أثر السياق في تطوير بلاغة النص ـ الجنس الروائي نموذجا ـ

د . نورة بعيو⋆

نصّ المداخلة :

تسعى هذه المداخلة إلى تناول مجموعة من القضايا المهمة على النحو التالي :

البلاغة الثابتة والبلاغة المتحوّلة / المتطوّرة .

موقع البلاغة في النظرية الأدبية المعاصرة .

هل للسياق الخارجي الدور البارز في إبداع معين يفهمه العصر ويتفاعل معه على صعيدي اللغة والصور المختلفة (كالاستعارات مثلا) .

إن الكتابات المعاصرة تفرض علينا كقراء متخصصين تجاوز قواعد البلاغة الثابتة والمتداولة بل والجاهزة، والتي أوجدتها سياقات العصور السابقة وأُبدعت فيها أعمال شعرية ونثرية .

وأخيرا؛ ما حظّ الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية مثلا، من هذا المنحى البلاغي الجديد والمتنوّع الذي فرضه عصر جديد يشكل سياق هذا الراهن المتغيّر بشكل مستمر؟

وتكون شواهدنا مستقاة من الرواية المغاربية عبر نصوص كل من =واسيني الأعرج+ في =سيدّة المقام+، =شرفات بحر الشمال+ و=البيت الأندلسي+ . وكذا =أحمد المديني+ في روايته : =الجنازة+ .

لقد كانت البلاغة ومنذ القدم عبارة عن مجموعة من القواعد التي شكّلت بناءً معقّدا ذا طبيعة نسقية، وظيفته الأساس إنتاج نصوص حسب تلك القواعد الموضوعة من صور بلاغية/تخييلية مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها ، . .وكذلك المحسنات البديعية العديدة، وإلا كيف يمكن لنا أن نفرّق بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب أي عمل

⋆ جامعة مولود معمري ـ تيزي وزو .

قصصي آخر، ذلك أن خصائص كل نوع أدبي تفرض نفسها . أي فعاليتها في التحليل الأسلوبي والبلاغي .

وقد حاولت الأسلوبية أن تحلّ محل البلاغة كخليفة لها، حتى تناسب العصر الذي شهد ثورة كبيرة في مجال اللغة بتأثير مختلف المذاهب الفكرية والإيديولوجية التي تواصلت مع البلاغة القديمة، وكأن الأسلوبية استفادت من قواعدها، لتعيد تشكيل أو إنتاج بلاغة جديدة تلائم روح العصر الجديد .

ومع أن الأسلوبية وسّعت مجال البلاغة ولاسيما ما تعلّق بمفهوم الوحدة التحليلية أو التصويرية لمصطلح : =السمة الأسلوبية+ بدل المحسن البديعي، أو الصور البلاغية المقننة سلفا أو الجاهزة، ولكن سرعان ما اصطدم هذا المعنى بمبدأ الانزياح (l'écart) عن المعيار أو مبدأ الاختيار اللذين اتخذتهما النظرية الأسلوبية كأساسين لتحديد موضوع ما، ومدّة طويلة ظلّت الأسلوبية عاجزة عن استيعاب أجناس أدبية سردية كالرواية والقصّة، وقد سبق =لميخائيل باختين+ أن وجّه نقدا واضحا لهذا الطرح . فكان بمثابة قاعدة يمكن الانطلاق منها لتفسير أحد وجوه هذا العجز، حيث أقام نقده على أساس العلاقة الضرورية بل الحتمية بين النظرية الأسلوبية وبين مفهوم الجنس الأدبي، ذلك أن استيعاب الأسلوب الروائي مثلا، لا يتحقّق إلا إذا أدركنا جيدا خصوصية (الجنس الروائي) مما يوضح أن الدراسات الأسلوبية أخفقت في معالجة وبشكل مقنع ما لم تتمكّن البلاغة من مقاربته . ولكن الفضل يعود إليها "لأنها نبهت التفكير البلاغي إلى عنصرين مهمين هما : الانفتاح على النصوص، وكذلك تجاوز معيارية الأبواب البلاغية المدرسية القائمة على التلقين والحفظ في إطار ما عُرف بعلوم البلاغة الثلاثة المعروفة" . (1) فالبلاغة بقدر ما تهتم بالتشبيه والاستعارة والجناس والسجع وتتنوع الأساليب الإنشائية والخبرية، تهتم كذلك بالسمات الأقل تجريدا ولكنها ليست الأقل تعبيرا عن التكوين الجمالي والنسيج البلاغي للعمل الأدبي بالإضافة إلى تحقق البعدين التأثيري والدلالي عند المتلقي .

(1) محمد مشبال، عن تحولات البلاغة، مجلة بلاغات، تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير بالمغرب، العدد 1، شتاء 2009، ص ص 19 - 20 .

وهكذا ظلّت البلاغة بالمفهوم التقليدي تلازم السرد العربي منذ نشأته لأسباب عديدة، بعضها مرتبط بالمبدع ذاته والعمل الأدبي، والبعض الآخر مرتبط بالمرحلة التي انتشر فيها الجنس الأدبي وعلاقة كل من المؤلف والقارئ بخصائص هذا الجنس .

فمنذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كان التعبير لذاته لا يزال يحتل مساحة مهمة بفعل معطيات العصر وانجازه الثقافي : "وهذا ما تظهره بعض الكتابات الإبداعية التي تتجلى فيها الروح الاحتفالية البلاغية ولاسيما مع هؤلاء الكتاب المنفتحين على الآخر والمتحررين من القيود البلاغية الجاهزة، كمحمد حسين هيكل في مؤلفه =زينب+ و=جبران خليل جبران في =الأجنحة المتكسّرة+ (1)

إن المتتبّع للتطوّر الذي عرفته الأشكال السردية العربية منذ عصر النهضة نصنّفه إلى نوعين : تطوّر مغلق، مسّ محور التحولات شكلا وموضوعا وتطور مفتوح تسربت من خلاله وبواسطة المثاقفة، عناصر أدبية خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصل الذي لن يبلغ مرحلة الإشباع ولاسيما مع الأجناس غير المكتملة كالرواية مثلا، فإن تلك العناصر الأدبية الخارجية تواصل خلخلتها لها على كل المستويات وباستمرار .

ومن ثم لم يعد مفيدا أن نحصر جنسا أدبيا منفتحا على كل الأجناس والخطابات، داخل قوالب بلاغية شكلية دفعت بالعديد من الكتاب إلى الجري وراء ظاهر اللفظ لا باطن المعنى . كما عبّر عن ذلك أحمد فارس الشدياق في مؤلفه : (الساق على الساق، الجزء الأول، ص 15) وكان ذلك في بداية القرن العشرين، حيث كانت ثقافة العصر محكومة بخطاب بلاغي قديم لا يلبي تطلعات البرجوازية الصاعدة التي بدأت تهيمن على حياة المجتمع العربي / الشرقي بخاصة بالإضافة إلى ضيق الناس من تكرار نفس القوالب التعبيرية القديمة، التي عجزت عن احتواء مشاعرهم وقضاياهم بلغة جديدة كما فعل =حسين هيكل+عندما تحرّر من سجل المأثور البلاغي القديم .

فتمكن من استيعاب جزئيات الحياة المصرية وتفاصيلها اليومية مستلهما آفاق الرومانسية الرحبة التي مزجها بالأحداث اليومية للريف

(1) نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص 1 .

المصري بلغته العامية وسلوكاته التلقائية، وبذلك طلّق =هيكل+ كلّ قداسة لغوية أو بلاغية ضمن جنس قصصي هو الرواية، بخطاب سردي تخلّص من الزخرفة الشكلية، وعوضها بما صار يعرف بآليات/تقنيات السرد المعاصرة، فيصير المبدع عبر كتابته يخدم بلاغة السرد لا سرد البلاغة كما كان الأمر في القديم .

ولاسيما بعد الجهود التي تركها الشكلانيون الروس، وأصحاب أسلوبية الانزياح ومختلف دراسات علم السرد، حيث أضحى واضحا أن البلاغة هي وسيلة لتحليل النصوص الأدبية وليست لإنتاج هذه النصوص، وذلك في إطار ما صار يعرف بالبلاغة الجديدة، التي استثمرت الموروث البلاغي القديم بواسطة إعادة بناء تأويل النصوص والكشف عن بنيتها الشكلية، كما تعاملت وبطريقة مرنة مع النسق البلاغي، الذي صرنا نقارب به مختلف النصوص الإبداعية، دون أن نهمل دور القارئ في العملية التواصلية، وموقع الأديب/ المبدع في السياق الاجتماعي والثقافي الذي أبدع فيه النص، وخصوصا بعد خمسينيات القرن الماضي، ولاسيما مع =بيرس لبيوك+ وجماعة mu (مو) و=دفيد لودج+ و=بيرلمان+ الذين أسهموا في جعل البلاغة تنفتح على عوالم أدبية وغير أدبية . ولعلّ هذا المعطى يحفّز النقاد العرب إلى التفكير في تراثنا البلاغي، والبحث عن قواعد بلاغية جديدة نقارب بها النصوص الروائية، وتكون هذه القواعد مستمدّة أصلا من الجنس الروائي نفسه، حيث صار لكل جنس أدبي بلاغته التي تجعله يتميّز عن الأجناس الأخرى .

وقد أدرك الناقد الروسي =ميخائيل باختين+ خطورة مقولة "الأسلوب هو الرّجل" حيث خصّص في كتابه : =جمالية ونظرية الرواية =فصلا كاملا يبحث فيه عن أسلوبية خاصة بالجنس الروائي، فحسبه : "إن خطاب المؤلف أو السرد المباشر، يوظّف إلى جانب الأساليب الأدبية، أشكالا أسلوبية أخرى مرتبطة بالتاريخ والفلسفة والسياسة، كما أن الحوار يعمد إلى توظيف جميع أشكال التعبير اليومي والمتداول، وأكثر من ذلك، نجد أن كل شخصية حكائية تتميّز بأسلوبها الخاص بها، وكل هذه الأساليب تتعايش وتتفاعل فيما بينها داخل إطار

وحدة أسلوبية عليا" (1) ومن هنا يصبح أسلوب الكاتب واحدا من الأساليب المتوفرة في النص الروائي ولاسيما في الرواية الديالوجية (dialogique) المقابلة للرواية المنولوجية (monologique) . والتي تكون أقرب إلى الشعر في غالب الأعمّ . بينما الرواية الديالوجية تبتعد قدر الإمكان عن الشعر ولوازمه المتعدّدة كظاهرة الانزياح بالمفهوم البلاغي، فالروائي يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي، لا يصنع أسلوبه من تلقاء ذاته كما يفعل الشاعر ومرجعيته في ذلك لغات وأساليب المجموعات الاجتماعية المتعايشة في المجتمع الواحد، أما الروائي فلا يمكن له أن يقول ما يريده بأسلوبه الخاص بل بواسطة أسلبة الأساليب التي تعيش وتتعايش في المجتمع .

يخطئ إذن من ينظر إلى الرواية بمنظار الشعر، لأنها نوع يرسل كلمته ويبدع فنّه، وسط الزّخم الاجتماعي ذي الطابع الحواري الرافض للأحادية والمقدس والوثوقي . (2)

إلا أن مصدر اللغة الروائية اللغة التاريخية ولغة القاع الاجتماعي المتنوّع والمتعدّد، في حين أن مصدر الكلمة في الشعر هو المتعالي والمقدّس والراقي، بالإضافة إلى أن النبرة في الشعر واحدة، بينما في الرواية متعددة، اتجاه الكلمة/النبرة الغريبة . (3) يقول =جيرارد جنيت+ : "يتميّز النص ببعض الخصائص كالاستعمال المكثّف للصور المجازية" (4) وبهذا التكثيف يبتعد السرد عن وظيفته الأساس والمتمثلة في الإخبار والعرض والتبليغ بطريقة بعيدة عن التلميح والإيحاء، وهي صفات تولّدها ظاهرة الانزياح المميزة للغة الشعرية، والتي بدورها تختلف بشكل واضح عن اللغة السردية / الروائية . كما نلاحظ ذلك في العديد من النصوص الروائية لمبدعين كانوا أصلا شعراء مثل : =ربيعة جلطي+ و=عز الدين ميهوبي+ وكذلك =أحلام مستغانمي+ .

فالمفارقة واضحة بين اللغة الشعرية ذات الإيحاءات الكثيفة جدا،

---

(1) Voir : Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et la théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978, pp 78 87 -

(2) Voir : T . Todorov, Le principe dialogique, Seuil, Paris,1981, p 103 .

(3) ينظر : الفصل 1+2 من كتاب : الكلمة في الرواية، تحقيق : يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988 .

(4) Gérard Genette, Fiction et diction, Seuil, Paris, 1991, p 34 .

وشعرية اللغة المحققة لجمالية السرد الروائي وبلاغته الرافضة للقواعد البلاغية الجاهزة والتلقينية، لأنها مستمدّة من قواعد الجنس الروائي الذي يتطوّر ويتجدّد بشكل مستمرّ . ووفق هذا المنظور، فإن النص الإبداعي حسب الناقد المغربي =محمد أنقار+ يتحوّل إلى موضوع للتأمل البلاغي، حيث تستخرج القاعدة البلاغية في كل مرة ومع كل رواية جديدة من النص نفسه، ومن هنا فنحن نتعامل مع مصطلح سماه، =بلاغة السمات+ والسمة تتحدد عبر عدة مبادئ مأخوذة من مصادر ومرجعيات مختلفة بالإضافة إلى طبيعة النّوع ووحدة النص واتساقه، وعناصر جمالية عامة كالإيحاء والتجسيد والتصوير . إن السمة البلاغية لا توجد خارج النص، فهي بلاغة تقوم على الحدس والذوق والاستقراء أكثر مما تقوم على القواعد . وقد أشار =كبيدي فاركا+ إلى أن البلاغة ماثلة في طبيعة الأشياء، فهي لا تعرف حدودا صارمة، هي متواجدة في كل أشكال التعبير والتواصل البشري المفتوح عبر التاريخ ومهما كانت طبيعة الإبداع (لفظي أو غير لفظي) (1) .

ومن هنا يتبيّن أن السمة البلاغية وإن تستخلص من داخل النص الإبداعي الروائي، إلا أن هذا النص في الأصل لا يمكن أن نتواصل معه إذا أهملنا عنصرا بارزا في العملية التواصلية، ألا وهو السياق، ونقصد هنا السياق الخارجي الذي ألهم الكاتب المبدع لإخراج هذا النص الروائي بهذا الشكل، بكل عوالمه وأبعاده الخطابية الممكنة وغير الممكنة، ليقدم لنا في الأخير نظاما صوريا تتجانس في داخله الدّوال الروائية بهدف تجسيّد المعنى عبر خلق فعاليات وظيفية جديدة للقواعد البيانية المتداولة . إن السياق هنا تجاوز العلاقات التركيبية والدلالية بين كلمات النص، حيث خرج إلى دائرة أوسع، وخاصة بعد الإضافات التي تقدم بها =مالينوفسكي+ فانتشر في الدراسات التداولية وعلى النص وتحليل الخطاب، إذ صار مرتبطا بمجموع الظروف التي تحيط بحدوث الفعل التلفظي/الكلامي في موقف ما، ولقد لاحظ أحد رواد المدرسة السياقية =ورث+ Wirth عناصر الموقف في الصفات المشتركة المتصلة بمن يشتركون في الحديث ممن لهم علاقة بالحديث اللغوي كالأحداث

(1) A . Kibedi, Varga, Discours, récit, image, Pierre Mardaga, Liège, Bruxelles, 1989, p 35 .

اللغوية الصادرة عنهم وأحداث غير لغوية وكذلك أشياء وآثار خارجية ذات الصّلة بالحديث . (1)

ومن البديهي أن أي نصٍ لا يُنتَج في فراغ أم من العدم، وإنما يتم إنتاجه ضمن وضعية إنتاج ما، ومن ثم فإن الإحاطة بالعناصر الملائمة لهذه الوضعية من شأنها تسهيل عملية التأويل، لاسيما وأن القارئ / متلقي النص يتوجب عليه معرفة بعض العناصر السياقية التي ارتبطت بإنتاج هذا الخطاب أو ذاك عبر نصوص أدبية مختلفة وفي مراحل تاريخية متباينة . (2)

وكإشارة لمصطلحي المقام والسياق، نقول إن المقام هو جملة المواقف المتحركة اجتماعيا، حيث يعتبر كل من المتكلم والسامع وحتى الكلام نفسه جزءً منه، وبالتالي فالمقام هو ما يسمى بسياق الوضعية (contexte de situation) . (3) أما السياق فهو مصطلح أوسع يحوي المقام الخارجي كما يحوي سياقات الكلمات والوحدات اللغوية المختلفة داخل العملية التلفظية بعامة .

وهكذا فالمقام أكثر محدودية من السياق بنوعيه الداخلي والخارجي، فالمقام لا يكون إلا خارجيا، إذ يرتبط دوما بالسياق الخارجي للملفوظ أو الخطاب الذي يساعد على إيجاد مجموعة قرائن تسهم في فهم محتوى العملية التواصلية وتحديد دلالتها، وبدورها ترتبط هذه القرائن المقامية بزمان الخطاب ومكانه، أو بوضعية المتكلم والمتلقي . (4)

وأضاف =بريت+ (parret) أن السياق أنواع كثيرة منها :

سياق القرائن / السياق النّصي أي النظر في الوحدات التركيبية الصغرى والكبرى ودراسة علاقتها ببعضها البعض ودورها في تماسك النص/الملفوظ .

السياق الوجودي، وهو منطلق فلسفي / منطقي يرى أن تتابع

(1) ينظر : رده بن ضيف الله الطلحي، الدلالة السياقية، جامعة أم القرى، مكة، ط 1، 2000، ص 53 .
(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
(3) ينظر : محمد العمري، المقام الخطابي، مجلة السال، 1991، ص ص 7، 8 .
(4) ينظر : عبد الهادي بن ظافر الشمري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 2004، ص 40 .

الوحدات اللغوية تكتسب دلالاتها عبر علاقاتها بمراجعها .

سياق الفعل ويرتبط هذا النوع بطرح =أوستين+ الذي رأى أن التتابعات اللغوية أفعالا أو انجازات قولية . أي أن كل كلمة أو جملة لها قوة انجازية، وألحّ =أوستين+ على دور العرف الاجتماعي التعاقدي في إنتاج اللغة من قبل المرسل في المجتمع، ودعّم هذه الفكرة كذلك =ديكرو+ فيما بعد، فالأفعال اللغوية حسب ما أشار إليه نقاد التداولية هي إرادية، أي تتضمّن قصدية معينة على المرسل إليه أن يدركها في إطار الشرط التفاعلي الذي يدمج أفعال الآخرين في السياق التواصلي عن طريق التعاون في الحوار أو المحادثة لإنتاج الخطاب اللاّحق، ذلك أن التواصل أو إدراك القصد لا يمكن أن يتحقّق دون تفاعل تعاوني منسّق .

السياق النفسي : ويرى هذا الصنف أن الفعل اللغوي المشروط هو الذي يؤدي إلى دمج الحالات الذهنية والنفسية، لتصير المقاصد والرغبات حالات مسؤولة عن برامج الفعل والتفاعل . (1)

ونخلص في الأخير إلى أن هذه الأنواع وعلى صعيد الممارسة لا تشتغل بشكل مستقل، بل تتداخل وتتفاعل فيما بينها، ليؤدي كل هذا التنوّع إلى تعدّد في الخطاب وشكله . وعليه يبقى السياق في مجال الإبداع الإنساني هو كل الأجواء الداخلية والخارجية التي أحاطت بإنتاج الخطاب / النص الإبداعي من ظروف ووضعيات وعلامات معيّنة، ممثلة بعناصر العملية التلفظية : من طرفي التخاطب وعنصري الزمان والمكان، وكل العوامل الاجتماعية المختلفة الأبعاد .

ونحن هنا بصدد تحليل ظاهرة جديدة في السرد الروائي المعاصر . تندرج كما أسلفنا فيما صار يعرف =ببلاغة السرد+ أو =بلاغة السمة+ التي تستخلص من النص، لا أن نأخذ القاعدة البلاغية الجاهزة نتجول في النّص باحثين عن ما يناسبها من عبارات ومعاني تكرسها أكثر على غرار مختلف الصور البيانية أو الخيال (التشبيه، الاستعارة، الكنايات، والمجازات) .

ولأن الحديث يتعلّق بالسرد الروائي، فإننا سنتوخى البحث عن

(1) ينظر : المرجع نفسه، ص 42 .

مظـاهر بلاغتـه مـن الـداخل، وتحديـد أثـر السـياق الخـارجي فـي خلـق مختلـف هذه المظـاهر، والتـي نسميها =سمات+ والتـي تتحدد عبر تلك الصور التجريدية بواسطة التخييل مجسّدة في مشاهد سردية متتالية على مدار العمل القصصي ككل، باعتبار أن السرد إنجاز غير مرئي يشكل بمعنى ما صورة ذهنية تتجدّد بشكل مستمر، فتغير من تأثير قيمها الجمالية كذلك . فالسمة/أو الصورة السردية توظف للتمييز عما سواها من أصناف الصور البلاغية في الشعر والنثر الفني، حيث نستشف دلالة الصورة البنائية والجمالية، وكذا وظائفها التعبيرية والتأثيرية من خلال علاقتها الظاهرة بالجنس الذي تنتمي إليه . وهكذا فالصورة في القصص القصيرة تتميّز بالاختزال والتكثيف والإيحاء، بينما تتميّز الصور الروائية بالتوتر والتمديد والاسترسال الوصفي والمشهدي، وتختلف بالضرورة عن الصورة السينمائية في استبطان الفعل واستدعاء المؤثرات البصرية والسمعية من حركة وإضاءة وخلفية . بالإضافة إلى الصورة في الحكاية الشعبية والمقامة والخبر . (1)

فالمقصود ببلاغة السرد / صورة السردية في البلاغة المتجددة مع كل نص جديد، يقدم لنا قيما بيانية جديدة ومغايرة كما ينوع ويوسع من آفاق الأداء الجمالي في كل مرّة مخترقا أفق انتظار القارئ الذي لا يقبل بالصور الجاهزة والمتكررة، وبالتالي الثابتة عبر نصوص إبداعية عديدة، وهنا تظهر الإمكانات التصويرية الذاتية للمبدع الروائي في الاشتغال على اللغة بكل طاقاتها ضمن فضاء النص الروائي الواحد، وبالتالي فكل رواية تتميّز بمجموعة من الصور السردية الخاصة بها، وتتمتع كذلك ببلاغة سردها الخاص . وهكذا نكون إزاء بلاغات روائية مختلفة كما ذهب إلى ذلك الناقد =سيرماين+ (2)

لقد أصبح بواسع القارئ اليوم أن يميّز بين مسارات نوعية للكتابة الروائية، وأن يصنف نسيجها التصويري انطلاقا من القواعد الحسية والتجريدية لتشغيل اللغة داخل النص الروائي، واحترام نظام القول العام بما يقتضيه أسلوب النوع نفسه، ليقف عن تصنيفات مثل بلاغة تشريحية

(1) ينظر : شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصّة والسينما، منشورات الاختلاف/الدار العربية ناشرون، الجزائر/بيروت، 2010، ص ص 9 - 10 .

(2) Voir : J . P Sermain, Rhétorique et roman ou 18 eme, Fondation, Paris, 2004 .

أو بلاغة شذرية أو بلاغة انشطارية . فالرواية بتكوينها المعقد وتركيبها المتعدد، تشمل على مسارات سردية منها المسار الإطار، والمسارات المؤطرة، والصور الشعرية ذات الطابع السردي التي تأتي كمجرد تشبيهات جزئية أو على شكل استعارات سردية كبرى وصغرى . كما أن العلاقات بين مكونات الرواية غالبا ما تقوم على الانشطار والتفاعل، لا على مجرّد التجاور الصرف ففي الرواية نجد أن الكل الدلالي أكثر من مجموع أجزائه، كما أن الدلالة التي يُحوي بها الكل قد تكون محتواةً في جزء معين أو بعض الأجزاء .

يوحي مفهوم الانشطار الروائي الذي اقترحه الناقد المغربي =أحمد اليبوري+ على أن بلاغة السرد الروائي، هي بلاغة نوعية، من خلال بحثها الدائم عن الصور الكلية والجزئية التي يحفل بها النص باعتبارها محكيات لها طابع خاص على المستويين البنائي والدلالي . (1) إن المقاربة الانشطارية تطمح إلى الاستئناس بالمقاربتين، مقاربة الانسجام الدلالي ومقاربة التعددية ولا نهائية التأويل أي التفكيك والتشظي للبحث عن نماذج الاختلاف في عمق التماثل بواسطة توظيف البقايا والشوائب . (2) علما أن هذه الظاهرة القائمة على الانشطار والتلاحم المستوحاةمن المجالين البيولوجي وكذلك النظرية العامة للأنساق التي تضبط حركة التكون والتطور باعتماد الظواهر الصغرى والكبرى .

وفي نفس السياق نسجّل نوعا من التعالق في حقل اللسانيات بين المعنى والبنية اللغوية، وكأن المعنى وهو أحد أبعاد اللغة، يحتوي على نفس بنيات اللغة، مكونا بذلك، انشطارا للمنظومة اللغوية بأكملها . ونكون بهذا الصدد أمام نوع من الإسقاط المجازي المرسل، الذي يقصد اللغة في شموليتها انطلاقا من أحد أجزائها .(3)

كما فصّل الناقد الروسي =ميخائيل باختين+ في مؤلفه =جمالية ونظرية الرواية+ (4) أثناء تحليله للوحدات الأسلوبية unités stylistiques

(1) ينظر : أحمد اليبوري، في الرواية العربية// التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 200، ص 61 .
(2) المرجع نفسه، ص 62 .
(3) نفسه، ص 63 .
(4) ميخائيل باختين،، جمالية ونظرية الرواية، ص ص 87 - 88 .

المتنافرة التي تمتزج فيما بينها تحت تأثير وحدة أسلوبية عليا، حيث لا يمكن أن تقارن بأي وحدة من الوحدات الصغرى المرتبطة بالوحدة العليا . وقد دعّم هذا التوجّه بحدثيه (باختين) عن التعدد اللغوي في دائرة الوحدة الأسلوبية العليا موضحا أن كل لغة داخل التعددية اللغوية تعكس بطريقتها الخاصة، مثل المرايا الموجهة بالتناوب، ركنا صغيرا من العالم، وعندما ترغم على استكشاف وضبط ما وراء الانعكاسات المتبادلة réfraction/réfracter فإن هذه المرايا تعكس عالما أكثر شساعة متعدد المستويات والمنظورات، أكثر تنوعا من العالم الذي تعكسه لغة واحدة، مرآة واحدة (1) وكذلك فعل =لوسيانغولدمان+ في طرحه لمفهوم رؤية العالم في الأعمال الأدبية والفلسفية الكلية والشذرية (الصّغرية)، حيث لا يمكن تحديد تيمة أو عنصر شكلي (أسلوبي) دون وضعه في علاقته مع كلية العمل الأدبي أو الفلسفي، ومن ثم فكل عنصر في النص يتضمن الكلية التي ليس لذلك العنصر إلا أحد تجلياتها الخاصة .

وهكذا تستفيد المقاربة الانشطارية من النظريتين التفاعلية والتفكيكية، مقترحة مفهوم =البقايا+ الذي وظّفه =كلوددوشي+ Claude duchet في كتابه تكون النص/ مؤسسة النص، 1967 . ويقصد =كلود دوشي+ هنا العناصر التي لا يلتفت إليها النص، بالرغم من وقوعها في دائرة البلاغة النوعية للرواية، باعتبارها نصا، وهو ذلك النسيج من الكلمات التي يرتبط بعضها ببعض وهو الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارؤه، فهو فضاء متعدد المعاني، وهو نظام قائم، وتجمّع من الوظائف من خلال عمليات قوامها الحكم والانتقاء بين عناصر اللغة . (2) ذلك أن لدى منتج النص أولوية الاختيار بين مجموعة من العناصر واللغوية والدلالات والصور والمجازات المطروحة، لإعادة تشكيل نصه وفق خياراته النفسية والفنية الخاصة . وبعد ذلك يكون للمتلقي حالات التأويل المتعدّدة، والمتاحة لقراءة هذا النص من زواياه الخاصة والذاتية أيضا، ولكن ضمن سياقات النص التي تقدّم اقتراحاتها السياقية، التاريخية والمكانية والاجتماعية، وباعتبار أن النص شكل لغوي فإن اللغة بدورها ظاهرة اجتماعية، فيكون الفهم متوقفا على

(1) المرجع نفسه، ص 226 .
(2) ينظر : دي بوجراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، تر : تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 8 .

النظر إلى الكلام في ضوء السياق الذي وجد فيه .[1] فالسياق هو الإطار العام الذي تنتظم فيه عناصر النص ووحداته اللغوية والأسلوبية، والمقياس الذي تتصل بواسطته الجمل فيما بينها وتترابط، والبيئة اللغوية والتداولية التي ترعى مجموع العناصر المعرفية التي يقدّمها النص للقارئ، وهو الصورة الكلية التي تنتظم الصورة الجزئية، فلا يفهم جزء إلا في موقعه من الكل .[2]

وعليه فإذا كان القارئ / المتلقي هو محور النص الأساس بالنسبة لمنتجه حتى قبل إنتاجه، فإن السياق هو "خارطة التلقي" التي لا بد منها لقراءة المنتج الإبداعي، واختراق حجابه والتصاعد في آفاقه، لتحديد مساراته، وتتبع منابعه وعلاماته السيميائية التي استهدفت تشكيل مساراته الفنية والدلالية للوصول لكنهه ومقترحات حضوره . [3]

فالنص السردي وليكن الرواية، غالبا ما يعتمد خاصية التبئير focalisation في الدلالات والمعاني حيث ينفجر من الداخل ليطلق العديد من الاحتمالات التأويلية غير القاطعة في أعماق المعاني المستديرة والمتفرعة . فأبرز قيمة للنص السردي، هي أنه يمنح المتلقي حرية كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة لتصور أبعاده المختلفة .[4]

*** تمظهرات بلاغة السمة/السرد في بعض الروايات المغاربية :**

يلعب السياق الخارجي/الاجتماعي والحضاري والتاريخي دورا مهما في تكون الصور السردية كوحدات عليا أو كبرى وانشطارها عبر مختلف المشاهد السردية للنص الروائي كوحدات صغرى، وذلك بسبب تداخل علاقة المؤلف بالواقع، كتداخلها أي العلاقة بالنص الروائي في وعي المؤلف ولاوعيه، حيث ينجز خطابه محتوى في النص كمنتوج، والذي يتساوق في الوقت نفسه على الواقع والنص، إن هذا التساوق وطريقة ممارسته هو ما يحدد صورة الكتابة وكل تحولاتها، كما يتحوّل النص بدوره في علاقته مع الواقع العام الذي يسير في مجراه .[5] علما

(1) جيليان براون وج . بول، تحليل الخطاب، ترجمة : محمد لطفي الزلطنيي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997 .
(2) ينظر : فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، نينوى، دمشق، 2011، ص 70 .
(3) المرجع نفسه، ص 82 .
(4) محمد صابر عبيد، سحر النص، المؤسسة العربية، بيروت، 2008، ص 12 .
(5) ينظر : سعيد يقطين، أساليب السرد الروئي في كتب : الرواية العربية وممكنات السرد،

أن هذا الواقع يمكن أن يمثل المجتمع المحلي للمبدع أو المجتمع العام كأن يكون عالميا أو عربيا أو مغاربيا، ويبدو من خلال تنوّع المدوّنة التي وقفنا عندها، أن السياق الخارجي أثّر بشكل واضح في خلق مجموعة من الصور/السمات البلاغية الكلية ذات الأبعاد الانشطارية المتنوّعة والكثيفة، كما ستوضحه النصوص الآتية : =سيدة المقام+و =البيت الأندلسي+ ورواية =شرفات بحر الشمال+ =لواسيني الأعرج+، و=الجنازة+ =لأحمد المديني+ .

لقد حاول الروائي المغاربي تقديم جزئيات خطابه عبر مختلف المشاهد السردية، بهدف تشكيل نظام صوري تتجانس في داخله الدوال الروائية في تجسيد المعنى بواسطة ابتداع فعاليات وظيفية جديدة للقواعد البيانية بتأثير كل من السياق النصي والسياق المقامي أو الخارجي، وبتالي توسيع آفاق الأداء الجمالي لصيغ المشابهة والمجاورة . (1)

1 ـ بلاغة المكان وكثافته :

يعتبر المكان من أبرز مكونات الخطاب الروائي في علاقاته المتنوّعة بباقي المكوّنات الأخرى، حيث لم يبق مجرد إطار جغرافي تتحرك فيه مجموع الشخوص الحكائية عبر مسار أحداث معيّنة . وإنما أضحى من أكثر السمات الجمالية التي تسهم في تكثيف اللحظات الشعورية مشكلة هالة صورية تتجاوز الحدث العارض والموقف العابر، فتمنحها قوّة التجريد والتكثيف الصوري ذي القدرة العالية على اختزال مدرات التفاعل الإنساني (2)

وعلى هذا النهج سار العديد من مبدعي الرواية المغاربية المعاصرة، عندما اعتبروه ككائن حي، يعي، يضرّ، يسمع، ينطق ويتأسطر أحيانا ويتلاشي بين الواقع والحلم وبين الماضي والحاضر وبين الممكن والمستحيل أو الوهم، حتى لا نكاد ـ كقراء ـ الإمساك بحدوده، وهذا ما أدّى إلى ربط المكان بصور عديدة، كالغموض والفوضى وعدم الانسجام .

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2009، ج2، ص 137 .

(1) شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، ص 15 .

(2) جان إيف تاديه، رواية المدينة ومدينة الرواية، ضمن كتاب الرواية في القرن العشرين، تحقيق : محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص ص 99 - 135 .

1.1. المكان يتقمّص شخصية الشاعر والسارد :

أخذ المكان في نص =الجنازة+ دور الشخصية الحكائية المتكلمة، فصار يبدع شعرا مُحاورا إحدى الشخصيات، ويسرد ما حدث أو ما يمكن أن يحدث في هذه المدينة، وكأن بالسارد الحقيقي/المؤلف الضمني يستجدي حرية أكثر، فيُنطق المكان لأن نفسه ضاقت بما هو خارج عنها . يعوّض المكان إذن : الإنسان الذي يعيش إحباطات على أكثر من مستوى، والمقيّد من جميع النواحي، فيطرق أبواب المحظورات وكل الموضوعات المسكوت عنها . تكشف مثلا : جبال الشاوية عن مشاعرها تجاه شخصية =علي+ في قالب شعري مؤثر :

"لكلينا مسافة،
وله كل المسافات
أتلمس أكتاف الجبال
وأحضن أسرار الحقول
تنتفض البلاد على ذكره
وتستيقظ من هجعتها سجلماسة . (1)

هكذا صارت جبال الشاوية / المكان شاعرا، بهدف التواصل بين مختلف الأمكنة، لأن التواصل الحقيقي/ الإنساني/ البشري كما يبرزه السياق الاجتماعي، أضحى جزءً من الموكب الجنائزي للمدينة السوداء .

2.1. المكان والصورة الوطن/الذاكرة :

المكان هو الفضاء الذي تتحرّك فيه الأحداث والشخوص المتكلمة في الرواية التي تقف على مرجعية السياق سواء أكان نفسيا أو اجتماعيا، ففي المكان يعيش المرء ويتذكّر ويحلم، وهذه الأطر تكشف عنها رواية =شرفات بحر الشمال+ =لواسيني الأعرج+ . (2) حيث ترصد لنا الرواية صورة السارد/الكاتب الذي يعيش حالة نفسية متصارعة، بين مكانين مختلفين، مكان عابر/طارئ (هولندا) ومكان/الوطن/الذاكرة هو الجزائر، حيث تتحول الجزائر/الوطن إلى ذاكرة النص وسياقه الاجتماعي أين يواجه الفرد فيه القبح والظلامية والتخلّف : "عندما وقفت السيارة عند باب النزل القديم بدا لي كل الناس في هذه المدينة متشابهين

(1) أحمد المديني، الجنازة، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 13 .
(2) واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001 .

مثل لعب الأطفال الجميلة . لا شيء فيهم من شططنا وبؤسنا حتى الظلال عندهم لا تتكسر بسرعة رغم الجو الرمادي المخيم على المدينة . ربما كانت شمسهم غير شمسنا بدا كل شيء واسعا، الطرقات، المحلات، الممرّات، قلوب الناس، المدينة ،. . .ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم منذ سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار التي توفّر له فرصة التخفي أو ما يسرقه من هربات نحو البحر ،. . .عليك أن تعيش باستمرار داخل الحلم لتتمكّن من السفر خارج المربع الذي فرض عليك ،. . .يبدو أنه علينا أن نقبل بالوحدة عندما نواجه الموت والسفر، لم أكن قد تخلّصت بعد من الوجوه التي جرحتها من هناك ورائي ،. . .لكن عندما رفعت رأسي قليلا بدت لي أمستردام مدينة واسعة أو كما سمّتها =ماريتا+ مستقبلتي في المطار، مدينة طفولية وبريئة. . .كانت تتحدّث عن مدينة وفي ذاكرتي فتنة تهزّ رأسها وكأنها كانت هي المعنية بكلام =ماريتا+ . أشياء تحدث معنا لا نعرف مؤداها وتبدو غريبة، الزمن في رؤوس الناس مثبّت ولا يتحرك إلا بصعوبة، كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة الدائمة إلى جرح الذاكر. . ."(1)

في ملفوظ السارد / المؤلف يمتزج السياقان النفسي والاجتماعي باعتماد مشاركة مجوعة من الضمائر الأنا ـ الجمع ـ والمخاطب والغائب، كل هذا بهدف خدمة الفكرة الموزّعة عبر جزئيات صورة مشبعة بالحزن والألم والوحدة والقلق، عندما يتذكّر السارد وطنا أعطى له كل ما يملك، فلم يقدم له إلا جحودا ونكرانا، لذلك يبقى الوطن / صورة المكان الجزائر الذي يخدش في ذاكرة السارد بكل جروحه وأزلية أحضان الأمومية بحنينها الأبدي، ومدينة / هولندا الأرض، النور / الحرية والجمال والأمن، وهي جزئيات الصورة التي كان يرغب فيه =واسيني الأعرج+ لوطنه الأم، من خلال ما كشفت عنه المشاهد السردية المعبّرة عن الانتهاكات والجرائم المسجّلة يوميا .

3.1. المكان وصور الخراب والعنف :

تتشكّل صورة الخراب عبر ما يعرف بسرد العنف وسط المدن، في إطار ما اصطلح على تسميته =فان إيف تاديه+ برواية المدينة

(1) المصدر نفسه، ص ص 76 - 79 .

ومدينة الرّواية (1998)، وهو المصطلح الذي جسدته العديد من النصوص الروائية العربية مشرقيا ومغربيا . انطلاقا من ثلاثية =نجيب محفوظ+ وسيرة مدينة =لعبد الرحمن منيف+ إلى رواية =أن ترحل+ =للطاهر بن جلون+، وقوفا عند رواية =سيّدة المقام+ =لواسيني الأعرج+ (1) حيث راح السارد يسترسل التحولات اليومية المفجعة التي ضربت مدينة الجزائر العاصمة، في فترة زمنية قياسية، وكان تحوّلا حادا جدّا مسّ كل الفئات الاجتماعية مع اختلاف أفكارها وإيديولوجياتها وأحلامها . فصار الجميل قبيحا، والمعقول عبثا، والحرية قيدا، والحب كرها . يعرض نص =سيّدة المقام+ ظلال هذه المظاهر السلبية اليومية في الشوارع والبيوت والمساجد والمؤسسات وليس ثمة ما يبرر ذلك .

إن هذا التحوّل السريع وغير المشروع أسهم بقدر لافت للانتباه في تغريب المدينة / العاصمة وتشويهها من خلال مشاهد الصراع المتكررة بين رجال السلطة و=حراس النوايا+ والمثقفين، فالمكان/المدينة يتحول إلى فضاء يترقب فيه =حراس النوايا+ أفعال وتحركات وحتى نوايا وأحلام الذين يعارضونهم من جهة السلطة أو من جهة الشعب، وكان على المدينة أن تقاوم وتصمد أمام هذه الصراعات والعنف المادي والمعنوي، وفي الأخير تنتصر المدينة وتتحدّى لغة التسلّط والخوف المرضي، بواسطة عزيمة =مريم+ وإصرارها على الوقوف على إحدى خشبات المسرح لتأدية رقصة البالي بالرغم من تلك الرصاصة الطائشة التي انغرست في رأسها يوما، فتحدّي =مريم+ هو صورة جزئية لتحدي المدينة للموت الهمجي، ورغبتها بل وقناعتها بأن الحرية واحترام الآخر وتقبل سلوكه، مظاهر تستحق أن يضحى المرء من أجلها . وهكذا لم يكن بوسع =واسيني الأعرج+ أن يعبّر عن رؤيته هذه، لو اختار فضاءً آخر غير المدينة، مما عمق تأثير رؤيته كمبدع تجاه مسألة العنف في جزائر الاستقلال محققا بلاغة السرد وجماليته .

2 ـ رواية «البيت الأندلسي» صراع أصحاب النفوذ وقتل للهويّة :

تتأسس الصورة السردية في هذه الرواية على عدد كبير من المحطات التاريخية التي تستقطع في كل مرة وبعد نهاية كل فصل من تواريخ متعاقبة/تهجير المورسكيين من بلاد الأندلس، الأطماع

(1) واسيني الأعرج، سيدة المقام، مورفم للنشر، الجزائر، 1997 .

الأوروبية على مدينة المحروسة، ثم الصراع العثماني/الأوروبي عليها وفي الأخير التواجد الفرنسي على أرض المحروسة، ليصل بنا السارد إلى تاريخ الجزائر المستقلة بتحفظ، وفي كل هذه المحطات التاريخية تفرض صورة أو خيوط صورة البيت الأندلسي/الحلم الذي راود =غليلو ألرخو+ يوما وهو على جبل غرناطة رفقة =سلطانة بلاثيوس+ إلى أن ينتهي به المطاف على إحدى مرتفعات =بوزريعة+، فيتحوّل المكان هنا/ التاريخ إلى هدف، فريسة تترصدها عيون أصحاب الأموال الضخمة وذوي النفوذ في السلطة والمجتمع .

تتمفصل الصورة السردية الكلية عبر ثنائيات ضديّة يمثل المحور الأوّل : الآخر، الشمال القوي، العارف، الغني، الغالب، المتسلط، المتبوع، المستعمر ،. . .إلخ، ويمثل المحور الثاني : الأنا، الجنوب، الضعيف، الجاهل، المغلوب، التابع، الفقير ،. . .إلخ . ومن هذين المحورين تتجمع جزئيات الصورة والتي هي معطيات السياق التاريخي والسياسي والحضاري وحيثياته لتشكل جدارا قويّا يعمل على إلغاء المكان/البيت الأندلسي، بهدمه وتغييب تاريخه وبالتالي تشويه الهوية واختراق خط انتماء الفرد الجزائري وتعالقه الحضاري بالأندلس .

أما جزئيات الصورة الضد، وإن تشارك الصور الأولى في نفس السياق، إلا أنها بذلت أقصى الجهود وضحت إلى آخر اللحظات من أجل المحافظة على المكان/البيت الأندلسي باعتباره استمرارا لهوية الجزائري المرتبطة/المنفصلة عن أجداده الأوائل الذين ربما كانوا هناك يوما، على أرض تسمّى الأندلس . (1)

3 ـ الرواية وصور الموت والخراب :

يعتبر الموت وهو نقيض لتيمة الحب الذي يعني الحياة والاستمرارية، فالموت يعني النهاية، والفناء، يُخلق وراءه حزنا ودمارا كبيرين : "إن الموت درامي في جوهره، إنّما الذي ينفذ تلك الدرامية، ويمنحها جمالية معينة، هي قدرة الآخرين، الأحياء على تشغيل رمزية الموت واستثمارها عندما يشحنونه بمعانيهم =هم+ لينتجوا خطابا أكثر بلاغة وإقناعا" . (2)

(1) واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، منشورات دار الجمل، بيروت/بغداد، 2010 .
(2) ينظر : شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، ص 63 .

ففي رواية البيت الأندلسي =لواسيني الأعرج+، وبلغة الفاجعة والدمار والموت تنتهي قصّة هذا البيت وتنتهي الرغبة في الحياة، بالنسبة للرجل الذي ظل يحافظ على البيت أي =مراد باسطا+ خادمه، بل خادم التاريخ والهوية الجزائرية . بسبب غلبة التحايل على القوانين وانتهازية أصحاب الأموال الضخمة وجشعهم على عناد =مراد باسطا+ لمغادرة البيت، فأخرج بالقوة أمام أعين الذين وافقوا على هدم البيت الأندلسي لتشييد =برج الأندلس+ عندما بدأت الآلات الضخمة تغرس أسنانها في الحائط الهرم، وشعر =مراد باسطا+ بأن نهاية البيت/نهايته قد اقتربت، يقول السارد : ". . .كانت الآلات تعري البيت الأندلسي كمن يعري جسد امرأة لاغتصابها. . .أعتقد أني يومها شعرت بشيء مهول يتجاوز تهديم دار فقط، ربما كان الأمر يتعلّق بتهديمي أيضا. . ."(1)

لقد حاول المؤلف وعبر فصول الرواية الموزعة على جسد النص، في شكل محطّات تاريخية سيرية تعرض جزئيات حياة شخصية أو مجموعة من الشخصيات وُجدوا في مكان معين، وزمن محدّد، أن يجمع كل صغيرة وكبيرة ارتبطت بمخطوط البيت الأندلسي، الذي هُجر مع صاحبه الأوّل =غليلو ألرخو+ : وهران ثم المحروسة/الجزائر، منذ أن كان فكرة/حلما إلى أن تجسّد وصار بيتا واسعا غناءً . يُهدّم البيت بفعل فاعل بعد أن صمد أمام مختلف الهزات والعواصف وأشكال الغزو التي تعاقبت على المحروسة، يتحوّل إلى غبار بفعل قوة الآلات الضّخمة، ولكن =ماسيكا+ تقوم بإنقاص المخطوط، فتحافظ على صورة البيت في مخطوطه الأصلي، لأنه هكذا كان قبل أن يغادر أرض الأندلس، ولكن جزء من صورته المجسدة/الواقعية تمحى مقدرة بمسافة زمنية تساوي ما يقارب ثمانية قرون عاشها البيت، أي ثمانية قرون من الهوية التاريخية، تلاشت وماتت/قُتلت وتبخّرت في الهواء .

لقد تمكّن =واسيني الأعرج+ من إضفاء بعد رمزي على النص، من حيث إيهام القارئ بالواقع، عبر إعطاء نوع من الاستقلالية للكتابة، ترتكز على حركية المتخيل بشكل يجعل بناء الرواية أكثر متعة وجمالية تنفتح على مختلف الخطابات ذات المرجعية التاريخية والدّينية والسياسية والحضارية والثقافية وحتى الهندسة المعمارية، كل واحد

(1) البيت الأندلسي، ص ص 440 - 442 .

عرض قصّته أو قصة الآخرين الذين ماتوا وكل واحد حاول أن يضيف لنا معلومة توصلنا إلى سر مخطوط البيت الأندلسي، "وعندها نكون أمام سرد مرآوي، يستثمر تقنية الانشطار، حيث تغدو الشخصيات في تقابلها بمثابة مرايا متماوجة تتفرع على صفحاتها الصقيلة الحكاية ذاتها لكن من منظور مغاير، ورؤية مختلفة" . (1)

لقد دفع السياق الاجتماعي بكل مظاهره السلبية من خلال ما يخطط له في الداخل والخارج من أجل محو معالم الهوية الجزائرية، انطلاقا من هدم معالمها الحضارية والتاريخية الدالة على وجود الجزائري عبر مراحل زمنية خلت، يرغب الانتهازيون وأصحاب النفوذ طمس هذا الجزء المادي في هويتنا من جهة، والرغبة أو التخطيط لجلب أو إنشاء أبراج أو مدن شبيهة بالتي سبقنا إليها الغرب وأتباعه لنكون في الأخير أمام أمّة لا جذور لها وقد كانت، فما هي صورة المستقبل إذا استقلعت جذورها؟! وهكذا، ربما كان البيت الأندلسي أحد المعالم الدالة على انتماء الجزائري ولو جزئيا إلى الأصل الأندلسي أو بشكل ما .

(1) أحمد فرشوخ، حياة النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 64 .