدس ذات دلالات مذهبية كما أنه يوحي بشخصية دينية ألا وهي الإمام وإتباعه، لأنه بدوره يلعب دور المكان الرئيسي أو المركز الذي تلقى فيه الخطابات الاجتماعية والسياسية التي تخدم الدين والإنسان.

الكاتب يستحضر لنا المسجد في الرواية بتعريف أو يوصف لكنه ذكره في مقاطع متفرقة داخل الرواية ومن بين هذه المقاطع ما يلي: " فالأطفال ليتحلّقوا حول **"سيدي"** في جامع القرية الذي اسمه جامع القرية **"سيدي علي"** ليحفظوا القرآن الكريم[2].

[1] صحيح البخاري، الإمام حافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت 256)، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، الرياض، د ط، 1998، ص 112.

[2] الرواية، ص 19.

بل أقبلوا على الجامع يهرعون حيث "**سيدنا**" والقرآن الكريم والذكريات المقدسة...[1]

في الجامع وجدوه منصرفا إلى الأطفال والشباب يحفظهم القرآن الكريم[2].

وكم تمنى أن تنمحي كل ذكريات الصبا من قبله، أيام كان مثل هؤلاء المخدوعين يختلف إلى جامع قريته لحفظ القرآن الكريم[3].

ومن خلال هذه المقاطع يتضح لنا أن هذا المكان الذي هو دار العبادة للمسلمين، قد ورد في الرواية فهو فضاء التقيت فيه العديد من الشخصيات وحدثت فيه العديد من الأحداث، والأفعال منها تأدية الصلوات، وحفظ القرآن لكريم، وغيرها مما جعله فضاءًا مكانيا بارزًا فهو رمز للدين وأحد معالم الثقافة الإسلامية .

4-الأحداث

يعد الحدث كأي عمل فني في الرواية، من خلال اختيار المؤلف لأحداث مناسبة تماشى وظائف الشخصيات ويخصص له مكانا في النص السردي، ويشترط فيه أن يكون صالحا للعمل الروائي، ويثير اهتماما لدى المشاهد وينقل إليه كل المعاني والأفكار في صورتها الحقيقية.

وتشتغل الرواية عادة على حدث رئيسي تنبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلالها ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار، إضافة إلى وجود حدث ثانوي أو أكثر يقارب الرواية من الحياة ويضفي على مشاهدها بعض المرونة، على أن يكون هناك تفاعل بين الحدثين دون أن تؤثر الأحداث الثانوية على الحذف الرئيسي[4].

[1] الرواية، ص 106.

[2] الرواية، ص 106.

[3] الرواية، ص 22.

[4] عبد القادر القط، " من فنون الأدب المسرحية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1978، ص 21.

وهذا معناه أن الحدث الرئيسي في الرواية يكون منبع إلهام للشخصيات الرئيسية، من خلال ما يضفي عليها من أحاسيس محددا في النص الروائي مقارنة مع الحدث الرئيسي، شرط أن يكون هناك ارتباط بينهما وقد ورد تعريف الحدث في "**قاموس السرديات**" بكونه: تغير في الحالة، يعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل في صيغة فعل أو يحدث، والحدث يمكن أن يكون فعلا أو عملا، أو حادثة عرضية، وتعد الأحداث هي و الكائنات المكونات الرئيسية للقصة[1].

أي أن اللغة هي وسيلة لنقل الأحداث من صيغتها المجازية إلى الصيغة اللفظية المنطوقة فتعبر عن الحدث في سطر داخل.

كما أن الحدث هو عبارة عن سلسلة من التغيرات التي تحتوي سلوك الأشخاص في علاقتهم وتفاعلاتهم مع البيئة التي يضطربون فيها، أو هي مجموعة من الوقائع الجزئية أو الأحداث التي ترد متسلسلة حيث لا يمكن تصور قصة فنية دون وقائع مرتبطة بالشخوص أو الشخصيات[2].

وهذا معناه أن كل عمل روائي هو عبارة عن خليط متجانس تحتويه عدة مكونات منها الرئيسية، ومنها الثانوية متمثلة في الشخصيات والزمان، والمكان، والأحداث....الخ.

وإذا غاب أحد هذه المكونات عن الآخر اختل التوازن في معطيات هذا العمل وبان ناقص لدى القارئ.

كما أن وقائع الرواية أو أحداثهما تكون على الدوام مرتبة ترتيبا سببيا لأن الكاتب على العموم يلجأ إلى استخدام تقنيات السرد، ليكون هذا العمل متكاملا ومترابطا مع بعضه البعض، حيث أن الأحداث تعمل عملا له معنى فهي تكشف لنا عن باطن ما تحتويه الرواية من صراعات ومواقف بين الشخصيات، لكن هناك بعض

[1] جرالد برنس، " قاموس السرديات"، ص 63.

[2] محفوظ كحوال، " الاقتباس الأدبية النثرية والشعرية"، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ط، 2007، ص 61.

النقاط التي يجب فيها الالتزام لا يكون في كل جوانب الحياة بل يكون في الجانب التاريخي وخاصة الديني، فلا بد له أن يكون خاليا من التغير والتزييف واعتماد الروائي على أحداث ونصوص دينية لا يجعل من الرواية نصا دينيا جامدا بل إن حضور المادة الدينية في العمل الروائي، هو من أهم ما يميز أحداثها باعتبارها عمودا فقريا.

وعلى الرغم من الحضور الكثيف للمادة الدينية سواء بطريقة دلالية وذلك من خلال المقاطع الدينية أو بطريقة مباشرة في رواية " **الصورة الأخيرة للسامري**"، إلا أننا نشعر بتلك الفجوة بين ما هو ديني وما هو فني و نشعر بالحدود الفاصلة بينهما، بل إنهما يتعلقان وينصهران معا ليكون نصا سرديا.

4-1- توظيف الحدث في الرواية:

وفي هذه الرواية التي بصدد دراستها كرد أحداث دينية إما في زمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل بتقديم حدث أو تأخيره أو حذف فترة زمنية من زمن الرواية.

وقد ورد في متن هذه الرواية عدة أحداث وهذا ما نلمسه في المقطع التالي:

((صدقني أنه لم يكن عندهم فرق بيم ذاك وبين هذا قبل أن يأتي الغريب وصاحبه، فالشيخان العرمان اللذان يلعبان " **الضامة**" في مدخل المقهى يفعلان ذلك من سنين ولا يبرحان مكانهما إلا عندما يقومان إلى صلاتهما فينقرانها نقرا خفيفا عجولا...))[1].

وعندما يعودون مع المساء يحملون معهم قليلا من الرزق وأضعاف ذلك من التعب والعناء وكثيرا من القناعة والرّضا يلتقون في صلاة المغرب...الخ[2].

[1] الرواية، ص 8.

[2] الرواية، ص 11.

فيصلونها جماعة وكذلك العشاء ويقرأون بين الصلاتين الحرب أو الحربين...[1]

عندما يصيح ديك الفاهم يقوم الشيوخ إلى صلاتهم وأذكار الصباح التي ما زالت أذكر أنها كانت مزيجا من قرآن وحديث طوعته الألسنة للهجة[2].

راحوا يضربون كفّا بكفّ ويحوقلون حسرةً وندمًا، ويعلّقون عجزهم على حبال الشيطان كما ألفوا أسلافهم يفعلون، ثم إنهم ما توجّهوا إلى المقهى مسرعين، بل أقبلوا على " الجامع" يهرعون حيث سيدنا و القرآن الكريم والذّكريات المقدسة...[3].

نجد أيضا أن الراوي يتلفظ بكلمات وألفاظ دينية أهمها " لفظة الله"، أعود بالله من الشيطان الرجيم "[4]

"لا تخافوا يا جنود الله"[5].

هذا الفعل الذي زاد من رغبة في معرفة الدور الدلالي الذي يحمله هذه اللفظة داخل السياق السردي(جاء نصر الله والفتح)[6].

فالراوي من خلال هذه المقاطع وغيرها، إنما أراد أن يبين للقارئ مدى أهمية الدين، وذلك لمكانته المقدسة عندنا نحن المسلمون إلا أن الناس وهو أهل القرية، قد اشتغلوا بالدنيا وملذاتها، وهذا دليل عن الوعي والجهل بما يدور في تلك المرحلة التي صورها لنا الكاتب، فالراوي عندما يكتب روايته يقوم بانتقاء الأحداث وما يراه مناسبا لكتابته، و ما يتماشى مع الواقع فيقوم بالحذف والتغير إن تطلب الأمر.

[1] الرواية ، ص8.
[2] الرواية، ص 41.
[3] الرواية، ص 106.
[4] الرواية، ص 196.
[5] الرواية، ص 196.
[6] الرواية، ص 197.

5- رمزية الخطاب الديني في الرواية

في خضم الأحداث يتعرض الروائي للخطاب الديني كتقنية في حركة السرد، حيث يمزجه مع الأحداث ويظهر توظيفه له في العديد من المواقع والأماكن في الفضاء الروائي.

يهتم الروائي بالتعرض للخطاب الديني في فصول الرواية وأثناء التعليق على الحوار أي الكلام الذي يظهر من خلاله شخصية الإسلامية العربية الجزائرية، التي لا تنفك عن الذين وتنظر إليه نظرة التقديس والاحترام، فهو يتسلل إلى خطابه بدون شعور، ويتخلل أحداثه ويتمازج مع فكر شخصياته الروائية. ويركز الروائي على ذلك الخطاب المعتدل التبني روح الإسلام الطيبة الكريمة، وآلياته في ذلك الشعائر الدينية كإبراز لهوية هذا المجتمع الذي تدور فيه أحداثه معرفا بعقيدته، ومبنيا لأعرافه التعبدية، وغايته في ذلك التوافق مع المتلقي والتجانس فكر الديني رغم أن الرواية ذات بعد خيالي بحث، رغم ذلك التزام الكاتب بالخطاب الديني الذي يقترب كثيرا من شعور وأحاسيس المتلقي و يلامس واقعه المعاش[1].

5-1 رمزية الدين:

هذان الغريبين لما دخلوا إلى القرية التي لها نوع من التشابك الاجتماعي كان بنية ثقافية تمثل أعراف الدين، التقاليد، والعادات متمسكين بها هذان الدخيلان كان عندهم فكرة الايدولوجيا أرادوا من خلالها المكوث في القرية.

الراوي استعمل عدة أيقونات، وترميزات الدينية من بينها: الديك، الفاهم، الفتاة، المسجد، أولياء الصالحين التقسيم الطائفي المنهي.

[1] عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول عدد خاص، زمن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

5-2-رمزية الديك:

يسمى "بديك الفاهم" كان يسكن في منطقة عالية جدا كان لديه ديك مميز من بين الديكة، الذي يكون صوته متزامنا مع الفجر أي الوقت الحقيقي « هذه القرية لا يصدقون أي ديك يصبح مؤذنا بالفلاح الصبح إلا ديك الفاهم لأنه يسكن في أعلى القرية، وفوق ربوة مشرفة على كل ما حولها، فهذا الديك هو الوحيد المؤهل لكي يرى تنفس الصبح وانشقاقه عن الليل الثقيل»[1].

بمعنى هذا يرمز لطلوع الصبح وبالتالي أهل القرية يعتبروه كرمزية لزمن (الوقت) أما بقية الديكة فصيادها إما قبل الفجر أو بعده.

وبالتالي تمسك آهل القرية بالدين الذي عبرا عنها بالصوقية – القديمة- لكن ذو العثنون استهدف الرقية في دينها من خلال زعزعت الوقت فوجد الديك، هو أنسب لخلط مواعيد الناس وإبعادها عن الصلاة الفجر التي تعتبر قوة العقيدة، وبركة وزيادة في الرزق.

إن استهداف الفاهم صاحب الديك كان ذلك بإغرائه بالمال فصارت خيانة، لما قتلوا الديك صارت الناس في فوضه لم يجدوا الزمن الحقيقي فأصبحوا مشتين الوقت.

« في هذا الصباح ما أفاقت القرية على صياح الديك الذي صار وجها رائعا للفوضى، لأن كثرة صياحها دلالة على بطلان أمرها كله»[2].

وبالتالي استهداف الديك هو استهداف الآذان وهو إحداث مغالطة بين أفراد الرقية التي كانت هادئة قبل دخول الغربيين.

[1] الرواية، ص 41.

[2] الرواية، ص 41.

«ماذا ستجنى إذا صلوا الصلاة في وقتها»[1].

5-3 التقسيم الطائفي المذهبي:

يعرض الروائي التنوع المذهبي السائد في القرية " إذا" لمح الكاتب إلى استهداف المرأة في حذ ذاتها، واستخدم رموز دينية إشارة إلى الفتنة التي حدثت عند أهل البيت الخوارج وتقسيم طائفي عند الشعبة هناك خطأ في النبوة كانت في رأيهم لسيد علي ولكنها ذهبت لرسول الله صلى الله عليه وسلم، وبذلك اختلاف في العقيدة طائفة الشيعة وأهل السنة « هل معنى هذا أن نبؤة الشيخ صالح بن حمود صادقة لقد قصها عليهم من سنين».

هناك تتبع تاريخي نجد عبد القادر سمى ابنته بالزهراء تبركا بإبنة الرسول صلى الله عليه وسلم، من رمزية للطاهرة وجمال إلى غير ذلك « نريد ابنتك الزهراء». قال عمي عبد القادر[2].

في إشارة خاطفة إلى الصراع الإيديولوجي الإسلامي والبعد التاريخي في حالة انقسام في صفوف المسلمين بما يعرف بقضية الخروج، انقسمت الجماعة إلى أهل السنة وأهل الشيعة وهنا يشير الكاتب إلى أن المجتمع كان يحمل تلك الأبعاد الصورية للمجتمع الإسلامي في تاريخه العظيم، فكان أهل القرية يسمون علي الزهراء فهذا ترميز لأهل البيت هم الشيعة مثلا « وبما أن السمعة لم تنطق في المقر إلى هذا الوقت المتأخر، فحتما أنها مازال منكبين على الصور دراسةً، وقراءةً وتحليلاً، أو أنهما يبحثان في بطون الكتب عما يحقق التناسق والانسجام في هذا الفضاء أو إنهما يخططان لشيء آخر لا يبوحان به لأحد خاصة وأن موقفهم من هذا شيء على ومن أشياعه قد بدأ يحدد»[3].

[1] الرواية، ص 91.

[2] الرواية، ص 157.

[3] الرواية ص.76.

5-4 الأولياء الصالحين:

يوحي توظيف المتعدد لهذه المصطلحات " **الشيخ الطيب**" " **سيدي مسعود**" **سيدي بوعزة**" **أو** "**سيدي المرابط السعيد**"[1]، في الرواية إلى محاولة تصحيح الفكرة السائدة في المجتمع والتي مفادها تحريم وتجريم زيارة أولياء الله الصالحين ويترك به وهي عادة حسب رأي الراوي مدمومة وما زالت في مجتمعنا.

5-5 المسجد:

يشير الكاتب إلى شخصية – الإمام أو كما يلقب " بسيدي " له دور في المجتمع فهو القائد والموجه الناصح والمفكر بالكتاب الله عز وجّل وسنة نبيه الكريم فالكاتب يقر بالعرض الديني السامي للصلاة وحفظ القرآن الكريم وهو التعبد.

– لقد عمل ذو العثنون وصاحبه منذ دخولها القرية على استهداف الدين " الصلاة حفظ القرآن" « إن الحياة أيها المواطنات أيها المواطنون، ليست حروز وصلاة فقط، حتى لا تعد لها إلا القرآن فقط»[2] حيث قاموا بتحويل المسجد إلى مدرس ابتدائي– عصرية– ، فصار المسجد قسمين قسم كبير قاعة تدريس وجزء منه لا يسع عشرة أشخاص لصلاة، « أيتها المواطنات، أيها المواطنون، باسم الحزب، وباسم الحكومة وباسمكم جميعا نعلن تحويل الجامع إلى قسمين ابتدائي محلق بالمدرسة، التي مقر البلدية ،لأنه لا بد لأبنائكم أن ينفتحوا على العلوم العصرية»[3].

والمحزن في الأمر أن أهل القرية تقبلوا الفكرة، وكانوا سندا لي ذو عثنون ونجد إلا سيدي" وحده يقام ويفرض فكرة لكنه لم يمنعهم من فعل ذلك.

[1] الرواية، ص 9

[2] الرواية، ص 168

[3] الرواية، ص169.

فتحول المسجد إلى مدرسة عصرية، وذلك من خلال استبدال الألواح الميس والدردار بالمحافظ، والكتابة بالأقلام والرشات وتخلو عن عاداتهم في إلقاء التحية « لقد استغنى القدادشة عن هذا الاسم، فصاروا تلاميذ واستغنوا عن ألواح الميس والدردار، فصاروا يحملون محافظ جلها قديمة لأنها من صدقات المحسين في المدينة ويكتبون بالأقلام الجافة والريشات»[1].

وبالتالي صارت حياته في بداية الأمر رفض، ولما أعزوه بالمال صارت حياته لما قتلوا الديك الناس في فوضه، لم يجد والزمن الحقيقي فأصبحوا مشتتون بالوقت، بمعنى صوت الديك، بالتالي ضياع و استهداف الديك هو استهداف الآذان، إحداث مغالطة بين أفراد القرية التي كانت هادئة قبل دخول الغريبين.

5-6 المرأة (الزهراء):

تعرض الكاتب في روايته إلى شخصية دينية تتمثل في سيدي علي " و فاطمة الزهراء" بنت الرسول عليه الصلاة والسلام" فوضفها في الرواية في شخصية عمي عبد القادر ابنته الزهراء.

استهدف الغريبان الفتاة الزهراء وذلك إحداث فتنة في المجتمع لأن المرأة أكرمها الإسلام وأعزها و الزهراء فتاة فائقة الجمال حيث شبهها الراوي بالزهراء بنت الرسول عليه الصلاة والسلام التي ترمز للجمال والطهارة، وكان اختيار بنت عمي الدراجي دون فتاة القرية لغرض، باعتبار الدراجي رجل ثوري و مناضل لإمكانه وقيمة عند أهل القرية أراد بذلك إهانته فأوهموه بأن وقوف ابنته أمام القائدة يعد واجب وطني: « بصراحة لا مشورة في مصلحة الوطن والثورة هكذا قال صاحب كوخ هي غر»[2].

[1] الرواية، ص 170.

[2] الرواية، ص 157.

رغم أن البنت الزهراء لم تكن راضية بذلك واعتبرتها إهانة وفتك لعرضها وعرض أبوها أمام الأهل القرية، لكن الغريبين حققوا مبتغاهم وذلك وقوف الزهراء على القاعدة والتقاط صورة لها والتغزل بجمالها « كانت الزهراء تدور و السمين يدور وآلة التصوير تغمز من حين لآخر وتدور والنحيف لا يكف عن إصدار الحركات في كل الاتجاهات»[1].

لكن هذا الأمر أو الحادثة أثارت استهجان أهل القرية واعتبروه عار عليهم اليوم من بنت الدراجي وغدا بنت أخرى أو زوجة.

5-7 المقهى

يعد المقهى مكان شعبي يقصده عامة الناس لتبادل أطراف الحديث و الترفيه عن النفس، وأما مقهى سي الدراجي مركز الأخبار، وعقد جلسات وتشاور في أمور أهل القرية، وهذه الأخيرة لها عرف وتقاليد وضوابط تتحكم في زمام القرية.

والغريبين استهدفوا المقهى، وصاحبه ألا وهو سي الدراجي واعتبروه الذراع الأيمن والمرشد حيث اشتروه ببعض المال. وطبعا هو قبل لأنه رجل ضعيف الشخصية « فالقرية عرف لا بد أن يراعي ولها تقاليد لا بد أن نضبط وقفها أي واحد من الناس لكن المصيبة أن الغريبين تحميهما الدولة ويقود وخطاهما واحد من أهل الدار»[2].

لكن ذو العثنون استهدف المجتمع لإحداث فتنة بداخل، وإحداث انقسام بين أهله وذلك بزرع عادات سيئة وغريبة عنهم، وتحويل المقهى الذي كان قبل دخولها القرية مجتمع خير ومجالسهم كلها ذكر لله ومعالجة مشاكل

[1] الرواية نفسه، ص 160.

[2] الرواية، ص 180.

أهل القرية، فأصبحت وكرا للقمار والتدخين الونستون، إلا أن سيدي قد حرم دخول المقهى والجلوس فيها لكنه لم يلق أدانا صاغية له.

« تحول المقهى إلى وكر للقمار، وتدخين الونستون وتعليق أهل كرة القدم على الجدان»[1].

لقد نجح الغربيين في تنفيذ مخططهم وذلك بالتفكيك المجتمع، فقد تخلى شباب القرية على مجالس **سيدي** استماع لكلامه القصير والمفيد وأصبحوا يتزاحمون على المقهى الدراجي، لم يكن إلا لعبة ووسيلة في يد الغربيين يتحكمون فيه ولا تربطهم علاقة سوى المصلحة لا أكثر ولا أقل ينعتونه بالمنافق والقدير فهو قروي بسيط باع وطنه وأهله من أجل المال، ذلك المال الذي جعله رخيسا ومهينا في قريته، لأنه تخلي على مبادئه وساهم في تفكيك مجتمعه وزرع الفتنة وإنشقاق داخله وهذا هو ما استهدف الغربيين.

[1] الرواية، ص 180.

خاتمة

خاتمة:

بعد أن وفقنا الله في إنجاز هذا البحث وإكماله، وبعد رحلة شيقة وممتعة قضيناها رفقة هذا البحث لتكون هذه الخاتمة آخر جزء نختم بها هذه المرحلة البحثية، لذلك وجب أن نرصد فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها والتي سنلخصها في عدة نقاط أهمها:

- كان العنوان بمثابة أيقونة دالة، حيث أجمل مضمون الرواية دون أن توصل فيها ولمح لنا بمكوناتها دون التصفح داخلا وقد تساعده في ذلك الغلاف، هذا الذي عد بمثابة جسر للعبور إلى ثنايا الرواية.

- الخطاب الديني في هذه الرواية، ملحمة سردية امتدت فيها الإشارات والإيحاءات والصور المكثفة ببعد جماليو الفني.

- اعتمد الكاتب على شخصيات متفاوتة الأهمية من حيث الدور.

- ساعدت تقنية الاسترجاع في نص الرواية على استحضار ماضي بعض الشخصيات لإزالة اللبس والغموض.

- تجسد الاستباق في هذه الرواية في القفز من الحاضر إلى تنبؤات وتوقعات في مسار حياة الشخصيات وما ستؤول إليه أحداث الرواية في المستقبل.

- عمل الكاتب على التلاعب بمحاور الزمن بين الحاضر وماضي ومستقبل مستعينا بتقنيات زمن السرد لنقل الأحداث ولكل ما يتعلق بالشخصيات لتفعيل عنصر التشويق والعمل على تسريع السرد.

- لعب المكان والزمان دورا مهما في إنتاج بنية النص الروائي، فقد كان لحضور المكان بأنواعه دورا في تفعيل حركة السرد وربط الأحداث بالزمن والشخصيات.

- أما الحدث فقد جاء الحديث عنه طبقا للشخوص التي أوريها الكاتب وقد فصلنا الحديث فيها.

– وبناء على هذا فإننا نلاحظ نشوء علاقة كامل بين الزمان والمكان والشخصيات والأحداث إذ أنها تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلا ايجابيا.

– تتميز رواية "الصورة الأخيرة للسامري" بحضور المناصات الخارجية التالية: العنوان، اسم الكاتب، ومعمارية النص الذي يحدد انتماء العمل الأدبي إلى فن الرواية والذي تحدد بفضل تلك الإشارة الواردة على الغلاف.

– شكل التناص الجزء الأكبر، وكان حضوره كثيفا ومتنوعا، حقق الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية، وسع مجال التفاعل النص ليشمل التناص الديني.

– التفاعل النصي كشف لنا عن تلك القيمة الفنية والأدبية الكبيرة في هذه الرواية.

– اعتماد الكاتب على التناص كان في أغلب المواضع يأتي من أجل إثبات فكرة أو رأي شخص والتأكيد على ما تأتي به الشخصية الروائية.

– الخطاب الديني يشكل بؤرة رئيسية لسردية الراوي حيث وظفه كتقنية في حركة السرد ومزجه مع الأحداث والشخصيات ويظهر توظيفه في العديد من المواضع وأماكن الفضاء الروائي.

– يتعدد الخطاب الديني بصفته نتاج مفتوح لا تناهي في دلالته هو نص القرآن الكريم لكن نص الصورة الأخيرة للسامري يكشف بأنه خطاب أحادي الرؤية للعالم والإنسان والأشياء، ينظر من رواية واحدة.

هذه قراءتنا التي أردنا من خلالها أن تكون رحلة مع رواية "الصورة الأخيرة للسامري" وفك شفراتها عبر موضوع الخطاب الديني، لتفح الآفاق أمام رؤى وتكتشف البنى الأخرى لهذا الخطاب في ضوء رؤية جديدة بتقنيات تكشف عن جمالياتها وبنياتها ودلالاتها.

الملاحق

الملحق:

حياته:

عبد الله عيسى لحيلح من مواليد 31 ديسمبر 1962 م ببلدية جيملة، ولاية جيجل تلقى تعليمه الأول بجامع القرية حيث حفظ قسطا من القرآن الكريم، ثم دخل المدرسة الابتدائية ببلدية الولوج ولاية سكيكدة، وتابع دراسة التعليم المتوسط بمتوسطة الحسن بن الهيثم بدائرة الشقفة ولاية جيجل.

أما التعليم الثانوي فتابعه بثانوية الطاهير المختلطة أين تحصل على الباكالوريا ، وانتقل إلى معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة، وبعد نيله لشهادة الليسانس انتقل إلى معهد الآداب واللغة العربية بجامعة عين الشمس بالقاهرة أين تحصل على شهادة الماجستير، والتحق بعد ذلك بجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة ليعمل أستاذا بها كان مسجلا في شهادة دكتوراه الدولة بالخرطوم، ولكن تسارع الأحداث منعه من مناقشتها طوال هذه السنوات، تحصل على شهادة دكتوراه الدولة تناولت لأول مرة موضوع "الجدلية التاريخية في القرآن الكريم "وهو يعمل الآن أستاذا بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، بالشرق الجزائري.

مؤلفاته:

- أول ديوان للشاعر الروائي بعنوان "وشم على زند قريش".
- أول رواية :" كراف الخطايا ".
- الجدلية التاريخية في القرآن الكريم رسالة دكتوراه
- العنترية.

الجوائز التي تحصل عليها:

- جائزة أحسن نص مسرحي في الجزائر سنة 1990.
- جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، التي تنظمها الجمعية الثقافية الجاحظية سنة 2006.[1]

[1] نادية بوفنقور، رواية كراف الخطايا " عبد الله عيسى لحليلح" مقاربة سميائية (الشخصية ، الزمن الفضاء) جامعة منتوري – قسنطينة، بحث مكمل لنيل درجة الماجشتير بالأدب العربي، 2009-2010، ص 31.

ملخص رواية عيسى لحيلح

تدو أحداث الرواية في " **قلمامن**" الواقعة في عمق الفضاء "**الجيجلي الجبلي**" بكل ما يعنيه ذلك من العزلة وانعدام التنمية والمحافظة وسيادة العادات والتقاليد على ذلك الفضاء الجد طبيعي لحياة جبلية، تتميز أساسا بالصراع مع الطبيعة والحاجة والفافة بكل أثارها الاجتماعية، بدأ في الرواية كيف يعيش أهل القرية قبل مجيء الغريب فالطمأنينة تشيع في صباح القرية وضحاها حيث تشرع الأصوات البريئة في قراءة القرآن الكريم، وفي تلك القرية أي " **قلمامن**" هناك شجرة ذات أنواط يعلق عليها أهل الرقية خيوطا، وقربها توجد قاعدة كبيرة لتمثال، فيأتي الغريب أي السمين وذو العشون صاحبه ويكترثان كوخا في القرية، ثم يقوم كل يوم باختلاف قصة وهمية لمن سيكون ذلك المثال، وبمساعدة القهواجي الذي يعرفه كل سكان القرية بالاتفاق مع أحد أقربها حتى يقف على تلك القاعدة مدة قصيرة يوم فيها السمين بأخذ صور مختلفة لذلك الواقف، مع القيام بما يطلبون منه، ثم يعودان إلى الكوخ ويتأملان الصور، وهل يمكن أن تعبر عن القصة الخيالية، التي تم اختلاقها فالغريب وصاحبه في كل فرحة تسمح لهما يقومان بالسؤال عن تلك الشجرة، وتلك القاعدة، وذلك التمثال لمن يعود فهما في الجهة يعملان لصالح حزب ما[1].

وعلى مدار الرواية تم تجريب العديد من القصص، وكم التأثير العديد من الأشخاص، المهمين في القرية الذين ما إن يذهبوا إلى تلك القاعدة ويعودون إلى بيوتهم حتى يحسون **بالخليعة**، وبأنهم فقدوا شرفهم، فبعضهم يهجر القرية، وبعضهم يجن وبعضهم ينتحر، ومن ذلك أن أحدهم يملك ديكا وكان هو فقيرا جدا، وحين يوهم يبيع ذلك الديك يقوم أهل القرية بإقتدائه بالمال والطعام، وذلك أنه الديك الوحيد الذي يوقد صباحه عند الفجر، وعلى صياحه يضبط توقيت النهوض للقيام بالأعمال، وهذا الديك رأى الشيوعي من الضروري أن يشتريه ويقوم بذبحه وتعليقه على الشجرة بجوار القاعدة، وهو ما يؤدي بصاحب الديك وزوجته اللذان قبضا ثمنا محترما

[1] الرواية، ص 44.

إلى أن يترك القرية، بعد أن أحسا بالخدعة، وهما يتلقى نظرات العتاب من أهل القرية، ومن الشخصيات التي تم تخيل قصة لها لتقوم بدور التمثال شخصية العسكري الذي كان يحب الأطفال، ويحقد عليهم في آن واحد ما دفعه إلى إخفاء ابنه الوحيد، ففر إلى مكان بعيد ولم يعد وفتش عنه أبوه فوجده مقتولا فأقام تمثال تقليدا له.

فالسمين وذو العثنون على حسب ما جاء في الرواية أنهما يصفان أهل القرية بالطبيبين الجاهلين الذين لا يقدرون علما ولا يوقرون عالما.

فذو العثنون كان طالبا شيوعي في الجامعة إذ يقول « الشيوعي لا يفشل ما دام يعيش على التناقض، فأنا لا أريد أن انتصر، إنما أريد للآخرين أن يفشلوا، وقد لا أريد أن أعيش، ولكن أريد لمن أختلف معه أن يموت، ليس من السهل أن تقضي على الشيوعّي، فأمام نور الشمعة أستطيع أن أغمض عينيّ ليكون الظّلام»[1].

ففي الرواية يتكرر مصطلح القاعدة نفسه الذي بينت الرواية عليه وهو مصطلح تعود اليساريون على استعماله حيث يسعى اليساريون من أجل الوصول إلى السلطة والاحتفاظ بها، وتوسيع القاعدة الاجتماعية للحزب اليساري، عن طريق الاهتمام بكل الطبقات دون تمييز أي، أن الشاعر لا يكتفي أحيانا بالمصطلحات بل يسرد فقرات كاملة بأسلوبه المتميز فيبدع في وصف الشيوعيين أنفسهم، ومن جهة أخرى فالروائي يرفض الجزء الأكثر من مشاهد الرواية لكيفية محاولة أصحاب الفكر اليساري تطبيق أفكارهم في قرية لا تزال تعيش ببركة الشيوخ والأولياء الصالحين، ومعتقدات الكبار ويتبعون التقاليد، وذلك كله باسم الحكومة والحزب وترتكز الرواية في الأصل كل الشخصيات "ذو العثنون " والسمين" اللذان جاء إلى القرية " قلمامن" ويمكن اعتبار الرواية عموما بالإضافة إلى بحثها في عملية التغير التي تقوم بها الإيديولوجيات في المجتمعات بصورة منكرة على اعتبار أنه في المرة الأخيرة التي صعدت فيها إحدى النساء على القاعدة وهي الشخصية الطيبة لم يعد الناس بعدها مهتمين

[1] الرواية، ص 36.

بمكن يصعد إلى القاعدة، بل يسخرون منه، ما دفع الشيوعي وصاحبه إلى الاستنجاب بالقهواجي الذي تملص من المهمة وجاءهم بشخص غريب يقوم يدور الملك، لكن الناس رشقوه بالأحدية، وهو ما أدى بهم إلى الفرار والاختباء في كوخهم، وحينها لم يصدق الشيوعي أنه فشل في مهمته، فقام في الليل وانتحر، فوجده زميله معلقا على الشجرة جنب القاعدة التي تصعدت يفعل الشيوعي، أين وقف مصدوما دون أن ينسى أن يلتقط الصورة الأخيرة للسامري، وهكذا انتهى أمر هذه التمثيلية المجنونة بعنوان الرواية نفسه يستخدم أكبر عنوان للتضليل في العالم إنه السامري الذي قام بتضليل قوم موسى " وأضلهم السامري".

ومازال السامريون يضلون الناس[1].

[1] رواية الصورة الآخرة للسامري.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش.

1- قائمة المصادر:

1. عبد الله عيسى لحيلح، " الصورة الأخيرة للسّامريّ، دار الأوطان للثقافة والإبداع، الجزائر.

2- قائمة المراجع:

أولا: باللغة العربية

1. إبراهيم صحرواي، تحليل الخطاب الروائي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، سنة 1988.

2. أبو الرشتة عطا، تيسير الوصول إلى الأصول، دار الأمة، ط1، بيروت، 1990م.

3. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، عمون للنشر والتوزيع، الأردن عمان، ط2، 2000.

4. أحمد بهجت السامري، العجل، قصص القرآن، دار الشروق القاهرة، ط1، 1977.

5. إدريس بودية، " الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

6. أدونيس الشعرية العربية، دار الشباب بيروت ط2، 1989.

7. أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

8. جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

9. جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، صندوق البريد، الناطور، ط1، المغرب، 2011.

10. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، المزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

11. حسين بحراوي، " بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

12.حميد الحميداني، " بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي" ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000.

13. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، د ط، مصر، 1992.

14.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

15.سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

16.سعيد يقطين، "انفتاح النص الروائي" النص والسياق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

17.سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رضا عوض للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

18.سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1997.

19.عبد السلام المسدي، الأسلوبية، والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

20.عبد القادر القط، " من فنون الأدب المسرحية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1978.

21.عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد للكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002.

22.عبد الله إبراهيم، إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية ط6، 1993م.

23.عبد الله الركبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، د س.

24.عبد المالك مرتاض، " في نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، يناير 1978.

25.عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تحليلية للقصيدة أشجان يمنية، ديوان المطبوعات الجامعية، المساحة المركزية بن عكنون الجزائر، د- ط، د ت.

26.عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

27.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، العدد 24، الكويت، 1998.

28.عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013، 2014.

29.عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخيا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ط2، 2009.

30.غسان كنفاني، "جماليات السرد في الخطاب الروائي"، دار مجدلاوي، ط1، 2006.

31.محفوظ كحوال، " الاقتباس الأدبية النثرية والشعرية"، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ط، 2007.

32.محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة الغربية، بيروت، لبنان، ط 5، 1994م.

33.محمد فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائر، د ط، د س.

34.محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

35.مشرى بن خليفة، سلطة النص، منشورات رابطة الجزائر، ط1، 2000م.

36.مصطفى السعدي، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة الإسكندرية، 1991.

37.منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الحضاري، ط1، 2002م.

38.نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيمائي منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003.

39.نخليلي موسى، التناص ومرجعياته في نقد البنيوية في المغرب، مجلة الآداب العالمية الاتحاد الكتاب العرب، ع 143، 2010.

40. نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سيما للنشر، ط2، 1994م.

ثانيا: الكتب المترجمة:

1. إد يثكيرزوبل، عصر البنوية من لفي شتراوس إلى فوكو، جابر عصفور، آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر بغداد 1985م.

2. رولان بارث، نقد وحقيقة، تر مندر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

3. جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مرجعة عبد الجليل ناظم، دار تبوقال للنشر، المغرب، ط2 1991.

4. تودروف تزقيطان، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باحثين، فخري صالح، دار الشؤون الثقافية بغداد ط1، د س.

3- قائمة المعاجم:

1. ابن فارس، مقاييس اللغة، دار أحياء التراث العربي، ط1، 2001م.

2. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، في 1414هـ.

3. أبو البقاء الكفوى، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح عدنان درويش ومحمد المصري عمر الرسالة، بيروت، د ط، د ت.

4. التهانوي محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي خروج، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ع ط 1، ج1، 1996.

5. الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي دار مكتبة الهلال، ج4،.

6. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق ونشر مكتبة نزار مصطفى، د ت، د ط.

7. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق، دار صادر بيروت، ط1، 1992م.

8. صلاح فضل، السرد الآخر، آنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 163 نقلا عن لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

9. الفيروز آبادي مجد الدين أبو ظاهر محمد، القاموس المحيط، تحقيق مؤسسات الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ، 2005م.

10. لويس معلوف، المنجد واللغة، دار الشرق، بيروت، 1991م، ط 31.

11. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط للإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث مصر، ط4، 1425هـ 2003م.

4- الرسائل المذكرات:

1. زهيرة بنيني، بنية الخطاب عند غادة السمان، مقارنة بنيوية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث إشراف الطبيب بودربالة، 2008/2007، باتنة، الجزائر.

2. نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا " عبد الله عيسى لحليلح" مقاربة سميائية (الشخصية، الزمن الفضاء) جامعة منتوري – قسنطينة، بحث مكمل لنيل درجة الماجستير بالأدب العربي، 2009-2010.

5-المجلات:

1. مجلة فصول عدد خاص، د س.

2. مجلة الخبر العدد 2، الجزائر 2005.

3. مجلة التراث العربي عدد89، مارس 2003.

6- المواقع الإلكترونية:

1. http//www dgazai rss .com/ el djounl ouria

2. http. www. sartiones. Com/ f . aspx

3. https://dkhlak.com/ meanings-of-colors .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
المقدمة	أ-ب-
الفصل الأول: ضبط المفاهيم والمصطلحات	
1- مفهوم الخطاب.....	4
أ- لغة.....	4
ب- اصطلاحا.....	7
3- أنواع الخطاب	13
4- مفهوم الخطاب الديني	16
5- نشأة الرواية الجزائرية	17
الفصل الثاني: جماليات الخطاب الديني الموازي في رواية الصورة الأخيرة للسامري	
1- مفهوم المناص	25
2- مفهوم التناص	25
3- هيكل الرواية	35
3-1- سميائية الغلاف وتأثيره على المتلقي	36
3-2- سميائية العنوان.....	40
الفصل الثالث: تجليات الخطاب الديني من خلال عناصر السرد في الرواية	
1- مفهوم الشخصية	48
1-1- توظيف الشخصيات في الرواية	49
2- الفضاء الزماني	52
3- الفضاء المكاني	60
4- الأحداث	65
5- رمزية الخطاب الديني في الرواية.....	69

خاتمة	77
الملحق.....	80
قائمة المصادر والمراجع.....	85
فهرس الموضوعات	