جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

جـامعة عبد الرحمان ميرة – بجـاية-
كلية الآداب واللغـات
قســم اللغة والأدب العربي

عنـــوان المذكرة

أشكـال الصّراع في روايـــة حب في خريف مـائل لسمير قسيـــمي

مذكرة مقدمة لاستكمـال شهـادة المـاستر في اللغة والأدب العـــربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعـاصر

إعداد الطـالبتين:
سـارة بن سعيد
نوال بورصـاص

إشراف الأستـاذة
زينب نسـارك

لجنة المناقشة

الأستاذ(ة) رشيدة غانم ، جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية.....رئيسا

الأستاذ(ة) زينب نسـارك ، جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية**.....مشرفا**

الأستاذ(ة) شفيقة عاشور، جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية..... ممتحنا

2024-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نتوجه بجزيل شكرنا بعد الامتنان للمولى عزّ وجل الذّي وهبنا الصّحة والعزم لإتمام هذا العمل، إلى الأولياء الّذين كانوا سبب نيلنا الدّرجات العليا.

دون أن ننسى فضل أساتذتنا الذّين مرّوا علينا كلّ باسمه خلال مشوارنا الدّراسي، ونتقدم بشكر خاص لأستاذتنا "نسارك زينب" التّي كان لها الفضل في الإشراف علينا وعلى عملنا هذا. والّتي لم تبخل علينا بمعارفها وإرشاداتها، كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة الذّين اهتموا بدراسة البحث وتقيمه وأبرزوا من خلاله أهم الملاحظات إيجابية كانت أم سلبية.

الطـالبتين

إهـدا ء

أبي، أمي الغاليين.

نفسي الصّامدة.

روميسة و ويسام الحبيبتين.

لكم أهدي ثمرة جهدي.

سـا ر ة

إ هـد ا ء

إلى والديّ الغاليين،

نفسي الصّامدة،

وكلّ عائلتي ومن ساندني،

لكم أهدي ثمرة جهدي، عسى أن أكون مصدر فخر لكم.

نـو ا ل

مقدمة

يعدّ الصّراع جزء لا يتجزأ من واقع الإنسان، كونه يمس كلّ مناحي حياته؛ النّفسية، الاجتماعية، الثّقافية الدّينية، السّياسية والاقتصادية...أوجده الله تعالى كعلامة تدل على النّشاط والتّحدي واستمرارية الحياة. ذلك أنّ الحياة حركة وتغيير ولا يحقق هذين الشّرطين إلّا الصّراع. وإن انعدمت الحركة والتغيير يلازم الجمود والثبات، وهما صفتان تنسبان للموت، وعلى هذا نقول أنّ الحياة صراع، والصّراع حياة، كما أنّه ابتلاء من عند الله على عباده، فبه يختبر صبرهم ومدى تشددهم به وبطريقه المستقيم. لكن الإنسان ينظر إلى هذه الظّاهرة نظرة دونية سلبية، فهو يحاول القضاء عليها كونها تعرقل مساراته، خاصة الإنسان المعاصر والرّاهن، لتفاقم الصّراعات عليه.

كانت الرواية الجنس الأدبي الأكثر مساهمة لمعالجة واقع الإنسان الضائع في متاهات الصّراعات، فراحت تتابع وتصوّر كل أنواعها، خاصة الرّواية المعاصرة التّي تهتم بذاته ونفسيته، وأخذت تبحث في مسبباتها وإيجاد حلول لها أو على الأقل إيجاد طرق معرفية للتّعامل معها والحد منها، لهذا فإنّ العلاقة بين الرواية و الصّراع وطيدة ولا يمكن الفصل بينهما.

انطلاقا من هذا رأينا أنّ رواية "**حب في خريف مائل**" "**لسمير قسيمي**" أنها الأنسب والأشمل لتمثيل وتجسيد أغلب الصّراعات التّي قد تمرّ على الإنسان المعاصر؛ لهذا وقع اختيارنا على موضوع "**أشكال الصّراع في رواية حب في خريف مائل**، وتعرُضنا للصّراعات المختلفة في حياتنا الشّخصية كذلك،إضافة إلى ميلنا لفنّ النّثر والرّواية. وكان اختيارنا لهذا الموضوع متمثلا في رغبتنا أن نكون المفتتحتين لدراسته وتطبيقه على الرّواية، كونه لم يُجرَ عليه أي شكل من أشكال هذه الدّراسة، وهذا بهدف إثراء الموضوع خاصة والأدب عامة، وإعجابنا بجرأة الرّوائي وتمرّده على الظلم في أعماله إضافة إلى القيمة الأدبية والفنيّة التّي تحملها تلك الأعمال.

وقبل الشّروع في البحث عمدنا إلى طرح إشكالية بعدما تبادرت إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة، وقد انقسمت إلى إشكالية رئيسية تفرعت منها عدّة أسئلة، فكانت الإشكالية الرّئيسية كالآتي:

– ماذا نقصد بالصّراع؟ ما هي أشكاله في رواية "حب في خريف مائل" ؟ وكيف عالجت الرّواية أشكال هذا الصّراع الذّي يعاني منها مجتمعها؟

أمّا عن الأسئلة الفرعية التّي انبثقت من المشكلة الرّئيسية فهي كالآتي:

- ماذا نعني بالرّواية الجزائرية المعاصرة؟
- ما علاقة الصّراع بالأدب والرّواية؟
- كيف تجلى الصّراع في العتبات النّصيّة؟

ثم للإجابة على هذه التّساؤلات تطلب علينا تحديد خطة بحث نسير وفقها. وقد انقسمت إلى مدخل؛ الذّي حاولنا فيه أن نمهّد لموضوعنا و فصلين.

تطرقنا في التّمهيد إلى موضوع الرّواية الجزائرية المعاصرة فعرفنا بها وعدنا إلى عهود نشأتها ثمّ تتبعنا مسار تطورها ورصدنا أهمّ التحولات التّي عرفتها.

تضمن **الفصل الأول** الذي عنونّاه بـ: "**ملامح الصّراع في العتبات النّصية**"، قد تناولنا فيه مفاهيم العتبات بصفة عامة ، ثمّ انتقلنا إلى التّعريف بمكوناتها التّي تخدم بحثنا بصفة خاصة، والتّي تمثّلت في: الغلاف، صورته، ألوانه، عنوانه كعتبات خارجية، والإهداء كعتبة داخلية بعدها عرضنا أسفل كلّ واحدة منها طريقة اشتغالها في روايتنا ثمّ استنبطنا بعض الصّراعات التّي أفصحت عنها هذه العتبات وتجلت في دلالاتها. الأمر الذّي استسهل علينا الولوج إلى مضمون الرّواية وفهمه.

أمّا عن **الفصل الثاني** الذّي عنونّاه بـ: "**أشكال الصّراع في رواية حب في خريف مائل**"، فقد تناولنا فيه حدود الصّراع ومفاهيمه، ثمّ حددنا علاقته بالأدب والخطاب السّردي، ثمّ علاقته بالحوار السّردي. وبعد استقاء أشكال الصّراع التّي احتوتها الرّواية انتقلنا للتّعريف بها مع تحليلها وتفسيرها وفق مقتضيات المدونة.

تطلبت الإشكالية والخطة منهجا يساعدنا للوصول إلى غايتنا بسهولة، ورأينا في المقاربة الموضوعاتية أنّها الأنسب، تتعامل بكلّ حرية مع جميع المناهج السّياقية والنّسقية. ذلك لما فرضه بحثنا في التنويع في الآليات: من آليات سيميائية ونفسية ووصفية وتاريخية واجتماعية.

وقد زخر بحثنا بالمصادر والمراجع نذكر أبرزها:

- **المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف: لآمنة بلعلى.**
- **عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر: ليوسف الإدريسي.**
- **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها): لكلود عبيد.**
- **مركب النّقص والعقد النّفسية : لحلمي مراد.**
- **تحرير المرأة: لقاسم بك أمين.**
- **حب في خريف مائل: لسمير قسيمي.**

كما أنّ بحثنا هذا لم يخلُ من العوائق والصّعوبات كغيره من البحوث أهمها أنّ موضوعنا مركب نوعا ما ومتشعب لاحتوائه على العديد من القضايا المنفصلة عن بعضها، ما جعلنا في حالة من التيه والقلق من التّقصير في جانب من جوانبه. بالإضافة إلى صعوبة الوصول إلى بعض المراجع مع انعدام الدّراسات حول موضوعنا دون أن ننسى ضيق الوقت الذّي ربما لم يسمح لنا بتفريغ ما لدينا من معارف عن هذا الموضوع، وربما لم يسمح لنا بالحصول على الأجوبة التّي حيرتنا بشكل كافٍ.

وفي الختام لا يسعنا إلّا شكر الله تعالى وحمده الذّي وفقنا في انجازهذا العمل.

مدخل
الرواية الجزائرية المعاصرة

تمهيد

سارت الرّواية الجزائرية على درب طويل لتصل إلى ما نسمّيه اليوم بالرّواية المعاصرة، ومصطلح "المعاصر" يحيل بنا إلى نقيضه "القديم" اللّذان لا طالما شكّلا ثنائية متصارعة حول الظاهرة الأدبيّة بشكل خاص منذ الأزل البعيد، ذلك باعتبار أنّ التّجديد في الأدب العربي محاولة تعدّ على التّراث وبالتّالي ضياع الهوية العربية وزوالها، وهذا من منظور المحافظين على خلاف المجدّدين الّذين يردّدون بانتهاء صلاحية خدمة متطلّبات العصر لذلك الأدب التقليدي، لتبدّل الظّروف والوقائع والتحوّلات الاجتماعية والإنسانية واتّساع الفكر وتغيّره، وبالتّالي ضرورة تجديد الأدب.

وقد استمدّت الرّواية الجزائرية المعاصرة أصولها من أدب روائي قديم وسابق مهّد لها الطّريق؛ ومن هنا يظهر السّؤال الّذي يطرح نفسه، **ما هي جذور الرّواية الجزائرية التي تدفّق منها مصطلح المعاصرة؟، وما هي أهمّ التحوّلات التّي طرأت على هذا الجنس الأدبي عبر رحلتها التّاريخية؟، وهل كان التّجديد فيها إضافة إيجابية أم سلبية عليها؟**، وهذا ما سنقوم بإبرازه، ونظرًا لعمق وطول تاريخ نشأة الرواية الجزائرية المعاصرة سنحاول الإلمام بأهم العناصر التي تخدم بحثنا.

1. نشأة الرّواية الجزائرية المعاصرة وتاريخها:

ولدت الرّواية الجزائرية في أولى مراحلها مكتوبة باللّغة الفرنسية تحت ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية قمعية وثقافية شنّها المستعمر الفرنسي (وهي تحت نيل الاستعمار الغاشم)، بغية محو الوجود الجزائري العربي ونشر الأمّية والجهل، وعلى الرّغم من تمكّنه وبلوغه إلّا أنّه قد كان هناك فئة جزائرية قليلة تعلّمت لغة العدوّ إجبارا عنها، وهذا يعود إلى التأثير الكبير للحكم الاستعماري الفرنسي، فأخذت القلم سلاحا مباشرا لها، تحارب به وتناضل سبيلا في الوطن ودفاعا عن شعبه، وعلى الرّغم من الظروف المعقدّة التّي مرت بها الجزائر إلّا أنّ اللّغة العربية قد

واصلت تطوّرها ووجودها بجانب اللّغة الفرنسية، حيث ولد جيل جديد من الكُتاب اتخذ من هذه اللّغة وسيلة للتعبير عن آرائهم وأفكارهم حول واقع الشعب الجزائري، إذ يقول **مولود معمري**: «ولا يجب أن نبكي أو نشعر بالضّياع لأنّنا نكتب باللّغة الفرنسية، فأنا شخصيا إذا كتبت باللّغة الفرنسية فإنني لا أشعر بأية عقدة نقص».[1] فهو لا يتردّد في التّعبير باللغة الفرنسية رغم كونها لغة المستعمر، بينما قبِل بعض الكتّاب هذا الأمر اتّخذ آخرون موقفا مختلفا قليلا، فالرّوائي **مالك حداد** يرفض التّعبير باللّغة الفرنسية بعد استقلال بلده، إذ يقول: «لقد أراد الاستعمار ذلك، لقد أراد أن يكون عندي هذا النّقص، لا أستطيع أن أعبّر بلغتي».[2] وقد كان لهذا الرّفض تأثير كبير عليه، رغم اختلاف الآراء حول الكتّابة باللّغة الفرنسية، إلّا أنّ استخدامهم لها يعكس قربها وسهولة التّواصل بها، وليس لكونها لغة المستعمر.

والمعروف أنّ هذا الأدب قد شكّل جدلا وتناقضا طويلين حول انتمائه، فهناك فئة من الدّارسين صنّفته ضمن الأدب الجزائري، وهناك فئة أخرى صنفته ضمن الآداب الأجنبية، ونحن بعد الاطّلاع على آراء كلا الطّرفين يسعنا القول أنّه أدب يرحّب به ضمن الآداب العربية الجزائرية، كونه كتب من قبل أعلام جزائرية، وكونه خدم وطنهم وشعبهم، وندّعم رأينا هذا استنادا لبعض التّصريحات من الأدباء نفسهم، وبعض الدّراسات، فنذكر مقولة **مولود فرعون** الشهيرة:« أكتب بالفرنسية، وأتكلّم بالفرنسية لأقول للفرنسيين أنّي لست فرنسا»[3]، وغيرهم من الكتاب الجزائريين أمثال **مالك حداد** و**مُحَمَّد ديب**.

ومنه سنقول أنّ اللّغة فرنسية والمضمون جزائري.

---

[1]- آسيا جبار، بين الرّواية والفيلم، مجلّة الحكمة للدّراسات الأدبية واللّغوية، جامعة الجلفة، المجلد1، العدد1، جانفي2013، ص236.

[2]- المرجع نفسه، ص236.

[3]- يوسف أبولوز، الوجه الثّقافي للجزائر، صحيفة الخليج، بتاريخ: 13 مارس 2019، رابط الموقع (https:\\www.al khaleej. ae)

انتقلت الرّواية الجزائرية بعد الاستقلال من الكتابة بالفرنسية إلى الكتابة الإزدواجية بينها وبين اللّغة العربية التّي تندرج ضمن الأدب العربي بشكل عام كونها تتناول وتعالج قضايا تمسّ جلّ الشّعوب العربية.

2. الرّواية الجزائرية فترة السّبعينات:

تعتبر مرحلة السّبعينات مرحلة فعلية لظهور رواية فنيّة ناضجة وذلك من خلال أعمال "**عبد الحميد بن هدوقة**" "**في ريح الجنوب**" الصادرة عام 1971 بعد الفترة الاستعمارية التّي لا يزال فيها آثار الدّمار الّذي ألحقه بالمجتمع الجزائري والمسلط بين سطورها، وأعمال "**محمّد العالي عرعار**""**في ما لا تذروه الرياح**" سنة1972، ورواية "**جغرافية الأجساد المحروقة**" "**لواسيني الأعرج**"، وكتب "**الطّاهر وطار**" **في** "**اللّاز**" 1974م، "**والزّلزال**" ، وبهذه الأعمال تمكّننا من الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدّمة، حيث تمكّنت الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال من الانفتاح المطلق على اللّغة العربية ممّا جعلهم يلجئون إلى الكتابة الرّوائية للتّعبير عن الواقع ومتغيّراته وتعقيداته، سواءً في فترة الثّورة المسلّحة أو في الحياة المعيشية الجديدة التّي تجلّت ملامحها بسبب التحوّلات الاجتماعية والسّياسية والثّقافية في البلاد، ومنه ظهرت الرواية في هذه الفترة لمعالجة الآثار النّفسية الاجتماعية النّاتجة عنها، يفسّره **سعيد علوش** بقوله: «إنّ ما يدفع الرّوائي إلى البحث داخل الماضي هو تعرّفه فيه على نفسه إنّه يقوم على فرز ما يمكن أن يفهم وما يمكن أن ينسى للحصول على تمثيل الوضوح داخل الحاضر... وهدفه التّاريخي بهذا هو إعطاء هوية للّذي يحيا بواسطته هروبا من النّسيان الذي رسمه الآخر المستعمر على جسده».[1]

لقد ترجم الطّابع السّياسي الذي انطبعت به النّصوص الرّوائية تركيب ثقافة الرّواد الأوائل الّذين كان لهم السّبق في تأسيس الرّواية الجزائرية الحديثة، وذلك من خلال انخراطهم في العمل السّياسي ومعايشتهم للحدث والمشاركة فيه، فكانوا من جيل الثّورة المسلّحة والاستقلال، وقد تمتّعوا بالحصانة والتّجربة في رصيدهم، كما يقول

[1]– سعيد علوش: الرّواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنّشر، بيروت، 1983، ص27.

أبو القاسم سعد الله:«رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية».[1] جعلهم يوحّدون بين الإبداع والسّياسة وقد جعل هذا من التّجربة السّياسية روادا يملكون بعدا سياسيا للرّواية الّتي نشأت بين أيديهم، فأسهم **ابن هدوقة** برواياته في إثراء الحركة الرّوائية من حيث مواجهة مشاكل الحياة ونشر الوعي السّياسي والتّعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته، أما **الطاهر وطار** فأعماله جاءت لتؤرّخ التحوّلات والتطوّرات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثّورة إلى غاية الاستقلال، وقد ساهمت الإغراءات الإيديولوجية والفنيّة الّتي تميّزت بها مدرسة الواقعية الاشتراكية في جعل **وطّار** قادرا على إدراك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره وأفعاله، وجعل كذلك أعماله تتسم بالتّلقائية والرّؤية الشّمولية.

وعلى هذا الأساس سنقول أنّ الرّواية الجزائرية في فترة السّبعينات شهدت تحوّلا هامّا وملحوظا، حيث ساهمت في إعادة تشكيل الهوية الوطنية بعد سنوات من الاستعمار الفرنسي والنّضال من أجل الاستقلال.

3. الرّواية الجزائرية في فترة الثمانينات:

تعتبر مرحلة الثّمانينات امتدادا لما كان سائدا في مرحلة السّبعينات شكلا ومضمونا ورؤية، أي أنّها لا تزال عالقة في متاهات الثّورة والبحث عن الذّات، مقتصرة في المجالين السّياسي والاجتماعي، حيث اتّسمت بالتغيّر والتحوّل في الرؤى الفكرية وتقديس منجزات الثّورة واستلهامها للوعي الرّوائي الجديد الّذي يقوم على مساءلتها:«فكان سؤال التقديس طريقا نحو تحقيق الصّراع كبعد إيديولوجي على المستوى الفّني في تعارض يقوم على خلخلة الموجود والمألوف».[2]، ونظرا لهذه التحوّلات السّياسية والاجتماعية الّتي جاءت بها الرّواية الجزائرية في هذه الفترة ظهر جيل جديد استفاد من التطوّر الحاصل على مستوى النّص الأدبي الجزائري ومن بين التّجارب

[1]- أحمد فريحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدّار العالمي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص87.

[2]- آمنة بلعلي: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلّف، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص54.

الرّوائية في هذه الفترة نذكر **واسيني الأعرج** في مجموعة من رواياته منها: "**وقع الأحذية الخشنة**" سنة 1981، "**وقائع أوجاع رجل غامر صوب البحر**" سنة 1983، "**نوار اللّوز**" أو"**تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**"سنة 1982، التّي يستثمر فيها التّناص مع "**تغريبة ابن هلال**" وكتاب "المقريري" **إغاثة الأمّة لكشف الغمّة**" ، وغيرها من الرّوايات التّي بينت ممارسة أصحابها اتّجاه التّجديد والمواقف التّي تعامل بها مع إشكاليات الواقع في هذه الفترة، كما شهد عقد الثّمانينات أيضا روايات ذات قيمة محدودة فكريا وجماليا، حيث تعاملت هذه التّجارب مع إشكالات وتناقضات الواقع الجزائري بنظرة تنطلق من التّأصيل لاعتباره السّبيل الأمثل لتخفيف التّجديد والحداثة في تجربته الرّوائية مثلما فعل **واسيني الأعرج**، أو بالاشتغال على اللّغة والعمل على تعقيد السّرد لتحقيق المغايرة وتجاوز السّرد الرّوائي مثلما تجسّد في تجربة **جيلالي خلاص ورشيد بوجدرة** وغيرهم.

ولهذا يمكن القول أنّ مرحلة الثّمانينات كانت الرّواية الجزائرية زاخرة من حيث النّسبة الكميّة، إلّا أنّ أغلبها كان في حالة جمود فكري وفنّي وأدبي على غرار قلّة منها تحت نحو التّغيير أو إنّ صحّ التّعبير نحو التّجريب.

4. الرّواية الجزائرية في فترة التّسعينات:

تعتبر فترة التّسعينات عقد تبلور الرّواية الجزائرية، فكانت فترة العشريّة السّوداء وظاهرة الإرهاب، حيث أحدثت الرّواية منعرجا آخر بسبب الأزمة الّتي عصفت المجتمع الجزائري والّتي مست كلّ طبقات المجتمع وعالجت موضوع الأزمة وآثارها، ومن أهم الأعمال الّتي أنتجتها مرحلة التّسعينات واتّخذت من العنف السّياسي وآثاره موضوعا لها حيث التقى كلّ من: **الطاهر وطّار** في "**الشّمعة والدّهاليز**"**وواسيني الأعرج** "**في سيّدة المقام**" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات الّتي تبعثها، كما جسّدها آخرون "**كإبراهيم سعدي**" **في فتاوي زمن الموت**"،و"**محمّد ساري**""**في الورم**"،و"**بشير مفتي**" في "**المراسيم والجنائز**" ، رغم الأوضاع المأساوية والأزمة الّتي مرّ بها الوطن إلّا أنّها لم تستطع اغتيال روح الإبداع ولا قمع الأقلام الوفية له، ومن هؤلاء **رشيد بوجدرة** الّذي

شخّص من خلال روايته تيمينون مرحلة خطيرة في عمر الأزمة الجزائرية، إذ سافر الكاتب بذكرياته وواقعه عبر الصّحراء الجزائرية الشّاسعة.

لقد أثّرت فترة التّسعينات بشكل عميق على المجتمع الجزائري، حيث كانت فترة مليئة بالعنف والإرهاب نتيجة الصرّاع بين الحكومة والجماعات المسلّحة «والإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة الّتي يستغرقها ولا بعدد الجرائم الّتي يقترفها، بل بقطاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلّق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدّة غير قصيرة وارتكب جرائم كثيرة، وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما تبلغه الهمجية ».[1]، حيث كان موضوع الإرهاب مدار معظم الأعمال الرّوائية في التّسعينية إلّا أنّه لم يكن الطّابع الوحيد الّذي طبع في السّنوات الماضية، إذ لم تكن العشرية مجرّد فترة أزمة فقط، بل كذلك كانت عشرية التحوّل نحو اقتصاد السّوق وتسريح العمّال وإلغاء الانتخابات 1992.

إنّ واقع الرّواية الجزائرية قد مرّ في فترة تحوّله بعدّة فترات، وذلك بداية من جيل السّبعينات وهو الجيل المؤسّس إلى جيل الثّمانينات والتّسعينات وهو الجيل المجدّد إلى جيل الّذين وصلوا للحداثة، وحاولوا الغوص فيها أمثال : **عز الدّين جلاوجي وبشير مفتي**.

5. الرّواية الجزائرية في مطلع الألفية الثّانية:

شهدت الرّواية الجزائرية في بداية الألفية الثّانية تطوّرا وتحوّلا ملحوظين، حيث دخلت مرحلة جديدة من التّجريب، بمعنى أنّ الروائيين أرادوا إحداث التّغيير وتسليط الضّوء على التحوّلات وكذا الانفتاح على آفاق جديدة للكتابة الرّوائية «تحوّلت الكتابة الأدبية في هذه المرحلة إلى الاهتمام بواقع المرأة واتصالاتها من أجل التحرّر ، وكذا

[1]– مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائية، مجلّة عالم الفكر، العدد1، يوليو، 1999، ص304.

إثارة مواضيع من قبيل موضوع الهوية والعمل على الذّاكرة وكسر الطابوهات، أملا في الولوج إلى صرح العالمية».[1] وخرق النّمط التّقليدي بعيدا عن التّقيد الصَارم والضّوابط المشدّدة بوصفها (متحوّلة) بشكل دائم ترفض الجمود وتثير تساؤلات جديدة، وتستنكر الأشكال المألوفة والقياسية، وتتطلع إلى الاستكشاف والتّجديد باستمرار في الشّكل والمضمون، فمرّت بمساءلة التّراث وأخرى استنطاق التّاريخ من منظور شمولي.

فالرّواية الجزائرية تنقل ما يتعرّض له المجتمع من خلال التحوّلات المتعلّقة بالجوانب الاجتماعية والسّياسية والثقافية، فهي تتميّز برحابة التّجربة الفنيّة والإنسانية، وتعدّد الدّلالات التّي تتيح تنوّع القراءات والانفتاح على التّأويلات المختلفة، بالإضافة إلى ذلك، يعتمد الرّوائي على تنويع التّقنيات الفنيّة والأدوات الأسلوبية الّتي تضفي حيوية وديناميّة على هذا الجنس الأدبي، ممّا يجعله في حركة وتحوّل مستمرّين، فمسار الرّواية الجزائرية المعاصرة تمركز حول كسر السائد والتمرّد على المألوف استجابة للتّغير الحاصل وحركة النّقد، والتطلّع إلى المستقبل، ممّا أدى تداخل أجناس أدبية مختلفة لتصبح بذلك ميدانا للتّجريب الأدبي.

فالتّجريب الرّوائي هو عبارة عن مظهر من مظاهر مواكبة الرواية للتحوّلات المجتمعية، إذ كسر قواعد اللّغة السردية، وهو فرصة لإظهار الطاقات التعبيرية الكامنة في الأديب، هذا ما يجعل الرّواية قادرة على الاستجابة لتطوّرات الحاضر، ويظهر ذلك في «رفض الأساليب الفنيّة القديمة ومحاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتّعبير عن التجربة الّتي تميّز عصره لأنّ الأشكال القديمة لا تلائم التعبير عن روح العصر وفلسفته ».[2]، ومنه فمفهوم التَجريب ارتبط بالمحاولات الأدبية الجديدة الّتي تتّسم بالحداثة والابتكار،

[1]– بن عبد السّلام بوبكر: تمثّلات الهوية والالتزام في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، رواية بعيدا عن المدينة لآسيا جبار، ورواية الحريق لمحمّد ديب أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، تخصّص آداب عالمية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011-2012، ص121.

[2]– غنية بوبيدي : مظاهر التّجريب والحداثة في الرّواية الجزائرية، رواية " البيت الأندلسيّ" لوسيني الأعرج نموذجا، أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية، – مخبر الموسوعة الجزائرية– جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد2، العدد1، ص43.

وتتحدّى البنية الجمالية التّقليدية للكتابة الرّوائية، وغالبا ما توصف المغامرات الفنية الحديثة بالتجريب نظرا لتنوّع أشكال الإبداع، وتعدّد أساليبها.

تميّزت الرّواية بداية الألفية بخصائص وسمات شكلية جديدة سرعان ما تطوّر محتواها ليختلف جذريا عن الرّواية الإيديولوجية التي هيمنت في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، تمرّدت الرّواية الجزائرية الجديدة على القوالب الجاهزة«لتعني بأسطورة الواقع المعيش سخطا وزهدا: أسطورية ترفض الصّوفية وتحبّ الحياة، لكن مع ذلك تقلق بها وتشكّك في قيمتها، عبر الشّخصية الرّوائية الّتي تسيء الإنسان، وتوّفر جميع المعطيات والإجراءات والفلسفات والتمرّدات والانكارات والرّفوض، ترحَب بجميع الأجناس التعبيرية أدبية أو غيرأدبية».[1] مثل الأشعار، التّمثيلات الدّرامية، رسوم، مقاطع موسيقية، سير، النّصوص العلمية أو الفلسفية، تاريخية، دينية، أو تحليلات سلوكية.

ويلتمس الباحثون سمات البناء المغاير في إبداعات الجيل الثّالث الّذي تبع الجيلين السابقين، ويعترفون بالتّحول النوعي الّذي حققّه المنجز الرّوائي في السنوات الأخيرة مع أدباء اقتحموا هذا الميدان بسماته الّتي استحدثوها من ناحية اللغة والشّكل والأسلوب، والموضوعات المحرّمة كالجنس والدّين والسّياسة، الهوية الثّقافية وحرّية المرأة، البنية السّردية، وكذا تداخل الأنواع الأدبية لخلق نصوص هجينة .

ومن بين الرّوائيين الجزائريين الّذين أحدثوا قفزة نوعية في الرّواية الجزائرية نجد الرّوائي **الطّاهر وطّار** بأعماله الرّوائية المختلفة، ولم تتوقّف الكتابة التجريبية عنده، وإنّما تواصلت مع باقي الأقلام الرّوائية الجزائرية الّتي اندفعت إلى ولوج عالم التّجريب والبحث عن ما هو جديد، ومن بين هؤلاء نذكر: **رشيد بوجدرة** في **"التفكيك"**، **وعبد المالك مرتاض** في "**موت الكهف"**، **وواسيني الأعرج وسمير قسيمي"في تصريح بضياع"**،**"حبّ في خريف مائل"**، **"هلابيل"**، وغيرهم.

[1] – بوزيان زياد، البناء الفنّي في الرّواية الجزائرية الجديدة، ديوان العرب، بتاريخ 29 سبتمبر 2018 ، رابط الموقع: (Https:\\www.diwan al arab.com)

ومنه نقول أنّ الرّواية في هذه الفترة أصبحت أكثر تنوّعا وثراء، مستفيدة من تراكمات الماضي ومتفاعلة مع التحدّيات الحديثة، ممّا أكسبها مكانة بارزة في الأدب العربي والعالمي.

الفصل الأول

مـــلامح الصراع في العتبـات النصيـــة

- نظري تطبيقي-

1– مفاهيم العتبات النّصية.

1–1–مفهوم العتبة.

1–2–مفهوم النّص.

2– عتبة الغلاف.

2–1– الصورة والألوان.

أ– الصورة.

ب– الألوان.

2–2– العنوان.

3– عتبة الإهداء.

تمهيد

يشهد عصرنا هذا انفتاحا وازدهارا ملحوظين في مجال الكتابة الإبداعية، كمّا ونوعًا. ممّا جعلها محطة شغل النّقاد وأنظار القرّاء، لذا نجد كُتّاب اليوم يولون عناية خاصة بأعمالهم، لغرض اكتساب التّفرد والأفضليّة وتجدهم يبدؤون هذا الاهتمام انطلاقا من عتبات كتبهم الخارجيّة والدّاخلية أو ما يسمى "بالعتبات النّصيّة" حيث تعدّ سياجا محكما محيطا بالنّص المؤلَّف، يلزم فك أقفاله للتّمكن من الولوج إلى العوالم الدّاخليّة لذلك العمل، ويتم ذلك بعد فهم وتأويل مجموعة العناصر المدمجة في تسمية "المحيطات النصية" التي لم توضع عبثًا بل عمدًا، لتحمل كلّ منها دلالات مباشرة أو مضمرة تخدم نصّها وتشير إليه دون أن تفصح عنه. وعلى أساس أنّ نجاح أي نص إبداعيّ يقوم على عنصر رئيسيّ فيه، والذّي هو الصّراع يثير تشويق القارئ وحماسه وفضوله، ويكون هذا المطلوب، والعتبات هي الوسيط بين النّص والقارئ؛ تجسد مجموع الصّراعات النّصية أو أهمها ثم تعرضها على فضائها المحدود، فتكون بهذا ألقت شباكها منتظرة الضّحية (القارئ).

ممّا ذكرنا سابقا تتضح لنا فكرة أنّ للعتبات النّصية أهمية بالغة، ويتبين ذلك أكثر من خلال الدّراسات المتعددة التّي أقيمت في حقها، فقد صدرت كتب مكثفة يتحدد موضوعها في العتبات من بينها: كتاب "**عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)**" لـ: "**عبد الحق بلعابد**"، وكتاب "**عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر**"لـ: "**يوسف الإدريسي**". **فما هي العتبات النّصية؟ عناصرها؟ أهميتها؟ وبالأخص دلالاتها؟**

سنسعى للإجابة على هذه التساؤلات والتّفصيل فيها، وللتوضيح أكثر سنجري مقاربة تطبيقية نموذجية على مدونة بحثنا "**رواية حب في خريف مائل**" لـ "**سمير قسيمي**"، وذلك بدراسة عتباتها ودلالتها.

1. مفاهيم العتبات النّصية:

1.1. مفهوم العتبة:

أ- لغة

جاء في لسان العرب لفظة العتبة:«أُسكفة الباب توطأ أو قبل العتبة العليا والخشبة التّي فوق الأعلى: الحاجب والأسكفة السّفلى والعارضتان والعضدتان والجمع عتب وعتبات والعتب: الدّرج وعتب عتبه: اتّخذها»[1].

أمّا في تاج العروس بمعنى:«استعتبه، أعطى العُتبى، كأعتبه، أعطاه العتبى ورجع إلى مسرته، قال: "ساعدةُ بن جوزيّة":

شاب الغراب ولا فؤادك تارك ذكر الغضوب ولا عتابك يُعتَبُ

أي لا يستقبل بعتبى.

وأعتب عن الشيء انصرف كاعتتب، قال الفرّاء: اعتتب فلان إذا رجع عن أمر كان فيه إلى غيره من قوله للا العتبي أي الرّجوع مما تركه، إلى ما تحب ويقال: العَظمِ المجبور: أعتب فهو معتب كأعتب وهو التعتاب، وأصل العتب، الشّدة كما تقدم ».[2]

ورد كذلك في قاموس المحيط لفظة العتبة: «العتبة محركة أسكفة الباب أو العليا منه، والشّدة والأمر الكريه كالعتب محركة والمرأة. والعتب ما بين السّبابة والوسطى أو ما بين الوسطى والبنصر والفساد، والعيدان المعروضة

[1]- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ج4، مادة (عتّب)، ط1، ص948.

[2]- مرتضي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، (دط)، م2، 1994 ص203.

على وجه العود، والغليظ من الأرض وجمع العتبة والعتب المؤجدة، كالعتبان والمعتب والمعتبة والملامة كالعتبات والمعاتبة والضلع والمشي على ثلاث قوائم من العقر أن تثبّ برجل وترفع الأخرى».[1]

ب- اصطلاحا

أمّا من النّاحية الاصطلاحية، فقد أنسبت لفظة العتبات إلى النّصوص، ليأخذ تسمية العتبات النّصيّة، إضافة إلى هذا فإنّه حظيّ بالعديد من الأسماء لاحقا منها:

"الموازيات النّصيّة"، "المصّاحبات النّصيّة"، "المؤطرات النّصية" "المناص". كما حظيت بكثير من التعريفات بعد فرض نفسها السّباحة الأدبيّة والنقدية، وبعد أن تم إهمالها سنتسنا إلى ذكر بعضها:

يعرف **جيرار جنيت** العتبات النّصية على أنّها:«كلّ ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قراءته أو بصفة عامة على جمهوره».[2]

وفي تعريف آخر **ليوسف الإدريسي** يقول أنّ عتبات النَّص:«بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون، وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها اسم المؤلف، والعنوان والأيقونة ودار النشر، والإهداء والمقتبسة والمقدمة».[3]

كذلك نجد جهود الكاتب **جميل حمداوي**، في كتابه "**شعرية النص الموازي**"، يقدم تعريف مفصلا وشاملا لعتبات النّص فيقول:« تمثل العتبات النّصية كلّ ما يحيط بالنّص من العنوان الرئيسي، والعنوان الفرعي،

[1]- مُحَمَّد الدّين بن يعقوب بن مُحَمَّد بن إبراهيم بن عمر فيروز آبادي: قاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة بيروت، لبنان، ط8، 2005، (مادة عتب)، ص111.

[2]- عبد الحق بن عابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص44.

[3]- يوسف الإدريسي: عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص21.

والعناوين الدّاخلية (Intertitres)، والمقدمات والملحقات، والهوامش، والإهداء، والملاحظات، وكلمات الغلاف، والفهرس، والمقتبسات والتّنبيهات، والتّقديم والتوثيق والأيقونات، والعبارات التّوجيهيّة...دون أن ننسى الرّسائل والمذكرات واليوميات، والشّهادات، والنسخ المخطوطة وتوقيعات المؤلف، وكتاباته الخطيّة الأصليّة».[1]

انطلاقا من هذه التّعريفات يمكننا القول بأنّ العتبات النّصية، عبارة عن مجموعة من المكونات التّي تبني نصّا خارجيّا صغيرا، يعرض نفسه على القارئ، وتجبره للخضوع له كونه السّلطان المتحكم في شؤون وقضايا النّص الداخلي الكبير والمسيّر له.

2.1. مفهوم النّص:

أ- لغة:

ورد في معجم العرب كلمة "نص" فقيل:«النّص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكلما أظهر، فقد نصّ وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنّص للحديث من الزّهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان: أي رفعه، وكذلك نصصنه إليه. ونصت الظّبية جيدها: رفعته ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشّهرة، والظّهور والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى».[2]

قيل كذلك في نفس المعجم:«ونص المتاع نصّا، جعل بعضه على بعض، ونصّ الدّابة ينصها نصا: رفعها في السّير وكذلك النّاقة، والنّص: التّحريك حتى نستخرج من النّاقة أقصى سيرها».[3]

[1]- جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، منشورات المعارف، الرّباط، المغرب (دط)، 2014، ص55.
[2]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (نصص)، مج14، ط3، 2004، ص271.
[3]- ابن منظور: لسان العرب، ص271.

أمّا في **تاج العروس** جاء القول:«نصّ الحديث نصّا وكذا نص إليه إذا رفعه ونصّ ناقته ينصها نصّا إذا استخرج أقصى ما عنده من السّير».[1]

نلاحظ أنّ معنى النّص في مفاهيمه اللغوية يتمحور في سياق، الظهور والرّفع والحركة والبيان والدّليل.

ب- اصطلاحا

تنوعت التعريفات الاصطلاحية حول لفظة النّص ذلك لتنوع انتماءاته المجالية واختلافها، ومنه لقت اهتمامات من الفئة العربية وكذا الغربية .

يعرف **سعيد يقطين** النص أنّه:«بنية دلالية تنتجها الذّات (فرعية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة».[2]

هناك تعريف آخر **لحامد أبو زيد** بخصوص النّص فيقول هو:«الوسيلة الإبلاغية التّي يشترك فيها طرفان مرسل ومرسل إليه، والنّص بمثابة الرّسالة الواصلة بينهما وهو وحدة تعليمية تجمع بين معارف عديدة لغوية وتربوية ونفسية واجتماعية وفق أنسجة لغوية من أصوات وكلمات وتراكيب تمزج جميعها فيصير بذلك النّص وحدة معرفيّة تتفاعل فيها معارف لسانية وغير لسانية، مما يجعله يتجاوز كونه مجرد ظاهرة لسانية إلى مرونة اجتماعية وثقافية أوسع نطاقا فهو بذلك وسيلة لنقل المعرفة والثّقافة له ديمومة الزّمان والمكان».[3]

[1]- الزبيدي، مجد الدّين أبي فيض السيّد مُحَمَّد مرتضى: تاج العروس، دار الجيل، دار لسان العرب بيروت، مادة (نصص)، 1988، ص369.

[2]- سعيد يقطين: انزياح النّص الرّوائي، النّص والسياق، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص32.

[3]- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر بيروت، ط3، 1996، ص26-27.

أما الناقد الغربي **رولان بارت** يرى أنّ النّص:«نسيج من الدّوال التي تكون العمل الأدبي لأنّ النّص هو التساوي مع اللّغة ذاتها، وأنّه من داخل اللغة وأن تحول وليس بواسطة الرّسالة التّي تحملها والتّي استعملها كأداة، ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التّي هي مسرح لها».[1]

وثمة تعريف آخر للناقدة **جوليا كريستيفا** تقول فيه أنّ النّص:«جهاز لغوي يعيد توزيع نظام اللغة السابقة عليها والمتزامنة معها».[2]

تتشارك كلّ التعريفات السّابقة في نقطة مركزية ألا وهي اللّغة التي نعني بها الكلمات والجمل، والتراكيب التّي تشكل وتبني النّص، والذي هو الدّال، ولا يتوقف الدّور هنا بل يرتفع لغاية أسمى هي كيفية تنسيق اللّغة الدّالة لاستحضار المدلولات بطريقة واضحة في ذهن المرسل إليه كون النّص رسالة، تتطلب الفهم.

في هذا السياق نعود مجددا إلى العتبات التّي تشكل علاقة تداخل بينها وبين النّص فهي من أبرز الأدوات المساعدة له في إبلاغ رسالته، حتى قبل الخوض فيه أي أنّ العتبة لغة من لغات النّص الخارجيّة التّي يلزم الحرص في التلاعب بها وكذا استخدامها.

2. عتبة الغلاف:

أوّل ما ترسو عليه عين القارئ ويغريه من الكتاب، عتبة الغلاف التّي تحتل صدارته وواجهتنا هنا هي الغلاف الخاص بالرّواية، حيث أنّ هذا الجنس تختلف أغلفته نظرا بالكتب العادية. يحمل غلاف كلّ عمل أدبيّ وفنيّ واجهتين أساسيتين أمامية وخلفية، مع واجهة ثالثة تتمثل في الكعب (ظهر الكتاب).

[1]- حسين خمري: نظرية النّص بين بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص44.
[2]- جوليا كريستيفا: علم النّص، تر:فريد الزّاهي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 1997، ص12.

يعرّف الغلاف على أنّه :«لوحة ضمن معمار النّص، تشغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصّفحات المشكلة للنّص المتن بطابعها الدّلالي الأيقوني وبتنظيم العلامات البصريّة تجعلها تعمل على ترسيخ المتن النّصي بأكمله، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه»،[1] وتكمن العلامات البصرية التّي تسكن قلب الغلاف في: العنوان الرّئيسي والفرعي، اسم الكاتب الحقيقي أو المستعار، جنس الإبداع، اللّوحة التشكيلية (الصورة)، حيثيات الطبع والنّشر مقتبسات، وثمن المؤلف...حيث أنّها علامات لا يمكن الاستغناء عنها كونها تحقق مهمتين رئيسيتين تتمثل الأولى في الرّبط والتوصيل بين الشكل والمتن، التّي يسعى إليها المتلقي، أمّا الثانية فهي الإغواء وإثارة شهوة القراءة بغرض الترويج والإشهار؛ كون الكتابة مشروع تجاري كذلك، لكن لا يتحقق هدف ومسعى المهمة الثانية إلى بتحقق المهمة الأولى:«فتصميم الغلاف لم يعد حليّة شكليّة بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النّص بل أحيانا يكون هو المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنّص».[2]

ويرى مختصون في هذا المجال بأنّ: «غلاف الكتاب من العناصر الهامة والأساسية في الترويج للكتاب وزيادة مبيعاته، خاصة حين يحتوي على عناصر وقيم فنيّة وجمالية مدروسة تلائم المضمون ما يسهم في بيع الكتاب دون معرفة مضمونه في كثير من الحالات، كما أنّ كلمة الغلاف تعطي فكرة عامة عنه من حيث الموضوع الشائك الذّي يتعاطى معه».[3]

هكذا يتضح لنا بأنّ دور تلاؤم الشكل (التّصميم)مع المضمون (المتن)، بالغ الأهمية في إعلاء ميزة الكتاب.

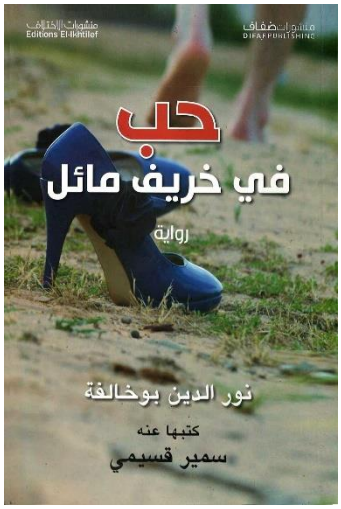
[1]- حبيب معروف: العتبات النّصيّة في الرّواية الجزائرية المعاصرة مملكة الديوان للصّديق حاج أحمد أنموذجا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج17، العدد01، 2011، ص286.

[2]- مراد عبد الرحمان مبروك: جيويوليتيكا النّص الأدبيّ، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، ص124.

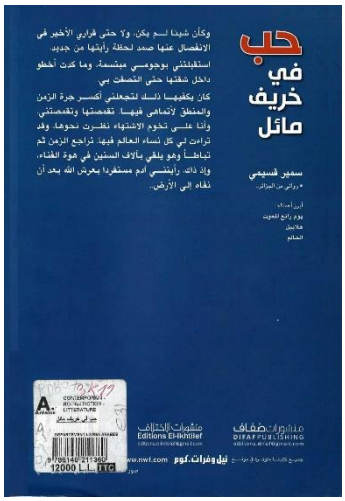
[3]- أوس يعقوب: أغلفة الكتب...إشكاليات القراءة والتّأويل والتّصميم منبر ثقافي عربي، ضفة ثالثة، 28 نوفمبر، 2020.

يتحكم المؤلف بالعلامات اللّسانية للكتاب وتصميمها (العنوان، اسم المؤلف...)، كما يتدخل دور النشر في هذا الشأن كونها تمتلك الحق في ذلك. وما يجهله الكثير من القراء هو أنّ الوصول إلى الغلاف درب شاق، وربما يكون أصعب من كتابة محتوى الكتاب بحد ذاته.إذ يعتبر القرار الحاسم والمعلن عن حياة المؤلف أو موته.

* **وصف غلاف الرّواية:**



وإنّنا حين نلقي نظرة على غلاف رواية "**حب في خريف مائل**" للرّوائي "**سمير قسيمي**، نجده شاملا عناصر معمارية خاصة به والمتمثلة في: صورة تغطي كامل مساحته ممّا زاده رونقا وأناقةً، بألوان ملفتة للنّظر (أزرق، أخضر، أصفر، رمادي)، ترسو عليها علامات لسانية من: عنوان "**حب في خريف مائل**" في وسط الصورة والغلاف حيث كتبت كلمة (حب) بلون أحمر منفصلة عن الكلمات الأخرى المكتوبة باللّون الأبيض (في خريف مائل)، وتجنيس للعمل (رواية)، واسم المؤلف (**نور الدين بوخالفة**)، مع اسم للكاتب (**سميرقسيمي**)، المكتوبان أسفل الغلاف، إضافة إلى دور النّشر أعلاه (منشورات ضفاف منشورات الاختلاف).



فكلها عناصر تنتسب إلى الواجهة الأمامية للغلاف. أمّا عن واجهته الخلفية فتتضمن مقطعا سرديا مقتبسا من داخل الرّواية، بجانبه تكرار لكتابة العنوان، زيادة بذكر مجموعة من أعماله الرّوائية الأخرى (**يوم رائع للموت، هلابيل، الحالم**). كما تمت كتابة دور النشر مرّة ثانية أسفل الواجهة تحت كلّ دار موقعه الإلكتروني الخاص به (editions difaf@gmail.com)، و(editions eikhtilef@gmail.com) مع إبراز موقع آخر يسمح باقتناء جميع كتبه وهو كالآتي: (نيل وفرات كومwww.nwf.com) كذلك كتب

اسم مصمم الصّورة: الفنان (**سمير بن صالح**)، يكسو هذا الفضاء الخلفي لون أزرق قاتم معه اللّون الأبيض والأحمر، فنلاحظ أنّ هناك تناسقا بينها وبين ألوان الفضاء الأمامي.

وقد شكل غلاف الرّواية من حيث صورته وألوانه وكذا عنوانه، كومة من الصّراعات التّي وفق المصمم في استظهارها من متن الرّواية، وبهذا يكون الغلاف مطابقا لمتنه، ونقصد بالصراعات؛ النزاعات القائمة بين شخصيات الرّواية، سواءً فيما بينها أو مع نفسها التّي يكون خلفها غايات وأهداف كتابة الرّواية.

.1.2الصّورة والألوان:

أ– الصّورة

أصبح الإنسان صوريا بصريّا بطبعه، كون الصّورة تبعث تخييلات ودلالات معينة تلقائيا إلى ذهن المتلقي بشكل سريع وممتع، فكما يقال: "الصّورة بألف كلمة "أي أنّها خطاب بديل عن الخطاب اللّغوي، وبما أنّ العالم أضحى اليوم ساحة تنافسية يسير وفق مصالحه الأيديولوجية، صارت الصّورة وسيطا لتحقيق هذه الغايات، إذ أنّها تهيمن على العقول البشرية بطريقة لا واعية وسلطوية، خاصة مع التّقدم التكنولوجي البصري لوسائل الإعلام والتّواصل، الأمر الذي جعلها مبحث الدّراسات رغبة في كشف أسرارها العملية التأثيرية في العقل، لهذا وردت لها الكثير من المفاهيم التّي لم تتمكن من إعطاءها مفهوما شاملا لتعدد مجالاتها مثل:«رسومات الأطفال، الأفلام، الرّسومات الجدارية أو الانطباعية، المعلقات *الصّورة الفكريّة، صورة العلامات التّجارية*».[1]ومع ذلك سنلتمس أهم جهود المختصين في علم الصّورة ومفهومها بشكل عام.

[1]– فاطمة مرداسي، سعيدي وحيدة: قوّة الصّورة وسلطتها ما بين الواقع وإعادة إنتاجه، مجلة آفاق للعلوم جامعة الجلفة، عدد10، جانفي2018، ص218.

تُعرفُ على أنّها:«علامة أيقونية مبنيّة على علاقة متشابهة نوعيّة (Ressemblance qualitative) بين الدال والمرجع أو بين الموضوع وما يمثله، إنّها الدّليل الذي يقلد أو يسترجع (Reprendre)بعض خصائص الموضوع الأصلي:الشكل الأبعاد، الألوان، نسيج (Texture)...وكلّ ما يستوعبه معنى الصّورة المرئية (L'image visuelle)».[1] أي أنّها عبارة عن محاكاة تمثيلية وتخييليّة لواقع مادي أو موضوعي لا يستدعي التطابق بالضرورة.

أما **سعيد بنكراد** يقول:«إنّ للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتّدليل، إنّها نص، وككل النّصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء وسلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة، إنّ التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدّلالية التّي تحيل بها الصّورة».[2]

ترسّم الصورة وفق معطيات أصلية سابقة بصريّة أو ذهنية ثم جسدها في العوالم الحسية الدّاخلية للذّوات، ثم تخرج إلى العالم الخارجي بشكلها النهائي المماثل للشّكل أو الفكرة أو السلوك لا المطابق، بينما التّطابق مع الصّورة يتطلب نسخة عنه كالصّورة الفوتوغرافية أو صورة منسوخة مطبعيا، كما يتحدد لنا أنّه ما من صورة دالة إلا وخلفها مدلولاتها التّي تكشف عنها حسب طبيعة المجال الذي تنتمي إليه، وحسب المظهر والمنظر اللذّين تصفهما.

ولّما كانت الصورة خادمة لأي مجال، فنحن يهمنا مجال الأدب الذّي اغتنم فرصة استغلالها، لعرض الكتب والأعمال الحاصلة منه بواسطتها فيما تحمله من جاذبية.«ومن الواضح أنّ الاهتمام المتزايد بقيمة الأيقونة

[1]- فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصّورة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012 ص18.

[2]- سعيد بن كراد: سيميائيات الصّورة الإشهارية، الإشهار والتّشكلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، (دط)، 2006، ص31-32.

وإسهامها في جذب الانتباه نحو الكتاب، واستدراج المتلقي إلى اقتنائه قد ازداد في السنوات الأخيرة، وكان نتيجة الثّورة التّي أحدثتنها الصّورة بمختلف أنماطها ومستوياتها في حياة الإنسان، حتى صارت الوسيلة المفضلة، بل والمهيمنة في أشكال التّعبير والتّواصل وطرق إقناع الآخر لكونها تجمع في آن معا وعلى نحو بليغ بين الجمال والإفادة».[1]

كانت الرّواية أحوج إلى الصّورة على أغلفتها، كونها الجنس المواكب لجميع تحركات العالم في تطوراته وتخلفاته، والمتابعة لكل صغيرة وكبيرة، ما أدى إلى اكتظاظها (جنس الرواية) بفعل المنافسة الدّائرة بين الرّوائيين، حول أسبقية العثور على جديد. وكانت الصّورة جزء اهتماماته، فأقروها مصدرا مركزيًّا يعمل على فرض وجود أعمالهم الرّوائية.

ب- الألوان

لا يمكن للإنسان أن يتخيل عدمية الألوان في وجوده، فقد ارتبط بها منذ نزوله على سطح الأرض، نسبة للطبيعة الخلابة التّي امتلكت الألوان بشتى أصنافها، إذ أصبح يجد راحته النّفسية من خلالها في حالة كآبته, ليتعدى الأمر هذا ويتم استخدامها في مجال الطّب باختيار ألوان معينة ، تساعد على علاج أمراض خطيرة.

ولعل أقوى ميزة تحملها الألوان ميزة التّفريق والإيضاح، قال تعالى:﴿**ألم ترى أنّ الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجبال جيد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود﴾ ومن النّاس**

[1]- يوسف الإدريسي: عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص72.

والدّواب والأنعام مختلف ألوانه كذلك إنّما يخشى الله من عباده العلماء إنّ الله عزيز غفور﴾.[1] أي لا شيء ولا كائن يشبه الآخر فقد فرق الله بين مخلوقاته بالألوان، وهذا نوع من الإعجاز الرّباني.

الألوان حاضرة في كل خطوة من الخطى الفلسفية، الثّقافية، الدّينية، التّاريخية، السّياسية، الفنية والشّكلية، التّصويرية، الأدبية والنّفسيّة... بل وأصبحت تحمل رموزا ودلالات تختلف باختلاف الثّقافات والمجتمعات، والأوضاع التّي تتطلب اللّون المحدد المعبر عنها، يقول **هوفما ستايل**:«الألوان هي شكل الأشياء ولغة الضّوء والظّلمات».[2] ويقول بول كلي: «اللّون هو المكان حيث يتلاقى عقلنا والكون».[3]

يتحدث كلود عبيد عن الألوان في المجال الفني فيقول:«احتلت الألوان منزلة منذ القدم، فكانت الأساس لكلّ الأعمال الفنيّة التّي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبّر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزًا متنوعة تتنوع آلامه وآماله: الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنّصر، النّور والظلام، الرحمة والقسوة، الرّضا والغضب».[4] يعني بهذا أنّ الإنسان حين يصبح عاجزًا في التعبير عن ما يختلج نفسه من جميل الأحاسيس وأبشعها، يلجأ إلى الفن وتكون أداته السّحريّة هي الألوان فتصبح البديل عن لغته وصوته.

أما عن اللّون في الأدب وطريقة توزيعه في الكتب فهو: «ما يملأ الفضاء النّصي في الغلاف، ونجده في ثلاث مناطق محددة داخل الغلاف يشكل كلّ منها حيزًا يملأه وهي مساحة الكتابة على اختلافها، ومساحة

---

[1]– علي مُحَمَّد الصلابي: يد الله المبدعة للألوان في الطّبيعة ...دليل في وجه الملحدية خلقه الكون، مدونات، الجزيرة نت، بتاريخ28 فيفري2019.

– مانليو بروزاتين: قصة الألوان، تر: السنوسي استبته، هيئة البحرين للثّقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين ، ط1، 2018، [2]ص10.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]–كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها)، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، 2013، ص10.

الرّسوم والأشكال، ومساحته الخلفيّة، ويأخذ اللون دلالات خاصة مع كلّ مساحة حسب نوعه ودرجة شدّته وانتشاره، وعلاقاته بباقي في الألوان التّي تحتلها وخلفيته والشّكل الذّي يملأه».[1]

نكون بهذا قد التمسنا بعض أهم جوانب عالم الألوان المتشعب، واستنادًا على ما قلناه عنها وعن الصّورة، سنقوم باستقراء دلالات صورة وألوان رواية "**حب في خريف مائل**" في طبعها الأدبيّ.

* **دلالات صورة غلاف الرّواية وألوانها:**

اعتمد التّصوير في رواية "**حب في خريف مائل**" على الفنّ الانطباعي، من قبل الفنان "**سمير بن صالح**". فقد شكل صورة فنيّة تموضعت على جل واجهة الغلاف الأمامي وبكل وضوح تجسدت فيها بعض العشب الأخضر المصفر، كما نشاهد بروز تربة بنية تحته، تعلوه جزمة حذاء زرقاء بكعب عالٍ للنساء، فردة واقفة باستقامة وأخرى ساقطة بميول عل كلّ منها وردة متفتحة. وعلى مسافة ليست ببعيدة عن الحذاء تجسدت ساقان عاريتان حافيتي القدمين.

تأخذنا صورة الأرض الجرداء العارية وألوانها إلى المنظومة الخريفية الباهتة. فقد ربط المصمم خريف الطّبيعة بخريف عمر الإنسان، أي مرحلة شيخوخته، ليدلّ به على بطلي الرّواية المسنين، "**نور الدّين**" و"**قاسم أمير**".

كما توحي هذه الصّورة إلى أنّها كانت مسكونة، ثمّ هاجرها أصحابها فتركوا الحزن واليأس فيها. وعاد لونها الرّمادي سلبا عليها فدّل على الكآبة والوحدة فهذا اللّون«مزيج الأبيض والأسود، يحمل في طياته معنى الوسطى في لوحة قيامة الموتى، كما استعمل عند كثير من الشّعوب ليدّل على الحداد والحزن العميق».[2]ومنه فإنّ هذا المنظر

[1]– حمزة قريرة: الفضاء النصي في الغلاف، أوّل العتبات النّصيّة، مجلة الأثر، جامعة قصدي مرباح ورقلة، الجزائر، عدد25، جوان 2016، ص238.

[2]– د.قيصر زحكا: لغة الألوان، معابر، محاضرة ألقاها الدّكتور قيصر زحكا في المركز الثقافي العربي دمشق، 10، 01، 2007، لدى الجمعية الكونية السّورية، ونقلتها معابر عن موقع الجمعية، رّابط الموقع: (htt://www:maaber.org)

الحزين يعود إلى موت المحبين "جميلة وقاسم" ومغادرتها الحياة آخر الرّواية. وتدّل الأرض المهجورة على ضياع نّفسيا وذاتا الرّجلّين **نور الدين** وصديقه مما يحيل لوجود صراعات نفسيّة حادة في متن النّص، تعاني منها هاتان الشّخصيتان، إذ تشكلت من خلال الصّورة ودلالاتها شخصيّة العجوز **نور الدّين** وصراعه مع ذاته .

ويتبين من خلال حواره الدّاخلي أنّ ذلك النّزاع شكلّه شكلُه الخارجي، وأفكاره السّلبية التّي يحملها ضد الحياة وعبثها، وربما يكون السّبب الأكبر في ذلك عيشه بمفرده لمدة عشرين سنة وهي الفترة التّي تحدد موت زوجته، ويقول في هذا: «**رحمها الله ...أنا أعيش بمفردي منذ عشرين سنة**».[1] ويضيف:«**ثم إنّ الحياة التّي خضتها بعد الخامسة والستين لم تضف ألّيّ وإلى الحياة إلّا أصفارا إلى اليسار**».[2]ويقول عنه شكله الذّي لم يرض به:«**ربما كانت تلك طريقتي للانتقام من الطبيعة التّي وهبتني شكلا لم يرض في شبابي ليرضيني الآن وأنا في مثل هذا العمر**».[3] ولا يتوقف الأمر هنا، بل يشتد به لدرجة أن يشتهي الموت ويرغب في أن تستعجل فيه، يقول في هذا الصدد:«**لقد خاب ظني مرّة أخرى في الموت والذي خلت لأكثر من عشرين سنة أنّه سيكون سعيدًا بضمي، لا لشيء إلّا لكوني بقائي في هذه الأرض لم يعد يعني لي أكثر من بقائي فيها**».[4]

مثل المشهد البائس، شخصية "**قاسم أمير**"كذلك، الذّي عانى صراعا اجتماعيا فضيعا فعاش اليتم، والمرض والجوع، والمنفى والتشرد، وكذلك العزوبيّة رغم كبر سنه، سنستشهد ببعض أقواله عن معاناته المزرية، يقول **قاسم**:«**وقتما قتل أبي كان قد مضى على رحيل أمي سبع سنوات**».[5]وعن تشرده يقول: «**فسنوات من النّوم الرّديء علمتني كيف أتعامل مع ما قد يخلفه رقاد غير مريح بوضعية لا تصلح في العادة إلا في**

[1]- الرواية، ص21.
[2]- الرواية، ص09.
[3]- الرواية، الصفحة نفسها.
[4]- الرواية، ص09.
[5]-الرواية، ص54.

للجلوس».[1]فهذه عبارة تدّل على عدم امتلاكه مسكنا يأوي فيه، أمّا عن حالته الصّحية يقول:«**فكرت بالطبع في زيارة طبيب لمعرفة سبب الرجفة التّي بدأت في يد واحدة وسرعان ما انتقلت إلى الأخرى ولكنني حسمت الأمر بداخلي على انّه يتعلق بالسّن وبعقود من التّدخين والأكل الرّديء**».[2] ويتحدث عن عزوبيته فيقول:«**فما لم أقله لك أنني عشت أعزب**».[3]فهذه مجموعة من الحالات والظواهر الاجتماعية التّي عادت سلبا على نفسية **قاسم** وتتحول إلى صراعات نفسية داخلية وخارجية، مما أدى به إلى فقدان إنسانياته وتوازنه ليصبح أشبه بحيوان تجرّه الغريزة، من دون عقل ولا عواطف.

يرمز العشب البارز على الأرض إلى المرض، ذلك أن أصل العشب أخضر، لكن في الصّورة اختلط به الأصفر، محاولا القضاء على اللّون الأصلي، فقد مثل هذا المزيج شخصية **جميلة**. التّي تصارعت مع مرض السّرطان الخبيث وحاولت التشبث بالحياة لكن من دون جدوى، ومع ذلك يبقى حبها **لقاسم** خالدًا، حيث يقال عن المخضر، أنّه:«من أكثر الألوان كراهية، وهو بدراجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسّقم».[4]ويمثل صراع اللّون الأخضر مع اللّون الأصفر حالة العجوز نور الدّين في نهاية القصة وصراعه من أجل البقاء في هذه الحياة بعدما أحس بجدوى وجوده فيه رغم كبر سنه، دلَّ لون العشب كذلك على **قاسم**، فإذا ما فصلنا اللّون الأصفر وحده نجده بالأعلى خريف عمره وكبر سنه، فيبقى اللّون الأخضر الذّي يرمز إلى «التّجدد والنّمو والأيام الحافلة».[5]والذي يعود إلى تجدد مشاعر هذا العجوز وعودة النبض إلى روحه بفضل **جميلة** التّي عرف بها معنى الحب.

[1]- الرواية، ص32.

[2]- الرواية، الصفحة نفسها.

[3]- الرواية، الصفحة نفسها.

[4]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ط2، 1982-1998، ص184.

[5]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص185.

أما بالنسبة للحذاء الأزرق ذو الكعب العالي، الذّي يتوسط الصّورة، فلطالما كان هذا النّوع من الأحذية رمزًا للأنوثة والجمال، ويعود في الرّواية إلى شخصية **جميلة** الشّخصيّة المحورية التّي أرجعت المياه إلى مجاريها، أعادت روح **قاسم** المتلفة وكذلك روح **نور الدّين** الذّي أغلق أبواب الأمل، لهذا أخذ مكانا مركزيا في قلب الصّورة، وبمجرد رؤية المتلقي للحذاء تنبثق منه صورة تلقائية على أنّ صاحبتها تتمتع بجمال فاتن، ربما يعود هذا إلى الذّاكرة الجمعية المستوحاة من "قصة سندريلا" إذ أنّ «لهذه القصة تبعات اجتماعية وخلفيات نفسية»،[1] و«ينبغي أن نعلم أنّ هذه الأسطورة قد وُلدت في الصين حيث كان رائجا عصب أقدام بنات العائلات النبيلة. وكان مقياس الجمال الأساسي في نظرها هو صغر قدم الأنثى».[2]«وكذلك كانت تتسم أقدام الشابات الصينية المعصوبة بالجاذبية الجنسية».[3] وبالفعل تنطبق المواصفات التّي ذكرناها على **"جميلة"**، ويتضح أنّ مقاس الحذاء نفس مقاس قدمي **جميلة**. فيقول **قاسم** عن جمالها:«**الحق أنّها كانت جميلةً على نحو فض بالنّسبة لشيخ في مثل عمري**».[4]كما وصف قدميها فيقول:«**هل أخبرتك بأنّ للُبنة قدمين صغيرتين لذيذتين مشرقتين في البياض**».[5] وتدّل وضعية فردة الحذاء المائلة إلى سن الميول والانحناء بالنسبة للعجوزين. ويمثل موت المحبين **قاسم وجميلة**، لكون الحذاء كذلك، «رمز للمسير والسّفر والترحال التّي ترمز جميعها إلى الموت».[6]أما الفردة الواقفة بكعب عالي فترمز للبقاء والصّمود، ذلك أنّ الكعب معروف بالأوجاع التّي يسببها أثناء ارتدائه، لكن النساء تصمد للآلام«لا طالما مازال

[1]- جنان بديع: دلالة الكعب العالي، الحوار المتمدن، عدد6859، بتاريخ: 04أفريل2021، رابط الموقع (https://www.ahewar.org).

[2]- جوزيف مسنجر: لغة الجسد النّفسيّة، تر:مُحَمَّد عبد الكريم إبراهيم، منشورات دار علاء الدّين، سورية، دمشق، ط1، 2007، ص189.

[3]- المرجع نفسه، ص188.

[4] - الرواية، ص45.

[5]- الرواية، ص133.

[6]- أنور الموسى: رمزية القدم والحذاء في الأدب والفن، مجلة إشكاليات فكرية، قراءة في كتاب، بتاريخ: في 18فيفري2017م، رابط الموقع: (https://.ishkaliyat fikaria.com)

يحمل الإيحاء بالجاذبية والجمال في الأذهان».[1]وهذا ينعكس على شخصية **قاسم** الذّي لم يستسلم رغم كل المتاعب التّي عان منها ليحظى بحب **جميلة**، دون أن ننسى لونه الأزرق اللامع الذّي يرمز للخلود، والخلود كان لقصة حب **جميلة وقاسم**، وقد تم هذا من طرف **نور الدين** الذّي وعد صديقه بتمجيد قصتهما العجيبة، بعدما طلب هذه أن يكتبها وينقشها في الصّفحات البيضاء على الكتاب الذّي أهداه إيّاه فيقول **نور الدّين:«ما زلت أحمل في محفظتي كتابه "الجدار" وأفتحه كل يوم صفحة جديدة بيضاء، خالية من الكلمات، مكتظة بالذكريات التّي نقشها قاسم في قلبي وإلى الأبد ، لتكون وعدا صارما له في أنّ قصته لن تموت»**.[2]

وعن القدمين الحافيتين في الصّورة فقد قيل:«ترمز القدم بصورة عامة إلى الجنس»،[3] وقد هيمن هذا الأخير على الرّواية بشكل كبير، وتعود هذه الصّورة لكل من **قاسم ونور الدين** اللّذين قضيا معظم حياتهما في الجنس والغريزة والمتعة ومن العبارات التي تؤكد هذا قول **نور الدين: «لا أخفي عنك أنني كنت أحب الجنس»**، [4]

وعلى غرار أنّ الحفى رمز للجنس إلّا أنّه كذلك «صورة يرجع بها الإنسان لنفسه وحقيقته كما أنّ هناك كثير من المجتمعات يربطون حالة جسديّة معينة بفعالية روحية أو نفع أو خير قادم أو صورة إيجابية، كما أن الأقدام رمز الانطلاق والحرية ورؤيتها عارية قد تعطيه شعور ما بهذه المعاني». [5]ويفصح هذا الجانب عن شخصية **قاسم** وانطلاقه في رحلة بحث عن ذاته في قريته"عين طير الزين"، ولعله يفصح أيضا عن سفر صديقه "**عبد الله طرشي**"، الشخصية الثانوية التي كان لها نصيبا ودورا هاما في تحريك أحداث الرّواية فقد راح يبحث عن ماهية

[1]- حنان البديع، دلالات الكعب العالي، ص.

[2]- الرواية، ص200.

[3]- جوزيف مسنجر، لغة الجسد النفسية، ص188.

[4]- الرّواية، ص22.

[5]- أويس محمود سناجلة: التحليل المعرفي والجمالي لظاهرة عري الأقدام في الأعمال التشكيلية قديما وحديثا، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية أربد الجامعية، الأردن، ص09

وحقيقة وجود الإنسان؟ وهل أنّ الله حتما موجود؟ وهذه هي الأسئلة الفلسفية التّي تطرحها الرواية على لسان بطليها، اللّذان لم يجدا مفهومًا محددا للحياة والموت، والذين إذ يقول **قاسم** :«**أخبرني عبد الله أنّه قبل سنة من سفره إلى الهند لم يكن قد استقر على دين بعد، ومع أنّه اعتاد أن يقول لنفسه وأصحابه أنّه ملحد، إلّا أنّه بينه وبين نفسه كان يشعر بالخواء**».[1] وربما كانت هذه الأقدام الحافية، هي رحلة **نور الدين** في البحث عن الحب الذّي لا يعرف معناه ولا يعترف بوجوده، من خلال القصة التّي سردها عليه صديقه، ليجده في النّهاية فيؤمن به.

وبهذا تدخل دلالات العشب المصفر الأخضر، وكذا دلالات وإيحاءات الحذاء الأزرق، والقدمين الحافيتين ضمن إطار الصّراع الأيديولوجي القائم بين الأنا والآخر، حول حقائق الحياة والموت، الحب والجنس، الدّين والعقيدة، وعلاقاتها ببعضها البعض.

2.2. العنوان:

كتب كاملة اختصت في كلمة "العنونة"، فهذا أمر كافٍ للاقتناع بالأهمية التي يحملها العنوان نذكر منها:"**العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**" لمؤلفه الدكتور **مُحَّد فكري الجزار والعنوان في الرواية العربية لعبد المالك أشبهون** .

وانطلاقا من هنا سنبرز أهم المفاهيم التّي عرّفت بالعنوان وكشفت عن قيمته ومهامه ووظائفه، العنوان هو:«مجموعة من العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدّل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف».[2]

[1]- الرواية، ص98.

[2]- عبد الحق بن عابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص67.

ويعرف على أنّه:«موقع التلاقي بين الكتاب واللّا كتاب بالمفهوم المتداول والمتعارف عليه، بصفته عتبة ممهدة لولوج عوالم النّص، وخطوة مطمئنة للقارئ، يقترح ضمنيا إقامة علاقة حوارية بين داخل النّص وخارجه، وهو بذلك المقترح يعمل على التّخفيف من حدّة تهديد الجديد المفاجئ والغامض في النّص الذي يروم القارئ استكشاف مجاهله».[1]

يقول **رولان بارت**:«أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية وهي رسالة مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي».[2]

وفي مفهوم آخر نجد أنّ العنوان:«اسم يدّل على العمل الأدبيّ الذي يكتبه الكاتب ويشترط أن يكون الاسم معبرا عن المضمون جاذبا للانتباه».[3]

وأمّا عن النّص الأدبي، خاصة الروائي منه نجد أنّ «هناك من يربط دلالة العنوان بالنّص بوصفه عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة معه أو في مواجهته أحيانا، فقد تكون دلالة العنوان مباشرة تحيل على شخصية أو شخصياته جميعا أو إلى مكان أو إلى أحداث، وقد تكون غير مباشرة إذ يقوم العنوان بدور الرّمز الإشعاري المكثف لدلالة النّص».[4]

[1]- عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدّراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص14.
[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص226.
[3]- مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص273.
[4]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (992)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص236.

وباعتبار العنوان نص موازي فهو يتميز بـ«**بنية تركيبية على مستوى اللفظ أداتها النحو والبلاغة وبنية تركيبية على مستوى الدّلالة أو المعنى**».[1]

انطلاقا مما سبق نستخلص أنّ العنوان أهم عتبة نصية وأنّ الكتاب عالم موصد مفتاحه العنوان، وهو كلمة أو جملة، لا يتعدى في الغالب هذين الشكلين وبه فإنه مفتقر لغويا، لكن ورغم ذلك فهو ثريّ دلاليّا.

وعليه يقول **أمبرتو إيكو**: «أنّ العنوان قاعدة عليها أن ترنّ دائما وتخلخل الأفكار لدى المتلقي، حسب معرفته وثقافته حيث يتباين أفق التّنوع من إنسان لآخر».[2]يقوم العنوان على الوظيفة الإغرائية وعلى إمكانية جذب القارئ وتشويقه لما يحمله نص الكتاب ما يُدفع به لاقتنائه، وهنا يتدخل عامل الشّكل واللّون والمكان والحجم واللّغة، فيتعالق الإشهاري بالجمالي الفني. أمّا الوظيفة التّعيينية؛ وظيفة يتميز بها أيّ كتاب، حيث تقوم على تحديد جنس الكتاب.

تكمن أهمية العنوان في جعل نفسه همزة وصل بين القارئ والنّص، وتزداد أهميته حين يتوافق المضمون أو يتشابه به. خاصة باعتقادنا أنّ المتلقي يحمل فكرة إسقاط التأويلات بعد تفكيك رموز النّص على العنوان ويقارن مدى تناسبها به.

* دلالات العنوان "حب في خريف مائل":

أ- الدلالة اللغوية:

[1]- فريد حليمي: علامة العناوين وآلياتها القرائية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المدرسة العليا للأساتذة، آسيا جبار، قسنطينة، الجزائر، مج15، عدد01، 2023، ص249.

[2]- مُحَمَّد رشد : مدخل نظري لدراسة العنوان، ديوان العرب، منبر حر للثّقافة والفكر والأدب، بتاريخ : 11فيفري 2014.

جاء عنوان الرواية جملة اسمية متكونة من أربع كلمات: **حب في خريف مائل؛** مبتدأ (حب)، وخبر جاء شبه جملة (في خريف مائل).

وقد ورد في معجم الوسيط كلمة حب بمعنى:«الوِداد، والحبُّ: ميل للأشخاص أو الأشياء العزيزة أو الجذابة النّافعة».[1] و«المحبة: الميل إلى الشّيء السّار».[2] في خريف يقال:«خَرَفَ الثّمار خَرفًا ومخَرًا وخرافًا أي جناه، خرف وقت اختراف الثّمار. خارفه:عامله بالخريف، ورجلٌ مُخارَف: محروم ومحدود».[3]

– مائل يقال:«(مال) ميلا، وميلانا: زال عن استوائه».[4]ويقال: « جدار مائل" :مُنحنٍ، أي لم يعد قائما مستويا كما كان».[5]

ب– الدلالة الاصطلاحية

حب:«يعرّف الحب اصطلاحا على أنّه حالة من الانجذاب العاطفي والجسدي الذّي يشعر به الإنسان اتجاه الطّرف الآخر، ويعززّ الحب مشاعر المودة بين الطّرفين ويتشكل هذا الشّعور المميز في تفاصيله المعقدة، من خليط من السّلوكيات، والعواطف، والمعتقدات المرتكزة على الاحترام، والحماية، وهذه المشاعر قد تكون اختيارية وغير قابلة للتّحكم.

الحب لا يقتصر على الإنسان فحسب، بل إنّه شعور شامل، قد يكون تجاه الحيوانات، أو الأماكن والمعتقدات الدّينية».[1]

---

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، قاهرة، ج1، ط1، 1972، ص151.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– مجد الدين مُحَمَّد يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 2007، ص820.

[4]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص894.

[5]– عبد الغني أبو العزم: معجم الفني، ملف تم إعداده آليا بواسطة المكتبة الشاملة، ص4630. رابط الموقع (http :\\www.shamela.ws)

في خريف: الخريف هو فصل من فصول السّنة الأربع، ويكون آخرها، تحدث فيه انقلاب للطّبيعة، تصفر كسوتها ثمّ تذبل وتموت.«ويسمى فصل الخريف في أمريكا بفصل التساقط نتيجة لتساقط أوراق الأشجار في كلّ الكرة الأرضيّة».[2] وبه فإنّ الخريف «هو الفصل الذّي يعلن نهاية الأشياء، فيبدو وكأنه يحاكي حالة الهرم أو الفناء».[3]

– **مائل:** هي صفة تنسب إلى أيّ شيء معوجّ منحن خارج عن دائرة الاستقامة.

وحينما نجمع كلمات العنوان مع بعضها، "**حب في خريف مائل**" ونقارنها بمفاهيمها اللّغوية والاصطلاحية بعد تجزيئها، نجد نوعا من التّنافر بين كلمة "حب" و"في خريف مائل". ولعله الأمر الذّي جعل الكاتب يفصل بين هذين الجزئين، فقد كتب كلمة حب أعلى الغلاف والتّي تعني الإحساس والشّعور والانجذاب إلى كلّ ما هو سار منعزلة عن باقي العنوان "في خريف مائل الذّي يأتي أسفلها والذي يعني الذبول والانحناء والموت.

وهو ما يتضح من خلال متن الرّواية، فقد ارتبطت كلمة "حب" بالمشاعر والعواطف التّي يكنها "**قاسم**" و"**جميلة**" لبعضهما والعلاقة الجنسية المتبادلة بينهما، وما يثبت هذا أكثر اللّون الأحمر البرّاق الذّي لونت به تلك الكلمة فهو لون «يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية وكلّ أنواع الشّهوة ».[4] فكانت كلمة حب تجديدا لمشاعر

[1]– عمر اللحام: ما معنى الحب؟، بتاريخ في 30 مايو 2023، رابط الموقع: (https://mawdoo3.com)

[2]– آية ناصر: موضوع عن الخريف، مقال، بتاريخ في فبراير18 2022، رابط الموقع: (https:maqall.org)

[3]– سلطان المطيري: أوراق الخريف، جريدة الرّياض، بتاريخ 30 جويلية2020، رابط الموقع: (https://www.arriyadh.com)

[4]– أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص184.

قاسم، وتغييرا جذريّا لكل حياته نحو الأفضل، بعدما كان جثة حية، في هذا السّياق يقول قاسم: «**ولولا أن نفخ الحبّ فيّ من روحه لما تمكنت أبدا من العودة إلى انسانيتي**».[1] فبالحب عرف ذاته وعرف السّعادة.

أمّا الجزء الثاني من العنوان يعود على سن **قاسم**، فالخريف المائل هو خريف عمره القليل المتبقي، هو سن عجزه ومرضه وانحنائه السّائر في طريق الزّوال. والحب عادة ما يربط بصغر السن والشباب والبدايات، فلا يعقل لعجوز ترافقه الموت أن ينبض قلبه ويفكر في الحب. وهذه الفكرة يؤكدها نور الدّين بقوله حين أنسب الحب للمراهقين:«**دعنا من حديث المراهقين هذا**».[2] لكن كان ذلك هو الأمر الواقع الذّي حصل **لقاسم** وعاش قصة حب جميلة، والإنسان بطبعه يحب خلود الفترات السعيدة, لكن للأسف ينبهه خريف العمر، بحقيقة اقتراب الموت والفناء اللذين يحاصرانه، وأنّ لا مفر منهما، وانطلاقا من هذه الدّلالات يتجلى صراع الإنسان مع الزّمن ، وصراعه مع فكرتي البداية والنهاية.

إنّ هذا العنوان المتناقض يجعل المتلقي يفكر، هل حقا يوجد حب في سنّ متأخرة؟ وإن وجد حقا، ما الذي يميزه عن حبّ سن الشباب؟ لكن لو يمعن النّظر قليلا، يجد أجوبة تساؤلاته في اللّون الأبيض البارز في كلمات هذا الجزء (في خريف مائل)، لون «الصّفاء والعفة، والنّظافة، والطهارة، والوضوح».[3] الذّي مثل أوضح فترة من عمر **قاسم** وأصدقها في الحب. ويقال:«أنّ الحب في خريف العمر يترسخ ويأخذ شكلا عميقا ومتسعا، فالحبيب دائما له النّصيب الأكبر، ولكن هناك مستجدات من معاني الحب، حب النفس والرّضا عنها حب

[1]- الرواية 193.

[2]- الرواية، ص30.

[3]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص61.

المعرفة والسّعي إليها، حب الله».[1] حيث نجد أنّ كل هذه الأمور، تحققت مع **قاسم** في آخر مرحلة من حياته، فضلا للحب المتبادل بينه وبين **جميلة**.

ولم يتعلق العنوان **بقاسم وجميلة** فقط، بل بالعجوز **نور الدّين** أيضا، فالقصة قصته كذلك، حيث اكتشف حقيقة وجود الحب، بعد ما كان ينفي وجوده، خاصة في خريف العمر فكلمة حب المكتوبة باللون الأحمر جاءت كإشارة تنبيه، لما تحمله الكلمة من أهمية وبالطّبع كانت الكلمة المحورية التّي زُرعت في كلّ أوراق الرّواية تقريبا، فهي العنصر المحرك لكلّ الصّراعات الحاصلة فيها، خاصة الصراع الفكري واختلاف الرؤى، الذي دار تحديدا حول كلمة "الحب"، بين العجوزين **نور الدين وقاسم**، وذلك أنّ **قاسم** يعارضه ويخبره أنّ الحب موجود. فينطلق الجدال بينهما على أساس هذه العبارات:

«**بمفردِك ولعشرين سنة؟...يبدوا أنّه كان حبا عظيما جعلك ترضى بمثل هذه الوحدة كلّ هذا القدر من الوقت.**

حب؟...لا يا صديقي لم أحبها يوما، ولا أعتقد أنني أحببت من قبل في النّهاية لم أومن بالحب وإن كدت أن أفعل ذات مرة».[2]

ثم يجيب عليه **قاسم** لاحقا:«**تملك فكرة غير صادقة عن الحب. إنّك تنفي واقعا موجودا منذ الأزل، فلطالما ارتبط الحب بالإنسان، صنع حروبا ومنع مثلها. التّاريخ مملوء بالقصص والأدلة على وجود الحب**».[3] وبعدها يسرد له قصة الحب الذّي داهم أعماقه وهو في خريف عمره، ويروي له كامل الأحداث التي مرت عليه

[1]- منى مدكور: الخريف -- لحن عاصف تعزفه الحياة، البيان، بتاريخ : 16 يناير2010، رابط الموقع: (https://www.albayan.ae)

[2]- الرّواية، ص22.

[3]- الرواية، ص29.

مع حبيبته **جميلة**، ولم يكتف بالكلام فقط، بل جعله يرى نهاية تلك القصة بأم عينه، الأمر الذّي يجعله يغير من نظرته ويؤمن بالحب ولو كان في خريف من العمر.

نتوصل إلى أنّ عنوان الرواية "**حب في خريف مائل**" عنوان مفتوح للتأويل غزير بالدّلالات، وظيفته وصفية وإيحائية، عكس جزءًا مهما من الرّواية (الحب)، وكشف عن مجموعة من الصّراعات النّفسية والفكرية التي عانت منها الشخصيات، وأدت الألوان دورها بإتقان في إتمام هذه العملية الدلالية، وبه فبإمكاننا القول أنّه عنوان مغري بالفعل شكلا ولغة ألوان جذابة ملفتة للأنظار، لغة تصف ولا تفصح، توزيع تقني للكلمات.

3. عتبة الإهداء

الإهداء كلمة مرتبطة في اللغة بالهدية، وكما هو معروف فإنّ الهدية وسيلة تقوي الروابط والصّلات بين الأفراد. والإهداء في الأدب هدية مكتوبة في حيز مخصوص لها، داخل متن الكتاب، وبه يعتبر مصاحبا نصّيا داخليا مهما، يعمل على كشف الأواصر بين المهدِي والمهدَى إليه. وتظهر أهمية الإهداء في الأعمال الروائية خاصة، ذلك أنّ هذا النّوع من النّصوص تكون رمزية تحتاج إلى التّفسير والتّأويل، والمتلقي بدوره تحيره فيه، وبالتّالي يلجأ إلى الإهداء، فيبحث لمن أهدى الكاتب إهدائه؟ لماذا أهداه لذلك الشّخص أو الأشخاص أو تلك العينة أو العينات تحديدا؟ ما الذي يربط الكاتب بهم أو بها؟ لماذا في هذا العمل بالتحديد؟ .

إنّ الإهداء الرّوائي لا يخلوا من القصديات والدّلالات، وفي كثير الأحيان يقدّم فيها إلى جانب الأسماء المهدى إليها العمل، عبارات تكشف عنها أكثر. وتكون تصريحات حقيقية واقعية لا تنفصل عن النّص الإبداعي التّخييلي، فالإهداء ليس ورقة إضافية زائدة لا جدوى منها، بل إنّها ورقة مقصودة تثير الانفعال نحو النّص، ويكون من قبل المهدى إليهم أو من قبل المتلقين (القرّاء) المجهولين . كما أنّ نوع أو مجال المهدى إليهم غالبا ما يكشفان

عن نوع ومجال النّص المأخوذ فيه، ويكون هذا أحد المفاتيح المساعدة على فهم النّص. وبه فالإهداء شخصية النّص.

وعلى هذا الأساس، فإنّ الإهداء يعرّف على أنّه انعكاس لـ: اهتمام الرّوائي بتقديم عمله كهدية تنطوي على فعل تدليلي وسيميائي معين، ويشير إلى ضمن ما يشير إليه منطقة قد تكونّ شخصيّة أو اجتماعية أو مكانية، أو غير ذلك، وبحسب طبيعة العمل الرّوائي وحساسية مقولته وارتباطه النّوعي بالمهدى».[1] وورد في تعريف آخر أنّه عبرة عن:«ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبيّة، يستهدف عبرها الكاتب مخاطب معينا ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد معينا ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره وعلى هذا الأساس فإنّ الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدي إليه واختيار عبارات الإهداء وشكل دباجته».[2] ويقول هذا التّعريف أنّ الإهداء:«نظام رمزي يسمح بإنتاج عدد من التأويلات التّي تقارب مستوى النّص والتّي يفك أسرها في الغالب مع قراءاته، إذ يسمح لنا الإهداء بتحديد العلاقة الرّابطة بين المهدي والمهدى إليه ».[3]

إنّ ما يشد انتباهنا في التّعريفات الثلاثة السابقة، هو أنّها تتشابك جلّها في فكرتين؛ الأولى تدور حول أنّ الإهداء هو علاقة ارتباطية بين المهدي والمهدى إليه، والعبارات التي أُختيرت لنسجه تعود بالقصدية والتأويل والدّلالة على النّص، وهذا ما حدده **جيرار جنيت** في وظيفتين سمى الأولى بالتداولية والثّانية بالدّلالية.

«فالوظيفة الدّلالية، هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التّي سينسجها من خلاله. أمّا الوظيفة التّداولية، وهي وظيفة مهمة لأنّها تنشط الحركيّة التّواصلية بين الكاتب وجمهوره،

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد: التشكيل السّردي المصطلح والإجراء، دار نينوي، سورية، دمشق، (دط)، 2011، ص131.
[2]- عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ص199.
[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص96.

الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النّفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه».[1] ويتبين من خلال قول **جيرار جنيت** (تنشط الحركيّة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام أنّ هناك أنواع الإهداء والتّي بينها كالآتي:

- «**المهدى إليه الخاص،** وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه اللذّين تربطهم علاقة شخصية (ودّ ومحبة).

- المهدى إليه العام، ويتحدد في العلاقات العامة التّي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثّقافي والسّياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية، أو لرموز وطنية وقيم حضارية».[2]

فهذان النوعان من الإهداء يحركان مشاعر المهدى إليهم ويحسون أنّ الكاتب أعطى لهم قيمة بذكرهم، فيحصل نوع من التواصل بين الطرفين، وبالتالي سيسارع المهدى إليهم إلى قراءة النص، التي تعود نفعا على الكاتب وعمله، وهذا ما يسمى بالتداول.

وهناك نوع آخر من الإهداء وهو **الإهداء الذّاتي** الذّي يقول فيه **جيرار جنيت** :«الإهداء الذاتي (auto-dédicase) وهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه».[3]وهذا النوع ما يكون نادرا جدا.

- أمّا عن صيغ الإهداء فعموما يأتي على صيغتين هما:

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص99.
[2]- المرجع نفسه، ص97.
[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص98.

– «صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب ذاتها بعد العنوان وقبل المقدمة والنّص (المتن)، لا يوجد إلى مهدى إليه بعينّه.

– صيغة خطاب ظرفي مخطوط موقع بخط يد المؤلف موّجه إلى متلق مهدى إليه بعينه».[1]

ويعدّ النوع الأوّل، الأكثر تداولا وشيوعا.

وقد يرد الإهداء على «شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس».[2] وغيرها من الأشكال وما يلحقها من عبارات قصديّة .

بعد تعرفنا على معنى الإهداء ووظائفه، أنواعه، صيغه، وأشكاله. تتجلى لدينا الأهمية القصوى لهذه العتبة، وما يبقي على النّاقد والقارئ الشغوف في فهم أبعاد النّص سوى أن يستعين بها كونها عتبة لا تبتعد أي لفظة فيها عن متن النّص والإشارة إلى أهم خباياه.

* دلالات عتبة إهداء الرّواية:

جاءت عتبة إهداء رواية "**حب في خريف مائل**" على الشكل التّالي:

«**شيء يشبه الإهداء**

شرعت في كتابة هذه الرّواية نهاية عام 2011، تزامنا مع كتاباتي لآخر فصول رواياتي "الحالم"، ولكنني سرعان ما توقفت عن الخوض فيها كما كنت أفعل. لقد أدركت وأنا في بداياتها أنني أخوض في عوالم

[1]– يوسف العايب: الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، المجلة الثقافية الجزائرية، قراءات ودراسات، جامعة الشهيد حمة لخظر، الوادي (الجزائر).

[2]– عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، دار الحوار، سورية، دمشق، ط1، 2009، ص199.

هي من التّناقض ما يستحيل معها أن يكتبها شخص يستحلي أن يكون وأن يصفه النّاس بالرّجل المتخلف. هكذا أنزلت إلى أكثر الأماكن ظلمة في نفسي، حتى بلغت ما تعارف النّاس على أن يصفوه بالهاوية.

لهذا أجد أنّه من العدل إهداء هذا العمل إلى كلّ من تعرفت بهم في الفترة الواقعة بين سنتي 2012 و2014، رجالا ونساءً، ممن سمحوا لي بالاقتراب من عوالمهم السحيقة من أجل هذه القصة...إلى كلّ هؤلاء بصدقهم وكذبهم، بطهرهم وعهرهم أيضا أرفع هذا الإهداء .

وإليهم أيضا أقدم أصدق اعتذاراتي ...بل لأنني لم أستطع منحهم ما لم يكن ملكي قطّ...».[1]

جاء هذا الإهداء بصيغة خطاب رسمي مطبوع، مقسم إلى ثلاث فقرات مكثفة، وهو إهداء خاص، ذلك أنّه يخصص كلّ النّاس الذّين عرفهم: بين سنتي 2012 و2014، حتى لو لم يذكر أسماءهم إلّا أنّه يعرف من يقصد، ويتضح ذلك من قوله أنّه دخل في عوالمهم الشّخصيّة فيكون هذا حبل قرابته بهما. وقد جاء هذا الإهداء كذلك على شكل تقدير وشكر وامتنان واعتراف. فقد اعترف أنّ الفئة التي عرفها بين سنتي 2012 و2014، هم الذّين كانوا سندا له وسببا في إكمال روايته التّي يقول أنّه، قد توقف عن كتابتها في بادئ الأمر. ولهذا يرفع لهم هذا الإهداء تعبيرا عن الشكر . وورد فيه شكل من الاعتذار كذلك في قوله :

«**وإليهم أيضا أقدم أصدق اعتذاراتي**».[2]

يفسح هذا الإهداء مجالا واسعا للقارئ في إدراك نوع النّص وفك دلالاته. فإن **سمير قسيمي** في فقرته الأولى يعترف لجمهوره أنّه كان مترددا على كتابة هذه القصة وقد أدرك أنّه يخوض في عوالم من التّناقض الخطير التّي

[1]- الرواية، 05.

[2]- الرواية، ص05.

ستفقده سمعته الأخلاقية، وهذا يدل أنّه عان من صراع نفسي، فقد صارع الخوف والتّردد ليتمكن من كتابة قصته، لكنه تغلب في النهاية عليه وكتبها.

وكانت عباراته "**لقد أدركت وأنا في بدايتها أنني أخوض في عوالم هي من التناقض**" تكشف بشكل مباشر على أنّ النّص سيكون شائكا بالصّراعات، ذلك أنّ المتناقضات ما هي إلا متضادات، ولا يجمع بين الأشياء المتضادة إلّا علاقة جدلية تتسم بالصّراعات. وبالفعل هذا ما كان عليه صلب الرّواية، فقد انطلقت هذه المتناقضات مع انطلاقة في كسر الطّابو.

وما توصلنا إليه كذلك من خلال إهدائه هذا، هو أنّ شخصيات روايته وصراعاتها المتنوعة استلهمها من أرض الواقع وصراعاتها الذاتية الفضيعة التي تعيشها في حياتها، ذلك أنّه يهدي عمله إلى كلّ من سمحوا له بالاقتراب من عوالمهم السّحيقة من أجل كتابة قصته.

واستنادا على ما سبق يمكن القول بأنّ الصراع تجلى في جهتين هما: الصّراع النّفسي للرّوائي الذّي كان بطبيعة الحال له وجهة نظر ودور في إبراز تلك الصّراعات، وإن لم يظهر ذلك بشكل مباشر . والصّراعات النّفسية التّي يعاني منها الأشخاص الحقيقيين الذّين عرفهم وأهدى لهم عمله. والذّين شكلوا أحداث الرّواية لاحقا.

الفصل الثاني
أشكـال الصّراع في رواية حب في خريف مـائل نظري تطبيقي

1- مفاهيم الصّراع.

1-1- المفهوم اللغوي.

1-2- المفهوم الاصطلاحي.

2- الصراع في الأدب.

3-أشكال الصّراع في رواية "حب في خريف مائل".

3-1- الصراع النفسي.

3-2- الصراع الاجتماعي.

3-3- الصراع السياسي.

3-4- الصّراع الثقافي.

1. مفاهيم الصّراع:

1.1- المفهوم اللغوي

عنيت معاجم اللّغة بلفظّة الصراع، فبينت مصدرها ومشتقاتها ومعانيها بكلّ دقة وتفصيل.

جاء في لسان العرب كلمة صراع من مصدر«صَرَعَ:وَالْصَّرَعْ الطَرَّحُ بالأرض، وخصّه في التهذيب بالإنسان صارَعَه فَصَرَعَهُ يَصْرَعُه صرْعا وصِرْعًا، الفتح لتميم والكسر لقيس عن يعقوب، فهو مَصْرُوعُ وَصَرِيعُ والجمع صَرْعَى، والمصَارَعَةُ والصِّرَاعُ: معالجتهما أيهما يصرع صاحبه. وفي الحديث: مثلُ المؤمن كالخامة من الزّرع تصرعهما الرّيح مرّة وتَعْدِلِ لها أخرى أي تُمِيلُهَا وترميها من جانب إلى جانب»[1].

وورد في المعجم الوسيط : «صَرَعَهُ صَرْعًا، وَمَصْرَعًا، ومَصْرَعًا: طرحه على الأرض، وَصَارَعَهُ مُصَارَعَةً وصِرَاعًا غالبه في المصارعة، وتَصَارَعَ الرّجلان أي حاول كلّ منهما أن يصرع الآخر».[2]

أما في القاموس المحيط فقد جاء: «الصِّرع: بالكسر: الطَّرْحُ عَلَى الأَرْضِ كَالمِصْرَعِ ، كمقعد، وهو موضعه أيضا، وقد صرعه، تمنعه».[3]

نلحظ أنّ هذه المعاني كشفت عن الصّراع بشكل سلبي ودلت على أنّه خصام وخلاف وتضارب.

2.1المفهوم الاصطلاحي:

[1]- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج8، (دط)، 1996، ص396.
[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدّوليّة، المجلد1، 2004، ص 512- 513.
[3]- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص737.

إنّ مفهوم الصّراع متشعب لتشعب تخصصاته، لهذا وردت له الكثير من الآراء والتعريفات الاصطلاحية له، ونحن سنرى بعضها بشكل عام، وندقق على هذا المفهوم في تخصصه الأدبي:

يبرز المعجم الفلسفي للدّكتور **جميل صليبا**، اختلاف مسمى الصّراع باختلاف اللّغات، ففي الفرنسية يطلق عليه (Conflit)، وفي الإنجليزية (Conflict)، أمّا في اللاتينية يطلق عليه (Conflictus).ويعرفه على أنّه نزاع إمّا بين شخصين أو أكثر ماديا، أو معنويا بين قوتين معنويتين تحاول كلّ منهما أن تحل محل الأخرى، كالصّراع بين رغبتين أو نزعتين أو مبدأين، أو هدفين، أو الصّراع بين القوانين والواجب أو الصّراع بين الشّعور واللا شعور في ظاهرة الكبت، ويمكن أن يكون الصّراع بين العقل ونفسه في حالة تناقض موضوعات معينة.[1]

نجد في تعريف آخر أنّ الصّراع هو«عملية الخلاف أو الصّراع أو التّضارب التّي تنشأ كرد فعل لممارسة ضغط كبير من جانب فرد معين أو مجموعة أو منظمة على فرد آخر سواء من داخل ميدان عملها أو في ميدان مجتمعي آخر وذلك بهدف إحداث تغيير (إيجابي أو سلبي) في بنية أو معايير أو قيم ذلك الفرد أو تلك المجموعة أو المنظمة».[2]

كذلك تبرز هذه الرؤية أنّ الصّراع عبارة عن: تعارض لرغبات معينة داخل الفرد، أو تعارض أو توتر بين فرد وآخر أو بين مجموعة من الأفراد وأخرى نتيجة عدم التّوافق على وسيلة لتحقيق الأهداف والرّغبات.[3]

[1]- ينظر:جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، (دط)، 1982، ص725.

[2]- مصطفى يوسف كافي: إدارة الصّراع والأزمات التّنظيمية، دار الحامد للنشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2015، ص12.

[3]- سارة زويتي: الصّراع التّنظيمي (مصادره، مستوياته، مراحله، آثاره، وكيفية التعامل معه)، مجلة أبحاث نفسية وتربوية، مخبر التطبيقات النّفسية والتربوية، جامعة قسنطينة2، العدد7، ديسمبر2014، ص81.

هناك منظور آخر يقول:«تستخدم كلمة الصّراع غالبا لوصف مساحة عريضة من الخلافة، كل شيء ابتداءً من شجار حول أمور تافهة إلى علاقات مختلفة وظيفيا إلى الحروب، والصّراع في أصله عبارة عن عدم تجانس، خلاف انقسام أو تنافر بين النّاس أو بين المصالح أو بين الأفكار، كمّا أنّ الصّراع طبيعي ومتجذر في حياة الإنسان. فما دام أنّ هناك بشر فسيكون هناك صراع».[1]

إذن يمكن أن نخلص إلى القول بأنّ الصّراع ظاهرة تتجلى في مستويين، الأوّل داخلي والثاني خارجي؛ فالأوّل يحدث على الصّعيد النّفسي الذّاتي للفرد، ذلك لتصادم فكرتين أو أكثر، أو عاطفتين أو أكثر، وإمّا لتصادم الأفكار مع العواطف، وهو ما يسمى بالصّراع الدّاخلي المعنوي، أمّا الثاني فيحدث على الصّعيد الاجتماعي، وهو الخلاف الناجم عن الاختلاف الإيديولوجي، بين فردين فما فوق أو جماعتين فما فوق في إطار تحقيق مصلحة فردية، جماعية، دينية، سياسية أو دولية والصّراع الخارجي، يبدأ عادة من منطلق معنوي وينتهي بصفة معنوية فتكون نتائجه أو حتى عواقبه سلميّة، لكن في أحيان أخرى ينطلق معنويا ويخلص ماديا وهو أبشع أشكال الصّراع، لما يحمله من عنف جسدي وحتى حروب وقتل، ولهذا يعتبر الصّراع المتعامل معه، وهو ما قام المختصون بتوضيحه من خلال إدراج مصطلحات تتماشى ومفهوم الصّراع، فمثلا مصطلح المنافسة هي أقل الصّراعات حدّة، ذلك أنّها لا تلحق أي ضرر بالطرف المنافَس. ثم يليه الخلاف أو الشجار، ويخرج عادة بأقل الأضرار المعنوية أو المادية، ويأتي بعدّه التّضارب والنّزاع الحادين حيث ينتهيان بأقصى الانتهاكات المعنوية والمادية.

كما يمكننا القول أنّ الصّراع معلم لا محدود في الواقع والوجود البشريين، ووسيلة تخلق التّوازن بينهم وغاية تفرض إعادة تشييدهم وتغييرهم، وبالتالي هو ما سيكون تغييرا للمستقبل، وهنا تكمن أهمية الصراع.

2. الصّراع في الأدب:

[1]- تالوكا كارترايت: إدارة الصّراع بين الزّملاء، تر: سعيد الهاجري، العبيكان للنشر، المملكة العربية السّعودية، الرّياض، ط1، 2009، ص11.

باعتبار الصّراع عنصرا أصيلا في واقع الإنسان، بل إنّما تكاد لا تخلوا حياته اليومية منه، صار أمرا معيقا له يسعى للتّخلص منه بشتى الطّرق، رغبة في أن يحظى ببعض النّعيم والهدوء، لكن لا محالة، فقد باءت محاولته بالفشل. الأمر الذي أدى إلى ظهور فئات ومجموعات، جعلت من الصّراع اختصاصا لها وقد تفرعت بتفرع أشكاله وأنواعه نذكر منها: الفرع الاجتماعي، النّفسي، التاريخي، الديني، السّياسي، الثقافي، الاقتصادي...، فراحت تدرس أساليب وأسباب هذا المستحوذ، محاولة القضاء عليه أو على الأقل التخفيف من حدّته، ومعرفة التعامل معه، لكن تبقى هذه المجموعات المختصة، مقيدة في نطاقات محدودة لا تتجرأ على تجاوزها. لذلك ظهر فرع آخر حمل على عاتقه كلّ ألوان الصّراع المعروفة، إنّه الفرع الأدبي، الفرع الحر التّخييلي الذّي يخبئ، وراء جماليّة كلماته وجمله، قنابل الواقع وصراعاته خاصة جنس الرّواية منه.

وعليه فإنّ الأدب «مرآة للواقع، وفيه تنعكس الظّاهرة الصّراعية بكل زخمها بفضل خاصيته التّمثيلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالأدب امتداد للواقع وجزء منه، حيث يشكل ظاهرة اجتماعية تاريخية إلى جانب كونه فنا».[1]

والصّراع في النّص السّردي«يقصد به العائق أو المشكلة التّي تدور حولها أحداث القصة، حيث يجب على شخصيات القصة التّغلب على هذا الصّراع بكل الطّرق والوسائل المتاحة للتّخلص من هذا العائق الذّي يقف بطريق شخصيات القصة، والصّراع في القصة قد يكون صراعا داخليا بين الشّخص ونفسه وقد يكون صراعا خارجيا بين شخصية القصة وشخصيات أخرى موجود فيها، وغالبا ما تنتهي القصة بالتّغلب على المشكلة أو الصّراع وإيجاد حل له».[2] وهو ما ينطبق على فن المسرح والرّواية كذلك كما يعتبر الصّراع«النّقطة الأكثر تأثيرا في

[1]- سامية إدريس: محاضرات في الأدب الجزائري، دار خيال للنشر والتّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، (دط)، ماي 2022، ص101.

[2]- إيمان المشاقبة: ما هي عناصر القصة، موقع سطوع، بتاريخ: 18 مارس2024، رابط الموقع (https :\\ soto3.com)

نفس القارئ وهو اللّحظة التّي تصل بالقارئ إلى أعلى درجات الانفعال والتّي لا تهدأ إلّا بإدراك نتائج الصّراع، والنّجاح في اصطفاء لحظة الصّراع يجعل المكتوب أكثر حيوية، ونجاح الصّراع يكون بالقدرة على شدّ القارئ لمواصلة القراءة بإيصاله إلى أعلى درجات الانسجام، ويزيد الانفعال عند المرحلة التّي يحتدم فيها الصّراع والمسماة بالعقدة، والتّي يتبعها انحدار متواصل لحدّة الصّراع، فالعقدة هي ذروة الصّراع، والصّراع هو ذروة الحدث، والحدث هو نتاج تفاعل الشّخصيّات ضمن إطار الزّمان والمكان».[1]

إنّ صراع الشّخصيات في السّرد ما هو إلّا تمثيل ونقل لصراعات العالم الخارجي الحقيقي، والانفعالات التي يثيرها الكاتب في نفسية القارئ من خلال تلك الصّراعات ليست هباءً، إنّما يجسد على لسان شخصياته رؤى المجتمع المختلفة المتناقضة التّي تؤدي إلى الصّراع. ويبرزها أمام أعينه (القارئ)، آملا أن يجد ذاته فيها، فكل قارئ ما هو إلّا باحث عن ذاته.

3. أشكال الصّراع في رواية "حب في خريف مائل":

لا يمكننا العبور إلى استظهار الصّراعات القائمة في متن الرّواية دون الإشارة إلى أهم عنصر يشكلها ويجسدها في صورها المختلفة، والذي هو عنصر الحوار. فما هو الحوار؟ وما هي علاقة الصّراع بالحوار؟

[1] – يوسف حسن حجازي: عناصر الرّواية، (د نشر)، (دط)، ص19.

أ- مفهوم الحوار السّردي:

الحوار في السّرد هو اللّغة والكلام الّذين يبثهما المؤلف أو الكاتب في شخصياته، إذ تجيء هذه الشخصيات مع بداية الحوار، وتموت مع نهايته، وهو قسمان؛ حوار داخلي وحوار خارجي .

أما عن الحوار الدّاخلي (المونولوج) فهو: حوار«يصدر من أعماق شخصية واحدة فقط. أو هو حديث الذات مع نفسها. ويدعى الحوار الذّاتي. إنّه لحظة تنقسم فيها الذّات المتكلمة إلى قسمين، أو تشطر شطرين وذلك بأن تتعمق في وعيها الباطني، لندرك العالم الخارجي المحيط بها».[1] أو هو «خطاب أو مناجاة أو توج الشّخصية مع نفسها عبر التّداعيات والاسترجاعات والاستباقات الزّمنية القريبة والبعيدة».[2]

وأمّا عن الحوار الخارجي (الديالوج) فهو«عرض درامي الطّابع يتضمن شخصين أو أكثر وتقدم من خلاله أقوال الشّخصيات في الرّواية بالطّريقة التّي يفترض نطقهم بها».[3]«ويسمى الحوار المباشر، يعتبر من بين أخطر الصّيغ الكلامية التّي تكشف مقاصد المتحاورين وتبين توجهاتهم المتباينة».[4]وقد ركز مؤسس الحوارية **ميخائل باختين** على هذا النّوع من الحوار، وندى بتعدد الأصوات في الرّواية، والرّواية عنده «هي التنوع الاجتماعي للّغات وأحيانا للّغات والأصوات الفردية»[5]أي أنّ الرّواية لا تثبت وجودها من خلال صوت واحد في الرواية، إنّما بالتنوع الصوتي، ذلك لاكتشاف العلاقات والعقليات القائمة بين الشّخصيات المختلفة.

ب- علاقة الصراع بالحوار:

[1]- الجيلالي الغرابي: عناصر السّرد الرّوائي (رواية السبل لأحمد التّوفيق أنموذجا)، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، دراسة سرديّة، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص59.

[2]- عمر عروي: التشكيل اللساني في حوارية الرّواية عند الطّاهر وطار، مجلة الأثر، جامعة تيارت (الجزائر)، يومي 23 و24 فيفري 2011، ص140.

[3]- عمر عروي: التشكيل اللساني في حوارية الرّواية عند الطّاهر وطار، ص144.

[4]- الجيلالي الغرابي: عناصر السرد الرّوائي، ص59.

[5]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنشر والتّوزيع، القاهرة (دط)، 1987، ص39.

إنّ العلاقة بين الصرّاع والحوار علاقة ارتباطية ذلك أنّ:«الصّراع الدّرامي يرتبط ارتباطا وثيقا بعنصر الحوار فيه يتطور ويتبدى للمشاهد؛ وعليه فإنّ الصراع يترجم الجانب العقلي الخفي للشخصية، بينما يبدو الحوار مترجما للإطار الحسي الخارجي لكل شخصيّة، عبر اللغة الحوارية لها، سواءً كانت لغة منطوقة بين الشّخصيات أم لغة باطنية يكشف المؤلف النّقاب عنها من خلال المنولوجات المشار إليها مسبقا».[1] وعليه فإنّنا لا يمكننا الحديث عن الصراع منفصلا عن الحوار وكذلك العكس.

لقد أظهر وبيّن لنا الحوار الدّاخلي والخارجي للشّخصيات في رواية "**حب في خريف مائل**"،العديد من الصّراعات المتآكلة والأفكار المتناقضة وهي كالآتي:

.1.3الصّراع النفسي

يعرف الصّراع النفسي على أنّه «ظاهرة نفسية انفعالية اجتماعية تحدث عندما يواجه الفرد في حياته مواقف تتسم بالاضطراب النّفسي مما تجعله في حيرة من أمره في كيفية تجاوز العقبات، ويحدث الصراع عندما يواجه الفرد موقفين متناقضين وهذا يتطلب منه أن يختار أحدهما حتى يتوقف الصّراع ويشعر بقدر كاف من الصّحة النّفسية».[2] وفي الرّواية يكون الصّراع النّفسي متعلقا بشخصية واحدة لا أكثر، تتضارب بينها وبين ذاتها داخليا بعيدا عن أي شخصية من الشخصيات الأخرى في الرّواية . حيث يكشفه الحوار الداخلي، وهو أسمى طريقة يستخدمها المؤلف فاتحا بها مجالا حرا للشّخصية، لتفصح من خلاله عن خلجاتها النفسية المقرحة بكل أريحية، عكس الحوار الخارجي، فبالرغم من أنّه يكشف عن نفسيات الشخصيات، كلّ منها على حدة إلّا أنّه، يحدث

[1] – نصر الدّين مُحَمَّد عباس: فن الدراما المسرحية، رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط)، 2011، ص54.

[2] – عبد الكريم سعيد المدهون: الصرّاع النّفسي وعلاقته ببعض المتغيرات لدى عينة من طلبة كليات جامعة فلسطين بغزة، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد27 جوان 2017، ص03.

تقاطع وتداخّل، وفي أغلب الأحيان اعتراض، من طرف الشّخصية أو الشّخصيات الأخرى المستمعة مما يعرقل تعبير الشخصية المتصارعة عن نفسها.

ينطلق الصّراع النّفسي في الرّواية مع الصّفحة الأولى، وهو صراع البطل العجوز"**نور الدين**" البالغ من العمر 85 سنة بحوار منولوجي:

«**في ليلة عيد ميلادي الخامس والثّمانين، استفقت مذعورا من فكرة أنّ أحدهم يحدّق في وأنا نائم.فتحت عيني فوجدتني ألهث بوجه مبلل وشفتين جافتين بطعم اللّيمون البري.**

بدأ الأمر من أوّل وهلة على أنّه حلم سيء تشاركت في كتابته عادات أكثر سوءًا. اكتسبتها على مدار عقود من اللامبالاة بجسد شاخ قبل أوانه. لم أعتقد أبدا أنّه يليق بي ليكون جسدي ربما كانت تلك طريقتي للانتقام من الطبيعة التي وهبتني شكلا لم يرضني في شبابي ليرضني الآن وأنا في مثل هذا العمر».[1]

نفهم من خلال هذا الكلام أنّ العجوز يعاني عقدة نفسية حادة، سبّبها صراعه مع شكل جسده الخارجي منذ شبابه، فتستحوذ عليه هذه الفكرة، ليصبح غير مبال لأي أمر، ما يؤدي به إلى ارتكاب أمور فاسقة وهو ما يتضح من خلال قوله: (**تشاركت في كتابته عادات أكثر سوءًا، اكتسبتها على مدار عقود من اللامبالاة**). كانتقام من شكله . ولا يقف الأمر هنا فحسب، بل ينجم عن كلّ هذا، صراع نفسي جديد لدى **نور الدين**، وهو صراعه مع الخوف بسبب الكوابيس التّي تلاحقه أثناء نومه من تأثير عاداته السّيئة، وأنّ أحدا قد كشفها. وما يبين صراعه النّفسي مع شكله أيضا قوله مع نفسه:«**خرجت على ساقين لا يعلم أحد كيف**

[1]- سمير قسيمي، حب في خريف مائل، منشورات ضفاف، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص09.

تمكنت من حمل جسدي ضخم مترهل كجسدي، فأنّا التّعريف الأكثر دقة للقبح».[1]ويضيف قائلا: «**يسأل شخصا في الخامسة والثّمانين قصيرا مفرطا في البداية عما يمنعه من التّدخين»**. [2]

يسلط الروائي الضوء هنا على مسألة خطيرة، يعاني منها أغلب أفراد مجتمعنا، فعدم الرّضا بالمظهر الخارجي وهو ما يسمى بعقدة النقص، يكون من أكبر العوامل التّي تؤدي للدّمار النّفسي للشخص، يتجلى الصراع النّفسيّ عند العجوز كذلك من خلال قوله:«**مجرد استيقاظي على صوت أنفاسي المتقطعة، شكل خيبة أمل جديدة أضفتها إلى قائمة بدأت ولا يبدوا أنّها راغبة في الانتهاء. لقد خاب ظنّي مرة أخرى في الموت، والذّي خلت لأكثر من عشرين سنة أنّه سيكون سعيدا بضمي، لا شيء إلّا لكون بقائي في هذه الأرض لم يعد يعني لي أكثر من بقائي فيها**».[3]نجده هنا في صراع مع الحياة والقدر، صراع بين رغبته الشّديدة في الموت ورغبة القدر في استمرار حياته، ففقد الشّغف والأمل في الحياة، ورأى أنّ لا جدوى من حياته، ولا نفع لها إبقائه حيا، فهو يعتبر نفسه إضافة فيها، وعلى هذا يقول:«**أحيانا ترغب المشيئة في العبث بأن تكتب حواش كثيرة على صفحات فارغة أو تضيف شروحا سخيفة لنصوص ممعنة في السّخافة**».[4]ثم نجده في صراع بين أفكاره، وبين العقيدة الدّينية وشكّه بالحقائق المعروفة، فيقول: «**لا تخوض رحلة في الحياة كما تعتقد، بل مجرد سفر نحو تلك التي نرجوها، نبدأها برغبة في معرفة كيف ستكون، لننهيها دوما بالسؤال نفسه عن حياة أخرى بعد الموت من دون يقين عن وجودها فعلا**».[5] إنّه في حيرة ما إن كانت هناك حقا حياة ثانية بعد الموت، فهو ينفي وجودها. وما بين حالة الصّراع النّفسي **لنور الدّين** في حواره الدّاخلي. كذلك قوله:«**أخذت الحياة في هذا الوطن**

[1]- الرواية، ص11.
[2]- الرواية، ص16.
[3]- الرواية، ص09.
[4]- الرواية، ص10
[5]- الرّواية، ص11.

منحى آخر، بعيدا كلّ البعد عن العقل. انسلخت الأرواح من أجسادها، وصرنا جثث تمشي يملؤها الخواء، لا شيء يبدو قادرا أن يملأ الفراغ الذّي في كل يوم يحتل مساحات جديدة فينا، لا شيء ولا أحد..حتّى الله».[1] يقرّ العجوز بأنّه هو وأبناء مجتمعه يعانون من فراغ عقلي وروحي لا حصر له. ونجده يلقى اللوم على الوطن، لكن في الحقيقة لا يقصد الوطن بحدّ ذاته، إنّما السّلطة القمعية التّي تحكمه، فما قاله يعبر عن ألمه العميق، ليصل الأمر به أن تحس للحظة أنّه وصل إلى نقطة الإلحاد.

وبعد الحوار الدّاخلي **لنور الدّين** وما كشفه من صراعاته النّفسية، ينطلق الحوار الخارجي بينه وبين **قاسم**، لنكتشف فيه صراعا جديدا يختلج نفس ذلك الرّجل العجوز، إنّه تضارب بين العاطفة والغريزة الجنسية حيث سيطرت عليه هذه الأخيرة، فأصبح إنسانا شهوانيا جنسانيا بلا عواطف وهذا ما يتضح من خلال هذا الحوار الذي دار بين الرّجلين العجوزين بعدما عرف **قاسم** أنّ زوجة **نور الدين** توفيت منذ عشرين عاما، ولم يعاود بعدها الزّواج «**بمفردك ولعشرين سنة؟..يبدوا أنّه كان حبا عظيما جعلك ترضى بمثل هذه الوحدة كلّ هذا القدر من الوقت.**

– حب؟..لا يا صديقي لم أومن بالحب وإن كدت أن أفعل ذات مرة .

– تبدو قصة مثيرة إلى هذا الحد. لا أخف عنك أنني كنت أحب الجنس ثم أي رجل لا يحبه فالمسألة غريزية ليس أكثر».[2] ويقول له كذلك:«**لقد تزوجت وأنجبت وضاجعت مئّات النّساء بغير حب، وكما ترى لم يبق في العمر مثل الذي مضى ومستمر في الحياة، بلا حب أيضا».**[3] إنّه يعترف بخواء وجدانه من أي عاطفة، ثمّ إنّه ينفي وجود الحب تماما، وإن وجد، فبالنسبة إليه لا يعني شيئا، ولم يكن ضروريا في حياته.«**لم يكن موجودا**

[1] – الرّواية، 13.

[2] –الرّواية، ص22.

[3] – الرّواية، ص29.

في حياتي، ربما لأنني لم أحتج إليه ولم يكن له ضرورة فيها».[1]وموت المشاعر وانعدام الحب في الإنسان، يعني موته وهو على قيد الحياة وبالفعل هذا ما حصل له، والدّليل أنّه أصبح ينتظر مجيء الموت، منذ عقود من الزّمن.

يأخذنا الحوار الخارجي كذلك في مغامرة استكشافٍ سيكولوجية لأعماق الشّخصية المحورية الثانية **قاسم** فنجد أنّ معاناة صديقه **نور الدّين**، وأوّل صراع نفسي يظهر بخصوصه، هو معاناته السّابقة من صراع مشاعر الحب والغريزة الجنسية، التّي عانى منها صديقه **نور الدّين** فراح يوضح له أنّه كان مثله تماما، لا يعرف ماهية الحب ولا يبالي به، كما يعترف له أنّه كان إنسانا يعاني من الشّذوذ الجنسي فيقول له:«**لقد كنت مثلك، لهذا أخبرتك أنك تشبهني**».[2] ويضيف له:«**لن أدّعي أن تجاربي الجنسية مملة أو لا نستحوذ على فكري بين الفينة والأخرى ولكنّها لم تكن لتجعلني أغيّر من حياتي كما فعلت سيارتي، ربما لم أجد حتى ذلك الوقت المرأة المناسبة، أو لعل علاقاتي الجنسيّة التّي يمكن أن أقول أنّها كثيرة كانت من السّرعة والسّوء**».[3]ويقول كذلك: «**لو كنت في وضع غير وضعي لا ستأت للأمر، ولربما استشرت طبيبا، أو كنت سبرت أغوار نفسي ببعض الصّراحة لا كتشف حقيقة ميولي الجنسية التّي قد تكون غير سوية بتعبير المحافظين**».[4]فقد مرّ في فترة من الفترات بالإحباط الذّي مرّ به **نور الدّين** لكن حسب كلامه نفهم أنّه لم يقطع الأمل في أن يأتي يوم ويحب امرأة يحبها بصدق، عكس صديقه. ثم نلتمس صراعا نفسيا آخر **لقاسم** من خلال قوله:«**كنت مثلك، حتى ذلك اليوم الذّي استيقظت فيه على صوت المنبه وآلام ركبتيّ.شعرت يومها بتشنج طفيف بسبب البرد جمّد ربلة ساقي الأيمن ولكن لحسن الحظ اختفى بمجرد أن قرصت فخذي، فسنوات من النّوم الرّديء علّمتني كيف أتعامل مع ما**

[1]- الرّواية، الصفحة نفسها.
[2]- الرواية، ص31.
[3]- الرواية، ص36.
[4]- الرواية، ص37.

قد يخلفه رقاد غير مريح بوضعية لا تصلح في العادة إلّا للجلوس».[1] وهو صراع مع الآلام الجسدية، إذ أنّه يعاني من عدّة أمراض تكشف عن تقهقر حالتّه الصحية ويضيف في هذا الشّأن شاكيا لصديقه:«**وكعادتي كلما استيقظت، سحبت سيجارة وأشعلتها بيدين ترتعشان لا بسبب البرد بل لشيء أصابهما قبل سنين**».[2] ثم يقول:«**بعد سيجارة أخرى تخلصت من رعشة يديّ التي دأبت على الاختفاء مع أوّل سيجارة، وكذا من معظم صداع رأسي الصّباحي الذّي أعرف أنني لن أتخلص منه كاملا إلّا بعد تناولي أوّل فنجان قهوة، وإلى أن يحين ذلك فلا بأس من احتمال بعض الألم..**».[3] كان **قاسم** في صدد سرد قصة حبه الحقيقية **لنور الدّين**، محاولة في إقناعه بوجود الحب، لكننا نجده مستفتحا قصته بالكشف عن أمراضه المزمنة؛ رعشة يديه وتشنج ساقيه، وصداع رأسه الدّائمين، فقد كان بوسعه أن ينطلق في صلب الموضوع دون اللف بما ذكره، لكنّ لم يفضل البدء بتلك الشّكايا إلّا لسبب ما خلفته وتركته في بواطن نفسه من معاناة وألم لا يغادران ذاكراته. كذلك نجد أنّ **قاسم** عاش حالة الحرمان من والديه، فأمه اختفت في يوم من الأيام، ولم تظهر منذ ذلك الحين، أمّا أبوه فقد قتل وهو في العشرين من عمره، فيتأثر ويتألم من فراق أبيه لدرجة أنّه لم يعد يحتمل البقاء في المكان الذّي وقعت فيه تلك الحادثة فيقرر مغادرة قريته عين طير الزّين إلى الأبد ويعيش غريبا، يقول: «**أعتقد أنّ مقتل أبي ما جعلني أضع قدمي على دواسة سيارتي البيجو لأنطلق بها. فكرت في البداية أن أسيح بها وأعود لاحقا ولكن فكرت عودتي إلى حيث لا أحد لم تثرني بالقدر الكافي لأرفع قدمي عن الدّواسة وأعود أدراجي، حتى وجدتني في الثنية التّي بقيت فيها إلى ذلك اليوم**».[4] فلما يصل الفرد إلى التّخلي عن مكان نشأته، لا يصورّ إلى حجم معاناته النّفسيّة. وبعدها يصف احساسه الدّاخلي المؤلم بشكل أدق فيقول:«**هكذا مضت حياتي في حركتين:**

[1]- الرواية، ص32.
[2]الرواية، الصفحة نفسها.
[3]- الرواية، ص33.
[4]- الرواية، ص54.

ذهاب وإياب، كم يعجبني أن أتصورها في حركتها كإير داخل **فرج، مضاجعة لا تتوقف أبدا، متعة مستمرة غير راغبة في الانتهاء...ألم نعتد كلما ألّم بنا شيء أن نقول بأنّ الحياة قحبة. على الأقل عاملت حياتي كذلك»**.[1] يلخص **قاسم** هنا حياته في بضع كلمات بذيئة تخرج من أعماقه المقهورة، وليس هناك أكبر منها ليصفها.

في نهاية المطاف، يجدر بنا الإشارة إلى بعض النّقاط الهامة، والتّي تتمحور في أنّ الحالات النّفسية للشّخصيات الرّوائية، هي حالات نفسيّة مستوحاة من شخوص أرض الواقع، لذلك فإنّ الأدب يعمل على محاولة فهم الرّوح الإنسانية، لكن هناك فرع آخر، عمل باجتهاد على فهمه أيضا وهو علم النّفس. ولما كانا في صدد دراسة نفس الاختصاص، قاما بتبادل المعارف، فالأدب قدم النّفسيات المتعددة والمختلفة باختلاف أصحابها، أمّا علم النّفس فقد قدّم العوامل الخلفية، والآليات الإجرائية لكل حالة، وما يبقى على الأدب إلا تتبعها للوصول إلى الهدف .ففي روايتنا، وجدنا أن نستند لنظرية العالم النّفساني **أدلر**؛ التّي سماها "**بعقدة النّقص**". ذلك أنّ شخصيتا **نور الدين وقاسم** حسب التّحاليل التّي قمنا بها على أقوالهما تشير إلى أنّهما يعانيان من هذا المرض احتسابا لما قاله **أدلر** بأنّ: «**عقدة النقص عامل فعال في ظروف نشأة الإنسان ونموّه ...وأنّ مردّ هذه العقدة إلى أسباب كثيرة جدا، ومتباينة جدا**»[2]، ذلك أنّ صاحب العقدة يملك احتمالين؛ فإما أن تقوده وتدفعه نحو جانب إيجابي فيعوض ذلك النّقص بما يعود عليه نفعا في المستقبل، وإمّا أن تجره إلى الهاوية والجانب السّلبي، فيعوض نقصه بأفعال تدمره، وتقضي عليه ويؤكد **أدلر** أنّ وراء كلّ عقدة نقص أسبابا خلفها.

فنور الدّين وقاسم اللذين يميلان إلى الجنس بشكل غير سوي، إنّما هو تعويض سلبيّ للنّقص الذّي يعانيان منه، والذي يعود لعوامل موضحة، فنور الدّين يعود ميوله الجنسي إلى عوامل طبيعية (عدم رضاه بشكله

[1]- الرواية، ص59.

[2]- حلمي مراد: مركب النقص والعقد النّفسية، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنّشر والتّوزيع، (دط)، 2011، ص08.

الخارجي)، وسياسية وتاريخية ودينية، فهو يحس بالضياع في وطنه ولا يعرف حقيقة هويته، كذلك **قاسم** الذّي يرجع ميوله الجنسي المفرط لعوامل اجتماعية وسياسية ودينية، (فقر- الاغتراب- خواء العقيدة – ضياع الهوية).

2.3. الصّراع الاجتماعي:

يعتبر الصّراع الاجتماعي ظاهرة تنشأ بين أفراد المجتمع نظرا، للمنافسات والتضاربات الحاصلة بينهم حول مصالحهم الاجتماعية. ويقول "**رالف دورندوف**" أنّ:«الصّراع متأصل في المجتمع، فالجماعات التّي تملك القوة سوف تناضل من أجل مصلحتها وكذا الأمر بالنّسبة للجماعات التّي تفتقد إلى القوة ومصالح الجماعتين مختلفة بالضّرورة».[1] ويرى أنّ:«الصّراع الاجتماعي يحدث نتيجة لغياب الانسجام والتوّازن والنّظام والإجماع في محيط اجتماعيّ معين ويحدث أيضا نتيجة لوجود حالات من عدم الرّضا حول الموارد المادية مثل السّلطة والدّخل والملكية أو كليهما معا. أمّا المحيط الاجتماعي المعني بالصّراع فيشمل كل الجماعات سواءً كانت صغيرة كالجماعات البسيطة أو الكبيرة كالعشائر والقبائل والعائلات والتّجمعات السّكنية في المدن وحتّى الشّعوب والأمم».[2]أي أنّ الصّراع الاجتماعي لابدّ أن يكون حاضرا في الواقع الاجتماعي. إضافة إلى هذا فإنّه يعمل على تحقيق التّنمية فيه ورفعها، كما يمكن أن يكون سببا في تدهورها وتراجعها.

ركزّت رواية "**حب في خريف مائل**" على كشف أهم صراع اجتماعي من خلال حواريها الدّاخلي والخارجي، المتمثل في التّمييز الطّبقي المادي، الذّي يلعب دور السّيد والعبيد، المركز والهامش. إنّه«النّظام الاجتماعي الذّي تنقسم فيه المجتمعات إلى طبقات تتمايز عن بعضها البعض وفق قوتها السببية ممتلكاتها

[1]-رث ولاس، وولف والسون: النّظرية المعاصرة في علم الاجتماع، تمدد آفاق النّظرية الكلاسيكية: تر: مُحَمَّد عبد الكريم الحوراني، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012 ، ص208.

[2]-حسام الدّين فياض: نظرية الصّراع الاجتماعي المعاصرة عند رالف دار هرندورف (دراسة تحليلية- نقدية)، الحوار المتمدن، العدد7619، بتاريخ:22ماي 2023.

ونفوذها».[1] وأوّل صراع طبقي نلتمسه في الرّواية يتجلى من خلال هذه العبارات، يقول **نور الدّين**:«**هززت رأسي موافقا ووجدانها فرصة للتّبجح ولأخباره أنني كنتجرّاح أسنان**».[2]وهنا كان يقصد إخبار **قاسم** . أمّا **قاسم** يقول:«**كلّ ما يهم أنني السّائق الطّيب ذو البّدلة الثّلاثية القطع الذّي يقلهم صباحا من منازلهم**».[3]ويقول كذلك:«**أعتاش من زبائني وبهم ضمنت الحد الأدنى من الحياة**».[4]أمّا هذه العبارة فيقول فيها **قاسم** عن صديقه **عبد الله طرشي**:«**فقد اشترى شقتين، واحدّة ملكها لأحدى قريباته من دون مقابل والأخرى جعلها مستودعا لكتبه**».[5] هنا يبرز شكل الصّراع الطّبقي بشكل واضح، إنّه صراع الغنيّ والفقير، تحت شعار البقاء للأقوى. **فنور الدّين** إنسان لا يعرف معنى الفقر فيقول:«**لم أعرف الفقر ولا الجوع ولا التّشرد يوما**».[6] بحكم أنّ له مهنة رفيعة، وكذلك **عبد الله** الّذي قضى حياته في التّنقل حول بقاع العالم، تاركا شقتين واحدة لإحدى قريباته والأخرى مستودعا لكتبه، مع سيارة ميرسديس. أما قاسم فهو إنسان بسيط محروم من أدنى شروط الحياة، يمتلك سيارة بيجو من طراز قديم، كانت مصدر رزقه الضئيل، فهو يحدد زبائنه الدّائمين في أربعة أشخاص لا أكثر ولا أقل. كما كانت سيارته تلك مأواه ومسكنه، كان إنسانا مشردا مغتربا، جائعا،شبه بطال انقضّت عليه الأمراض من وراء معيشته المزرية، زيادّة على كلّ هذا تشاء الأقدار أن تضيف إلى قائمة تعاسته اليتم فتحرمه من والديه. ليصبح في نهاية المطاف إنسانا مهزوما مستسلما، يقع ضحيّة لغرائزه، وللآفات الاجتماعية (شرب الخمر، وتدخين السجائر) خاصة تدخين السّجائر، فهو مدمن عليها، ويمكن أن تقول أنّه مهووس بها، ذلك أنّ، الرّواية لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من ذكر استخدامه لها من ماضيه البعيد مستمرا بها في حاضره .

[1]- د. رشا شعبان: علم الاجتماع، من منشورات الجامعة الافتراضية السّورية، الجمهورية العربية السّورية، 2018، ص66.
[2]- سمير قسيمي: حب في خريف مائل، ص18.
[3]- المصدر نفسه، ص38.
[4]- الرواية، ص58.
[5]- الرواية، ص41.
[6]- الرواية، ص59.

يركز هذا الجانب الطّبقي من الصّراعات الاجتماعية على المكانة الاقتصادية والاجتماعية للأفراد والجماعات. ويرى "**زيمل**"، في هذا الصّدد« أنّ النقود قد أدّت من الناحية التّاريخية في تحديد ليس فقط قيمة الأشياء، بل كذلك النّاس، لقد ساهمت النّقود في الحرية الفردية».[1]أي أنّ الفرد أصبح يقيّم على حسب ممتلكاته وأمواله، فكلما ارتفعت ثروته، ارتفع شأنه ونفوذه وسلطته وكذا حريته، ومع الأسف أنّ الأفراد رسخوا في إيديولوجياتهم هذا النّوع من التّمييز، حتى أصبحت ثقافة للمجتمعات تسير وفقها، ثقافة أنّ الغني يحكم الدّرجة العليا وهو القوي والمسيطر، وثقافة أن الفقير صاحب الدّرجة الدنيا، ضعيف، لا يمتلك شخصية وعبيد. ولو عدنا لتاريخ البشرية نجد أن سبب الحروب والصّراعات، يعود إلى الاختلافات الطّبقيّة، بمحاولة فرض القوي هيمنته على الضعيف اقتصاديا.

شملت الرّواية في حوارها الخارجي بين العجوزين صراعا اجتماعيا آخر، وهو صراع الرّجل والمرأة والذّي يعتبر تمييزا طبقيا، فقد جسد الكاتب المرأة في صورة الكائن المهمش الذّي ينظر إليه الرّجل نظرة شهوانية إثارية جسدية لا أكثر، ووسيلة تنفيسه. **فنور الدّين** كان رجلا متزوجا.

وعرف مفهوم الزواج على أساس أنّه معاشرة جنسية فيقول عن العلاقة التّي تربطه مع زوجته:«**المسألة غريزية ليس أكثر**».[2]وينفي المودة والرّحمة التّي أوصى بهما الله الرّجل والمرأة لضرورتهما في خلق حياة زوجية سليمة ومستمرة حيث يقول عن الحب المقدس:«**لم يكن موجودا في حياتي، ربما لأنني لم أحتج إليه ولم يكن له ضرورة فيها**».[3]هذا احتقار لروح المرأة الحساسة وانتهاك في حقها، واستغلال في جسدها. وتصل الدّرجة **بقاسم** في أن يضع الشّيء في مقام المرأة ويفضله عنها، يقول في هذا السّياق:«**لطالما قلت أنّ لدي حبيبة وصديق..سيارتي**

[1]- زهواني عمر: سوسيولوجيا الرّابط الاجتماعي، سند بيداغوجي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ابن خلدون، تيارت، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، 2022-2023، ص20.

[2]- الرواية، ص22.

[3]- الرواية، ص29.

وعبد الله».[1] ويبدل حب المرأة بحب السيارة «**ذلك أن تقول أنّه حب من أوّل مرة**».[2] يقصد من هذا أنّ المرأة لا تستحق أن يبادلها الرّجل المشاعر. ثم يعطي صورة عن المرأة الأم، فنلحظ لا مبالاته لحضور أمه أو غيابها عنه فيقول:«**مضى على رحيل أمي سبع سنوات. ولست هنا أعني أنّها توفيت ولا أنّها تطلقت من أبي، ففي أحد الأيام، اختفت وثيابها وحليها وحقائبها، وعبثا حاول أبي البحث عنها.**

أحفظ في رأسي عشر روايات أجبرت بها عن اختفاءها ... أمّا أنا فاكتفيت بحقيقة واحدة، لا غير، وهي أنّها رحلت».[3]هنا نستشف مشاعره الباردة، حتى إلى أقرب روح إليه وأقرب إنسان إليه، لم تهمه أمه ولا البحث عنها، وعن سبب رحيلها، ولا تأثر بالموقف. إنّما يبين اهتمامه وميله للرجل الذي هو أبوه فيتأثر لموته«**أعتقد أنّ مقتل أبي ما جعلني أضع قدمي على دواسة سيارتي البيجو لأنطلق بها ...حتى وجدتني في الثنية التّي بقيت فيها إلى ذلك اليوم**».[4]إنّ هذه العبارات التّي خرجت من أفواه الشخصيات الرّوائية ترجمة لثقافة المجتمع الذّكوري الظّالمة سواءً كان زوجا أو أبا أو أبناء ما جعل المرأة تشن حربها ضدّ الرّجل، فكان الصّراع بينهما مستمرا مفتوحا إلى يومنا هذا. طالبة إعطائها مكانتها التي تستحقها، لكن علينا أن نعود إلى المسبب الحقيقي لهذا الاحتقار، إنّه السلطة الحاكمة الاستبدادية، التي تختبئ وراء قناع الإصلاح الاجتماعي الذّي يمارس نفوذه وقوته على الشّعب الضعيف الذي لا يمتلك أي قدرة، فسادت ثقافة استبدادية، تقول، من لقي أمامه أضعف منه فليقضي عليه وليسيطر عليه. فلم يجد الرّجل سوى المرأة الأضعف منه بدنيّا فسيطر عليها وسلب منها أبسط حقوقها.«غير مبال بما فرضه عليه الدّين من حسن القصد فيما يعمل ولا بما أوجبه عليه من العدل».[5]بينه وبين

[1]- الرواية، ص40.

[2]- الرواية، ص35.

[3]- الرواية، ص54.

[4]- الرواية، الصفحة نفسها.

[5]- قاسم بك أمين: تحرير المرأة، على نفقة إبراهيم فارس صاحب المكتبة الشّرقية، القاهرة، ط2، 1899، ص16.

المرأة.«عاشت المرأة في انحطاط **شديد** أيا كان عنوانها في العائلة زوجة أو أمّا أو بنتا ليس لها شأن ولا اعتبار ولا رأي خاضعة للرّجل لأنّه رجل ولأنّها امرأة في شخصها في شخص الرّجل»،[1]«ذلك أنّ أوّل أثر يظهر في الأمة المحكومة بالاستبداد هو فساد الأخلاق».[2] لكن في روايتنا نجد البطل "**قاسم أمير** "، قد انتصر للمرأة، شريكة الحياة، جعل من هامشيتها مركزا، جعلها مرآة تعكس ذات الرّجل الضائعة في عالم ظالم فيكشفها بها، فيحس بنعومة الحياة رغم قسوتها. فضلا للجد المتبادل بين الجنسين، وأحس أنّ الرّجل لا يحيا إلّا بوجود امرأة، فقد بيّن **قاسم** قيمة المرأة ودورها. وقد عمد قسمي إلى إعطاء "قاسم أمير" هذا الاسم نسبة **لقاسم أمين** صاحب كتاب "**تحرير المرأة**". حتّى أنّه أشار إلى هذا في متن الرواية. يقول"**قاسم أمير**":«**أبي سماني كذلك حبا في قاسم أمين..تعرفه أليس كذلك؟:الرّجل الذي تحدث عن المرأة وقال بضرورة تحريرها**».[3]يدّل هذا أن الكاتب يحاول لفت الأنظار إلى هذا الموضوع، فقد أعطاه أهمية ومكانة في روايته. وفي الأصل، إنّ المرأة عماد التّربية وكما يقال: فإذا صلحت المرأة صلح المجتمع، وإذا فسدت المرأة فسد المجتمع . وليس تركيز الكاتب على الجنس في الرّواية، قائما على الجنس بحد ذاته، وإنّما يحاول أن يظهر أن المرأة ليست مخلوقة للجنس فقط، وإنّما إنسان له القدرة على إدارة الشؤون في مختلف المجالات كذلك.

[1]- المرجع نفسه، ص ص 16-17.
[2]- المرجع نفسه، ص15.
[3]- الرواية، ص53.

.3.3الصراع السّياسي:

بعدما كانت السّياسة وسيلة إصلاح اجتماعية تسعى لتحقيق العدالة، أو بعبارة أخرى، كانت السياسة تعرف على أنّها «الرّعاية والتدبير وهدفها تحقيق الصّلاح».[1] وأنّها «إخلاص للشّيء العام أو أنّها الرّغبة بتكريس الحياة لخدمة الآخرين ».[2]والّذي هو أصل مفهوم السّياسة والقاعدة التي يسير وفقها السّياسيون، انقلبت الموازين وتمّ تقويض أسس هذا المفهوم، ولم يعد يتم تطبيقها من قبل أغلبية السياسيين، الأمر الذي خلق مفاهيم جديدة تلحق بمفهوم السياسة أبرزها يقول: «نشاط ميكيافللي مراوغ، بواعثه الوحيدة هي الطموح وتذوق الرّبح وإرادة القوة».[3] وعلى هذا الأساس تحول عالم السياسة إلى ساحة معركة تولد منها مصطلح الصّراع السّياسي، والّذي هو كفاح يجري على مستويين؛ «يجري من جهة بين أفراد وفئات وطبقات تتصارع للحصول على السّلطة أو للمشاركة فيها أو التأثير عليها. وتجري من جهة أخرى بين السّلطة التّي تحكم والمواطنين الذّين يقاومونها. إنّ السّلطة في جميع الجماعات الإنسانيّة وحتى في المجتمعات الحيوانية تهيئ، للذين يملكونها منافع وامتيازات: أمجادًا وسمعة وفوائد ومتعا، لذلك تدور حولها معارك خامية».[4]

أمّا عن الصّراع في الرّواية، والذّي هو جانب نلتمسه في كلّ الرّوايات العربية عامة، إنّما يجسده الروائي في«الشّخصية التّي تعيش هوس السؤال السّياسي أو التّورط فيه».[5] أي أنّه يضع شخصيته الرّوائية خيالية كانت أم

[1]– بطرس غالي:مبادئ العلوم السّياسية، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط1، 1963، ص16.

[2]– جان ماري دنكان: علم السّياسة، تر: مُحَمَّد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (دط)، 1997، ص24.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– موريس دوفر: مدخل إلى علم السّياسة، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، (دط)، (دت)، ص17.

[5]– علي حسن: الرّواية السّياسية ولعبة السّرد الخائن، منتدى الرّأي، بتاريخ 18 أوت 2022، رابط الموقع : (https :\\arraee.net)

حقيقية، ثمّ يحملّها كلّ الأفكار والعواطف السّياسية التّي تواجهه باسمه وباسم مجتمعه الذّي يتشارك معه غالبا نفس الأزمة، وفي هذه الحالة يستخدم أصواتا متعددة لها نفس الرّؤية حول الموضوع السّياسي، أو أنّه يستخدم شخصيات مشاركة في عمائل القذارة السّياسية، ويكون هدف الرّوائي في إبراز الصّراعات بين السلطات الحاكمة وبين السلطة والشعب، هو كشف المستور، والرّغبة في الإصلاح. ويكون هذا بأسلوب فنيّ يشتبك فيه السّياسي بالتّخييلي.

وبالانتقال إلى روايتنا العملية "**جدل في خريف مائل**" نلحظ تمثلات الصّراع السّياسي جلية في حوارات بطليها "**نور الدين بوخالفة**" و"**قاسم أمير**" اللذّين يخوضان في هذا الصّراع، بعدما اتضح لنا أنّ شكل الصّراع السياسي في هذه الرّواية هو صراع المثقف والسّلطة، ذلك أنّ هاتان الشّخصيتان مثقفتان تحملان وعيا سياسيا هائلا.

وكانت ذات نظرة أحادية إزاء القضيّة السّياسيّة ومن بين الحوارات التّي كشفت عن هذا الصّراع نلحظ فيها ذكرهما واستحضرهما للتّاريخ الوطن، وكيف أصبح هذا التاريخ يلاحق حاضرهما ومستقبلهما وكذا حاضر ومستقبل الشعب، وأبرز هذه المشاهد حديث **نور الدّين**: «**أعرف أنّ من لا يعرفني يشكك في تلك الحقيقة حقيقة أنّ ماضي خالٍ من كلّ تعاسة. ولكنّه بالفعل هكذا. لم أزوّره ولم أسع إلى تجميله أو تجاهله، كما فعلنا بماضي هذا الوطن**».[1] يعمد البطل هنا إلى سرد مقطع من ماضيه الشّخصي ليكون وسيلة يصل بها إلى ماضي هذا الوطن والذّي هو تاريخ الجزائر. أما **قاسم** فقد استعان بقصة والده الذّي تمّ اغتياله من قبل رجل يدّعي أنّه وجده على فراشه مع زوجته دفاعا عن نفسه. ولإخفاء هذه الجريمة قام أصحاب قريته بقلب الحقيقة وتجميلها فجعلوا من أبيه شهيد حب، مات بعد كتابة بيت شعري لما أخفق في إيجاد زوجته الضائعة بعد بحث طويل وأخذوا يقصونها على السّياح الكثر الذّين يزورون تلك القرية، وإنّه بهذه القصة يبرهن مدى تطابقها مع واقع تاريخ

[1]-الرّواية، ص ص 59-60.

الجزائر إذ يقول:«**تذكر أنني أخبرتك بقصة والدي، وكيف تحالفت الصدّف والرّغبة في الظهور بمظهر جميل في تزوير تاريخ قريتي، حين حوّلوه من مجرد شخص مدمن على الجنس إلى شهيد حب. كلّ تاريخ البشرية كتب على هذا النّحو رغبة في تجميل وجه أفقده الواقع كلّ ملامحه**».[1] إنّ البطلين يخبراننا بكلّ جرأة أنّ تاريخنا مزوّر مبني على التّجميل والتّجاهل؛ أي أنّه مبنيّ على الزّيادة والحذف.

لتكون من خلف هذه الإيحاءات أنّ رسالة قال بها **فيصل دراج** بأنّ :«التّاريخ غالبا، علم سلطوي وعن السّلطة، يدور حول مقولتين سلطويتين مضمونًا، هم الانتصار والهزيمة ينتج ويعاد إنتاجه في مؤسسات سلطويّة لا تختصر في الرّقابة حاذفة كلّ ما تريد ومبرزة ما تشاء وترغب».[2]

إنهما يتحدّثان عن السّلطة التّي ركبّت التاريخ وفق مصالحها الأيديولوجية، تاريخ لا يخرج عن دائرة الثّورة التّحريرية وكأنّها الحدث الوحيد الذّي وقع في الجزائر، لقد حرموا الشعب من تاريخه. وحتى في هذا الحدث الوحيد لم يتم ذكرهم، لم يتم ذكر أغلبية الشّعب الذّي جاهد بكل مصداقية لتحرير البلاد من العدو، في كتب التّاريخ وتمّ هدر جهودهم. أخذت محل أسمائهم أسماء مزيفة ادعت الجهاد وتحرير الوطن، بعد أن مارست أبشع العمائل في حقّه ثمّ جملت الحقائق لخداع الأجيال الغافلة اللّاحقة، وهذا ما قصده **قاسم** في قوله عن السيّاح الذّين ينخدعون بالقصة المزيفة التّي تحكي لهم عن أبيه، لنقول من كلّ هذا أنّ الثورة الجزائرية أصبحت مجرد قناع تختبئ خلفه السّلطة المستبدة، لخداع من يجهل الحقيقة، والاستمرار في الحكم وتحقيق منافعها الخاصة، باسم الحق الذّي نمتلكه كونّها من حقق الاستقلال. لكن كما قال **قاسم** فإنّ المجمل والمزيف يفضّحه الواقع. وواقع الحاضر الجزائري المزري، هو حقيقة المزوّر والكاذب في التاريخ، يقول **قاسم** في هذا السياق:«**يصعب في هذا البلد أن تعثر على وجه بشوش بغير سبب. النّاس معذبون في الغالب...لا أحد حتى أنا قادر على وصف مآسيهم، ولا أعتقد**

[1]- الرّواية، ص194.

[2]- فيصل دراج: الكتابة الرّوائية وتاريخ المقموعين، مجلة الكرمل، العدد76-77، 2003، ص54.

أنّ ثمة عقلا يقدر على أن يفسر لك ولو بعد مليون قرن كيف يمكن أن يعشق الفقر رجلا في دولة تحتضن من المال آلاف البلايين».[1] ثم يرجع بنا إلى زمن العشرية السوداء بقوله:«**بالكاد قد خرجنا من حرب أهلية دامية**».[2] فهذين المشهدين مما عاشه الشّعب الجزائري من عنف وترهيب وقتل، فيما مضى وما يعيشه في الوقت الرّهن من فقر وعذاب ومآسي كفيلين أن يؤكدا أنّ تاريخ هؤلاء المدّعين غير نقي، وأنّهم لم يفكروا يوما في مصلحة هذا الوطن أو شعبه. إذ يصفهم **قاسم** بمغتصبي الوطن فيقول :«**فهذا الوطن المشؤوم، هذه الأرض الشمطاء لم تجد بعد رجلا يحبها وتحبه، وتصغي إليه حين يأمرها أن تتوقف عن فتح ساقيها لأي عابر، صحيح أنّه اغتصاب، ولكن الوقت كفيل أن ينسي المغتصبة أنّ الرّجل الذّي يضاجعها منذ عقود أجبرها منذ البداية على ممارسة الجنس معه رغم نفورها منه**».[3] يكون بهذه العبارات قد فضح هذه السلالة وكشف عن الحقيقة التّي يجهرها الكثير لكنّه لا يتجرأ على قولها.

أمّا **نور الدّين** فإنّه يلوم الشعب الذّي رضي بتلك المسرحية المصطنعة وأعجب بها، فلم يكف عن التّصفيق بعد، إذ يقول:«**وحده الامتنان ما جعلنا عبدة لماضينا ... بسبب الامتنان قبل كلّ واحد منا أن يعامل كمواطن من درجة ثانية: هؤلاء مجاهدون وهؤلاء شهداء، وهؤلاء أبنائهم. أمّا نحن فأبناء الشعب فحسب. أبناء شعب لم يستشهد ولم يجاهد ...أبناء قحاب وحركى** » .[4] إنّه يبرهن أنّ الشكر الزّائد الذّي ليس في محلّه والذّي يكنّه الشعب لأسيادهم، هو ما جعلهم أسرى التّاريخ وهو ما جعلهم مهمشين لا يملكون أي قيمة أو أي اعتبار.

[1]- الرواية، ص62.
[2]- الرّواية، ص65.
[3]- الرّواية، ص160.
[4]- الرّواية، ص97.

وفي النّهاية يقطع **قاسم** الأمل في تغيير واقعه وواقع شعبه «**فلا شيء سيتغير إلّا اسم اليوم والشّهر ورقم السّنة. وأيضا – وهو سرهم الأعظم– لا يتغيرون إلّا بأسمائهم ووجوههم فحسب**».[1]

إنّ كلّ هذه الحوارات شكلت صورة مقاومة المحكوم لحكومته وصورة الصّراع المتفاقم بينهما. واتضحت هذه الصّورة بانطلاق الرّوائي من الماضي وصولا إلى الحاضر«ويقدر ما كان النّص يعتمد على الذّاكرة الثّقافية السّياسية الشّاملة فإنّه لم يكن يريد من العودة إلى الماضي أو التّاريخ من أجل الحد من الحاضر أو سجنه في مجال الماضي بواسطة الحنين أو الهروب (...) بل إنّه يذكر العوائق الطّبقية والنّفسيّة القائمة داخل الذات العربية».[2] لكن ما نلاحظه في بطلي الرواية أنّهما اكتفيا بإبراز هذه العوائق فحسب ولم يبذلا مجهودا في إيجاد حلول لها، ذلك أنّهما بطلين إشكاليين من النّاحية السّياسية، «وصورة البطل الإشكالي تعكس شخصية إنسان مثقف يدفعه الوعي بدوره إلى التّصدي لتغيير واقعه وإصلاحه، لكنّه يعجز بسبب وجود كثير من المعوقات المادية والمعنويّة، فيسقط نتيجة الصّراع الحاد بين الرّغبة وعدم القدرة، ويصبح شخصية مأزومة مهمشة أو متشتتة أو مغتربة».[3] وبالفعل هذا ما عكسته الرّواية في البطلين، فكونهما مثقفين ومواكبان لأوضاع الوطن القاسية، فقد حملا أعباءً وآلاما مضاعفة عكس النّاس الجاهلين بالحقائق، لكن على الرغم من فشلهما في تسوية الأوضاع مع الخصم. إلّا أنّ **قاسم** يجد دواءً لجميع الأمراض الاجتماعية والسّياسية التّي سببتها السّلطة بعيدا عنها، والذّي هو الحب الذّي يقر بأنّه تغيرت حياته بالكامل بعدما ذاقه.

[1]– الرّواية، ص66.

[2]– سعيد سلام: التّناص التّراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (دط)، 2010، ص224.

[3]– طه الوادي: الرّواية السّياسية، الشّركة المصرية العالمية للنشر أونجمان، جامعة القاهرة، (دط)، (دت)، ص22.

4.3-الصّراع الثقافي

تعرّف الثّقافة على أنّها«نظام يتكون من مجموعة من المعتقدات، والإجراءات، والمعارف، والسّلوكات التّي يتم تكوينها ومشاركتها ضمن فئة معينة، والثّقافة التّي يكونها أي شخص يكون لها تأثير قوي ومهم على سلوكه وتدل الثّقافة على مجموعة من السّمات التّي تميّز أي مجتمع عن غيرها منها: الفنون، والموسيقى التي تشتهر بها والدّين، والأعراف، والعادات والتّقاليد السّائدة والقيم وغيرها».[1] ونظرا لتعدد المجتمعات والثقافات، أصبح كلّ مجتمع ينظر إلى ثقافته على أنّها الأرقى ما يجعله يعمل جاهدا على فرضها على بقية الثقافات بهدف القضاء عليها والسّيطرة، وهنا نتحدث عن طمس الهوية، وهو ما يسمى كذلك بالصّراع الثّقافي.

أمّا في رواية "**حب في خريف مائل**"، فأوّل صرّاع ثقافي تصادفه فيها، هو الصراع الدّيني، وتمثل الثاني في صراع اللّغات، وعن الثالث فقد تجلى في الصّراع الفكري .

أمّا عن الصّراع الدّيني فقد بدا من خلال كسر شخصيات الرّواية في حواراتها لقواعد الدّين الإسلامي وتمظهرها الذّي كشف عن التيه والاغتراب الدّيني التّي تعيشه . **فنور الدّين** الذي يؤمن بالله بطريقته كما يقول يشكك في حقائق وعد الله بها عباده وينفي بعضها تماما، وحديثه يوضح هذا «**لتيهيها دوما بالسّؤال نفسه عن حياة أخرى بعد الموت من دون يقين عن وجودها فعلا**».[2]فهنا يبدو ارتباكه وشكه عن حقيقة وجود حياة أخرى بعد الموت. ثم يضيف:«**لا أومن بالجحيم كمكان يوضع فيه العصاة، بل كفكرة خيالية رادعة أوجدها**

[1]- مُحَمَّد فيضي: تعريف الثّقافة، موضوع، بتاريخ 09جوان 2020.

[2]- الرّواية، ص11.

الله فقط للإضافة».[1] وقد تفوه بهذا الكلام بعدما كان هو وصديقه **قاسم** قد فتحا موضوع الانتحار رغبة في أن يخبره أنّ المقبل على جريمة الانتحار لن يحاسب.

وأمّا عن **عبد الله طرشي**، صديق **قاسم** الوهمي فيقول عنه:«**كان الله بالنّسبة إليه تعبيرا ميتافيزيقيا عن الحب، وما النّساء بالنّسبة إلّا تجسيد مادي له. لهذا لم يجد أي تناقض في أن يكون المرء مؤمنا ونكاحا مغرما بالجنس في نفس الوقت**».[2]والذّي هو حديث لا يفصح إلّا عن قدر إلحاد هذه الشّخصية واستهتاره بعظمة الله. فهو يمزج بين المقدس والمدنس، فنظرته هذه لا تبتعد عن نظرة المتصوفة ذلك أنّ «الأنوثة من وجهة نظرهم هي أقدس تجلّ يمكن أن يرى فيه الله».[3]وتكون مطابقة لما قاله **ابن عربي** بأنّ روح النّكاح هو شهود المعنى الإلهي.[4] ثم نجد هذه الشّخصية قد دخلت في دوامة الضّياع والفراغ النّفسي فتروح لتبحث عن عقيدة دينية تعوضه، فيتجه إلى الهند أملا أن يجد ضالته هناك بعد أن يتطهر بمياه نهر كانغ النّجسة، لكن يمنعه أحد الرّاهبين من فعل ذلك فيحاول أن يقنعه أنّ الله موجود في كلّ روح، والبحث عن الله في البلدان والأماكن مضيعة للوقت.

وكذلك شخصية "**قاسم أمير**" نجدها ضائعة دينيا. ذلك أنّها تارة نلحظها في قمة الإيمان كما يتجلى في قوله هذا:« **كلنا نؤمن بالله رغم أنّنا لا نراه ولا يكلمنا، نؤمن بكتبه وموقنون أنّها من عنده رغم أنّنا لم نشهده يكتبها أو يقرؤها، نؤمن أنّه الأفضل رغم أننا لا نجد طريقة لنقارنه، والأهم نؤمن إيمانا راسخا أنّ لا إله سواه يمكن أن يمنحنا الخلاص**».[5] وتارة تجده مؤيدا لآراء **نور الدّين** وحتى **عبد الله**، بعدما توضح أنّه أخذ في قراءة كتاب يدعى " **هرمس**" يبحث في ماهية الله، وهذا الكتاب قد وجده في مكتبة **عبد الله طرشي** نفسه، ويتضح

[1]- الرّواية، ص19.
[2]- الرّواية، ص42.
[3]- ياسر عزيب: صورة المرأة في الإسلام الصّوفي، منبر ثقافي عربي: ضفة ثالثة، بتاريخ 5 أكتوبر 2016.
[4]- ينظر: خديجة جعفر: أحبوا النّساء لذواتهن، الجزيرة، بتاريخ17أوت 2017.
[5]- الرّواية، ص159.

هذا من خلال تصريحه:«**ذكرت الكتاب، لأنني وأنا أستعد لقراءة محاورة هرمس لإسكليبيوس المتضمنة ماهية الله،...**»[1].

أما عن صراع اللّغات، فيتمظهر في حديث **نور الدين** الذّي يقول فيه:« **سألته بالفرنسية، وكانت تلك عادتي كلّما حدثني رجل غريب. أدرك أنها تبدو عادة قد يفهم منها أنّني متبجح، ولكنّها طريقتي في وضع ما يجب وضعه من شروط لمحادثتي. أقلها أن يملك محدثي حدّا أدنى من التّعليم و الثّقافة**».[2]وكان يقصد هنا قاسما، وما نفهمه من كلامه هذا أنه شخصية تقدس اللغة الفرنسية، ذلك أنها جعلت منها رمزا للثقافة و التعليم. وقد تبين من خلال هذا أنّ الرّواية انطلقت بحوار فرنسي. لكنّ هذه الشّخصية ما هي إلاّ شخصية مقلدة لألسنة أفراد مجتمعنا، الذين يحتقرون لغتهم العربية وثقافتها، ويعلون من شأن لغات الغرب وثقافاتهم. والكاتب هنا يشير إلى قضية صراع الغرب على اللّغة العربية. وكيف أنّ أفراد مجتمعه يروحون فريسة هذا الصرّاع.

وقد تجلى هذا النوع من النّزاع في الرواية في حديث **قاسم** عن صديقه **عبد الله** كذلك:« **كان ثمّة كتب من كلّ نوع: الفلسفة، التاريخ، الجغرافيا، الروايات، الفلك، الشعر، حتى في الرياضيات وجدت بعض العناوين التي توزعت على لغات كثيرة. قد أقول أنّ ربعها بالعربية وربعها الآخر بالإنجليزية والبقية بالألمانية والفرنسية والروسية والفارسية والإسبانية والإيطالية وكتابان بالبرتغالية وواحد فقط باليونانية** » .[3] وهنا يتبين

[1]- الرّواية، ص167.

2_ الرواية، ص15.

3_ الرواية، ص.142

ولع الشّخصيّة باللّغات الأجنبية و ثقافتها، و تقزيمه للثقافة العربية، و إبانة الكاتب لهذا الفرق الواضح الذي يتمثل في هيمنة الكتب الأجنبية على المكتبات العربية تدريجيا.

إنّ الحديث عن اللّغة والدّين يعني الحديث عن الهوية التي تتمثل في الثقافة الخاصة بكلّ مجتمع. وكما هو معروف فإن ثقافة المجتمع الجزائر الدّينية و اللّغويّة هي الإسلام و العربية؛ الذّين يمثلان هويته، التّي كانت ولازالت من مستهدفات الغربيين بمحاولتهم القضاء عليهما.

استخدمت الغرب كلّ الوسائل لمحو الديانة الإسلامية من الوجود لفرض سيطرتها على شعوب هذه الامة وتسييرها وفق ثقافاتها. وبعد تفكير طويل وجدت أنّ الطّريق إلى ذلك لن يكون إلاّ بالقضاء و التّأثير على اللّغة العربية. حيث يقول **صاحب الشعر النبطي** في هذا الشّأن: «**فحين أدرك أعداء الإسلام أنّ القضاء على وحدة المسلمين لا يمكن أن تتّم ما دامت أن هناك لغة واحدة يتكلّمها المسلمون، و يربطون بها حاضرهم بماضيهم**».[1] لكن و للأسف نجح هؤلاء الأعداء إلى ضم أكثرية المسلمين إلى صفوف كفرهم، إذ يقول **الشيخ علي الشربجي** في هذا:«**واقع المسلمين في أكثر بلادهم و بقائهم يشهد بمدى إصابتهم به الدّاء العضال، داء سيطرة ثقافة الأجنبي علينا حتى لكأننا نسخ مشوهة عنهم في أفكارنا وعاداتنا وأذواقنا، وطرق عيشنا، وأساليب تعاملنا، نلبس مثل لباسهم، ونحتفل بمثل احتفالاتهم، ونحتكم إلى قوانينهم، و يتقن أكثرنا لغاتهم، ويجهل لغته، ويعلم من فلسفاتهم، وتواريخهم، وآدابهم، أكثر ممّا يعرف من تاريخه، وآداب أمّته**».[2]

1. أبي نصر بن عبد الله الإمام: المؤامرة الغربية على اللغة العربية، مكتبة الإمام الألباني، اليمن، صنعاء، ط1، 2009، ص16.

2. الشيخ علي الشربجي: الثقافة الوطنية وخطر التّحدي الثقافي الأجنبي، إدارة البحوث والدراسات، (دط)، (دت)، ص47.

إننا نتفق على خطورة هذه الظاهرة لكننا نجد حسب اعتقادنا معضلة أكبر خطورة من هذه، و التّي تتمثل في السِؤال الذي طرحناه: من هو المسبب أو ماهي العوامل التّي جعلت من الغزو الثقافي ينتصر على أمة تعرف بقوّة مبادئها و معالمها و يصل إلى تذويبها؟

إنّ إجابة هذا السؤال واضحة في متن روايتنا وقد أبرزتها بوضوح من خلال الشخصيات الثلاث: نور الدين، قاسم، وعبد الله؛ ذلك أنّها كانت تعاني من اغتراب هوياتي، وتشعر أنّها شخصيات مهمشة في وطنها. **فنور الدين** يحسّ بالتيه في وطن يحمل تاريخا مزيفا، وكان لقاسمن نفس الإحساس لنفس السّبب، كما أنّه عاش فقيرا في بلد غنيّ. وعن عبد الله فقد عاش حياته متنقلا من بلد لآخر، أما بلده فكان يمر عليه مرور الكرام، وقد وصف الحياة الموجودة فيه بالهامش، فيقول **قاسم** عنه:« **الهامش...هكذا وصف الحياة في هذا البلد**».[1]

من خلال هذا، وكما وضّحنا في جانب الصّراع السياسي؛ فإنّ كل هذا الاغتراب الذّي تعيشه الشخصيات، كان بسبب قمع السلطة المستبدة، والذّي يمكن جمعه في عبارة الاغتراب السياسي، الذّي جعلها في حالة من عدم وعي ذاتها، فتاريخها قامت السلطات بتزييفه، ودينها أصبح غاية لتحقيق مصالحها، حيث «**يغترب المؤمن في ذاته ودينه بقدر ما تتمكن السلطة السائدة من استخدام الدّين كأداة سيطرة**»[2]، و نقصد من خلال القول باستخدام السلطة للدّين كأداة سيطرة أنّها تعمل على إقناع المواطنين بالإيمان بالقضاء والقدر و الرضاء بالفقر و المحنة على أساس أنّ هذا هو نصيبهم في الحياة من الله.

فهذه العوامل هي ما دفع بالشخصيات إلى البحث عن هوية تسمح لها بالتعرف عن ذاتها وممارسة حريتها والحصول على حقوقها. فنجد منها من اتجهت الي الكتب الأجنبية ومنها من جالت العالم، أملا في العثور على ما حرمت منه. لكن كانت نتائج هذا البحث واضحة؛ فهذه الشخصيات أصبحت تعيش على نهج

[1] الرواية، ص95.

[2]. د. حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص126.

الغربيين، وعدم اعترافها بدينها الإسلام جعلها تقزم من اللغة العربية، كما جعلها تدخل في عالم يقترب إلى الإلحاد، ثم يصاحبها انحلال أخلاقي فضيع: إذ تمثل هذا الأخير في المشاهد الجنسية المثيرة للاشمئزاز التي كانت تمارسها هذه الشخصيات خارج قانون الزّواج. لكن لا يكون هذا إلا تصويرا وفضحا للواقع الذي آل إليه الوطن الجزائري المسلم.

وهنا نجيب باختصار عن سؤالنا فنقول: أنّ كل مجتمع متفكك اجتماعيا وسياسيا ودينيا، يروح ضحية الصراعات الثقافية الأجنبية بل ويُسهّل عليها عملية الغزو؛ فحالات كهذه تعدّ انصهارا وتقبلا لسيطرة الآخر. خاصة أنّنا في عصر العولمة والعالمية.

إنّ الكاتب يدعو من خلال كل ما عرضه في عمله إلى إعادة النظر في مسألة الهوية الجزائرية العربة الإسلامية. وإصلاح ما يجب إصلاحه قبل فوات الأوان. والذّي يكون حسب اعتقادنا انطلاقا من تغيير جذري يزرع القيّم والمبادئ بمفهومها الصّحيح بدءا من الأجيال القادمة.

ويبقى الحديث عن الصراع الثقافي الأخير المتمثل في ثقافة الحبّ الذي تجلى من خلال الجدال الذّي دار بين البطلين نورالدين وقاسم حول حقيقة الحب واختلفا حول حقيقة وجوده وهو الحدث الرئيسي الذي حرك أحداث الرواية. إنّ نور الدين لا يعترف به و ينسبه للمراهقين و يظهر هذا من قوله:« **في النهاية لم أومن بالحب**»[1]،ثم يقول:«دعنا من حديث المراهقين هذا»[2].نلاحظ أن هذا المعتقد شائع وراسخ في الفكر الجزائري خاصة عند البالغين الذّين ينظرون إليه «بأعين الريبة والقلق، بسبب الخلط بينه وبين الجنس».[3]ونجد **فضيلة**

1. الرواية، ص22.

2. الرواية، ص30.

3_ خديجة زين: الأدب النسوي بين اثبات الذات وسلطة الآخر، جامعة حمد لخضر، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، الوادي _ الجزائر، بتاريخ: 31 مارس 2023، ص15.

الفاروق في روايتها **اكتشاف الشهوة** تقول أنّ الاعتراف بالحب«**شبهة و الشبهة تعني الضلالة، ما أخطر الاعتراف، إذن فهو كالزنا، كإحدى الكبائر، كالقتل**»[1].

لكن **قاسم** حاول التمرد على هذه الثقافة، وأكد لصديقه أن هناك فارقا وحدّا بين الحب والجنس، بناء على تجربته الصادقة في الحب، التي عاشها مع جميلة فنجده يخبره أنّ «**الحب يمنح الشهوة شكلا أكثر إنسانية أقل قذارة. ويصبح الاشتهاء في حيز الحب، مسألة قابلة للتأجيل**»،[2]كما يؤكد له أن الحب لا يعرف سنا محددا. ثم يقر له بأن السر الأعظم لمعرفة الذات الضائعة في متاهات الوطن، وحتى معرفة الله وبلوغ السعادة في هذه الحياة، يكمن في الحب الخالص بين الرجل والمرأة مع البوح به، لا جعله مكبوتا.

يقال: «**تكتسب الحياة معنى جديدا.. يشعر المحب تغيرا جذريا في كل شيئ.. في بدنه وفي روحه أي في عقله ونفسه، فكره ووجدانه. ليس فقط ميلادا جديدا، ولكنه ميلاد على نحو آخر. بصورة مختلفة.. وبذلك تختلف المفاهيم والرؤى بل حتى المشاعر والخلجات الوجدانية تصبح ذات معنى مختلف وواقع مغاير فالألم غير الألم، والعذاب غير العذاب، والسعادة غير السعادة والقلق غير القلق**».[3]وكان **لقاسم** نفس الرؤية مع هذا التعبير.كان صراع **قاسم** ضد **نورالدين** وثقافته السلبية في الحب صراعا استشراقيا سعى إلى هدم معتقدات خاطئة،

وقد وصل إلى سعيه من خلال صديقه الي أقنعه بأهمية وجود الحب في الحياة.

[1]_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]_ الرواية، ص125.

[3]_ د. عادل صادق: معنى الحب، مكتبتنا كنوز من المعرفة، (د ط)، (د س)، ص14.

كان سعي **قاسم** في الرواية نفسه سعي سمير قسيمي الذي يتمثل في نشر الايمان بالحب بين الرجل والمرأة، الذي وجدا فيه علاجا لجميع الأمراض الاجتماعية والذاتيةّ وكما قلنا فإن قاسم حقق هدفه في أرض الخيال ليبقى التساؤل عن قاسيمي: هل سيحقق هدفه في أرض الواقع ويأخذ المجتمع بعلاجه لضمان ذات وحياة أسعد؟

خاتمة

بعد دراسة وتأنً في موضوع "**أشكال الصراع في رواية حب في خريف مائل**"، جمعنا فيها حصاد هذه القراءة المتمثل في جملة النتائج المتوصل إليها من خلال الإشكالية المطروحة في المقدمة، والتي يمكن تشكيلها على هذا النحو:

- الرواية الجزائرية المعاصرة هي فن التجريب الذي ثار على النماذج السردية القديمة المتكررة والثابتة سواءا من ناحيتها الفنية أو الموضوعية التي سادت في فترة السبعينيات والثمانينيات.
- شقت هذه الرواية طريقها انطلاقا من بداية التسعينيات، لما ذاقه بلادها من استلاب للأرواح دون سابق إنذار وانتشار للفتنة وإبهام في العقول عما يحصل، فساهم هذا الإبهام في إفراز سلسلة من الأسئلة اللامتناهية لدى المولعين بفن الرواية، فنهضوا بأقلامهم يخرجون تساؤلاتهم فاتحين قضية التحري للإجابة عنها وكشف السر الأعظم وراء كل ذلك. ليكون كل سِؤال من تلك الأسئلة موضوعا جديدا يضمه عالم الرواية الجزائرية المعاصرة الأمر الذي جعلها في أحسن المقامات أدبيا وفنيا.
- فتحت الرواية الجزائرية المعاصرة الدفترالمغبور(الدين ـ الجنس ـ السياسة) الذي لم يتجرأ أحد على فتحه، فبعدما أصبح شغلها الشاغل هو الاهتمام بذات الإنسان ونفسيتها كان لزاما عليها البحث في هذه المكونات الأساسية الّتي تكون هذه الذات.
- تكمن قوة الابداع في الرواية الجزائرية المعاصرة في قوة تجريبها الفني والموضوعي.

وقبل أن ندخل في الموضوع الرئيسي لدراستنا، لفت انتباهنا غلاف الرواية لما يحمله من تجاوب مع عنوان البحث،

فقد شكل لنا صورة مسبقة عن طبيعة الصراعات التي ستقف عليها الرواية ما جعلنا نخوض في موضوع العتبات النصية والكشف عن طريقة استجلائها لتلك الصراعات من خلال دلالاتها، وقد توصلنا إلى ما يأتي:

- العتبات النصية وسيلة من وسائل التجريب التي تحقق التفرد للمبدع، فكلما استطاع الربط بينها وبين نصه بأسلوب مشوق، كلما زادت قيمته وقيمة أعماله.
- العتبات ملكة النص ومفتاحه.
- العتبات الخارجية أهم العتبات النصية للكتاب، خاصة الرواية كونها أوّل الواجهات التي يلقاها القارئ. وهي المعلنة عن حياة المؤَلف أو موته.
- ركز غلاف روايتنا من خلال صورته وألوانها وعنوانه على رسم صراعات نفسية من اغتراب في الصورة لما فيها من بِؤس وتشاؤم في ألوانها، وما حمله عنوانها من تناقض. وأحالت إلى صراعات أخرى كالصراع الاجتماعي والسياسي الديني لكن لم تكشف عنها.
- لمح الإهداء كعتبة داخلية عن الصراعات التي يعيشها الناس الذين أهدى لهم الروائي إهدائه في عالمها الحقيقي والتي نقلها إلى أرض روايته لتكون صراعاتها الحقيقية نفسها صراعات شخصيات الرواية.

- الصراع ظاهرة خطيرة تتفاوت خطورتها حسب اختلاف المصطلحات التي تصاحب مصطلح الصراع من تعارض واختلاف وتضارب وقتال ونزاع.
- لا يتحقق الصراع إلا بوجود طرفين أو رغبتين أو جماعتين أو أكثر، كما أنه يحدث على مستويين؛ داخلي وخارجي.

- رغم جوانب الصراع السلبية إلاّ أنّه يحمل جوانب إيجابية، فالصراع بشكل أو بآخر دعوة إلى التغيير.
- يسعى الأدب خاصة فن الرواية منه، إلى تكوين إنسان سليم بعد أن جردته الصراعات من إنسانيته فأخذا يجسدان صراعات أرض الواقع في أرض الخيال ،مبرزة الأسباب ورائها والبحث عن علاج لها بطريقة فنية. فما صراعات الرواية إلاّ نقل لصراعات المجتمعات.
- الحوار السردي عنصر فني، ولا يمكن ان يتحقق الصراع في الرواية إلا به.
- تمثلت أشكال الصراع التّي توصلنا إليها في الرواية في أربع صراعات: الصراع النفسي، الاجتماعي، السياسي والثقافي.
- صور الروائي التمزق النفسية الداخلية والخارجية التي يعيشها المجتمع الجزائري في شخصياته التي عانت من آلام المرض بسبب الفقر والجوع والتشرد ومقومتها إحساس ضياع هويتها واغترابها من وطنها. لتصبح شخصيات فاسقة.
- تمثل الصراع الاجتماعي في الطبقية التي تبدو واضحة من خلال الفروقات المادية بين الشخصيات، لتنتقل بهذا إلى الطبقية المعنوية السائدة بين الرجل والمرأة لتتجسد صورة القوي والضعيف والظالم والمظلوم.
- وضّح الحوار السردي أن هناك صراعا سياسيا حادا قائما بين المجتمع والسلطة، وبين المثقف و السلطة ذلك أن شخصيات الرواية المثقفة الواعية تلقي اللوم على السلطة الحاكمة وتجعل منها المسبب الرئيسي لكل مآسيهم.

- كان الصراع الثقافي في الرواية مركزا على الهوية الدينية واللغوية الإسلامية التي سيطر الغرب عليها وكيف رضخت الشخصيات الروائية لثقافاتها باحثة عن تحقيق حريتها و ذاتها بعدم فشلت ثقافته في تحقيق ذلك.

- ظهر صراع ثقافي آخر تمثل في محاولة شخصية **قاسم** إسقاط معتقد ثقافي خاطئ في المجتمع الجزائري الذي كان يحمله **نور الدين** المتمثل في نظرته الدونية والاحتقارية للحب المتبادل بين الجنسين.

- جعل الروائي من الحب طريق خلاص شخصياته ومجتمعه من جميع صراعاتهم ومآسيهم والسبيل الوحيد لتحقيق السعادة والذات في الحياة.

الملحق

1- التّعريف بالرّوائي سمير قسيمي:

سمير قسيمي روائي وكاتب جزائري، ولد في الجزائر العاصمة سنة "1974"، تحصّل على البكالوريا في الحقوق سنة "1993" ، عمل محاميا ومحرّرا ثقافيا، كما عمل كاتبا في المصالح الحكومية، ومصحّحا لغويا يعتبر واحدا من أبرز الرّوائيين الجزائريين الجدد، تنحاز أعماله للتّجريب والتمرّد على سلطة النّموذج الرّوائي التقليدي استغلال بأسئلة ذات طابع وجودي.

فاز بجائزة **هاشيمي سعيداني** للرّواية عن أفضل رواية جزائرية عن روايته "**تصريح بضياع**" في 2009.

وفي نفس السنة صدرت الرواية الثانية "**يوم رائع للموت**" وهي أوّل رواية بلغت القائمة الطّويلة للجائزة العالمية للرّواية العربية في 2009.

واختارت مجلة بانيبال الإنجليزية فصولا من روايته "**في عشق امرأة عاقر**" سنة 2011، لتنشرها مترجمة إلى اللّغة الإنجليزية .

يشغل منصب رئيس القسم الثقافي باليومية الجزائرية "صوت الأحرار". كما شارك في ورشة الجائزة العالمية للرّواية العربية للكتابة الإبداعية في عام 2013.

ومن رواياته وأهمّ أعماله:

- **تصريح بضياع سنة 2009.**
- **يوم رائع للموت سنة 2009.**
- **هلابيل سنة 2010.**

– في عشق امرأة عاقر سنة 2011.

– الحالم سنة 2012.

– حبّ في خريف مائل سنة 2014.

– رواية تسعون سنة 2015.

– كتاب الماشاء سنة 2016.

– سلالم ترولار سنة 2019.

– الحماقة كما لم يروها من قبل سنة 2020.

2– ملخص الرواية:

تدور أحداث رواية **حبّ في خريف مائل** "**لسمير قسيمي**" رجل مسنّ ذو الخامس والثّمانين من عمره يدعى "**نور الدّين بوخالفة**"، وهو الرّاوي الأصلي للرّواية وأحد أبطالها الذّي كان جرّاح أسنان متقاعد، عاش حياته الطّويلة بحلوها ومرّها وبنفس الرّتابة، فيقول عنها:«بقائي في هذه الأرض لم يعد يعني لي أكثر من بقائي فيها، ثمّ إنّ الحياة الّتي خضتها بعد الخامسة والستّين لم تضف إليّ وإلى الحياة إلّا أصفارا إلى اليسار»[1]، كان يوم ميلاده الخامس والثمانين يوما مختلفا منذ بدايته، ونقطة التحوّل الهامّة في حياته، حينما قادته الصّدفة للقاء رجل عجوز في مثل سنّه وهو "**قاسم أمير**" ثاني بطل في الرّواية، في إحدى الحدائق العامّة، كان هذا اللقاء العفوي محور الرّواية، حيث تبادلا الأحاديث، وقصّ كلّ منهما على الآخر حكايته في الحياة، ليكتشفا بينهما نقاط تشابه عديدة، وتحوّل اللّقاء إلى حوار طويل وعميق.

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014، ص09.

وقاسم أمير رجل أنيق ومتفاءل رغم قلة ومحدودية تعليمه، وهذا لا يعكس نمط حياته المنفلت الّذي اختاره لنفسه، حيث جعل من سيارته منزلا ومصدر رزق له في نفس الوقت، فقد عاش حياة التسكّع، لا يعرف من الحياة إلّا المتعة التّي يسرقها من أجساد العاهرات، فكان يعيش حياة شهوانية دون معنى ولا هدف وخالية من الحبّ، وما يغير مسار حياته ويقلبها رأسا على عقب ويغير من نظرته وتصوّره للحياة هو مغامرة جنسية تحدث في محطّة القطار، حيث تترك المرأة التّي شاركته في هذه التّجربة هاتفا محمولا قبل أن ترحل دون معرفة اسمها حتّى. لكنه يدرك فيما بعد أنّها تدعى **لبنة** واسمها الحقيقي **جميلة**، وبهذا يبدأ **قاسم** في تجربة مشاعر جديدة، إذ يكتشف بمرور الأيام أنّه قد وقع في حبها وهو في خريف عمره، إذ يشكل حبه لها النقطة المحورية للرّواية، ممّا يؤدي إلى تغيير حياة العجوز، وجعله يتّخلص من ماضيه الذي اعتاده منذ أربعين عاما، إذ سمحت له بالإقامة في شقّتها فكان له الوقت لممارسة هوايته المفضّلة وهي قراءة الكتب، وبذلك اكتشف حياة جديدة بعد حياته القديمة.

كانت العلاقة بينهما معقّدة يتخلّلها الغموض، أو بالأحرى كانت تثير العديد من التّساؤلات في ذهن **قاسم** هذه المرآة، كونها كانت على علاقة مع رجل آخر.

والعامل الآخر الّذي غير من حياة **قاسم** في الرّواية غير معشوقته هو صديقه "**عبد الله الطّرشي**" الّذي ساعده في العثور على إجابات الأسئلة التّي كانت تشغل ذهنه حول ما معنى الحياة؟، ماستر السّعادة في هذا الوجود؟، ما معنى الإيمان بالله ؟، وما هو الطّريق إلى الله؟. لكن **عبد الله الطّرشي** لم يكن يهتم في الحياة إلّا بسيارته المرسيدس والنّساء، ومع ذلك كان يعشق المطالعة، وقد شجّع **قاسم** على القراءة أيضا.

زار **عبد الله الطّرشي**" مناطق مختلفة حول العالم، وعاش حياة التّشرّد قبل أن يستقرّ في "براغ"، وهناك جرب اللّهو والعلاقات النّسائية، ثمّ عاش تجربة مغايرة في الهند عندما زار نهر "الكانغ" المقدّس، حيث يتطهّر

المؤمنون بمياهه الملوثة، وقدّم مفهوما مغايرًا للطّهارة ليكتشف "**قاسم**" في الأخير أن "**جميلة**" هي ابنة صديقه "**عبد الله**".

وفي النّهاية تزوّجا، ليكتشف بعد ذلك أنّها مصابة بسرطان الدّم قبل أسبوع من دخولها إلى المستشفى ليقوم في الأخير بوضع حدّ لحياتها وحياته، وهكذا كانت نهاية الرّواية نهاية تراجيدية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا– المصادر

– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014.

ثانيا– المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، قاهرة، ج1، ط1، 1972.
2. ابن منظور: لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت،مج14، ط1، ط3، 2004.
3. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، (دط)، 1982.
4. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
5. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.
6. مجد الدين مُحَمَّد يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 2007.
7. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدّوليّة، المجلد1، 2004.
8. مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
9. مُحَمَّد الدّين بن يعقوب بن مُحَمَّد بن إبراهيم بن عمر فيروز آبادي: قاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، (مادة عتب).

ثالثا– الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

1. تالوكا كارترايت: إدارة الصّراع بين الزّملاء، تر: سعيد الهاجري، العبيكان للنشر، المملكة العربية السّعودية، الرّياض، ط1، 2009.
2. جان ماري دنكان: علم السّياسة، تر: مُحَمَّد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (دط)، 1997،
3. جوليا كريستيفا: علم النّص، تر:فريد الزّاهي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 1997.
4. رث ولاس، وولف والسون: النّظرية المعاصرة في علم الاجتماع، تمدد آفاق النّظرية الكلاسيكية: تر: مُحَمَّد عبد الكريم الحوراني، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
5. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها)، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، 2013.
6. مانليو بروزاتين: قصة الألوان، تر: السنوسي استبته، هيئة البحرين للثّقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين ، ط1، 2018.
7. ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنشر والتّوزيع، القاهرة (دط)، 1987.

رابعا– المراجع العربية:

1. أبي نصر بن عبد الله الإمام: المؤامرة الغربية على اللغة العربية، مكتبة الإمام الألباني، اليمن، صنعاء، ط1، 2009.
2. أحمد فريحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدّار العالمي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 1984.

3. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ط2، 1982-1998.

4. آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلّف، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر، 2011.

5. بطرس غالي:مبادئ العلوم السّياسية، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط1، 1963.

6. جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، منشورات المعارف، الرّباط، المغرب، (دط)، 2014.

7. الجيلالي الغرابي: عناصر السّرد الرّوائي (رواية السبل لأحمد التّوفيق أنموذجا)، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، دراسة سرديّة، إربد، الأردن، ط1، 2016.

8. حسين خمري: نظرية النّص بين بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

9. حلمي مراد: مركب النقص والعقد النّفسية، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنّشر والتّوزيع، (دط)، 2011.

10. حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

11. الزبيدي، مجد الدّين أبي فيض السيّد مُحَمَّد مرتضى: تاج العروس، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، مادة (نصص)، 1988.

12. سعيد بن كراد: سيميائيات الصّورة الإشهارية، الإشهار والتّشكلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، (دط)، 2006.

13. سعيد سلام: التّناص التّراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (دط)، 2010.

14. سعيد علوش، الرّواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنّشر، بيروت، 1983.

15. سعيد يقطين: انزياح النّص الرّوائي، النّص والسياق، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

16. الشيخ علي الشربجي: الثقافة الوطنية وخطر التّحدي الثقافي الأجنبي، إدارة البحوث والدراسات، (دط)، (دس).

17. طه الوادي: الرّواية السّياسية، الشّركة المصرية العالمية للنشر أونجمان، جامعة القاهرة، (دط)، (دس).

18. عادل صادق: معنى الحب، مكتبتنا كنوز من المعرفة، (د ط)، (د س).

19. عبد الحق بن عابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

20. عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدّراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011.

21. عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، دار الحوار، سورية، دمشق، ط1، 2009.

22. فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصّورة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

23. قاسم بك أمين: تحرير المرأة، على نفقة إبراهيم فارس صاحب المكتبة الشّرقية، القاهرة، ط2، 1899.

24. مرتضي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، (دط)، م2، 1994.

25. مصطفى يوسف كافي: إدارة الصّراع والأزمات التّنظيمية، دار الحامد للنشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2015،

26. موريس دوقر: مدخل إلى علم السّياسة، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، (دط)، (دس).

27. نصر الدّين مُحَمَّد عباس: فن الدراما المسرحية، رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط)، 2011.

28. نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1996.

29. يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

30. يوسف حسن حجازي: عناصر الرّواية، (د نشر)، (دط).

خامسا– المجلات والمحاضرات:

1. آسيا جبار، بين الرّواية والفيلم، مجلّة الحكمة للدّراسات الأدبية واللّغوية، جامعة الجلفة، المجلد1، العدد1، جانفي2013.
2. أوس يعقوب: أغلفة الكتب...إشكاليات القراءة والتّأويل والتّصميم سبر ثقافي عربي، ضفة ثالثة، 28 نوفمبر، 2020.
3. أويس محمود سناجلة: التحليل المعرفي والجمالي لظاهرة عري الأقدام في الأعمال التشكيلية قديما وحديثا، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية أربد الجامعية، الأردن.
4. حبيب معروف: العتبات النّصيّة في الرّواية الجزائرية المعاصرة، مملكة الديوان للصّديق حاج أحمد أنموذجا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج17، عدد01، 2011.
5. حسام الدّين فياض: نظرية الصّراع الاجتماعي المعاصرة عند رالف دار هرندورف (دراسة تحليلية– نقدية)، الحوار المتمدن، العدد7619، بتاريخ : 22 ماي 2023.
6. حمزة قريرة: الفضاء النصي في الغلاف، أوّل العتبات النّصيّة، مجلة الأثر، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، عدد25، جوان 2016.
7. رشا شعبان: علم الاجتماع، من منشورات الجامعة الافتراضية السّورية، الجمهورية العربية السّورية، 2018.
8. زهواني عمر: سوسيولوجيا الرّابط الاجتماعي، سند بيداغوجي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ابن خلدون، تيارت، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، 2022-2023.

9. سارة زويتي: الصّراع التّنظيمي (مصادره، مستوياته، مراحله، آثاره، وكيفية التعامل معه)، مجلة أبحاث نفسية وتربوية، مخبر التطبيقات النّفسية والتربوية، جامعة قسنطينة2، العدد7، ديسمبر2014.

10. سامية إدريس: محاضرات في الأدب الجزائري، دار خيال للنشر والتّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، (دط)، ماي 2022،

11. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (992)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992.

12. عبد الكريم سعيد المدهون: الصرّاع النّفسي وعلاقته ببعض المتغيرات لدى عينة من طلبة كليات جامعة فلسطين بغزة، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد27 جوان 2017.

13. عمر عروي: التشكيل اللساني في حوارية الرّواية عند الطّاهر وطار، مجلة الأثر، جامعة تيارت (الجزائر)، يومي 23 و24 فيفري 2011

14. غنية بوبيدي : مظاهر التّجريب والحداثة في الرّواية الجزائرية، رواية " البيت الأندلسيّ" لوسيني الأعرج نموذجا، أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية، – مخبر الموسوعة الجزائرية– جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد2، العدد1.

15. فاطمة مرداسي، سعيدة وحيدة: قوّة الصّورة وسلطتها ما بين الواقع وإعادة إنتاجه، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، عدد10، جانفي2018.

16. فريد حليمي: علامة العناوين وآلياتها القرائية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، المدرسة العليا للأساتذة، آسيا جبار، قسنطينة، الجزائر، مج15، عدد01، 2023.

17. فيصل دراج: الكتابة الرّوائية وتاريخ المقموعين، مجلة الكرمل، العدد76-77، 2003.

18. مُحَمَّد صابر عبيد: التشكيل السّردي المصطلح والإجراء، دار نينوي، سورية، دمشق، (دط)، 2011.

19. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائية، مجلّة عالم الفكر، العدد1، يوليو، 1999.

20. ياسر عزيب: صورة المرأة في الإسلام الصّوفي، منبر ثقافي عربي: ضفة ثالثة، بتاريخ 5 أكتوبر 2016.

21. يوسف العايب: الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، المجلة الثقافية الجزائرية، قراءات ودراسات، جامعة الشهيد حمة لخظر، الوادي (الجزائر).

سادسا– الرسائل الجامعية:

- بن عبد السّلام بوبكر: تمثّلات الهوية والالتزام في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، رواية بعيدا عن المدينة لآسيا جبار، ورواية الحريق لمحمّد ديب أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، تخصّص آداب عالمية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011-2012.

سابعا– المواقع الإلكترونية:

1. أنور الموسى: رمزية القدم والحذاء في الأدب والفن، مجلة إشكاليات فكرية، قراءة في كتاب، بتاريخ: 18فيفري2017م، رابط الموقع: (https://ishkaliyat fikaria.com)

2. آية ناصر: موضوع عن الخريف، مقال، بتاريخ فبراير18 2022، رابط الموقع: (https:maqall.org)

3. إيمان المشاقبة: ما هي عناصر القصة، موقع سطوع، بتاريخ: 18 مارس2024، رابط الموقع (\\: https soto3.com)

4. بوزيان زياد، البناء الفنّي في الرّواية الجزائرية الجديدة، ديوان العرب، بتاريخ : 29 سبتمبر2018 ، رابط الموقع: (Https:\\www.diwan al arab.com)

5. جنان بديع: دلالة الكعب العالي، الحوار المتمدن، عدد6859، بتاريخ: 04أفريل2021، رابط الموقع (https://www.ahewar.org).

6. خديجة جعفر: أحبوا النّساء لذواتهن، الجزيرة، بتاريخ17أوت 2017.

7. خديجة زين: الأدب النسوي بين اثبات الذات وسلطة الآخر، جامعة حمد لخضر، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، الوادي _ الجزائر، بتاريخ: 31 مارس 2023

8. د.قيصر زحكا: لغة الألوان، معابر، محاضرة ألقاها الدّكتور قيصر زحكا في المركز الثقافي العربي، دمشق، 10، 01، 2007، لدى الجمعية الكونية السّورية، ونقلتها معابر عن موقع الجمعية، رّابط الموقع : (htt://www:maber.org)

9. سلطان المطيري: أوراق الخريف، جريدة الرّياض، بتاريخ : 30 دويلية2020، رابط الموقع: (https://www.arriyadh.com)

10. علي حسن: الرّواية السّياسية ولعبة السّرد الخائن، منتدى الرّأي، بتاريخ 18 أوت 2022، رابط الموقع : (https :\\arraee.net)

11. علي مُحَمَّد الصلابي: يد الله المبدعة للألوان في الطّبيعة ...دليل في وجه الملحدية خلقه الكون، مدونات، الجزيرة نت، بتاريخ 28فيفري2019.

12. عمر اللحام: ما معنى الحب؟، موضوع، بتاريخ:30 مايو 2023، رابط الموقع: (https://mawdoo3.com)

13. غنية بوضياف: فلسفة الحب في رواية "حب في خريف مائل" لسمير قسيمي، مقال، مجلة مسارب الالكترونية، بتاريخ: 28ديسمبر 2014، رابط الموقع (https://assareb.com)

14. مُحَمَّد رشد : مدخل نظري لدراسة العنوان، ديوان العرب، منبر حر للثّقافة والفكر والأدب، تم الاطلاع عليه في 11فيفري 2014.

15. مُحَمَّد فيضي: تعريف الثّقافة، موضوع، بتاريخ 09جوان 2020.

16. منى مدكور: الخريف – – لحن عاصف تعزفه الحياة، البيان، بتاريخ: 16 يناير2010، رابط الموقع: (https://www.albayan.ae)

17. يوسف أبولوز، الوجه الثّقافي للجزائر، صحيفة الخليج، بتاريخ: 13مارس2019 ، رابط الموقع (https:\\www.al khaleej. ae.):

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

مدخل..... **5**

تمهيد حول الرواية الجزائرية المعاصرة..... **5**

تمهيد 6

1.نشأة الرّواية الجزائرية المعاصرة وتاريخها: 6

2.الرّواية الجزائرية فترة السّبعينات:.....8

3.الرّواية الجزائرية في فترة الثمانينات: 9

4.الرّواية الجزائرية في فترة التّسعينات:.....10

5.الرّواية الجزائرية في مطلع الألفية الثّانية: 11

الفصل الأول ملامح الصراع في العتبات النصية– نظري تطبيقي– **15**

تمهيد 16

1.مفاهيم العتبات النّصية: 17

1.1.مفهوم العتبة: 17

2.1.مفهوم النّص:.....19

2.عتبة الغلاف: 22

.1.2الصّورة والألوان:.....24

2.2.العنوان: 33

3.عتبة الإهداء 40

الفصل الثاني أشكال الصّراع في رواية حب في خريف مائل– نظري تطبيقي– 46

1.مفاهيم الصّراع:.....47

1.1– المفهوم اللغوي.....47

2.1المفهوم الاصطلاحي: 48

2.الصّراع في الأدب: 50
3.أشكال الصّراع في رواية "حب في خريف مائل": 51
مفهوم الحوار السّردي: 52
1.3.الصّراع النفسي 53
2.3.الصّراع الاجتماعي: 60
3.3.الصراع السّياسي: 65
4.3-الصّراع الثقافي 70
خاتمة **78**
الملحق **83**
قائمة المصادر والمراجع **88**
فهرس المحتويات **97**

أشكـال الصّراع في روايـــة حب في خريف مـائل لسمير قسيـــمي

ملخص

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن أشكال الصراع المبثوثة في عالم رواية "حب في خريف مائل" للروائي الجزائري "سمير قسيمي"، رواية جزائرية معاصرة اهتم بالذات الإنسانية عامة والجزائرية خاصة، رواية تظهر فيها ملامح الصراع واضحة انطلاقا من غلافها وعنوانها وصولا إلى عنوانها وصولا إلى متنها وشخصياتها التي أبرزت أشكال هذا الصراع سواء في صراعها مع نفسها أو بينها مع قوى خارجية أخرى، التي يقف ورائها عوامل عديدة.

الكلمات المفتاحية: الرواية المعاصرة_ الصراع_ الذات_ الهوية _المجتمع_ السلطة