وزارة التعليـم العالي والبحث العلمـي

جـامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب و اللغات

قسـم اللغة والأدب العربي

العنوان:

البعد الفني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة

دراسة سوسيو- بنائية في روايات واسيني الأعرج

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي. تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

كمـال رايس **عبد الرحمن تبرماسين**

لجنة المناقشة				
الرقم	**اللقب والاسم**	**الرتبة**	**الصفة**	**الجامعة**
01	**مفقودة صالح**	**أستاذ**	**رئيسا**	**جامعة بسكرة**
02	**تبرماسين عبد الرحمن**	**أستاذ**	**مشرفا ومقررا**	**جامعة بسكرة**
03	**قريبع رشيد**	**أستاذ**	**عضوا مناقشا**	**جامعة قسنطينة**
04	**ذياب قديد**	**أستاذ**	**عضوا مناقشا**	**جامعة قسنطينة**
05	**بتقة سليم**	**أستاذ م.أ.**	**عضوا مناقشا**	**جامعة بسكرة**
06	**يوسف الأطرش**	**أستاذ**	**عضوا مناقشا**	**جامعة خنشلة**

السنة الجامعية :2015/2014

وزارة التعليـم العالي والبـحث العلمـي

جـامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب و اللغات

قسـم اللغة والأدب العربي

العنوان:

البعد الفني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة

دراسة سوسيو- بنائية في روايات واسيني الأعرج

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي. تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

كمـال رايس **عبد الرحمن تبرماسين**

لجنة المناقشة				
الرقم	**اللقب والاسم**	**الرتبة**	**الصفة**	**الجامعة**
01	**مفقودة صالح**	**أستاذ**	**رئيسا**	**جامعة بسكرة**
02	**تبرماسين عبد الرحمن**	**أستاذ**	**مشرفا ومقررا**	**جامعة بسكرة**
03	**قريبع رشيد**	**أستاذ**	**عضوا مناقشا**	**جامعة قسنطينة**
04	**ذياب قديد**	**أستاذ**	**عضوا مناقشا**	**جامعة قسنطينة**
05	**بتقة سليم**	**أستاذ م.أ.**	**عضوا مناقشا**	**جامعة بسكرة**
06	**يوسف الأطرش**	**أستاذ**	**عضوا مناقشا**	**جامعة خنشلة**

السنة الجامعية :2015/2014

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل.

وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور :"عبد الرحمن تيبرماسين".

الذي كان نعم السند وخير الموجه طيلة مسار البحث.

كما أشكر أيضا كل الهيئات الإدارية المحترمة

بجامعة محمد خيضر .بسكرة.

الإهداء

إلى عائلتي الكريمة.....

أسرتي.....

أصدقائي

وأساتذتي الأفاضل.

كمال.

مقدمة

حققت الرواية الجزائرية في مسيرتها الإبداعية وجودا مميزا في الواقع الأدبي الذي ساد مرحلة الاستقلال؛ سواء من حيث الحضور الفني كنص ثقافي موجه للقراء، أو من حيث كونه مادة ثقافية هامة للنقد الأدبي.وقد أدى اجتهاد روائيي جيل الاستقلال إلى التأصيل لجنس روائي اكتسب فرادته في تمظهرات الفعل الإبداعي؛ الذي عبر عن توجهات الأنا في محاولاتها الرامية إلى بلورة رؤية حقيقية للذات وللعالم؛ نتجت عن الانفتاح المعرفي المتزايد الذي يستهدف تجاوز رتابة الأشكال التقليدية،التي صارت قاصرة عن تلبية حاجيات الذائقة الفنية للمتلقين.

والحقيقة أن تميز النتاج الروائي الجزائري، نتيجة للتفاعل المتواصل بين خصوصية الرواية الجزائرية وأشكال الأسئلة ونوعيتها في الخطاب الأدبي والنقدي الحداثي، وهذا يعني؛ أن إستراتيجية الإبداع الروائي الجزائري، تستدعي بالضرورة إعادة النظر، وإعادة المساءلة، واختبار التجربة لإبداع نصوص متميزة دالة على الخصوصية الثقافية في المجال السردي، لتقدم بذلك حالة إبداعية جزائرية خاصة لها ما يميزها عن نظيراتها العربية بشكل عام.

شكلت هذه الحال – التنوع والثراء– في حدذاتها حافزا قويا جعلني أكثر اهتماما بمقاربة نصوص جزائرية معاصرة، فوقع اختياري على روايات "واسيني الأعرج". بناء على اعتبارات عدة أبرزها :

❖ أن الروائي "واسيني الأعرج "من المبدعين الجزائريين الذين اشتهروا بكتاباتهم سواء في الجزائر أو في العالم العربي، أو في مناطق أخرى من العالم. وقد فرض وجوده إبداعيا كروائي، وأكاديميا كناقد، وأستاذ كرسي، بجامعة الجزائر و السربون بفرنسا.

❖ أن روايته –كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد– تعد أول مدونة سردية جريئة تتناول شخصية وطنية محورية هي شخص "الأمير عبد القادر الجزائري"الذي ارتبط اسمه بفكرة تأسيس الدولة الجزائرية الحديثة.

ولما كانت الإستراتيجية الإبداعية الجديدة التي نهجها "واسيني الأعرج"، إستراتيجية مساءلة التاريخ فقد حققت رواية "كريماتوريوم سوناتا" منتهى هذا التوجه بتماهيها مع التاريخ العربي والإسلامي على السواء، فكانت سندا للمدونة الأولى المتعلقة بموضوع الدراسة، ينظاف إليهما رواية مملكة الفراشة التي راهنت في تشكلها على التاريخ الجزائري المعاصر.

ويعد التميز المنهجي الذي نقيمه بين التاريخ كأحداث موضوعية متحققة، و بين التاريخي **المتخيل السردي** البنية الأساسة التي استقر عليها التصور العام للبحث؛ إذ المسافة المختزلة بين التاريخ والتاريخي ليست مسافة بسيطة، بل مسافة مشبعة في الغالب بإجراءات فنية وإيديولوجيات ثاوية في الخطاب، تستوجب في إطار القراءة الوقوف عليها، ومعرفة فعاليتها السردية، ومدى مساهمتها النوعية في تشكيل شكل روائي حداثي ذي خصوصية جزائرية.

وقد أقمنا دراستنا –وفق مقولة القياس – بناء على مقولة فلسفية اجتماعية، مؤداها أن "**كل فعل لغوي هو في ذات الوقت فعل إيديولوجي**". ومن ثمة يمكن اعتبار النصوص الأدبية – باعتبارها أفعالا لغوية– نصوصا أو خطابات ذات نزوع إيديولوجي.

وتأسيسا على ما سبق؛ يمكن أن نصوغ إشكالية البحث في الأسئلة الآتية:

– هل يعكس الأدب الإيديولوجيا ويصوغها في قالب فني؟ أم أن الأدب يكشف الإيديولوجيا فيعطيها شكلا وبنية ؟

– وهل يخضع إنتاج الأدب للإيديولوجيا؟ أم أن الإيديولوجيا هي التي تنتج الأدب ؟

– وهل يوجد نص خارج حقل الإيديولوجيا ؟

– وهل بإمكاننا عزل النصوص عن الواقع الاجتماعي باعتبارها أشكالا منقطعة عن الزمان والمكان وربما تعبر عن أشياء عادية ؟

أضحت هذه الأسئلة –وغيرها– هواجس أردت اختبار طبيعتها الجدلية من خلال تتبع مسارات التشكيل الفني وعلاقته بالبناء الإيديولوجي–الصريح والخفي– من خلال ثنائية الفن و الإيديولوجيا وبمنهجية سوسيو– بنائية، فوسمت مشروع البحث بـ : **"البعد الفني و الإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة سوسيو-بنائية لروايات واسيني الأعرج"**.

ولمقاربة الموضوع منهجيا، آليت تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول؛ أما الفصل الأول والمعنون بـ" الرواية والإيديولوجيا، إيقاعات معرفية للمفهوم والعلاقة"، وقد تعلق بمسارين فرضهما مصطلح الإيديولوجيا؛ فكان المسار الأول منه معنونا بالإطار المفاهيمي؛ الذي ضمنته مفهوم الإيديولوجيا بدء بعلم الأفكار، والمفهوم التهكمي، فالمفهوم الماركسي، ثم المفهوم السوسيولوجي، مرورا بخصائص الإيديولوجيا، فنظائر الإيديولوجيا، وصولا إلى علاقة الإيديولوجيا بالأدب، وعلاقة الرواية بالإيديولوجيا.

أما المسار الثاني ، فقد وسمته بـــ"الإطار المنهجي للدراسة"؛ حيث استهليته بتوطئة حول علم اجتماع الأدب و الظاهرة الأدبية؛ حاولت من خلاله رصد بعض المعلومات المتعلقة بالإيديولوجيا، من خلال استقراء علاقة المجتمع بالأدب–كثنائية–من حيث أنهما مجالان مختلفان ومتفاعلان في الوقت ذاته. وهذه الثنائية أدت بالمسار المنهجي لضرورة تتبع هذه العلاقة في متون النظرية الأدبية النقدية، ليستقر النهج على مقولات **المنهج البنيوي التكويني** الذي حقق حضورا متميزا في مجال توظيف المصطلح–خصوصا– فيما يتعلق بمقاربة الجنس الروائي، وهو المنهج الذي اعتمدته في معالجة تمفصلات هذا البحث.

أما الفصل الثاني والذي حمل عنوان "رواية كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دراسة سوسيو–بنائية"، والمتعلق بالناحية التطبيقية؛ فقد حاولت من خلاله تطبيق مقولات البنيوية التكوينية في نسختها "الغولدمانية" على رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، مع تفعيلها

ببعض الإجراءات النقدية للوقوف على بنية الفكرة من خلال مستويات الوعي؛ التي تتكشف عند تخومها فعالية الإيديولوجيا كعنصر خارجي عن النص، وكمكون جمالي إبداعي يحتويه النص الروائي.

وفيما يخص الفصل الثالث؛ فقد حاولت عبره تطبيق بعض الإجراءات النقدية التي تسهم في تحديد الأنساق الفكرية، التي تتخذها الإيديولوجيات كفضاءات تمرر عبرها أفكارها. وقد وسمت هذا الفصل بـ:"**تشكلات الدلالة الإيديولوجية في رواية مملكة الفراشة**". وقد اندرج في ثناياه تحديد مستويات الوعي حسب أعمال الشخصيات؛ التي تشكل عالم الرواية. إضافة إلى التشكيل الأسلوبي الفني لمعمارية الرواية، وعلاقته بالأفكار الايديولوحية المهيمنة على الخطاب، وفي نهاية الفصل عرضت المستوى العاملي للنص، من خلال اختبار توجهات الأعمال المساعدة للبرنامج السردي والمعارضة له؛ قصد معرفة الطريقة التي انتظمت وفقها –ذهنيا– رؤية العالم لدى البطل والمجموعة التي يعبر عنها.

أما الفصل الرابع والأخير، فقد قاربت من خلاله عناوين الروايات التي أصدرها واسيني الأعرج، لما تتضمنه من أبعاد فنية وإيديولوجية ثاوية في بنيتها السطحية والعميقة، لما في هذه البنيات من علاقات مباشرة وغير مباشرة بالمتون الروائية المستهدفة. لذا أردنا اختبار المادة اللغوية المكونة لها، باعتبار الترابط الفكري الذي ينم عن إستراتيجية خطابية قصدها الراوي المبدع لبناء عوالمه الروائية.

وفي خاتمة المقاربة، حاولت أن أعرض جملة النتائج المتوصل إليها من خلال محاور الدراسة فكانت مقسمة حسب ثنائية الفن و الإيديولوجيا؛ التي قامت عليها المقاربة.

وللأمانة العلمية تجدر ضرورة الاعتراف بفضل الدراسات السابقة التي تلامس موضوع هذه المقاربة و على رأسها مؤلف : **البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث** "لجمال شحيد"

الصادر عن دار ابن رشد لبنان 1982.ومؤلف **الأدب و الإيديولوجيا** لـ"عمار بلحسن "الصادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1984. ومن المجلات أود أن أشير إلى الزخم المعرفي المتعلق بموضوع الإيديولوجيا الذي كرست له مجلة فصول –مجلة النقد الأدبي– عددين متتاليين خريف 1985 عبر الهيئة المصرية للكتاب، ناهيك عن مؤلف **الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي** لـ"عمرو عيلان" –دراسة سوسيو نصية في روايات "عبد الحميد بن هدوقة" الصادر سنة 2001 عن جامعة منتوري بقسنطينة ؛ الذي وجدت فيه سندا وفيا ومرتكزا منهجيا شجعني على المضي قدما في تبني طرحه المنهجي لإخراج هذه المقاربة أو القراءة التي تعد واحدة من بين القراءات الممكنة.

كما أنوه بمؤلف **مفهوم الإيديولوجيا** للأستاذ "عبد الله العروي" و كذا مؤلف **النقد الروائي والإيديولوجيا** للأستاذ "حميد لحميداني"الصادرين عن المركز الثقافي العربي بالمغرب سنة 2004. وهذه المؤلفات كانت بمثابة المجال الحيوي الذي استقت منه دراستنا شرعية وجودها رغم الصعوبات والمحاذير الذي رافقت هذا البحث.

يمكن القول إن هذا البحث يروم الرفع من مستوى الدراسات النقدية التي تستهدف الرواية الجزائرية المعاصرة، عبر تبني استراتيجيات نقدية، تقارب النصوص الروائية، دون تشويه لروح المناهج ومرجعياتها الفكرية والفلسفية.

وأخيرا قال تعالى :﴿ ﴾ أتوجه بخالص الشكر و التقدير إلى كل من ساهم في إخراج هذا البحث واخص بالذكر أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور "عبد الرحمان تبرماسين" الذي تحمل عبء متابعة البحث، فكان نعم الموجه.كما أسجل له كامل امتناني نظير توجيهاته القيمة وتواضعه الكبير الذي ينم عن روح الإنسان المتألق دوما. فإليه أقدم أسمى آيات العرفان والشكر.

الفصل الأول : الإيديولوجيا والرواية إيقاعات معرفية للمفهوم والعلاقة

الإيديولوجيا؛ مهاد تاريخي مفاهيمي

1-علم الأفكار " الصيغة الملتبسة في نسق الفلسفة التنويرية "

2-المفهوم السلبي / التهكمي

3-المفهوم الماركسي

4-المفهوم السوسيولوجي

4 -1- الإيديولوجيا واليوطوبيا؛ المفهوم الكلي والمفهوم الجزئي للإيديولوجيا

4-2-الإيديولوجيا ورؤية العالم

5-خصائص الإيديولوجيا

6-نظائر الإيديولوجيا

6-1-الإيديولوجيا والسياسة

6-2-الإيديولوجيا و الدين

6-3- الإيديولوجيا في مجال اللغة والخطاب

7-علاقة الأدب بالإيديولوجيا

7-1- علاقة الإيديولوجيا بالرواية

7-2- النشأة والجذور في نظرية الرواية

7-3-الإيديولوجيا والرواية

الإيديولوجيا؛ مهاد تاريخي مفاهيمي:

تعد الإيديولوجيا من أهم المصطلحات الفكرية التي أثرت ساحة الثقافة العالمية بسبب ارتباطها بميادين المعرفة الإنسانية قاطبة، وتظهر قيمة الإيديولوجيا عبر ذلك الإرث الثقافي، الغربي الذي شظى المفهوم القاعدة[1]عبر مناقشته، تحويره وتثويره وحتى تشويهه؛ فغدا المصطلح زئبقيا محكوما بالنسبية على المستوى المفهومي. نسبية؛ جعلت أمر ضبطه المعرفي تختلف وتتقارب بل تتعارض بشكل جلي يقول "ماكس سكيدمور Max J. Skidmore: «**الإيديولوجيا مسؤولة عن الجريمة الاجتماعية بقدر مسؤوليتها عن الإبداع الثقافي الرفيع وهي التي أدت إلى ظهور الدولة القومية وفي الوقت نفسه، هي التي أطاحت بنظم سياسية عديدة وهي التي تقف وراء السجون والتعذيب وعلى العكس المرتبطة بالسعي الدؤوب لحماية حقوق الإنسان**».[2]إن القول السابق، يوضح طبيعة المفهوم الخاص بالإيديولوجيا وهي طبيعة تحول دائب طالما فتحت سجالات ثقافية وصفت " **الجدل المكروه** " الذي يدور حولها هنا وهناك، الآن وفي أزمنة مضت.[3]

لا يزال تعريف الإيديولوجيا منذ النصف الأخير من القرن العشرين وإلى غاية يومنا، هذا محل اختلاف وجدل عارم ؛بسبب توظيف المصطلح في حقول معرفية عدة،كالأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي، وعلم الاجتماع. وهذا ما عقد الاتفاق حول تعريف شامل يحقق مرجعية ثابتة تكون قادرة على ضبط حدود المصطلح توظيفا واستعمالا. يقول "عبد الله العروي":« **الإيديولوجيا ليست**

[1]– المفهوم القاعدة: إيديولوجيا Idéologie، كما قدمه وعرضه "دوتراسي ".ينظر/جون سكوت،علم الاجتماع–المفاهيم الأساسية–،تر،محمد عثمان،الشبكة العربية للأبحاث والنشر،ط2009،1،ص66.

[2]– عمار علي حسن: الموسوعة السياسية للشباب، الإيديولوجيا، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، يونيو، 2007.

[3] -Max J. Skidmore : Ideologies : Polities in action. Harkourt, brace et company 3 2nded, 1993, P 01.

المرجع نفسه،ص 09.

مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس يوصف وصفا شافيا، وليست مفهوما متولدا عن بديهيات فيحد حدا مجردا، وإنما هي مفهوم اجتماعي تاريخي؛ وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة .»[1]

وتأسيسا على ما سبق، يمكن رصد دلالات المصطلح في مجالات الفكر المعاصر عبر تتبع كرونولوجي /تاريخي يتيح – ربما – توضيح صورة الإيديولوجيا – كمفهوم مجرد، وهذا عبر استقراء المصطلح في إطار تكوينه وتفاعله مع التركيز على آلية اشتغاله بالنسبة لكل مرحلة تاريخية، مع مراعاة متطلبات البناء الفكري المتصل به وكذا أهم التصورات التي تقعده، ولعل أقصى ما يمكن الطموح إليه هو محاولة تقديم المفهوم حسب المواقف التي أدت إلى تعيين المضامين المتباينة له.

1–علم الأفكار " الصيغة الملتبسة في نسق الفلسفة التنويرية ":

ظهر مصطلح إيديولوجيا لأول مرة في كتابات الفيلسوف الفرنسي" ديستوت دوتراسي Destut De Tracy"، وهذا ما رجحته أدبيات كثيرة كونه أول من نحت المصطلح " في كتاب له بعنوان "**مذكرة حول ملكة التفكير**" ثم توسع في شرح "هذا المصطلح"–إيديولوجيا– ضمن كتاب آخر عنوانه « **تخطيط العناصر الإيديولوجيا»**[2]. وقد عرف هذا الكتاب الإيديولوجيا وقدمها على أساس أنها علم الأفكار، وهو مفهوم يتأسس على مدلول الفكر Idéeفي التراث اللاتيني، ولفظ" علم Logie " وهذا ما يخلق تركيبا دلاليا كثيفا هو علم الأفكار؛ «**العلم الذي يدرس الأفكار بالمعنى الواسع لكلمة أفكار، أي مجمل واقعات الوعي من حيث صفاتها وقوانينها وعلاقتها**

[1]– عبد الله العروي : مفهوم الإيديولوجيا، الدار البيضاء،المغرب، ط5، 1993، ص05.

[2]– رشيد مسعود: **ملاحظات حول الفهم الفلسفي للإيديولوجيا، فلسفة التنوير**، مجلة الفكر العربي، العدد 15 آيار/ حزيران 1980، ص55.

بالعلائم التي تمثلها لا سيما أصلها »[1]. تشكل دراسة الأفكار إذن ضرورة ألحت عليها طبيعة المرحلة التاريخية في فرنسا التي عرفت ثورتها الفكرية الاجتماعية عبر فلسفة التنوير*، التي غدت المنظر الأول للإيديولوجيا باعتبارها ذلك العلم الذي يسعى « **لضبط مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، هذه الأفكار التي تبنى منها النظريات والفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية للمجتمع**».[2]

هكذا تبنت هذه الفلسفة –على لسان "دوتراسي" – لفظة الإيديولوجيا على أساس مبدأ اعتبار النشاط الفكري مظهرا من مظاهر النشاط النفسي.[مع التأكيد] على أهمية التعارض القائم بين ما يسميه دوتراسي« **الميتافيزيقا اللاهوتية القديمة أو الميتافيزيقا بالمعنى الحقيقي للكلمة والميتافيزيقا الفلسفية الحديثة أو الإيديولوجيا** »[3]، وهذا القول، يكشف عن طموح "دوتراسي" في خلق رؤية تتيح تحليل أنماط البنيات الفكرية الغربية ومساءلتها خصوصا فيما يتعلق بموقع إشكالية المعرفة في موروثها الفلسفي.كما يكشف عن إستراتيجية الاستقراء والتفكيك لحقول المعرفة ذاتها.

لعل الملاحظة التي تشدنا في مقاربة المصطلح عبر أرضية التنوير، هي القيمة التجريبية الناتجة عن معاينة الفكر، من حيث انتقاء الموضوعات ومساءلة الأفكار ومن ثمة الحكم عليها.وتجدر الإشارة إلى تأكيد منطوق المصطلح Idéologie وهو مركب وفق صيغة ملتبسة طبعت نسقه في فلسفة التنوير؛ وهذا ما عمق تأثر أرضيته المنهجية لهزات متتالية أدت إلى تعدد دلالاته.

2–المفهوم السلبي / التهكمي:

[1]– رشيد مسعود: **ملاحظات حول الفهم الفلسفي للإيديولوجيا، فلسفة التنوير**، مجلة الفكر العربي، العدد 15 آيار/ حزيران 1980، ص55.

[2]– فرانسوا بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر: سليم حداد، ديوان م ج الجزائر، ط1، 1986، ص 73.

[3]– عماد هرملاني: **العلم و الإيديولوجيا**، رسالة ماجستير، مناهج البحث العلمي، جامعة دمشق، سوريا، 1987 ص 04.

لاقت أطروحات "دوتراسي" اهتماما بالغا في الأوساط المثقفة الفرنسية أدت إلى انتشار عمليات التقييم والحكم على الأفكار عبر تصنيفها وتسهيل معانيها وتقريبها لجل الطبقات. وهذا ما يعضدها على نشر الفكر التنويري الذي ينهض دائما بالإنسان في سعيه بلوغ الحقيقة.

في ظل هذا الاهتمام، اتسعت الدائرة لتشمل مناقشة ومساءلة السياسات التي تبدو معارضة لمبادئ الثورة الفرنسية ذاتها (الحرية – العدالة – الأخوة). وقد أدت تلك المناقشات، إلى نتائج تتباين وتتعارض مع مشاريع القائد "نابليون بونابرت؛ Napoléon Bonaparte"الاستعمارية التوسعية، فقرر محاصرة مشروعهم " بإصدار أوامره بإعادة تنظيم المعهد القومي الفرنسي سنة 1802 – 1803 واصفا الإيديولوجيين بأنهم أناس حالمون مغرقون في الخيال، بعيدون عن الواقع، وعمل على إضطهادهم والسخرية منهم بمرارة مطلقا عليهم اسم ؛أصحاب النظريات الواهية Idéologues،كما أنهم في نظره يشكلون خطرا على السلطة لجهلهم بالمشكلات الحقيقية والسياسية لتسيير المجتمع والدولة[1].

يكشف "نابليون" عن طبيعة المصطلح الملتبس الذي استطاع أن يقلبه إلى مفهوم تهكمي يطلق على كل فكر مشوه أو منقوص، وعمق هذا الاتجاه –الرأي –« **خيبة الأمل التي مني بها الإيديولوجيون في هذه المواجهة، التي لم تكن تخلو من إشارات لها دلالاتها بالنسبة لأطروحاتهم النظرية التي دفعتهم في مرحلة من المراحل إلى الوقوف بجانب نابليون وبرنامجه الإصلاحي**».[2] على هذا النحو، انتهى علم الأفكار إلى نقيض ما كان يريد الوصول إليه، لاسيما بعد النقد الجاد الذي قدمه" نابليون"« **وأتباعه للإيديولوجيين، فعدت الإيديولوجية مجرد نظام من المعقولية، قليل التماسك، يحلل الأفكار من منطلقات واهية، ويعجز عن الإتيان بأفعال**

[1]– ينظر ،عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001، ص، 13.

[2]– عماد هرملاني: العلم والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 08.

تصنع التاريخ ... وكشف المشروع الإيديولوجي عن قصوره في استيعاب الواقع وفهمه والإسهام في بناء صرحه وتكوينه».[1]

وهكذا انقلبت الإيديولوجيا من الجانب العلمي الخالص المستبعد للشك والميتافيزيقا إلى ضفة المثالية والميتافيزيقية،وهذا الانقلاب– التحول– أعطاها صفة السلبية المصبوغة بالتهكم والاحتقار. شاع هذا الاستعمال، حقبة من الزمن ولكنه عرف تشظيا بسبب توظيفه في ميادين معرفية مختلفة كالفلسفة وعلم الاجتماع والأدب. وتعد المرحلة الماركسية المرحلة الحاسمة في تحديد الأطر الموضوعية لدراسة الإيديولوجيا ومقاربتها.

3–المفهوم الماركسي:

يعترف الباحثون والنقاد بالصعوبات المنهجية التي تتولد عن التصور الماركسي للإيديولوجيا ويعزون ذلك، إلى الديالكتيك في ثنائية المجتمع والتاريخ، لكنهم في الوقت ذاته يشيدون بالعناصر أو المقولات الموضوعية التي طرحها "ماركس Marx" لاستنباط الفعالية الإيديولوجية للمجتمع ومدى ترابطها بالشق المادي الذي يحددها؛ خاصا بذلك علاقات الإنتاج والاقتصاد. .

من هذا المنطلق يعتبر ماركس أن تطور قوى الإنتاج هو حجر الزاوية لكل تطور تاريخي، لأن الأنساق الاقتصادية هي التي تحدد، في جميع العصور، وجود طبقات اجتماعية متباينة لطالما ينشا بينها صراع جوهري يتجلى في رؤية العالم؛ التي يتمثلها كل طرف. كما أن تطور قوى الإنتاج يسهم في تكوين البنية التحتية للمجتمع،التي تؤثر بدورها في البنية الفوقية الإيديولوجية كالمعتقدات الدينية والأخلاقية، والجمالية، والحقوقية، التي في وسعها أن تؤثر سببيا، في المقابل، على القوى الاقتصادية.

[1]– ينظر، ياكوب باريون: ماهي الإيديولوجية؟ تر: أسعد رزوق، الدار العلمية، بيروت، 1979، ص31.

فالإيديولوجيا التي تعبر عن وعي المجتمع لذاته، في مرحلة معينة من مراحل تطوره، تعكس أيضا – وإنْ بإخفائها – الصراعات الطبقية لهذا المجتمع من خلال تبيان نفسها كموْضعة معكوسة للعلاقات الواقعية، وذلك عن طريق الطبقة السائدة التي تفرض رؤيتها للأشياء على أولئك الذين يُفترض ألا يشاركوها تلك الرؤية.[1]

ويذهب "ماركس Marx "في تحديد طبيعة الوظيفة، الفعالية الإيديولوجية للمجتمع – من اعتبار « **الذوات العاملة في التاريخ، هي مجتمعات بشرية معينة، وأن تلك المجتمعات تتبدى لنا ككليات تتشكل وحدتها بواسطة نموذج نوعي من العلاقات المعقدة .. يمكن أن نوجزها .. في ثلاثة هي: الاقتصاد والسياسة والإيديولوجية ... وعلى هذا النحو تشكل الإيديولوجيا جزءا عضويا في كل وحدة مجتمعية**».[2]

غير أن المتتبع لمقاربة "ماركس" للمفهوم يجده قد وظف هذا المصطلح تحت عنوانين رئيسيين أما العنوان الأول ؛وهو الذي استمده من الثقافة الفرنسية؛ فكان تصوره عن الإيديولوجيا لا يختلف عما قصده الفرنسيون – النابوليون – باعتبارها فكرا زائفا. ومن ثمة ؛طغى المفهوم السلبي على تعريفه، فغدت الإيديولوجيا ذلك التفكير النقدي غير العقلاني؛ فهي عنده «**مجموعة أوهام تعتم العقل وتحجبه عن إدراك الواقع والحقيقة**».[3]

أما العنوان الثاني، فقد تبلور في محاولته التوفيق بين الضرورتين التاريخية والاجتماعية للتشكل الإيديولوجي، ففي اعتقاده أن هناك علاقات معقدة تربط الجانب الاقتصادي المادي بالجانب الروحي الفكري، أي الجانب الإيديولوجي« **وهو جانب يضم في فلكه كل أشكال القانون والسياسة**

[1] - جيرار دوروزوي وأندريه روسيل: قاموس ناثان الفلسفي، تر: أكرم أنطاكي ، مر: ديمتري أفييرينوس. [د.ت/د.ط.

[2] – محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي: الإيديولوجيا، دفاتر فلسفية نصوص مختارة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2،2006

3– عمرو عيلان: الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي،منشورات جامعة قسنطينة ، الجزائر،ط2001،ص64.

والأفكار ووعي الناس بالأشياء التي تحيط بهم وتفاعلهم مع خصوصيات مجتمعهم وبالتالي فإن كل الأشكال القانونية والدينية والفنية والفلسفية متضمنة في الإيديولوجيا».[1]

ويذهب "ماركس" في مقاربته لمستويات العلاقة بين التاريخ والمجتمع إلى إقرار الجدلية الواقعية التي تتجلى عبر معاينة الحياة الواقعية المادية التي أطلق عليها مصطلح **البنية**[2] **التحتية** ومقابلتها مع مختلف أشكال الوعي التي تجسد **البنية الفوقية**[3]. وفي هذا الصدد، يطرح ماركس مقولته الجوهرية القاضية بأن: « **ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل العكس إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه**»[4].ومن خلال العرض السابق؛تغدو الإيديولوجيا البنية الكلية ذات الطابع الذهني المتسمة بالمعقولية؛ التي ترسم شاكلة الفكر – الوعي – حسب تموضعه في المجموعة الاجتماعية. فالطبقات تخلقها المادة المتحكمة في رسم حدودها وشرعنة أفكارها.

تسهم الإيديولوجيا في إذكاء الصراع بين الطبقات الحاكمة والطبقات المحكومة والطبقات المناضلة ضدها؛ فكل وعي فردي– يرسم – يتمثل معالم طبقة، تسعى دوما للحفاظ على أفكارها

[1]– عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 30.

[2]- **البنية التحتية** عبارة عن الهياكل المنظمة اللازمة لتشغيل المجتمع أو المشروع أو الخدمات والمرافق اللازمة لكي يعمل الاقتصاد. ويمكن تعريفها بصفة عامة على أنها مجموعة من العناصر الهيكلية المترابطة ؛التي توفر إطار عمل يدعم الهيكل الكلي للتطوير. وهي تمثل مصطلحا هاما للحكم على تنمية الدولة أو المنطقة.

وهذا المصطلح يشير في الغالب إلى الهياكل الفنية التي تدعم المجتمع، مثل الطرق والجسور وموارد المياه والصرف الصحي والشبكات الكهربية والاتصالات عن بعد وما إلى ذلك، ويمكن أن يتم تعريفه على أنه "المكونات المادية للأنظمة المترابطة التي توفر السلع والخدمات الضرورية اللازمة لتمكين أو استدامة أو تحسين ظروف الحياة المجتمعية."

http://www.askoxford.com/concise_oed/infrastructure ,

[3]– عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 16.

[4]– ينظر،عمار بلحسن: الأدب والايدولوجيا ص 12-13.

وتسويقها كرؤية استشرافية، ترسم حدود وآفاق تطلعاتها المستقبلية، وهذا ما يؤدي دوما لفكرة الصراع الأبدي بين الطبقات الاجتماعية.

فالأصل حسب الماركسية –والعقل –أن «**الطبقة المسيطرة في المجتمع تسعى لفرض أفكارها واستقطاب أشكال التعبير الموجودة فيه واحتوائها، لتضم إلى هيمنتها المادية سيطرة فكرية.. وبمعنى آخر الطبقة المالكة للقوة المادية المتحكمة في المجتمع، تمثل في ذات الوقت القوة الروحية المهيمنة في ذات المجتمع**»[1].

وقد أثرى المفكر الفرنسي "لويس ألتوسيير Louis Althusser" المقاربات الماركسية لموضوع الإيديولوجيا عبر بلورته لمقولتين أساسيتين ترتبطان بالإيديولوجيا.

حيث تشير الأولى؛ إلى أن الإيديولوجيات ليست صورة مطابقة لظروف وجود البشر الحقيقية ولا عالمهم الحقيقي، بل قبل كل شيء علاقاتهم بظروف الوجود هذه.أو بعبارة أخرى«**فكل إيديولوجيا تمثل بالضرورة، في تشويهها الخيالي ليس علاقات الإنتاج القائمة (والعلاقات الأخرى المتفرعة عنها) بل قبل كل شيء العلاقة (الخيالية) بين الأفراد وعلاقات الإنتاج والعلاقات المتفرعة عنها**»[2]، وعلى هذا الأساس يمكن فهم الإيديولوجيا على أنها تمثيل للعلاقة القائمة بين الأفراد وظروف وجودهم الحقيقية. أما المقولة الثانية فمؤداها أن« **للإيديولوجيا وجودا**

[1]– عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص16.

[2]– عماد هرملاني: العلم والإيديولوجيا، مذكرة ماجستير. جامعة دمشق، 1987، ص 2.

ماديا»[1]، فقد استرعاها من قول أنجلز **Angles** « **أن الاقتصاد لا يخلق شيئا من تلقاء ذاته مباشرة بيد أنه يحدد نوعية وتطور المادة الفكرية».**[2]

وقد عكس "التوسيير" –على هذا القول– تصرف الأفراد وأشكال سلوكهم العملي معربا أن

« أفكار "الذات" التي تحمل الإيديولوجيا هي أعمالها المادية المدرجة في ممارسات مادية والمنظمة بطقوس مادية هي نفسها محددة بالجهاز الإيديولوجي الذي تعود إليه أفكار هذه الذات».

تتعلق الإيديولوجيا إذن حسب "ألتوسيير " بعلاقة المعاناة التي تربط الناس بعالمهم، وإن هاته العلاقة التي لا تظهر (واعية) إلا بشرط أن تكون غير واعية. لا تظهر بسيطة إلا بشرط أن تكون مركبة وأنها ليست علاقة بسيطة وإنما علاقة بالعلاقات،يقول:

> **«إنها علاقة من الدرجة الثانية، فالناس لا يعبرون في الإيديولوجية عن علاقاتهم مع ظروف عيشهم بل عن الكيفية التي يعيشون بها مع تلك الظروف .. الإيديولوجيا هي التعبير عن علاقة الناس بعالمهم أي بوحدة تلتحم فيها علاقتهم الحقيقية بظروف عيشهم مع علاقتهم الوهمية بتلك الظروف ففي الإيديولوجيا توضع العلاقة الحقيقية داخل العلاقة الوهمية: تلك العلاقة التي تعبر عن إرادة أو أمل أكثر مما تصف واقعا معينا».**[3]

[1]–يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، 1994، ط1، ص32.

[2]–ينظر،عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 18.

[3]– ينظر،لويس ألتوسيير: ما هي الإيديولوجية؟ ترجمة: محمد سبيلا وعبد الله ملام بنعبد العالي،دفاتر فلسفية، مرجع سابق، ص 10.

4-المفهوم السوسيولوجي:

4 -1- الإيديولوجيا واليوطوبيا؛ المفهوم الكلي والمفهوم الجزئي للإيديولوجيا:

إن شيوع كلمة إيديولوجيا وتعدد استعمالها في حقول المعرفة وثراء مدلولها الاجتماعي قد دفعت علماء الاجتماع إلى البحث الحثيث عما يحد هذا المصطلح وبين قواعد اشتغاله، ومن هؤلاء العلماء "كارل مانهايم—M. Carl "،الذي حاول تحديد ماهية الإيديولوجيا من خلال مستويين أساسيين.

المستوى الأول، هو المستوى الدينامي الحركي، فالإيديولوجيا غير قارة بل متحركة كما هو الحال طبعا في حركة الحياة الاجتماعية التاريخية، ولذا وجب مراعاة ملابسات التاريخ في فهم سلوك المجموعة الجزئية.

أما المستوى الثاني، فهو المستوى التقويمي الذي يتعامل مع الإيديولوجيا باعتبارها« **منظومة من الأفكار تهدف إلى غاية عملية .... تصلح قاعدة لعمل جماعي، لذلك فهي بعيدة عن خصائص التفكير الشخصي وعن مطاطيته ومرونته لأنها أقرب لأن تكون برنامج عمل**»[1].

ويذهب"مانهايم. M. Carl" في مؤلفه الإيديولوجيا واليوتوبيا، إلى إبراز نمطين للإيديولوجيا؛ يقتضي الأول:«**أن اللاشعور الجمعي لبعض المجتمعات يهتم في بعض الحالات الظروف الواقعية للمجتمع أمام ذاته وأمام الآخرين ويؤدي دورا في إحداث نوع من الاستقرار**»[2]؛ وهذا الاستقرار الاجتماعي يتعلق بما يسميه "مانهايم" الإيديولوجية الكلية ؛التي تعنى دوما بالحفاظ على الوضع القائم من خلال « **ممارسة دور فعال في تحفيز الإنسان على العمل فوظيفتها الأساسية تبرير أنظمة النظام الاجتماعي والسياسي**» فترسم الإيديولوجيا بذلك، معالم الواقع الاجتماعي والإنساني عبر

[1]- إلياس فرح: **تطور الإيديولوجيا العربية الثورية**، مجلة الفكر القومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص10 .

[2]- كارل مانهايم: الإيديولوجيا واليوتوبيا:دفاتر فلسفية، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مرجع سابق،ص 14.

صورة تسهم في تفسير الوجود الذي « **يستمد منه الإنسان معايير وقواعد للسلوك في الحياة اليومية، فالمرء الذي يعتنق إيديولوجيا ما يعثر فيها على مرساته و مرتكزه، مثلما أنها تزوده بالمعرفة واليقين عن مغزى حياته ومعناها وتمنحه طمأنينة تشكل الحياة وتشيد صرحها** ».[1]

أما النمط الثاني: فيتعلق بالمفهوم الجديد الذي قابله للإيديولوجيا، وهو مصطلح اليوتوبيا الذي يطلق على «**جميع الأفكار والأوضاع والملابسات التي لا يمكن تطبيقها في الواقع المعيش، نظرا لبعدها عنه، ولذا تبقى نوعا من المسرحية السياسية والاجتماعية الخلاقة التي تطرح في إطار خيالي**»[2]. وبذلك يكتسب هذا المصطلح دلالة المستحيل إنجازه والمستبعد تحقيقه؛ وهي صفة أساسية لكل فكر ينزع للتغيير الاجتماعي وتعوقه الظروف وانعدام الأسباب.

يقول "**مانهايم**" :

> «**إن الفكر الطوباوي يرجع إلى الاكتشاف المعارض المتعلق بالصراع السياسي وهو أن بعض المجموعات المضطهدة مهتمة فكرا بتهديم وتحويل بعض الظروف الموجودة في مجتمع ما بحيث تميل بشكل غير إرادي إلى ألا تدرك سوى العناصر التي تتجه نحو وضعها موضع اتهام وشك، إن فكرها غير قادر على تشخيص مضبوط للظروف السائدة في مجتمع معين**».[3]

في ضوء هذا التميز بين الإيديولوجيا واليوتوبيا، تغدو الأولى نظرة فردية تتسم بالنسبية؛

[1]–ينظر، ياكوب باريون: ما هي الإيديولوجية؟ تر: أسعد زروق، الدار العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 123.

[2]–عبد الهادي الجوهري : قاموس علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، ط3، 1998، ص 254.

[3]–كارل مانهايم : الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مرجع سابق ، ص 14.

«تتضمن تقريرات وأحكاما حول المجتمع تنبع عن مصلحة وتهدف إلى إنجاز عمل معين وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلق بالقيم ... أما الثانية فتصالح في معنى رؤية كونية تحتوي على مجموعة من المقولات تستعمل في اجتماعيات الثقافة لإدراك دور من أدوار التاريخ وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن»[1].

وإلى جانب طرح "كارل مانهايم M. Carl"، حاول بعض أنصاره ومعاصريه أمثال "إرنست بلوخ Ernest. B" و "إمجه Emge" تحديدا أبسط للإيديولوجيا واليوتوبيا ؛ومن منظور مغاير: «**إذ تغدو اليوتوبيا في تحليلاتهم إيديولوجيا مرئية يتوقع حدوثها ... في [حين] يكون النظام الاجتماعي الذي ترسم اليوتوبيا معالمه غير قابل للتحقيق. نجد أن اليوطوبيا تسعى نحو التحقيق فالمطالب بتغيير جذري للعلاقات المجتمعية والسياسية وتستحث قيام نظام جديد وتقدم وصفا تفصيليا في غاية الدقة والنظام**».[2]

تعمد الإيديولوجيا –كما اليوتوبيا –على تسخير المعرفة والعلم – نسبيا – لتأكيد حضورها وهيمنتها على فكر مجموعة إنسانية ما. فتذهب إلى تحيين سيطرتها عبر طرح « **الأسئلة العلمية وبحثها من زاوية افتراضاتها الجامدة، وبذلك تنفذ إلى التفكير العلمي وتتخللها بتصوراتها**

[1]– عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 13.

[2]– زكي محمد نجيب: **الإيديولوجيا ومكانتها من الحياة الثقافية**،فصول النقد الأدبي،الهيئة المصرية للكتاب ،ع 4، ج1، 1985، ص 28.

الإيديولوجية وعن طريق تنظيماتها تقوم الإيديولوجيات بتعزيز هذا النفوذ الذي أخذت تمارسه العلوم».[1]

وعلى هذا الأساس،تغدو الضرورة ملحة للتمييز الحاسم والفاصل بين المصطلحين، الإيديولوجيا واليوتوبيا، فمقابل كل إيديولوجيا متحققة أو مسيطرة،تظهر يوتوبيا أو عدة توباويات تتصارع وتناضل من أجل شمولها المجموعة البشرية، فإذا ما تحقق ذلك، تتغير الموازين وتنقلب ؛فتصبح الإيديولوجيا يوتوبيا، والعكس صحيح.

4-2-الإيديولوجيا ورؤية العالم:

ساهمت عقلانية " كارل مانهايم" في مقاربته للإيديولوجيا إلى تعزيز الفكر النقدي للنظريات الاجتماعية الحديثة، التي راحت تؤكد فكرة الكشف النقدي للإيديولوجيا باعتبارها الرؤية الخاصة للجماعة في مرحلة زمانية ما محددة جغرافيا ولها ما يميزها عن غيرها من المجموعات، وفي هذا الإطار انبثق في الدراسات السوسيولوجية ذات الطابع النقدي، مفهوم معاصر يهتم بالبنى الذهنية والإبداع الثقافي ؛ هو مفهوم رؤية العالم **Vision du monde**، كما طرحه الناقد الفرنسي"لوسيان غولدمان؛ **L. Goldman**".

تستند مقولة "رؤية العالم" على أرضية فلسفية عميقة تأخذ حججها المنطقية الأرسطية وتخير صور الحياة بعقلانية ديكارت وتصورات هيغل، ورؤى ماركس.

لذلك يبدو المصطلح ومن زاوية نظر مختلفة – مصطلحا فضفاضا يقارب قضايا ترتبط بالحياة في إطارها الفردي والاجتماعي، الذاتي والموضوعي، انطلاقا من فكرة الوعي الجماعي للمجموعة عبر التاريخ.

[1] – محمد سبيلا: الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص15.

وقد انتشر هذا المصطلح في النصف الثاني من القرن العشرين، وما زال يحتفظ ببريقه إلى يومنا هذا، باعتبارها مفهوما دالا على « **شكل العنصر الأساسي الملموس للظاهرة التي يصنفها علماء الاجتماع منذ عشرات السنين بمصطلح الوعي الجماعي، وبالتحديد فهي مجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهة مجموعات أخرى، هذه الوحدة المنبثقة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره**».[1]

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول أن مفهوم رؤية العالم – كما طرحه غولدمان– يطابق أو يماثل مفهوم الإيديولوجيا، باعتبار العناصر التكوينية التي تشكل المفهوم وتضبطه، كما تجدر الإشارة إلى أن "غولدمان"– كان يؤكد وباستمرار – على أن رؤية العالم« **ليست مجرد تصور واع للعالم، تصور إرادي مقصود بل هي عنده الكيفية التي يحس وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عمليه تحقق النتاج**»[2]، وهذا ما يدعم طرحنا، إزاء عدم التمييز بين المدلولين؛ لتبقى مقولة رؤية العالم أداة مفهومية ترمي إلى فهم الأنساق الثقافية (البنيات الفكرية) عبر استيعاب وفهم وتفسير المعارف والرموز والصور التي تكتسبها طبقة محددة في فضاء اجتماعي.

5–خصائص الإيديولوجيا:

باستقرائنا للتصورات السالفة – حول موضوع الإيديولوجيا – يكون التساؤل المشروع عما إذا كانت هناك خصائص مشتركة بين كافة التصورات التي تنسحب على الإيديولوجيا؟

وللإجابة على هذا السؤال، ارتأينا أن نقدم بعض الخصائص التي نوجزها كما يأتي:

---

[1]–نقلا عن / عمرو عيلان:

Lucien Goldman : Le Dieu caché – Ed, Gallimard, Paris, 1983, P25-26

[2]–بون باسكادي: البنيوية والتكوينية و لوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، المؤسسة العربية للأبحاث، ط2، 1986، ص48.

●تبرز الإيديولوجيا كنظام من الأفكار، تكون اجتماعية المنشأة، تتطور لتشكل أفق تطلع جماعة معينة في إطار جغرافي/ تاريخي معين. فتعمل على توجيه المنتمين لها عبر تكييف الوقائع وتحسين الفرص لأقلمته مع الواقع وظروف وجوده الخاصة،«**وقد ينطوي هذا التكييف المعرفي على حقائق كما قد ينطوي على تزييف، وقد تكون مقولاته عقلانية أو لا عقلانية** ».[1]

● ترتبط الإيديولوجيا بتوجه المجتمعات،لذا يكون الوسط الاجتماعي هو المستهدف سواء بسيطرة الإيديولوجيا،أو بدراستها ونقدها.

● تنهل الإيديولوجيا من العلم وباقي فروع المعرفة لخدمة أهدافها « **فتأخذ الحجج الصالحة للاستعمال وتحاول أيضا ممارسة النفوذ على العلوم فتطرح الأسئلة العلمية وتبحثها من زاوية افتراضاتها الدغماطيقية وبذلك تنفذ إلى التفكير العلمي وتتخلله بتصوراتها الإيديولوجية**».[2]

● توظف الإيديولوجيا نظائرها (الدين، الفلسفة، السياسة) لتعبئة الجماهير من خلال "التأثير على أفكارهم لتجسيد طموح جماعة ما تستأثر بالسلطة، وتواجه جماعات أخرى ما يولد الصراع الإيديولوجي، وهو صراع يتجاوز تبسيط اختلاف الأفكار، إلى اختلاف الطبقات والقوى المختلفة من أجل الحصول على السلطة.

● تخاطب الإيديولوجيا البعد الروحي والاجتماعي (العرقي، الإثني) للفرد أو الطبقة عبر صيغ خطابية تتراوح بين الأفكار السياسية والفلسفية المعقدة إلى الشعارات والرموز.

[1]–لويس التوسيير: "**البنية ذات الهيمنة، التناقض والتظافر**"، تر: فريال جبوري غزول، فصول، مجلد 5،ع3، 1985، ص17

[2]– المرجع نفسه ،ص171.

- تنشأ الإيديولوجيات وسط صراع الطبقات وغالبا ما تقترن بأزمة « **إذ أن ميل الإنسان إلى إيديولوجيا يعني أنه اضطهد تحت الظروف القائمة التي لا تشبع حاجته أو حتى تستطيع قيادة أعماله، مثل هذه الظروف تجعل الفرد ساخطا على الحاضر خائفا من المستقبل ... فيتجه للإيديولوجيا التي تحقق له الأفضل، ولعل نماذج الثورات الكبرى في تاريخ البشرية خير مثال على ذلك**».[1]

-الإيديولوجيا نسق – مجموعة أنساق متحدة – تشكل تصورا للعالم الذي يشمل جانبا نظريا – بوصفه يقوم بعملية معرفية ويقدم نشاطا فكريا – وجانبا تطبيقيا كونه إطار يتجسد "كإيمان واعتقاد " وتترجمه عيانا مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة.

- الإيديولوجيا تصور العالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط السياسي والاقتصادي وفي جميع حركات وسكنات الحياة الفردية والجماعية.

-

6-نظائر الإيديولوجيا:

ليست الإيديولوجيا هي المحرك الوحيد لحركة التاريخ، ولا هي المسألة الذهنية الوحيدة التي تحكم مسار الشعوب والجماعات، إنما يشاركها في ذلك بنى فكرية أخرى، كالدين والفلسفة والسياسة وهي ما تشكل أشباه ونظائر للإيديولوجيا، كما تشكل في الوقت نفسه مادة خصبة تتغذى منها الإيديولوجيات، ويفرض علينا – الرأي السابق – ضرورة التمييز بين هذه البنى وتحديد علاقاتها مع مادة الإيديولوجيا وهذا ما سنحاول عرضه عبر المحاور الآتية:

[1] – سمير أيوب: الإيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة، مرجع سابق، ص 58.

6-1-الإيديولوجيا والسياسة:

علاقة الإيديولوجيا والسياسة هي علاقة حضور وغياب، وعلاقة تبادل مواقع توجيه السيطرة العملية على مجموعة اجتماعية عن طريق سلطة ما، قد تكون مدنية أو عسكرية جمهورية،أو ملكية وبنية تحدد وجودها وفق رؤية نظرية سياسية، أو مذهب سياسي يسهم في قيادة دواليب السلطة .

وتنجم المذاهب السياسية بناء على أفكار فلسفية عملية، كالماركسية و الوجودية ... ووتظهر كسلوك إنساني حين يتخذ كل فرد أو جماعة فلسفة سياسية ما عقيدة له. كأن نقول؛ مثلا: الفلسفة الاشتراكية، الفلسفية الليبرالية، أو أن تتخذ كمسميات لمؤسسيها، كالفلسفة الماركسية؛ فيؤمن بها الفرد ويتخذها رؤية خاصة تفسر ذاته ووجوده، وعلاقاته مع كل العناصر الخارجة عنه. وبالتالي يمكن القول: « **أن المذهب السياسي شأنه شأن الإيديولوجيا ينزع إلى الكلية النظرية والعلمية التي لا تتوافر بالضرورة بالنسبة للفلسفة والنظرية السياسية**».[1]

وتأسيسا على ما سبق؛ يكون المذهب السياسي الإطار الأكثر تنظيما لمقولات جوهرية تخص مجموعة بشرية ما كالجنس والعرف والهوية، ويسعى إلى بناء رؤية للعالم تحقق طموح الأفراد المنتسبين له، ويدخل في شبكات تفاعل، تجاذب وتضاد مع مذاهب أخرى ؛وهذا ما يشكل جزء الصراع الذي تتغذى منه الإيديولوجيا المهيمنة، ومنه، يغدو المذهب السياسي ذراعا من أذرع الإيديولوجيا ووسيلة من وسائل هيمنتها على سلطة مجموعة ما.

[1]-عمار علي حسن: « **الإيديولوجيا** »، الموسوعة السياسية، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 2007، ص 18.

6-2-الإيديولوجيا و الدين:

ثمة ما يشبه الإجماع، بين علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، على أن الدين هو النظير الفعلي للإيديولوجيا على مستوى الناحية العملية؛ فكل من الدين والإيديولوجيا يستهدفان تنظيم وبناء مجتمع ما، عبر النظر وإعادة تقييم الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

كما يشير علماء الاجتماع -في الوقت ذاته- إلى أن « **ظهور الإيديولوجيات ما كان ليحدث في ظل المجتمعات الزراعية السابقة على الثورة الصناعية؛ نظرا لأن الدين والتقاليد كانا يقوما بوظيفة مماثلة لما أصبحت الإيديولوجيا تقوم به فيما بعد**»[1]، وبالتالي تكون الإيديولوجيا التمظهر الفكري الثاني، بعد الدين بالنسبة لحركة التاريخ المتصاعدة.

ويشير كثير من رواد علم الاجتماع كـ"فيليب برو Philipe. Pro"، و"أنسار Anssar "إلى أن ظهور الإيديولوجيات، لم يلغ سلطة الديني والمقدس في القدرة على تعبئة الجماهير وقيادتها، ويعزون الأمر إلى ضعف الإيديولوجية في تفسيرها لمواقف ميتافيزيقية وغيبية ترتبط بوجدان الإنسان، ومن ثمة راهنت الإيديولوجيات على تأكيد سطوتها وهيمنتها وهذا ما نلحظه في توجهات بعض الجماعات الإيديولوجية الدينية، كتنظيم القاعدة وداعش، واليمين المسيحي المتطرف، والصهيونية العالمية ...

وكل هذه التنظيمات تستقي مادتها الخام من البعد العقلي للأديان.

وتأسيسا على ما سبق؛يبدو التمييز بين الإيديولوجيا والدين، معرفة نظرية صرفة، لصعوبة تشابك علاقاتهما ضمن مجموعة بشرية ما، غير أن ذلك لا يمنع من تحديد بعض الاختلافات التي نوجزها في ما يأتي:

[1]-إسماعيل صبري، محمد محمود ربيع: موسوعة العلوم السياسية: الكويت: جامعة الكويت، 1994، ص 268.
نقلا عن الموسوعة السياسية للشباب، مرجع سابق، ص 22.

- الدين يلامس حياة الفرد الفعلية ويقدم له رؤى غيبية علوية (منطق الجزاء والعقاب) المرتبطة بعلاقة الإنسان بالله والكون، بينما تغيب هذه الوصفة (الغيبيات وشرعها) في الإيديولوجيا ويهيمن على تجليها الصراع الاجتماعي والطبقي في حقبة تاريخية معينة..
- قيم الدين مستمدة من نص علوي مقدس، بينما الإيديولوجيا تستمد قيمها من التجربة والمبادئ المتصلة بالواقع وحركة التاريخ.
- أحكام الدين ملزمة وقطعية، بينما أحكام الإيديولوجيا ظرفية قابلة للتعديل والتغيير حسب الظروف والحاجة.
- يجنح معتنقو إيديولوجيا ما إلى تبريرات شرعية معتقدهم عن طريق الرجوع والإحالة إلى الواقع الاجتماعي، أما معتنقو الدين – المتدينون – فهم ليسوا بحاجة إلى تبرير نظرا للتداعيات التي يضفيها الإيمان بكتاب أو بديانة ما.[1]

6-3- الإيديولوجيا في مجال اللغة والخطاب:

تبدو أهمية اللغة بالنسبة للإيديولوجيا في أنها الوسيلة الأساسة المستخدمة في نقل الأفكار وتحليلها وتعليل وجودها ومراميها، فالإيديولوجيا قارة في اللغة التي تفصح عنها وتتطور بفعل تطور اللغة، كما أنها « **تمارس تأثيرها على الفكر الإيديولوجي بحكم أنها ومن خلال الإيديولوجيا تفرض أنماطا معينة من التصور والتفكير مؤلفة نظاما من القيم والمعايير التي تبدو حقائق تمارس تأثيرها على السلوك الإنساني**».[2]

[1]– وردت تفضيل هذه الاختلافات في مؤلف: **الإيديولوجيا والمنازعات والسلطة**، بيير أنسار، تر: حسان الحصني، منشورات وزارة الثقافة.دمشق..د.ط.

[2]–، ياكوب باريون ،: **ما هي الإيديولوجية؟** تر: أسعد زروق، مرجع سابق، ص 15.

وعليه، تبدو الفكرة السابقة – اللغة فضاء الإيديولوجيا – فكرة أصيلة نجد مادتها الخام أعمال "أرسطو" لاسيما مقاربته لجنس الخطابة؛ الذي عده قناعا سياسيا ؛يقول "أرسطو":

« فهو كالجدل لا يبحث في طبيعة موضوع معين وإنما هو قوة لإنتاج الحجج [...] فالخطابة فرع من علم المنطق ومن الفرع السوفسطائي، لكن كلما حاولنا أن نجعل الجدل أو الخطابة على غير ما هي في الواقع أي لا ملكات علمية، بل علوما، فإننا على غير وعي بخطم طبيعتها الحقيقية لأننا بذلك نعيد شكلها ونحولها إلى ميدان العلوم الباحثة عن موضوعات محددة بدلا من مجرد تناول الكلمات والأشكال الخاصة بالكلمة».[1]

وبالاستناد إلى قول " أرسطو " السابق، تبدو اللغة والكلمة – من حيث المعرفة الموضوعية المعيار الرئيس الذي تنتظم وفقه إيديولوجيا ما. فالكلمة على مستوى الخطاب الإيديولوجي، تبدل موقعها من المستوى المعجمي الدلالي إلى المستوى الإيحائي المرجعي الذي يفرضه سياق التلفظ أو الخطاب. فكل أسلوب – ومهما تعمد إخفاء إيديولوجيته– فإنه يتجلى جوهريا عبر توظيف مصطلحات وصيغ خاصة به قصد التعبير عن المرامي التي ينشدها عبر الخطاب.

ومن زمن "أرسطو" إلى زمن البنيوية المعاصرة؛ ظلت اللغة الأداة الأساسية للتعبير عن أفكار الناس، وفي ذات الوقت،الأداة التي تكشف وعيهم ومستويات إدراكهم وتعاملهم مع الحياة الاجتماعية. وقد ثبت هذا الموقف رائد البنيوية، "دوسوسير Dessausure " الذي يرى أن " «**اللغة لا وجود لها خارج الإطار الاجتماعي**». فاللغة عند "سوسيير" شأنها شأن الإشارة، وظاهرة عامة لا تفهم إلا في إطار الجماعة المستخدمة لها. وقد أثارت هذه الرؤية اهتمام الدارسين منهم . " كلود ليفي ستراوس Claude L.S "، و"بارت ؛Barth" و"بورس؛ Peurs"، الذين حاولوا علمنة الدرس اللغوي بما فيه من نصوص أدبية،وانتقلوا بالدرس اللغوي من الزاوية المعرفية الصرفة، إلى المستوى

[1]– أرسطو: **الخطابة** ، سلسلة الكتب المترجمة (14) تر: عبد الرحمان بدوي، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص 31.

السيميولوجي الإشاري مما ساهم في ترسيم فكرة جوهرية أساسها « **اللغة ظاهرة حاسمة في فهم الوعي والحياة الاجتماعية، وهي أحد أهم الظواهر الإنسانية القابلة للإثراء عبر الدرس والمتابعة** " ويقول "شتراوس Claude L.S ": «**اللغة هي الظاهرة الاجتماعية الوحيدة التي تبدو اليوم قابلة لدراسة علمية حقا** ».[1] ومن خلال ما تم عرضه، تتضح أهمية فتح فضاء دراسة اللغة مما يوجب تتبعها عبر النظر إلى أبنيتها وتراكيبها وطرائق تعبيرها ورصد وظائفها.

7-علاقة الأدب بالإيديولوجيا :

ثمة ما يشبه الإجماع بين دارسي الإيديولوجيا، على أن تحققها المادي، يبدو في نصوصها المنتجة في مرحلة تاريخية ما، تتحدد بنمط التطور الحاصل في المجتمع وما يكتنفه من صراع طبقي أو صراع ثقافي اجتماعي. ولئن كان الأدب في مجموعه - نصوصا - تتجلى بوساطة اللغة، فإن شرط الإيديولوجيا وشرط تحققها هو لغويتها. وبذلك فإن المجال العام الذي تشترك فيه المادة الأدبية والإيديولوجيا هو اللغة.

وبما أن اللغة هي الملكة المشاعة بين أفراد المجموعة الاجتماعية، فإن تفردها وتميزها يكمن في استعمالاتها وتوظيفها. وهذا ما يبرز الفرق بين اللغة في استعمالها الوظيفي اليومي واللغة الأدبية، التي بمقتضاها ينتقل الكلام من المستوى العادي إلى المستوى الموسوم بالفني. وفي هذا الانتقال حدد الفكر المثالي الألماني – على وجه الخصوص – أن:

«**الأدب هو خلق وإبداع، والموضوع الأدبي هو إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخالقه، لذا يجب بحث الأدب على أساس – الموهبة والعبقرية؛ ذلك أن النص خلق ذاتي من طرف ذات واعية هي الكاتب، فهو جملة علاقات لغوية ذات دلالة،إن النص كتابة خارج التاريخ وخارج العلاقات الاجتماعية وسيرورتها** »[2].

[1]-كلود ليفي ستراوس: **الأنثروبولوجيا البنيوية**، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص 78.

[2]- عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، ،مرجع سابق،ص19.

بهذا الطرح وجهت الدراسة الأدبية وجهة خارجية، أغلقت النص على نوع واحد من القراءة تقتصر على « **السياق العام – لحياة – مؤلفه أو مرجعيته النفسية ومنها التاريخي والاجتماعي والنفسي وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفظ على الدخول إلى النص إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع** ».[1]

إن الأدب باعتباره خلقا فرديا، مستقلا عن أية روابط اجتماعية؛ يجعله حسب الموقف المثالي ينم عن إيديولوجية فردية، لها ارتباطها الوثيق بسيرورة المرحلة التاريخية التي حددته وشكلت أطره.

وبظهور الشكلانية، نحت الدراسات النقدية لاستبعاد العناصر الخارجية السالفة الذكر وراهنت على تيمات النص وفحصها فحصا داخليا دقيقا،« **لكنها من زاوية أخرى أغلقته في علاقته بالتاريخ أو النفس أو المجتمع**»[2]. هذا ما كبل الدراسة الأدبية وجعلها رهينة البنيات الشكلية التي لا تستطيع الكشف أو إضاءة النصوص على وجه كامل.

وفي هذا الإطار، أزاحت المادية التاريخية في صورتها الماركسية المبكرة والمتأخرة «**كلمة خلق كمفهوم ميتافيزيقي غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالايدولوجيا ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيته فقدمت مقولة أو مفهوما آخر يهدف لتحديد الأدب بدقة علمية، إنه مفهوم- الإنتاج-**» [3]. ويتعلق هذا المفهوم أساسا باللغة – كما أشرنا – فهي المادة الخام، أو المعطى العام الذي ينهل منه أفراد المجموعة الاجتماعية أو الطبقة ما يحتاجونه للتعبير عن أنفسهم. ولكون اللغة ملكة مشاعة بين الناس، فهي فضاء التفاهم ومجال تفاعلهم.

[1]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1 2006، ص 21.

[2]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر مرجع سابق، ص 19.

[3]– عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، مرجع سابق،ص92.

« اللغة ذات وجود وكيان اجتماعي فإنها غنية بالدلالات والتراكيب التي تحمل شفرة، توحد بين المستوى الوظيفي والجمالي في العمل الأدبي، وكون اللغة قناة توصيل تشمل البناء الفوقي الثقافي، وتمتد إلى الجذور الاجتماعية، فإنها لا تنفصل إطلاقا على العمل ضمن الخط الإيديولوجي الذي توظف في مساره، وعند انتقالها إلى النصوص الأدبية فإنها تحافظ على قسم كبير من ألفاظها الدالة، فيستخدم النص الأدبي أنظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص والقارئ حول الفرضيات الإيديولوجية». [1]

وباعتبار الأدب فعلا لغويا فإن ذلك يحيلنا مباشرة إلى فعل الاختيار المستمر الذي يمارسه الأديب في فضاء اللغة، وباعتبار هذه الممارسة- التي تنهل من فضاء اجتماعي قوامه اللغة-، فإن ذلك يؤسس لإيديولوجية كل فعل لغوي «**فالأدب فعل لغوي حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة، نبدأ في استقراء منطوياتها، ندرك بشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء إيديولوجي، بل ندرك أهم من ذلك بكثير: لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل إيديولوجي**»[2].

ولكي ينضج الاختيار المحكم لتقنيات التأليف أو الكتابة، وجب التفاعل بين المكونات الدلالية للغة والرواية الفنية، ويتأتى ذلك انطلاقا من الوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية التي يمثلها الأديب المنتج، والتي تتشكل في بوتقة العمل الفني إيديولوجيا متوسطة idéologie Médiate. فالأدب أساسا؛ هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الإيديولوجيا في الفعل اللغوي.وتنشأ بين اللغة والمكونات الإيديولوجية فيه علاقات تفاعلية معقدة.فيكون المكون الإيديولوجي صريحا أوخفيا

[1]- عمرو عيلان : **الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي**،مرجع سابق، ص 41.

2- كمال أبو ديب : **الأدب و الإيديولوجيا** ،مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي ،مرجع سابق، ص54.

مضمونيا أو شكليا، وليس له تجل واحد بل إنه مثلما يتجلى في الحضور يتجلى أيضا في الغياب ..كما أن الإيديولوجيا الموسطة فيه – النص الأدبي– تكتسب تجسدها في لغة متميزة أو صور شعرية متميزة أو تقنية معينة أو تركيب معين أو فن أو سرد خاص ومن خلال تحقق لشروط محددة تفرضها الكتابة والجنس الأدبي وتاريخ تطور الشكل وقوانينه الداخلية والعلاقة بين الجنس الأدبي وغيره من الأجناس[1].

وتأسيسا عليه؛ تغدو عملية إنتاج النصوص عملية معقدة تحكمها « **سيرورة تحويل وتشكيل و" تثوير" وتشويه للمواد الأولية الأدبية التي وضعها تاريخ الأشكال الأدبية أمام الكاتب من فنيات واتجاهات وأساليب الكتابة وطرقها. كما أن الكاتب في لحظات كتابته لنصوصه يجد أمامه تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية التي يتبناها ومجمل الإيديولوجيات المتواجدة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم**»[2].

وقد أشار الأستاذ "عمار بلحسن " في مؤلفه الأدب والإيديولوجيا إلى تحديد نسبي للعلاقات التي تربط النص الأدبي والقيم الإيديولوجية مبرزا أن:

- النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجيا و"تبنيها" أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في كل نص وتبدو جديدة أصيلة، بحيث أن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالته المتميزة أي شكله ومضمونه.
- يقوم النص بتحويل الإيديولوجيا وتصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين. فالنص يفضح كاتبه ويعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى، عندها تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها رغم أن وجودها في النص مضمر ومخفي في أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح لا حصر لها.

[1]– ينظر ، كمال أبو ديب: **الأدب و الإيديولوجيا**،مرجع سابق،ص 68.

[2] – عمار بلحسن : **الأدب و الإيديولوجيا** ،مرجع سابق،ص 95.

●يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة الواقع فهو انعكاس عارف وتمثل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفياته، إن هذه المعرفة تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع وطريقة تمثلها له.

إن ما نستنتجه من هذه الإيضاحات، أن العمل الأدبي بمقدوره استيعاب حمولات فكرو-اجتماعية كثيفة تجسدها آمال الناس وتطلعاتهم، وكذا تمثل المنتج العارف لما حوله من خبرات إنسانية وتوجهات إيديولوجية. ويبدو في الغالب أن الرواية بمفهومها المعاصر، هي الشكل الأدبي الكفيل بتحقيق هذا الاستيعاب وهذا ما سنحاول الكشف عنه في المباحث الآتية.

7-1- علاقة الإيديولوجيا بالرواية :

سنحاول في هذا المستوى، عرض أهم الصلات الجامعة بين الإيديولوجيا والفن الروائي؛ من حيث النشأة، ومظاهر اشتغال الإيديولوجيا في العمل الروائي بوصفه نتاجا فنيا، وهذا ما يقتضي بحث العنصر "الإيديولوجي" ضمن التجليات الفنية المتاحة للكتابة الروائية، من زاوية السياقات الفنية الجديدة، واستراتيجيات الكتابة المعاصرة للنصوص الروائية. وحتى نتمكن من رصد هذه الصلات يستلزم بنا الموقف التطرق للعناصر الآتية:

7-2- النشأة والجذور في نظرية الرواية:

يؤكد النقاد والمؤرخون المهتمون بتتبع مراحل نشأة الرواية على أنها وليدة المرحلة البرجوازية التي مثلها "الإنسان النهضوي" في الزمن الأوروبي الحديث، هذا الزمن الذي أعاد للإنسان ثقته بإمكانياته المتاحة والمتجددة لرسم واقعه أو السعي لتغيير معالمه.

وقد تأسس هذا التوجه الجديد على أنقاض العلاقات الإجبارية التي فرضتها الحقبة الإقطاعية التي كانت تستبعد الإنسان وتستغبيه من جهة، وانتشار المد العلمي المتمسك بفكرة "المجهول القابل للاكتشاف" من جهة ثانية. لذلك اتسع مجال المكان والزمان؛ فغدا الإنسان حرا في اختياراته مطمئنا

إلى مكتسباته، آزره في دلك ما انبثق من حقائق أقرتها التجربة العلمية. وإزاء هذا الجو العام « **برزت الشخصية الإنسانية بكل تناقضاتها في صور التمرد والثورة**»[1]، ولعله تمرد ضد كل ما لم يعد يشبع رغبة الإنسان ومن ذلك ما تعلق بفنون الأدب التي صارت قاصرة عن الإلمام بمتطلبات الإنسان الحديث وحاجياته الفنية والثقافية.

لذا استوجبت المرحلة التاريخية أنماطا جديدة للإبداع الأدبي جسدها ذلك الخروج الواضح عن أنماط الكتابة التقليدية لاسيما تجاوزها لآليات الكتابة الملحمية التي تركز على تناول الأشياء الخارقة في تشكلها العام، والتي تهمل عامة الناس والبسطاء في المجتمع مع إضفاء القداسة المطلقة على الأزمنة البطولية المتسمة بالعظمة والسمو.

وقد أدى هذا الخروج ؛إلى ميلاد الرواية بشكلها النثري المفارق للشكل الملحمي؛ فغدت الرواية الشكل الأكثر تعبيرا عن الواقع الجديد، والأكثر تمثيلا للشرائح والطبقات الاجتماعية. ففي مقابل البطل الفعلي ؛الذي يهيمن على أسمى المثل الاجتماعية في الملحمة،يتراءى « **بطل الرواية الذي ليس بطلا فعليا، بل هو بطل شكلي يصارع قيما اجتماعية متدنية في مجتمع متدن**»[2]؛ فيغدو البطل فردا والقدر البشري سيرة حياة، أما المجتمع فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية كما أن الأشياء تصبح مجرد إطار أو آنية منزلية فتفقد بذلك علاقتها المباشرة بالحياة.

فمنذ أن كان البطل في الملحمة ملكا أو قائدا أو بطلا خارقا يرنو إلى الكمال الإلهي، صار في الرواية الحديثة بطلا شكليا، يستمد وجوده من الطبقة التي ينتمي إليها في إطار البعد السوسيو-تاريخي الذي يقعدها ويحكم مسار وجودها. وفي هذا الإطار- الاجتماعي التاريخي-؛

«وجد الإنسان نفسه يواجه قوى مجردة يستحيل إن تتولد عن الصدام معها معارك قابلة للتصوير الحسي، كما أن

[1]- فيصل دراج : **الرواية وتأويل التاريخ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،.المغرب، ط1 ، 2004 ، ص 18.

[2] -Lucien Goldman. *POUR UNE SOCIOLOGIE DU ROMAN*-Ed-Gallimar 19 p:26

الواقع اليومي– الحياتي الذي يقولب حياة الفرد والطبقة الاجتماعية هو واقع غث ومتنوع وهابط ومتدهور يصعب معه تطور الطابع الإنساني والشعري، نظرا لسيادة القيم المتبادلة وتحول الفرد إلى سلعة.. إن التسامي والسمو الشعري للإنسان قد سقط تحت هدير وسائل الإنتاج التي تملكها فرديا الطبقة البورجوازية وتحت همجية ولا معقولية التقسيم الرأسمالي للعمل والعلاقات الاجتماعية وظاهراتها وأشكال تجلياتها ».[1]

وباختلاف الأبطال وتعدد المستويات اللغوية المتاحة للتوظيف الروائي، وبتعدد الأشكال المختلفة للنوع نفسه، اقترنت الرواية بلفظة الإيديولوجيا التي باركتها المدرسة الاجتماعية للنقد الأدبي، ولم يكن – ذلك – بكل بساطة موقفا فكريا مجردا، بل نتاجا للتاريخ، .. إنها بالتأكيد – الدعوة – للنزعة التاريخية والاجتماعية في مواجهة اللاتاريخية و اللا اجتماعية التي هيمنت على الدراسات النقدية التي أغلقت للنص على حدوده وعزلته عن كل ما هو خارجي.

7–3–الإيديولوجيا والرواية:

ليس من السهل على الباحث رصد العلاقة المباشرة؛ التي تربط الإيديولوجيا بالرواية، فذلك لا يخضع لوصفات جاهزة في متون نظرية أدبية توصلت إلى ما يمكن قوله – عن هذه العلاقة – بل يستلزم جهدا متواصلا وبحثا مستمرا عن العلائق التي تحدد مجال العنصرين – الرواية والإيديولوجيا – ولعل هذا المستوى للبحث نتاج مباشر لتشظي الشكل الروائي وعدم استقراره على نموذج واحد متكامل، وكذا لتعدد الاستعمال المفاهيمي لمصطلح إيديولوجيا.

[1] – عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، مرجع سابق،ص100.

ويبدو أن التصور الماركسي المؤسس في نطاق الجدلية والخاص بمفهومه للإيديولوجيا، هو الذي قاد "بيير ماشيري ؛Pierre Machery " إلى بلورة تصور جديد لعلاقة الرواية بالإيديولوجيا. ففي كتابه: من أجل نظرية للإنتاج الأدبي يقدم "ماشيري" «**مفهوم المرآة كما تصوره "لينين"- وهي- عنده جزئية لأنها تقوم باختيار ما تعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع** ». لذا اقترح "ماشيري؛ machery "صيغة التأمل والتحليل في الصورة التي تعكسها المرآة.خصوصا بعد أن طبق ملاحظاته على أعمال "تولستوي"؛حيث استنبط تداخل إيديولوجيتين هما البرجوازية والبروليتاريا؛ جسدتهما علاقة الاحتكاك في الحياة اليومية. وهما في تداخلهما يشكلان جانبا جماليا باعتبارهما « **عناصر واقعية تدخل إلى النص الروائي كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية**»[1]. وبتكامل النتاج شكلا ومضمونا اتضح لـ"ماشيري" نسبية الانعكاس الحاصل بين الواقع والشكل الجديد، لأن النتاج من حيث كونه مرآة؛ غير قادر على استيعاب النهم الفني المتزايد للمتلقين باختلاف مرجعياتهم. وهو في الحقيقة شكل غير مكتمل، فلو كان « **مرآة أمينة للواقع لن تكون له أي قيمة دلالية، لأنه سيكتفي عندئذ بنقل الواقع كما هو، أما وهو غير مكتمل فإنه يكمل صورته الخاصة هادفا إلى تكميل صورة الواقع الناقصة بالنسبة إليه، يقول "ماشيري": إن المرآة تعبيرية لأنها لا تعكس أكثر مما هي تعبيرية لأنها تعكس**»[2].

وفي تكميل هذه الصورة يسعى المؤلف لتضمينها دلالات كثيفة تنهل من تجربته ومحيطه وواقعه التاريخي، لذلك تبقى ثغرات النص وكل ما هو مسكوت عنه وحتى انتقاء اللغة يخضع لتأثير الإيديولوجيا،كما أن تعدد الإيديولوجيات يستلزم وبالتسليم تعدد الطبقات التي عدها " Machery ماشيري" شرطا –وصفه بقوله–:

« ضروريا وعنصرا أساسيا لا غنى عنه لوجود النص وكينونته، فالرواية تحمل مشروعا إيديولوجيا لا يمكن تشكيله إلا بربطه

[1]– حميد لحميداني: **النقد الروائي و الإيديولوجيا** ،مرجع سابق ،ص25.

[2]– المرجع نفسه، ص 29.

بالواقع الاجتماعي ولكون المجتمع لا يشتمل على تصور واحد فإن النص الروائي مطالب بتجسيد التناقضات والاختلافات الإيديولوجية التي قد لا تتفق بالضرورة مع مضمونه فالإيديولوجيات حين دخولها في البناء الروائي تتصارع فيما بينها بوصفها قيما واقعية وتعبيرا اجتماعيا، وتخلق بالتالي علاقة تنازعيه مع التصور العام الذي وظفت فيه»[1].

إن المعطى السابق تضمن دليلا محكما على علاقة الإيديولوجيا بالرواية، وبإمكانية تعدد الإيديولوجيات في العمل الروائي الواحد. كما طرح فعالية الأديب في توظيفه للإيديولوجيات ومن ضمنها إيديولوجيا المؤلف نفسه. وتعد هذه المعطيات الإطار العام، الذي هيمن على دراسات المدرسة الاجتماعية للأدب، التي أثمرت نتائج هامة على مستوى الدرس النقدي المعاصر.

فغير بعيد عن "ماشيري Machery" سعى كل من "جورج لوكاتش George Luckus" وتلميذه (لوسيان غولدمان L.Goldman"، إلى تأسيس نظرية نقدية جمالية تعنى بدراسة الأشكال الروائية باعتبارها سيرة ووقائع تنطوي على تصوير واقعي أو متخيل يحاكي الواقع.

وقد تأسست هذه النظرية الجديدة انطلاقا من الفكر الماركسي لاسيما بعد تعميق نظرها فيما يتعلق بقضية الانعكاس التي شابها قصور ونقص كبير في الدراسات الماركسية القديمة. وهذا ما أدى إلى تبني إجراءات أساسة تجمع بين محاور العمليات الإبداعية بما فيها الروائي، النص والمجتمع. مما سمح بتحديد واكتشاف البنيات الدلالية في النصوص الأدبية وكذا إمكانية رصد رؤيات العالم الشمولية التي تنشدها المجموعة الاجتماعية في مرحلة تاريخية معينة.

ويؤكد "لوكاتش" في مقولة مركزية «**أن أي مؤلف أدبي أو روائي لا يظهر من العدم بل تعززه ظروف تاريخية- سوسيولوجية ملموسة، فلا بد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الفترة**

[1]- ينظر؛عمرو عيلان: **الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي**، مرجع سابق،ص52.

التاريخية التي شكلت السياق التاريخي لإنتاجه كنص وفهم العلاقات الاجتماعية التي عالجتها والتي سادت في هذه الفترة»[1]. كما يرى "لوكاتش" أنه من الضروري الاحتكام لمعايير العقل السليمة لتفسير التجاوز الذي قد يحدث تفاوتا بين المستوى الاجتماعي للروائي؛ كفرد اجتماعي ينتمي إلى طبقة، وبين المستوى الفكري الذي قد يجاوزه طبقته. فمن الأسباب التي تؤدي إلى ضآلة النتائج النقدية —حسبه–

> **«النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع يحرر المبدع أحيانا حتى من أفكاره الراسخة»**[2] .

ولذلك تبرز قيمة النص أولا في ثرائه الفكري وانسجام شكله، وهذا ما يمنحه بنية جمالية شكلية صرفه، تتفاعل ودون انفصال مع المحتوى الدلالي الإيديولوجي الذي ينوب عن الفعالية الاجتماعية لباقي عناصر المجموعة المستهدفة (جمهور القراء). وللكشف عن دقة التماسك الجمالي – باعتبار الشكل والمضمون — ؛أضاف "غولدمان " شرحا دقيقا لإستراتيجيته النقدية، خصوصا بعد دعوته لتجاوز بل ورفض نزعة "سوسيولوجية المضامين" – التي يظهر فيها العمل الأدبي كانعكاس حتمي وآلي للمجتمع ووعيه الجماعي– ورفضه النزعة الشكلية التي لا تحفل بالجوانب الاجتماعية والتاريخية في النصوص مبرزا:

---

[1]– جورج لوكاتش: **الرواية التاريخية**، ترجمة : صالح جواد كاظم ،وزارة الثقافة، بغداد، ط1، 1978، ص 13.

[2]– حميد لحميداني: **النقد الروائي و الإيديولوجيا**،مرجع سابق،ص63.

●أن الرواية هي تعبير عن "رؤية العالم" وهي تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى.

●إن دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها أي أنه يعبر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عن أفكارها، وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي، ولكنه مبرزها وموضحها فقط.

●إن الدور الفردي يتجلى أساسا في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي وليس في بناء الرؤية العامة التي تنظم هذه الصياغة، لهذا يضفي على الإيديولوجيا أهابا تمويهيا يحولها إلى فن.

●إن الشكل الخيالي للعمل الروائي أي بناءه الجمالي يتميز باستقلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها، لذلك فالنص الروائي لا يطابق الواقع ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري.[1]

كما يرى "غولدمان" في الأعمال الأدبية وعلى وجه الخصوص الرواية – أن العبقرية – إبداعية الروائي تبدو في مدى مقدرته على ضبط التناسق بين الشقين الشكلي الصرف والمضموني العام؛ وهو التناسق الذي يسمح بفك البنيات الخطابية وتحديد سياقاتها بناء على رؤية العالم الذي يتملكها أو يتمثلها الروائي في عمله الإبداعي.

واعتمادا على هذه المقولة – رؤية العالم – يرى "غولدمان" أن الناقد مطالب في دراسته للأعمال الأدبية.

> **«بالكشف عن بنيته الدالة:Structure significative، والبنية المقصودة ...هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية شكلية كانت أو فكرية والوصول إليها يتطلب بحثا جديا،**

[1]– حميد لحميداني: **النقد الروائي و الإيديولوجيا**،مرجع سابق،ص 67.

مفصلا ودقيقا للأحداث الواقعية ومعرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها، ضمن محاور ثلاثة في النص هي: الحياة الفكرية، النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي»[1].

وهكذا يتضح أن تتبع سيرة الكاتب واستقراء محطات حياته بمعرفة نواياه وفكره، لا تعد إجراء كافيا –أساسا– لفهم وتفسير العمل الأدبي «**فكلما كان العمل هاما كلما أمكنه أن يعيش وأن يفهم لذاته وأن يشرح مباشرة بواسطة تحليل فكر مختلف الطبقات الاجتماعية»**[2] التي ينهل منها. **فالعمل الأدبي تتوقف قيمته الاستيتيقية على المقياس الذي يعبر فيه رغم النوايا والقناعات الواعية للكاتب والكيفية التي يحس هذا الكاتب من خلالها وينظر إلى شخصياته»**[3].

واستنادا للمعطيات الفكرية التي أقرتها مدرسة "لوكاتش" و"غولدمان"، يتراءى للدارس جدية الطرح في تجاوز الدراسات المضمونية التبسيطية، التي طغت على نظرية الانعكاس ولا يتأتى ذلك إلا من خلال نظرية بنيوية تكوينية، تسعى للتخلص من عقدة أو مفارقة الدراسة على مستوى الداخل والخارج[4] وتتجنب طغيان الإيديولوجي على الجمالي الشكلي والعكس.

وفي خضم انتشار النزعة اللوكاتشية التي حاولت التوفيق بين الاتجاهات النقدية الشكلية والاتجاهات المضمونية الخارجية، أحيا النقاد مقولات إستراتيجية كان قد عمل بها الناقد "ميخائيل

[1]– محمد برادة: **المادية الجدلية و تاريخ الأدب**،مرجع سابق،ص17.

[2]- محمد برادة: **المادية الجدلية و تاريخ الأدب**،مرجع سابق،ص17.

[3]– حميد لحميداني: **الإيديولوجيا و النقد الروائي** ، مرجع سابق، ص 74.

[4]– نقصد هنا أن البنيوية التكوينية كانت بمثابة رد فعل عنيف على الاتجاهات الاجتماعية التقليدية و كذا ضد النزعة الشكلية التي هيمنت على حقول الدراسة الأدبية.

باختين؛ BAKHTINE.M " وهي المقولات المصنفة ضمن سوسيولوجيا النص الروائي بمفهومها المعاصر.

وفي استقراء العلاقة بين الرواية و الإيديولوجيا حسب سوسيولوجيا النص؛ يشير "باختين" إلى قيمة العلاقة التي تتحدد في مستوى اللغة باعتبارها الحامل الأساس لتطلعات وتصورات الفئات الاجتماعية. كما يرى أن الرواية شأنها شأن اللغة – حين توظيفها – تشكل بناء أو « **دلائل مركبة في نسق معين هي في الوقت نفسه إيديولوجيا كما أنها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي، ولذلك فدراسة الدلائل اللغوية تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الإيديولوجيات الموجودة في الواقع**»[1].

كما أكد "باختين" على تجنب النظرة الميكانيكية التي تعتمد على السببية في دراسة الآثار الأدبية لأن ذلك ينم عن « **الجهل بالخصائص النوعية للمادة الإيديولوجية** » التي تتحقق عبر تفاعل مستمر لمعطيات التاريخ والطبقات الاجتماعية معتبرا أن « **كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل Signe**»[2].

ويشير"باختين" في معرض حديثه عن الأدب و الإيديولوجيا؛ أن التواصل الإبداعي بين المؤلف وجمهور القراء،ينبني على أساس التعدد المستوياتي للوعي؛ الذي تتحكم في بنائه معطيات سوسيو–تاريخية، تساهم وبشكل فعال في إبراز خصوصية توظيف اللغة فيما بين المجموعات الاجتماعية داخل العمل الأدبي. لذلك يرى "باختين" بأنه « **لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي،**

[1]– حميد لحميداني: **النقد الروائي و الإيديولوجيا** ، مرجع سابق،ص 74.

[2] - M Bakhtine :**le marxisme et la philosophie du langage** .Ed. minuit.1975 p 25l

حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي»[1].

وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى أن " باختين " لا يقتصر بحثه على دراسة السياقات اللغوية الاجتماعية من ناحية الصيغ والتراكيب واستقراء المعاجم، ولكن يتجاوزها إلى أبعادها المتعددة التي تحكمها الخلفيات السوسيو- تاريخية، فعند تمييزنا مثلا لمستويات اللغة باعتبار الطبقات الاجتماعية، تتبدى لنا ملامح وصور الشخصيات وظروف حياتهم، عبر تشخيص فني للغة، وهذا ما يمنح ثراء دلاليا للنتاج الأدبي، يناسب ثراء وتعدد المجموعات الاجتماعية. ولعل هذا الثراء المتاح للتوظيف الإبداعي هو ما قصده " باختين" بفكرة الحوارية التي تضمن وحدة الشكل والمضمون وتآلف الفني والإيديولوجي،ويترتب عن هذه المقولة – وفق نظرية الرواية عند باختين – فعالية :

> « **الشخص الذي يتكلم وفي كلامه ذاته، إذ أن الكلام لا يعد في هذه الحالة مجرد خطاب منقول عن كلام الآخرين، ولكنه كلام مشخص بطريقة فنية، يستخدم فيها التهجين والأسلبة والتنويع - فالمتكلم - في الرواية فرد اجتماعي وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية ومن ثم فهو منتج إيديولوجيا؛ Idiologue،وكلماته دائما عناصر إيديولوجية؛Idéologème لازمة لإضاءة الفعل، تصبح موضوعا للتشخيص الحواري في الرواية مما يحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلي المحض»**[2].

[1]– ميخائيل باختين: الماركسية و فلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري و يمنى العيد، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 ص43.

[2]– عز الدين إسماعيل: **مقدمة العدد**، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الخامس، ج1. ع 3، أبريل مايو، يونيو، 1985 ص9.

وإذا كان "باختين" قد قدم تصورا في مجال علاقة الرواية بالإيديولوجيا حسب فعالية المتكلم والكلام؛ فإن ذلك قاده إلى تمييز نظري بين صنفين متقابلين للرواية، هما: الرواية المونولوجية والرواية الحوارية.

فتبدو الرواية المونولوجية، مسيطرة على الأفكار الإيديولوجية المنبثقة في الخطاب، بإيعاز واضح للروائي الذي يهدف إلى إبراز فكره وتثمينه في إطار « **لا يسمح بالصراع الإيديولوجي العميق، لأن شخصياته في فضاءاتها لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة بقدر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب وإيديولوجيته - لذا- فهدف الرواية المناجاتية هو الحفاظ على الوحدة الدلالية لفكرته التي يطرحها، بوصفها البديل الوحيد الصائب والمقنع، فيصير العالم الروائي خاضعا لنبرة موحدة ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة** »[1]. وهذه الزاوية للنظر – حسب "باختين" – مرجعها الصوت الواحد المتفرد الذي لا يستطيع الإحاطة بكل الفعاليات الاجتماعية والثقافية وعلى رأسها اللغة، التي تمكننا من تمييز الطبقات الاجتماعية وتحديد البنيات الذهنية المماثلة لها في النص الأدبي والعكس.

يقول "باختين":

> **« حتى ولو تقدم الكاتب بلغة واحدة مثبتة كليا "دون أن تشتمل على تباعدات أو انكسار أو تحفظات"، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع وبأنه ... وسط التعدد اللساني، وبأنه يتحتم الحفاظ عليها وتطهيرها والدفاع عنها وتحفيزها.. إن الأديب لا يستطيع لا عن سذاجة ولا بطريقة اصطلاحية أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به»**[2].

[1] – عمرو عيلان : الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي ،مرجع سابق،ص 64.

[2] – ميخائيل باختين: **المتكلم في الرواية** ، ترجمة: محمد برادة ، مجلة فصول، ج1، ع 5 ، 1985، ص 105.

ولقد عارض "باختين" الروايات ذات الصوت الواحد والطبيعة المونولوجية، داعيا إلى تبني شكل جديد يتأسس على تعددية الأصوات ومن ثمة تعدد الطبقات التي تسهم في تعدد مستويات الوعي وهذا ما ينتج عنه " **الرواية الحوارية الديالوجية** ".وهي حسب نظريته الروائية،كفيلة باستيعاب الإيديولوجيات المختلفة، داخل عمل أدبي واحد. وهذا ما يسمح بتحقيق« **ديمقراطية التعبير داخل الرواية** »[1]،كما أنها تضمن ذات الديمقراطية لدى المتلقين كونها لا تفرض إيديولوجيا واحدة، وإنما تعرض لمختلف الإيديولوجيات والرؤى، وتؤمن لها الحضور نفسه في عالم صراعي جدلي هو النص الروائي.

وقد تدعمت أطروحات "باختين" منهجيا بما ألفه الباحث؛ "بيير زيما Pierre Zima" ؛الذي سعى إلى محاولة تأسيس تصور نظري جديد قوامه «**إقامة وجهة نظر جديدة في الدراسات السوسيولوجية للرواية، وذلك بتوجيهها نحو اهتمام متزايد بالبنية الداخلية للنص اعتمادا على تحليل سوسيو-لساني وتناصي ؛ sociolinguistique et intertextuel** »[2].

وبهذا يكون "زيما" قد آلف بين الاتجاهات الشكلية والبنيوية الحديثة، لاسيما في فرعها التكويني الذي تتبناه مدرسة "غولدمان ولوكاتش" داعيا الدارسين –ضمنيا– إلى إقرار ثنائية " الكيف واللماذا؟ " في إطار الدراسة الواحدة. « **فسوسيولوجيا النص الروائي - في رأي "زيما" – مطالبة بأن تنساق وراء معارضة "الكيف" الشكلاني بال "لماذا؟" الماركسي؛ بل عليها التأكيد على قضايا تتجاوز الخلاف الإيديولوجي بين المنهجين وذلك من خلال الإقرار بأن فضاء اللغة فضاء غير محايد وغير خارج عن الإيديولوجية**»[3].فاللغة ذاتها تحقق مجالا حيويا للإيديولوجيا واستعمالها الإبداعي يكفل لها الانتقائية من لدن الأديب لتضمينها شحنات أو أفكار اجتماعية وبذلك بات

[1]– يمنى العيد: الراوي. الموقع. الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1 ،1986 ص 177.

[2]– حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا ، مرجع سابق ،ص 83-84.

[3]– عمرو عيلان : الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق،ص68.

«**الفصل بين الدلالة الإيديولوجية للنص وبين بنيته اللسانية عملا اعتباطيا. ما دامت هذه الدلالة ملتحمة ومتمظهرة في أو بواسطة اللسانية للنص ذاته** »[1].

كما يقترح "زيما" جملة من العلاقات التي بإمكانها تحديد العلاقة بين النص الأدبي والإيديولوجيا فيرى:« **أن الكون الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر بأشكال متنوعة داخل بنيات المتخيل الدلالية والسردية - مضيفا – أنه توجد لغات جماعية داخل الطبقة مثل البورجوازية**»[2]، تتنازعها خطابات علمانية، كاثوليكية، بروتستانتية، ليخلص بالقول أنه «**داخل إطار سوسيولوجية النص، تظهر اللغة واللسان كنسق تاريخي تفسر التغيرات القاموسية، الدلالية، والتركيبية النحوية التي تحدث داخله، بالعلاقة مع النزاعات بين المجموعات الاجتماعية، ومن ثم بين اللغات الجماعية المؤسسة ومن هنا نتكلم عن الوضعية السوسيو لغوية اعتبارا وتبنيا للطابع التاريخي "المتغير" والاجتماعي للغة**»[3].

يبدو مما تقدم؛ أن آراء "زيما" حول علاقة الإبداع الأدبي والإيديولوجيا بوجه عام، تكاد تكون الأكثر خصوبة في المجال النقدي، لاسيما بعد انتقاداته الحادة لما بات يُعرف بـ"حيادية الأديب" التي انبثقت عنها فيما بعد إشكالية موت المؤلف[4]. كما انتقد أيضا "زيما" المدرسة الاجتماعية للأدب في فرعها التجريبي الذي تزعمه "روبرت اسكاربيت ؛ Robert Escarbit، مبينا أن هذا النوع من الدراسات «**يستبعد جانبا المضمون التاريخي ويركز فقط على العناصر الخارجية البحتة،**

[1]–بيار ف. زيما: **نحو سوسيولوجية للنص الأدبي**، ترجمة عمار بن لحسن ، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد الخامس، شتاء 1989 ، مركز الإنماء القومي بيروت ، ص89.

[2]– بيار ف. زيما: **نحو سوسيولوجية للنص الأدبي**، تر:عمار بن لحسن ، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد الخامس، شتاء 1989 ، مركز الإنماء القومي بيروت ، ص89.

[3]– المرجع نفسه،ص89.

[4]– موت المؤلف مقولة أساسية في التحليل البنيوي في بواكره التأسيسية – ينظر:رولان بارت :لذة النص،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،دمشق،ط1992،1.

كالجمهور المستقبل للنتاج ودُور المطابع والدور الخاصة في عملية الإنتاج المادي وكذا ما يترتب عن ذلك من علاقات، «مدعيا أنه بهذا سيتجنب كل تفسير تعسفي للأدب»[1].

كما أن شغفه بالبحث السوسيولوجي قد أدى به إلى معارضة مقولة :"البنية الدالة Structure signifiante"؛ لـ "غولدمان" معتبرا إياها « **لا تحيل على أية نظرية دلالية تمكننا في إطارها من فهم ضبط الدلالة. ويعتبر أن "غريماس" نفسه كان يعتقد بوجود عمق للنص Logos يسميه " البنية العميقة؛ structure profonde ومعناها يناظر تماما معنى "البنية الدالة" عند "غولدمان** »[2]. ويبدو أن معارضته –هذه هي التي فتحت أبواب الدراسات السوسيو– نصية لتبنيها المستمر لكل المقولات التي من شأنها تحقيق الكفاءة المرجُوة في دراسة وتحليل النصوص الإبداعية، كما الحال بالنسبة لمقولة الكلية totalité– الوحدة بين الشكل والمضمون والتناص intertextualité، والبنية الدالة structure significante والبنية العميقةstructure profonde .

وهكذا تبدو –آراء"زيما"–محاولة تركيبية لمقولات مختلفة نابعة عن اتجاهات فلسفية وفكرية ومدارس متعددة، تسعى قدر الإمكان لتحديد واستيعاب الخيارات الفنية المتاحة للتوظيف الإبداعي على مستوى الشكل – نقصد هنا الناحية اللغوية الصرفة – وكذا إمكانية رصد الدلالات والأفكار في تشكلها العام في مستواها السوسيو– تاريخي .

[1]– حميد لحميداني: **النقد الروائي و الإيديولوجيا**،مرجع سابق،ص85.

[2]– المرجع نفسه، ص 85.

ثانيا– الإطـار المنهجي للدراسة:السيوسيو بنائية من منظور النقد الأدبي

1– علم اجتماع الأدب و الظاهرة الأدبية

2–الإسهام الشكلي في تحليل الأدب..

3– من الشكلانية إلى البنيوية

4– مفاهيم بنيوية.

4–1–سمات البنية .

4–2 –اللغة و الكلام

4–3–التزامن و التعاقب.

4–4– العلاقات السياقية و العلاقات الإيحائية

5– الإجراءات و المعايير المنهجية للبنيوية التكوينية.

5–1– الجدلية.

5–2– الوعي.

5–3–الوعي القائم و الوعي الممكن.

5–4–الفاعلية.

5–5–ا لفهم و التفسير.

5–6– البنية الدالة.

5–7– رؤية العالم

.

1- علم اجتماع الأدب والظاهرة الأدبية:

تعتبر سوسيولوجيا الأدب من الفروع المشكلة لعلم الاجتماع، وهي فرع حديث النشأة لاح خلال القرن العشرين كفرع تخصصي يهتم بدراسة الظاهرة الأدبية ويقترح نفسه كمعرفة لتفهم مختلف الأنساق الفكرية ذات الطابع الاجتماعي وكذا الجمالي للنصوص الأدبية.

وقد تأسس هذا الفرع على أرضية "اجتماعية الأدب" باعتبار الأدب نتاجا خالصا لفعل مجتمعي ينتجه فاعل اجتماعي ويتوجه به إلى مجموعة فاعلين آخرين عبر سياقات محددة ؛ يقول روبيرت اسكاربيت:

> « **فالخلق الأدبي لا يصور وكأنه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل ينبثق من ذات عاقلة،شاعرة،ليوجه إلى الآخرين بما تفيض به هذه الذات،ويعمم عليهم هذا الفيض الفكري الشعوري ويجعلهم شركاء به.من هنا إن صفة الاجتماعية ملازمة حتما للأدب كما أنها تلازم الإنسان انطلاقا من طبيعته.** »[1]

تقدم سوسيولوجيا الأدب نفسها كمعرفة تحليلية تشتغل على تحديد الأنساق الفكرية والجمالية المترتبة عن أبنية المجتمع وحركيا ته ومالها من تعالقات وآثار في تشكيل النص الأدبي. حيث تستمد فعالياتها من العلاقة الجامعة بين الأدب والمجتمع ؛وهي«**علاقة قائمة بالفعل والقوة /../ فالأدب لا يكون أدبا إلا في ظل شروط اجتماعية محددة، والأديب المنتج للعمل الأدبي هو في البدء والختام فاعل اجتماعي آخر، والنسق العام الذي يحتضن هذه العملية يظل هو المجتمع بفعالياته وأنساقه الفرعية الأخرى** »[2].فالأدب إذا نتيجة نهائية لتفاعل بنيات مشبعة بالنفسي الفردي والجمعي والتاريخي« **فلا يمكن استيعابه أو تذوقه أو تحليله دون إطاره الاجتماعي، ذلك**

---

[1]- روبيرت اسكاربيت:سوسيولوجيا الأدب،تر:آمال أنطوان،منشورات عويدات،بيروت،لبنان،ط3،1993،ص6.

[2]- ينظر الرابط:w.w.w.EjtiMAY.com ، عبد الرحمان العطري: **مقدمة في سوسيولوجيا الأدب**، تاريخ الزيارة: 9-8-2011.

لأنه ليس شيئا غامضا أو هلاميا أو مجرد لهو فردي للخيال/../- فالأدب- ينشأ من سمات عامة معينة يعكسها الفنان في أعماله كي يجسد نبض المجتمع بحكم أنها مشتركة بين أفراد هذا المجتمع»[1].

وتعد الأديبة الناقدة "مدام دي ستايل؛M.De.Staël" أول من رسمت ملامح الدراسة السوسيولوجية للأدب من خلال مؤلفيها-ألمانيا De l'Allemagne، والأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعيةDe La Littérature Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Instituons Sociales الصادر سنة 1800.وقد أشارت الباحثة إلى قيمة تأكيد الطابع التاريخي والاجتماعي للأدب في مواجهة اللااجتماعية واللا تاريخية التي سادت الحقبة الرومانسية آنذاك[2].فربطت الإبداع الأدبي بالمؤسسات الاجتماعية ونتائج طبيعة المرحلة التاريخية للمجتمع.

فكل مجموعة بشرية-حسب دوستايل- تقبع تحت تأثير الحياة السياسية والاقتصادية للمجتمع وهذا ما يؤكد تأثر المنتجات الثقافية الكبرى بهذه التغييرات.وربما كان لهيمنة الفلسفة الوضعية[3] positivisme في أواخر القرن التاسع عشر،بالغ الأثر في فكر "ستايل" والرواد الأوائل للمنهج السوسيولوجي الخاص بالأدب. وهذا ما يستشف من أبحاث" تين "Taineو"براندس Brandes" و"بليخانوف Plekhanov ".فعلى سبيل المثال،حاول "هيبوليت تين- .H Taine"

«أن يحاصر ا لمفاهيم الميتافيزيقية حول الفن والإبداع التي روج لها الفكر المثالي،كالإلهام والعبقرية والتفرد ...وسعى إلى الكشف عن الجذور الاجتماعية والعرقية والثقافية للإبداع تماشيا مع هيمنة العقل الوضعي في تلك اللحظة

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1، 2003، .ص324.

[2]- مجموعة من الكتاب ترجمة، رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة ، الكويت، ط1، 1997، ص139.

[3]- الفلسفة الوضعية: تعنى باشتقاق المعرفة من التجربة الحسية، ترفض الميتافيزيقا و كل التفسيرات الغيبية ذات الطابع الإدراكي والتأملي الحدسي.لأنها تقع خارج نطاق المعرفة الحقيقية أو الواقعية و تنظر الوضعية إلى مناهج العلوم الطبيعية بوصفها الوسائل الوحيدة الملائمة للحصول على المعرفة. ينظر:م.روزنتال.ب.يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985 ، ص583 .

التاريخية»[1] فالنص الأدبي باعتباره إبداعا ثقافيا لا يمكن فهمه إلا «**من خلال مضمون هذه العوامل الخارجية،ويكون الأدب نتيجة لهذا ظاهرة ناشئة عن البناء الاجتماعي وانعكاسا إما لحياة المؤلف أو عصره . فالإبداع الأدبي يتم تفسيره -هنا - بوصفه ليس أكثر من نهج نهائي للمحددات السببية الخارجية** »[2].

بذلك تكون أطروحات كل من "تين وستايل وبليخانوف" وغيرهم ؛أرضية تاريخية لتتبع تطور سوسيولوجيا الأدب، رغم الفاصل المعرفي الذي حدده النقاد للتمييز بين الاتجاهات الاجتماعية للنقد الأدبي وعلم اجتماع الأدب كما في نسختيه:

النسخة الإمبريقية التي يمثلها بشكل خاص "روبير اسكاربيت؛ E. Roberte "، ومدرسة بوردو التي تعتمد على تقنيات تجريبية تحليلية انتظمت في منهج للدراسة الاجتماعية؛ وآلياتها:الإحصاء والبيانات وتحليل المعلومات. والنسخة الجدلية التي تنزع إلى تبني آراء وأفكار كل من "ماركس–Marks،" و"لوكاتش–Lukacs" و"لوسيان غولدمان–L.Goldman".

إن التعامل مع النص الأدبي، من خلال التركيز على العوامل الخارجية التي تحدد وجوده باعتبار الخلفيات التاريخية والاجتماعية؛ قد أفقده الريادة النقدية فأضحت فعاليته متلاشية أمام عناصر محددة مثل العنصر والقوى الطبيعية والسيرة الذاتية. وصارت أحكام النقاد أحكاما مباشرة لا تلفي اهتماما بالبنية الجمالية التي تتأسس في سياقها المضامين، مما«**أفرز-هذا الاختزال الفج للأدب- استجابتين هامتين: أولاهما: التحليل البنيوي للشكلانيين الروس وحلقة براغ اللغوية. وثانيهما: التوجه**

[1] – عبد الوهاب شعلان، **سوسيولوجيا الأدب التاريخ و المنهج**، – مجلة علوم إنسانية، السنة الرابعة، العدد31 تشرين نوفمبر2006. –عبد الوهاب شعلان: **سوسيولوجيا الأدب التاريخ و المنهج**، – مجلة علوم إنسانية، السنة الرابعة، العدد31 تشرين نوفمبر2006.

2– صلاح سليمان عبد العظيم : سوسيولوجيا الرواية السياسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،1998، ص 42.

الماركسي الأكثر مرونة الذي ظهر مبكرا لدى لوكا تش Luckucs، والأكثر حداثة لدى "لوسيان غولدمان" L.Goldman[1]. وسنحاول في ما يلي، أن نعرض لأهم الأسس المنهجية التي قامت عليها الشكلانية الروسية والتي أرست دعائم المنهج البنيوي الذي هيمن على الدراسات النقدية في ستينيات القرن العشرين، لتكون بذلك الأرضية المنهجية لولوج البنيوية التكوينية، باعتبارها المنهج المتبع في هذه الدراسة.

2- الإسهام الشكلي في تحليل الأدب:

يُعد الشكلانيون الروس Formalistes Russes أبرز النقاد الذين شكلوا ثورة منهجية في دراسة اللغة الشعرية والأدب عموما. آخذين على عاتقهم مهمة علمنة الدراسة النقدية للأدب. وقد أحدثت ثورتهم «**نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم ومركز اهتمامهم النقدي، وأغفلوا ما عداها من مرجعيات تتصل بحياة المؤلف وبيئته وسيرته وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للأدب وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر**»[2].

تعود جذور الشكلانية الروسية إلى حلقة موسكو الألسنية التي تأسست خلال سنة خمسة عشر وتسعمائة والف 1915،على يد جماعة باحثين، أبرزهم: رومان جاكوبسون-R.Jackobson و"فلاديمير بروب-" F.Propp ومكاروفسكي – Muckarovesky J، و أوسيب بريك- O. Brick. وجماعة الأبوياز opojaz ، أو ما يعرف بحلقة سان بطرسبورغ Petersburg، التي مثلها فكتور شكلوفسكي – V.Chekoloveski، وبوريس إخنباوم – Boris.E أواخر سنة 1916 [3].

وقد سعت الحلقتان إلى

---

[1]- لوسيان غولدمان (1913) ،فيلسوف روماني من مؤلفاته : أبحاث جدلية، من أجل علم اجتماع الرواية ، الماركسية و العلوم الإنسانية. الإله الخفي. اشتهر بمنهج البنيوية التكوينية في الفكر الفرنسي المعاصر. ينظر : البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ترجمة : محمد سبيلا،مرجع سابق،ص11.

[2]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء الإسكندرية، ط1 .2003 ،ص 76.

[3]- مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي في الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002 ، ص13.

«تأسيس نظرية جمالية وتطلعوا [تطلعتا] إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له–مطالبين-بمقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة بوصفه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط»[1].

وفي هذا الصدد يقول"بوريس إخنباوم – E.Boris":«**إننا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافية أو النفسية المتعلقة بالإبداع، مؤكدين على أن هذه القضايا التي تبقى جد مهمة ومعقدة في الوقت نفسه، يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى**»[2].

وعليه فالأحرى بالدارس أو الناقد أن ينأى بجوهر الظاهرة الأدبية عن علاقتها بمنشئها أو بيئتها وأن يقتصر بحثه على العلائق التي تحدد أو تلخص كينونة العمل الأدبي الموضوعية، بوصفها بناء مستقلا بنفسه، «**فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل الأدب أدبا**»[3].

يقول "جاكبسون":« **إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية La littérarité: أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا**»[4]. وقد كانت آراء "جاكبسون وفكتور إرليخ " مدعاة لتغيير الادعاء التقليدي فيما يخص ثنائية الشكل والمضمون، فما يمنح الأدب هويته وما يميزه عن سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية الأخرى هو بروز شكله فالفن الصحيح منفصل تماما عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة العملية في الحياة، «**فالإبداع الفني والأدبي عالم قائم بذاته،**

[1]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سبق ذكره،ص77.

[2]– حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء،ط 3، 2000،ص11.

[3]– بسام قطوس: **المدخل إلى مناهج النقد**،: مرجع سابق،ص98.

4– خالد سليكي: **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني** ،مجلة عالم الفكر، ع1،ج2 ،1994 ،ص63.

وهو ليس مكلفا بتقديم نسخة أو صورة مكررة للحياة بصفتها الأصل أو مضطرا للاقتباس منها لأنه تابع لها /../ فالفن ينبغي أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته، إذا أراد أن يكون فنا وأن يقوم بوظيفته النابعة من طبيعته»[1].

هكذا تبلورت أبحاث الشكلانيين بالتركيز على طرف الداخل وإهمال الطرف الثاني "الخارج" رافضة ذلك الربط « **بين النظام اللغوي الداخلي للنص وأي أنظمة أخرى خارجية**»[2]. فما يحدد جمالية الإبداع حسبها؛ هو الصورة الفنية « **التي تشكل وحدة الفن وجوهر المضمون والشكل، وأن الصورة هي شكل إدراك الحياة في الفن، خلافا لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الاجتماعي(الشكل العلمي–المنطقي) وأن المضمون هو الذي يحدد الشكل ويتجلى من خلال الشكل**»[3].وعليه؛ يغدو الشكل الفني المرجعية الثابتة لتمييز أشكال التعبير وتصنيفها وهو الكفيل « **بفك مفارقة الخارج/الداخل وتخطي ازدواجية الحقيقة أو المعرفة، وتفسير إبداعية اللغة من خلال الخصائص الشكلية لبنائها ذاته** »[4]،

استمدت الشكلانية مفهومها للشكل،من عمق الآداب القديمة والفلسفة اليونانية وكذا ما جادت به آراء الفلاسفة المعاصرين. فمقولة الشكل ؛لم تكن جديدة أيام الشكلانيين، فقد تحدث عنها الفيلسوف المثالي "أفلاطون " معتقدا:

> **« أنه عندما تكتمل هذه الصورة الجدلية بين الفنون والقيم التي تتبناها فإنه يتضح لنا الهدف من تلك الرؤية المثالية في الجمال ... فالفنون بعد ذلك ليست إلا الشكل المحسوس لكل ما هو مطلق، لكل ما هو كلي ونبيل، وإذا ما**

[1]– نبيل راغب : **موسوعة النظريات الأدبية**، ،مرجع سابق،ص391.

[2]– عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة** ،عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص158.

[3]– بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد،مرجع سابق ،ص 83.

[4]– عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة،مرجع سابق، ص 161.

كان النسق الخارجي للفنون ونعني به النسق والإيقاع واللحن والتنظيم وغيرها مما يكون الصور والأشكال الفنية الجمالية، يعد معيارا جماليا لأنه تجسيد لقيمة من القيم كالشجاعة والعفة..-ف- هذه القيمة ذاتها هي القيمة الجمالية في الفن »[1].

وبذلك يتضح أن مفهوم الشكل في الفلسفة المثالية – حسب أفلاطون – يوازي إن لم نقل يطابق مصطلح المثل لديه.

بينما نجد الشكل عند "كانط– E. Kant"، بمعنى«**القانون الذي يفرضه الفكر على المادة مثل الأشكال الخالصة للحساسية كالزمان والمكان بوصفهما القانون الأساسي للحركة الموضوعية والذاتية للمادة**»[2]، وهو في طرحه يربط مفهوم الشكل بالإدراك الحسي للجمال، فقد ذهب إلى القول: «**ليس الجميل كشكل أو كحالة معينة أو كوضع محدد... وإنما كحكم ذوقي أو بمعنى آخر فإن هذا التحليل يقوم على فرضية أن الجميل يعتمد على الإنسان نفسه .. دون النظر إلى أي عامل أو مؤثر آخر**»[3] .

أما "هيغل Hegel"، فهو لا يفصل الشكل عن المحتوى ولا يضع حدا بين الظاهر والباطن ولا يفصل الصورة عن مادتها؛ « **فالمضمون ليس إلا تحول الشكل إلى المضمون والشكل ليس إلا تحولا للمضمون إلى شكل، وهذا التحول المتبادل هو من أهم قوانين الفكر ولكنه لا يظهر صراحة إلا بعد أن نصل إلى العلاقة المطلقة والعلنية بينهما وذلك حين نصل إلى بحث للعلاقة بين الجوهر والسبب**»[4].

[1]– عبد الكريم هلال خالد : أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي، جامعة قار يونس، بنغازي.ليبيا، ط1، 2003، ص24.

[2]– الزواوي بغورة: المنهج البنيوي،مرجع سابق،ص 82.

[3]– عبد الكريم هلال: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، مرجع سابق، ص 36.

[4]– الزواوي بغورة: المنهج البنيوي،دار الهدى،عين مليلة ،الجزائر،ط1،ص 82.

ويتضح من رأي هيغل أن محاولة إدراك الشكل دون المحتوى غير واردة، لأن العلاقة التي تحدد وجودهما هي علاقة جدلية، فلا يمكن إدراك الواحد منهما دون إدراك الثاني وهكذا فالفاصل ما بين " كانط و هيغل "هو أن الأول يكاد يكون مفهومه للشكل مفهوما صوريا خارجيا، تكون مهمته تحديد محتويات المعرفة في حين يظهر مفهوم" هيغل "جدليا ينم عن علاقات متفاعلة فيما بينها يصعب التمييز بين أركانها، وهي علاقات ذات بعد مثالي Idéale.أي أن «**الشكل هو العملية الكاملة للمضمون المتعين ذاته**»[1].

في خضم المفهومات السابقة ؛انطلق ماركس الشاب بفلسفة المادية التاريخية، مولدا مفهوما آخر حول الشكل وذلك من خلال التمييز بين «**الأشكال التي تنبع من الشيء والأشكال التي توضع للشيء -ذلك- أن لكل مادة شكلها الطبيعي المباشر والتي تكون للقاعدة وفي هذه الحالة تكون الأولوية للمادة على الشكل. فالأشكال زمنية وتاريخية، فكما تتشكل فهي تتطور مثل أشكال وأساليب الإنتاج وأشكال السلع، وهنا تظهر العلاقة الجدلية التي تربط الشكل بالواقع والتاريخ** »[2].

عرفت الحقبة التاريخية التي اهتم فيها الشكلانيون الروس بالظاهرة الأدبية انتشارا واسعا للفلسفة الكانطية،حيث أخذ مفهومهم للشكل بعدا –كانطيا –يحدده اقتراحهم بضرورة الفصل بين المادة والصورة أو الشكل، ذلك أن «**الشكل هو المحدد للمادة**»، فالأديب قبل البث في عمله يملك صورة كلية ذات طابع شكلي ترتبط أساسا بأحكام العقل المسبقة، وتناسقها وتفاعلها هو الأساس في بلورة المعرفة التي تكفل ميلاد العمل الأدبي وهي معرفة ديناميكية قابلة للنظر والتحديد والقياس يتجلى لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي.

[1] –اليكسيس كالينوس:**الماركسية والنقد الأدبي** ،تر:هاني حلمي، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي ق20،المجلس الأعلى للثقافة ،مصر،ط2005،ص141.

[2] -*Lucien Sève* -STRUCTURALISME ET DIALECTIQUE. Ed. Social paris. France.1984. p 204

ومن خلال ما تقدم ؛ فإن حديثنا السابق عن الشكل وتداوله من طرف الباحثين والفلاسفة يحيلنا إلى القول بأن الشكلانيين هم أول من ركز على دراسة النص الأدبي باعتباره شكلا معزولا عن كل سياق خارجي. وليس مفهوم الشكل وحده ما انبثق عن مجهوداتهم فلقد أثروا الدراسات النقدية بمفاهيم متعددة كالتغريب؛ Défamiliarisation، والقص؛ Narrative، والتحفيز؛ Motivation والعنصر المهيمن؛ Le dominant [1].

غير أن اهتمامنا بمفهوم الشكل يبقى خطوة منهجية باعتباره الخلفية الشرعية لفهم المنهج البنيوي وتفرعاته، وكذا قيمة هذا المفهوم في مراتب الدراسة التطبيقية.

3- من الشكلانية إلى البنيوية:

كان للتطرف الواضح في تطبيق مقولة الشكل والقاضي برفض كل العوامل الخارجية التي قد تسهم في فهم النص الأدبي واستنباط جمالياته، أثر بالغ في خلخلة القواعد الشكلية وشق صفوف باحثيها؛ فبين داع إلى الانغلاق والتقوقع داخل حدود النص الأدبي – كما فعل "إيخمباوم" في مقاله الشهير"**المناخ الأدبي**"[2]؛ -حيث قال:

> **« أن الأدب شأنه شأن أي نظام معين للأشياء، لا يتولد من حقائق تنتمي لأنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى هذه الحقائق. وأن العلاقات بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الغريبة عليه لا يمكن أن تكون ببساطة علاقات سببية، لكنها يمكن أن تكون فقط علاقة تقابل أو تفاعل أو شرطية»**[3]

---

[1]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996،ص ص31.36.

[2] -Reding in Russian Poetic-

مقال نشر سنة 1929 و أعيدت ترجمته للإنجليزية 1972 ضمن سلسلة مختارات من الدراسات الروسية النقدية – ينظر؛ عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت 1998،ص 164.

[3]- المرجع نفسه، ص 164.

– طفا إلى السطح اتجاه آخر أكثر مرونة وانفتاحا على الخارج جسده ذلك التحول التاريخي للرائد الشكلاني " جاكبسون Jacobson" الذي سعى إلى تجاوز القصور المنهجي الذي اعترى الشكلانية ؛ وذلك عبر استبعاده « **بعض المبادئ الشكلية المتطرفة مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر أو استحالة الوصول إلى نتائج محددة من التحليل النقدي**»[1] وبذلك يكون "جاكبسون" قد ابتعد عن النهج المتطرف للشكلانية في دراستها للمنتجات الأدبية الذي يستبعد كل عنصر خارجي–كحياة الكاتب أو ظروف المرحلة التي ظهر فيها النص– عن البنيات الداخلية للنص أثناء أي تحليل .

يقول "جاكبسون":«**أنه برغم استقلالية البناء اللغوي فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلا كاملا عن البنى التحتية التي تشكل الثقافة ووعي الكاتب أي أننا لا نستطيع أن ندرس أو نحلل العمل بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي**»[2] .

وقد نهل "جاكبسون "من الإسهامات الشكلية الإجرائية ؛لاسيما طرائق تحليل الشعر والسرد التي أضحت تقارب العلمية، مستفيدا من أبرز مقولاتها وأبرزها «**اللغة شكل وليست مادة**» وهي المبدأ الأساس لعلم اللغويات الذي استمدت منه الشكلانية روحها.

وغير بعيد عن موقف "رومان جاكبسون"،أضاف الناقد " ميشال فوكو Foucault M" في عدة مقالات علمية؛ما فائدته ؛أن النص الأدبي لا تقتصر قيمه الجمالية على العنصر اللغوي فحسب، بل يمتد إلى العلاقات المتواشجة بين اللغة كنظام،أو كعالم قائم بذاته، وبين اللغة من حيث كونها ناقلة للأفكار، والثقافات عموما.يعبر عن ذلك بقوله « **لا أحد يجادل في أن اللغة تساهم بشكل فعال بهذا النقل في تطوير تلك الثقافات، بل تعتبر اللغة خزانا هائلا لتجارب الأمم عبر مسيرتها التاريخية**»[3] . والواقع أن الوجود الفكري الجديد للمنهج البنيوي ما هو إلا امتداد للشكلية التي

[1]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت 1998 ،ص164.

[2]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3]– عبد السلام المسدي: قضايا البنيوية، دراسة و نماذج، وزارة الثّقافة، ط1، تونس، 1991،ص140.

وصفها النقاد بأنها"**بنيوية مبكرة**"[1]،حيث قارن النقاد بين المرجعيات الفلسفية والمعرفية لكلا المنهجين محددين مجال التماس بينهما،فبينوا أن التشابه بين البنيوية و الشكلانية كامن في مفهوم البنية أصلا؛ إذ يتجلى التماثل في مفهوم "الشكل-البنية" و"النظام-النسق"كما استعمله "دي سوسير".

يقول"تينيانوف Teniaynov ":

> **«إن خاصية العمل الأدبي الفريدة تتمثل في تطبيق عامل بنائي على المادة، لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها، هذا العامل التركيبي لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه، بل ترتبط به بشكل متمركز، بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل، بل تصبح المادة نفسها مشكلة، إذ لا توجد أي مادة خارج التركيب »**[2].

كما أن الاعتماد على المنهج العلمي قد شكل الأرضية الموحدة لكلا المنهجين، وهذا ما يظهر في اعتمادهما المطلق على النموذج اللساني الذي رسم أطره " فرديناند دي سوسير ".

يقول "تودوروف Todorov": **«إن المذهب الشكلاني يوجد في أصل اللسانيات البنيوية أو على الأقل في أحد اتجاهاتها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية واليوم فإن النتائج المنهجية للبنيوية قد مست عددا من المجالات، هكذا نجد أفكار الشكلانيين حاضرة في الفكر العلمي»**[3] وهذا الفكر كفيل بطرح المشاكل والآراء التي تحاول فرض نفسها على النص من خارجه ليرتسم النص الأدبي بذلك كوحدة كلية –بنية تامة- تقتضي عند الدرس مقاربة محايثة تتمثله – النص- كبنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته «**فيتحول النص-في التصور البنيوي- إلى جملة كبيرة، ثم يمعن في تجزيئها تجزيئا ذريا إلى أصغر مكوناتها وتفسير كل ذلك تفسيرا نسقيا**

[1]- بشير تاوريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية ، مكتبة اقرأ ، ط1 ، قسنطينة ، الجزائر ، ص41 .

[2]- نقلاعن، الزواوي بغورة: المنهج البنيوي ،مرجع سابق،ص 40.

[3]- المرجع نفسه،ص 41.

وصفيا بما تيسر من إجراءات علمية كالإحصاء والرسوم البيانية»[1].

هكذا سعت البنيوية لأن تصبح « **نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي الفني والجمالي- وذلك- بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء، وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك، على الظاهر في لحظة معينة** »[2]. ولعل هذا الحذف هو الذي ضمن لها الصبغة العلمية التي تجلت في بحوث معمقة أنجزها البنيويون نمت عن «**رغبة جامحة..في العثور على "النسق المتماسك" بعد مرحلة هيمنة الانقسام و التشظي**»[3]. وحتى يتم العثور على ذلك النسق، اقترحت البنيوية جملة مقولات أساسية تتيح للدارس إمكانية النظر في النصوص الإبداعية بصفة علمية، وتعد البنية أهم مقولاتها وهذا ما يدفعنا بالضرورة إلى الوقوف عند أهم المفاهيم البنيوية .

4 – مفاهيم بنيوية:

4 –1– سمات البنية Caractéristiques De Structure:

بتجاوزنا للمفهوم اللغوي للفظة "بنية"، نجد أن قوامها وصف؛ بأنها « **نظام أو نسق من المعقولية، وقيل أنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما في آن هو النظام الرمزي** »[4]. وهذا النظام يربط مفهوم البنية بمفهوم الشكل الذي يتحدد إدراكه بإعمال الفكر أو العقل؛ فتبدو البنيوية بذلك – وعلى حد تعبير "بياجي Piaget ":

[1]– بشير تاوريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية ، ، مرجع سابق ، ص41 .

[2]– صالح هويدي : النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، ص109.

[3]– المرجع نفسه ،ص 110.

[4]- صالح هويدي : النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، ص71.

«مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تتغير بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية،فالبنية تتألف من عناصر تقوم بينها جملة من العلاقات، هذه العلاقات تخضع لقوانين التحويلات وهي مغلقة على نفسها ولا تستعين بعناصر خارجية»[1]. ولتحديد خصائص البنية؛اشترط البنيويون ثلاث سمات أو ثلاثة حدود أولية للمعرفة، لخصها "بياجي" في الكلية Totalité، والتحويلات Transformations والضبط الذاتي Autorégulation.[2]

والمقصود بالسمة الأولى من هذه السمات ألا وهي الكلية، هو « **أن البنية لا تتآلف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق»**[3]. أي أن وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات جمعت معا قسرا وتعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها، وهكذا تضفي هذه القوانين على البنية خصائص أشمل وأعم من خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية، كما أن هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها من كونها داخل هذه البنية.

أما السمة الثانية المعبر عنها بالتحويلات فتعني أن « **المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل " النسق " أو " المنظومة " خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية»**[4]. فالبنية على هذا الأساس « **ليست وجودا قارا ومستقرا وإنما هي متحركة دائما إذ أن قوانينها**

[1]– الزواوي بغورة: المنهج البنوي،مرجع سابق،ص 172.

[2]– بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ،مرجع سابق ،ص86-87.

[3]– ينظر، ميغان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص 36.

[4]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،مرجع سابق،ص 52.

لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي، وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها»[1].وهكذا وجب التعامل مع البنية باعتبارها أداة إجرائية ذات صبغة تحويلية، بإمكانها التأثير في الإطار العام الذي تحدده الدلالة.

وأما المقصود بالسمة الثالثة – ذاتية التنظيم – أو التنظيم الذاتي Autorégulation أن كل بنية بإمكانها تنظيم نفسها من تلقاء نفسها « **فلا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية، فالتحولات تعمل دائما على صيانة القوانين الداخلية ودعمها، تلك التي تخلق وتبرر هذه التحولات وتعمل كذلك على إغلاق النظام كي لا يحيل أو يرجع إلى غيره من الأنظمة»**[2].

وبناء على السمات السابقة ؛ تبدو البنية قانونا « **يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة ومعقولية تلك المجاميع من جهة أخرى؛ ومعنى هذا أن بيت القصيد في كل بنية - إنما هو - وحدة تنوعاتها أو تغيراتها المتفاضلة** »[3]. ولعل هذه التغيرات هي التي فتحت المجال النقدي لـ "دي سوسير" ليثريه بمقولات هامة، سيطرت على الدراسة البنيوية ردحا من الزمن وأهمها:

4-2- اللغة والكلام Langue et Parole:

بين "سوسير" في معرض كلامه حول اللغة والكلام أن العلاقة بينهما جدلية، ولا سبب للفصل بينهما إلا لأغراض الدراسة العلمية. فاللغة حسبه – **كلعبة الشطرنج** أجزاء متجاورة تربط بينها مسارات محددة تنم عن علاقات لها نسق متماسك يتجلى«**كمجموعة من القواعد والقوانين المحدودة التي تهيئ حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول.وإن كانت عملية القول لا تحدها**

[1]–ميغان الرويلي،سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق ،ص 37.

[2]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]–زكريا إبراهيم: مشكلة البنية،مرجع سابق ،ص37.

حدود،فإن اللغة كنظام هي مجموعة من القوانين تقوم على تنظيم وتحديد هذه العملية حتى تصبح قابلة للإدراك »[1].وفي هذا الصدد ميز"سوسير"بين ثلاثة مفاهيم للغة:

أما المفهوم الأول ؛فهو« اللغة Langage بشكل عام، أي ما هو طبيعي في الإنسان أو ملكة الإنسان وقدرته على خلق الإشارات والعلامات واختراعها »[2].وهذه الملكة صفة خاصة بالإنسان نقبلها بالتسليم باعتبار العقل الواعي،والمفهوم الثاني؛ هو«اللغة كنظام langue قائم مثل اللغة العربية أو الفرنسية».فلكل لغة ألفاظها وقوانين بنائها، كالأصوات والتركيب والاشتقاق .

أما المفهوم الثالث، وهو الكلام أو ما يعرف بـ « **الحدث اللغوي الفردي Parole الذي يمارسه متكلم لغة ما** »[3].وعليه يمكننا القول أن اللغة تمثل حضورا اجتماعيا مستقلا عن الفرد تكفل له في ذات الوقت إمكانية استغلال قواعدها وقوانينها العامة في إنتاج الكلام وإثرائه، وهي بذلك تكون السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية لذلك ركز "سوسير" على الفصل بين اللغة والكلام في مراتب الدراسة البنيوية.

4-3- التزامن والتعاقب Synchronique/Diachronique:

تعد هذه الثنائية من المصطلحات الأساسة المستعملة في البحث البنيوي؛ إذ يتجلى مفهوم الزمانية بدرس الظاهرة اللغوية عبر تطورها التاريخي في حيز زمن محدد؛ «**بصرف النظر عن حالة اللغة قبل وصولها إلى تلك الحال المدروسة وبصرف النظر أيضا عن حالتها بعدها، كأن ينظر الباحث مثلا في مدى تخصيص اللغة العربية العاقل وغير العاقل باسميْن موصوليْن متميزين (ما، من) انطلاقا من النص القرآني لينتهي إلى أن العربية في ذلك الحيز الآني من**

[1]- بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر،مرجع سابق ،ص 127.

[2]- ميغان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص 31.

[3]- - المرجع نفسه،ص 37-38.

تاريخها كانت لا تميز البتة بين العاقل فتخصه بـ"من" وغير العاقل لتخصه بـ "ما" فيبحث عندئذ عن تواتر حالات التمييز وعدم التمييز في القرآن ».[1]

أما في ما يخص التعاقب، فينظر إليه باعتباره تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنه أحيانا "بانفتاح البنية" على الزمن، وبعبارة أخرى فالتعاقب « **هو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة، يحل فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن** »[2].

وللتوضيح أكثر يقترح "سوسيير" – كما أسلفنا – مثال لعبة الشطرنج، حيث شبه الآليتين " التزامنية و التعاقبية" بطريقتين مختلفتين لوصف اللعبة؛يقول في هذا الصدد:« **إحداهما أن تنظر في الرقعة إثر كل تحريك قطعة، فتصف وضعها العام دون أن تهتم بما كانت عليه تلك الرقعة أو بما يمكن أن تؤول إليه، وتلك هي الآنية، والثانية أن تسجل المسابقة في صيرورتها من أولها إلى آخرها، أو أن تصف حالات قطعة من القطع منذ دخلت في حلبة السباق إلى أن سقطت أو انتهت المسابقة**»[3]. وفي هذا الصدد يقول "ليفي ستراوش": « **إن التعاقبي والتزامني يتعارضان وذلك لأن الأول يهتم بأصل الأنساق؛ Genèse de systèmes، في حين أن الثاني يهتم بالمنطق الداخلي للشيء؛ la logie interne** ».ونتيجة لهذا التعارض ولأسبقية التزامن على التعاقب، قرر "سوسير" ومن معه– من بنيويين– بضرورة ايلاء الجانب التزامني أولوية الدرس النقدي باعتباره يرتبط دوما، بما هو ناجز، بما هو مكتمل، بما هو في طريق التكون والانجاز أو الاكتمال، في حين يركز على أن اللجوء إلى العامل التعاقبي يكون في حالة تخلخل البنى وتغير عناصرها، وهذا ما يقود إلى الدراسة التاريخية، الدراسة القائمة على البحث في أصل الأشياء ومكوناتها.

[1]– عبد السالم المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982، ص 129.
[2]– عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1996، ص45.
[3]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص 130.

4.4- العلاقات السياقية و الإيحائية :Relations Suggestives et Contextuelles

في معرض بحثه حول العلاقات القائمة بين عناصر اللغة على مستوى النصوص الإبداعية، يشير "سوسير" إلى مبدأ الخطية أو الاستقامة. وهو مبدأ يتعلق بتتابع العناصر في وقت وتآلفها في سلسلة الكلام. مبرزا أنه من المستحيل النطق بعنصرين في وقت واحد؛ فكل تركيب لغوي يتعدى دوما عنصرين فأكثر. كأن نقول مثلا« **الله أكبر، الحياة الإنسانية، الطقس جميل، سنخرج من هنا...الخ . وعندما تدخل الكلمة في تركيب ما، فإنها تكتسب قيمتها فحب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات**»[1]. فالكلمة تملك علاقات بما يجاورها كعلاقات الفاعلية والمفعولية وما قد يتضمنه التركيب من علاقات أخرى، **وهكذا يتحدد معنى الكلمة (الإشارة) في جملة ما من موقعها المكاني الذي تحتله أفقيا في الجملة وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها**[2]. وهذا التموقع هو الكفيل برصد العلاقات التركيبية التتابعية، ومدى تآلفها عبر « **سمات تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أم غير تنافرية**»[3].

كما أشار "سوسير" إلى إمكانية تحديد معنى الكلمة باعتبار« **مجموعة البدائل أو الأضداد أو المترادفات التي من شأنها أن تحل محلها، لكنها قامت المفردة المحتارة بإزاحتها ووقع الخيار عليها بدلا من غيرها، وهكذا ففي جملة " درس الطالب البنيوية" يتحدد معنى الطالب أفقيا من موقعه بعد الفعل "درس" وقبل الاسم " البنيوية" وكذلك من كونه "الطالب" وليس عبد الله، أو الأستاذ أو ما يمكن أن ينوب عليه كالعبقري مثلا**»[4] .

وتأسيسا على ما سبق نستنتج أن هناك نوعين من العلاقات التوزيعية للبنية:

---

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية، مرجع سابق،ص26-27.

[2]- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق، ص 29.

[3]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،مرجع سابق،ص 130.

[4]- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 29-30.

أما النوع الأول « **العلاقات التركيبية – التعاقبية وتتعلق بإمكانية التآلف، تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية.**

أما النوع الثاني – **العلاقات الاستبدالية – فتتعلق بإمكانية الاستبدال والتي تنطوي على أهمية خاصة في تحليل النظام، فمعنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى المتتاليات»**[1].كما تكفل إمكانية الاستبدال بذلك حرية الكلمة (الإشارة) التي عدها "بارت" و"جاك لاكان" «**إشارة حرة تعوم سابحة لتغري المدلولات بها ولتنبثق معها وتصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة ؛وهذا ما حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون "إشارة حرة" وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول حالة (غياب)** »[2] . وباعتبار حرية الإشارة المطلقة التي تجسد دوما حالة حضور مطلق، فإن أولية الدرس النقدي – حسب البنيويين – هي تتبع الإشارة واستقراء علاقاتها الداخلية بين البنى وتفسيرها قصد الكشف عن مدى أدبية النص وهذا الموقف دفع بـ "بارت" إلى إعلان "موت المؤلف"، فالمؤلف حسبه ليس « **منشئا للنص أو مصدرا له، كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يعطي للنص مميزاته وهو في الحقيقة ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة** »[3] ؛التي نجدها تتسارع وبانتظام، عبر خطية ملحوظة لتتابع الإشارات في العمل الفني.

وتعتبر مقولة موت المؤلف؛ ردة فعل واضح إزاء المناهج النقدية التقليدية (الاجتماعية والتاريخية والنفسية) التي كرست جل اهتماماتها بالمبدع باعتباره أساس العملية النقدية، كما الحال بالنسبة للرومانسية.وقد عبرت هذه المقولة عن سلطة النص التي تهيمن على حقائق الإشارات لاسيما في استعمالها من المؤلف المبدع أو القارئ المستقبل.يقول"بارت":«**النص مصنوع من كتابات مضاعفة**

[1]–بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق،ص130.

[2]– بسام قطوس : إستراتيجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي، عالم الكتاب، القاهرة، ط 3، 2005، ص 57.

[3]– رولان بارت: نقد و حقيقة ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا، ط1 . 1994 ص 24.

وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض،ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب (المؤلف) كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ»[1].

وقد أدى تهميش المؤلف والاقتصار على سلطة النص إلى ميلاد سلطة جديدة هي القارئ، أدت وبشكل آخر إلى الإيغال في التحليل الأحادي المقتصر على المستقبل – القارئ – تارة والعائد إلى النص تارة أخرى، مع التعمد الواضح – دوما إلى إقصاء المؤلف — وهذا ما أدى بالفكر البنيوي إلى التشظي والتعدد[2].وإزاء هذا التعدد الهام، انبثق الفرع البنيوي التكويني أو التوليدي، كنظرية تسعى لمقاربة النص الأدبي من خلال مسارين، أما الأول؛ فهو داخلي يدرس العلامات والأنظمة اللغوية في النص.والثاني؛خارجي يكفل الربط بين العناصر اللغوية والأطر الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي انبثق عنها النص الأدبي.

ومن خلال ما تم عرضه، يمكن القول أن البنيوية التكوينية تقدم ذاتها كمنهج إجرائي وكمحاولة متوازنة تمكن الدارس من الإحاطة بكل الأصول–المرجعيات– التي تحكم النص الأدبي سواء من الداخل أو الخارج. وسنحاول– في العناصر الآتية– تقديم عرض وجيز لأهم المعايير المنهجية التي أرستها البنيوية التكوينية في مستوى الدراسة النقدية للنص الأدبي.

5– المفاهيم والمعايير المنهجية للبنيوية التكوينية:

يعتبر التحليل البنيوي التكويني من أهم التطبيقات النقدية في تاريخ الأدب.حيث ينطلق من الفرضية القائلة **أن كل سلوك ينتجه فرد ما في بيئة ما؛ ما هو إلا تكيف عقلي مع الوضعية التي هو عليها**،أي:انه بسلوكه ذاك إنما يحاول إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع إلى إيجاد توازن

[1]– رولان بارت: نقد و حقيقة ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا، ط1 . 1994،ص 24.

[2]– نقصد هنا ميلاد نظرية القراءة و التلقي، والسيميولوجيا بأنواعها (التواصل — الثقافة — الدلالة)، التفكيكية ،الأسلوبية.

بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله،أي العالم المحيط.ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعالم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم،ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف؛ بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد[1].مما يشكل علاقة جدلية بين الفعل وموضوعه، غالبا ما تهيمن عليها ملابسات الواقع الاجتماعية والنفسية والسياسية؛ التي تتحكم في طبيعة هذا التوازن .ولاستخراج هذا التوازن الموجود والمعبر عنه في النص،"فان هذا يتطلب أيضا عمليات ذات وجهين :تفكيك البنى القديمة، وتركيب كليات جديدة، قادرة على إيجاد ضروب من التوازن تستطيع الاستجابة للمتطلبات الجديدة للجماعات الاجتماعية التي تعدها. [2]

ضمن هذا المنظور، تقتضي مقاربة الأعمال الثقافية للإنسان معرفة واسعة قادرة على تحديد البنيات الفعلية التي تتحكم في مستوى الفاعل والموضوع.ومن هنا فان غاية البنيوية التكوينية إظهار العلاقة الفعلية القائمة بين الأدب والمجتمع والتاريخ باعتبارها أبنية متعالية والتأكيد على هذه العلاقة.

« **فالتفاعل أكيد وحتمي -بينها-وبينهما جدل حقيقي يعمق فيهما هذا التفاعل وينمي من خلاله الرؤية للعالم، إذ النص الأدبي منتج للأديب، والأديب قائم في وسط اجتماعي**»[3].

وتأسيسا على ما سبق،نستنتج أن البنيوية التكوينية في نظرتها للأدب تقارب الطابع الجمالي له من خلال عرض بنى عالم المبدع المتجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية .وعليه يصير النص تعبيرا عن رؤية الجماعة التي ينتمي إليها المبدع.فهو يعبر عن جماعة أو طبقة وقد لا يعبر عن ذاته أصلا،إلا بمقدار ما تختزنه النصوص من نوايا واعية للمؤلف أو الكاتب.

تهتم البنيوية التكوينية حسب "غولدمان " بالنص الأدبي وتقاربه وفق ثلاث زوايا :

[1] – ينظر ، لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ،تر:بدر الدين عروكي ،ص229.

[2]– المرجع نفسه،ص229 .

[3] - يوسف حامد جابر: البنيوية في النقد الأدبي المعاصر،ص123 .

●أولها زاوية العمل الأدبي، وتدرس فيه تركيب النص وخصوصيته النصية البنائية.

●ثانيها ؛منتج العمل الأدبي :فتحفر في مستوى العلاقة بين الجماعة المبدعة والمبدع نفسه،"فالكاتب الكبير هو على وجه الدقة الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يبدع في ميدان ما هو المبدع (أو التشكيلي أو المفهومي أو الموسيقي،الخ)عالما خياليا متماسكا أو شبه متماسك بدقة تطابق نيته التي ينزع إليها مجموعة الجماعة،أما بالنسبة للمبدع فانه يكون،بين ما يكون،رديئا أو شديد الأهمية بقدر ما تبتعد بنيته أو تقترب من التماسك الدقيق."[1]

●ثالثها :الفترة التاريخية التي أنتج فيها العمل،ويقوم الباحث عبرها بأخذ معرفة مسبقة حول المرحلة التاريخية التي ظهر فيها،والفئة الاجتماعية التي يعبر عنها، فيعمد إلى تتبع سيرة المؤلف وملابسات ظروف عصره السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

●« **لسيرة الحياة أهمية كبيرة وعلى المؤرخ الأدبي أن يتفحصها دوما بعناية-ولكنها عند التحليل – ليست سوى عامل جزئي وثانوي**».[2]وهذه الإجراءات تكون مفيدة باعتبارها مدخلا لمقاربة العمل الأدبي،ينظاف إليها جملة إجراءات منهجية.نعرضها وفق نموذج وتصورات "غولدمان".

1.5–الديالكتيك أو الجدلDialectique [3]:

تعد مقولة الجدل من أهم المقولات الفلسفية الماركسية الأكثر قبولا في حقل النقد الأدبي، بل على مستوى الدرس الإنساني ككل.ويعزى الأمر في ذلك إلى قدرة الجدل على مزج عناصر بعناصر أخرى مما يسهم في توجيه حركة هذه العناصر ضمن علاقات جديدة ناتجة عن تفاعل العناصر السابقة والتي بدورها يمكن إن توضع في بناء يستوعبها وهكذا دواليك.وعليه تبدو الجدلية المحرك الفعلي والأساس الفلسفي للمقاربات الماركسية للمنتجات الإنسانية .

[1]- لوسيان غولدمان: مقدما ت في سوسيولوجيا الرواية ، مرجع سابق،ص234.

[2]- لوسيان غولدمان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة،تر:نادر ذكرى، دار الحداثة للباعة والنشر، بيروت ،ط 1 1981، ص9 .

[3]– ورد تحليل شامل لمقولة الجدل ضمن كتاب لـ: ميخائيل انوود: معجم مصطلحات هيغل،تر: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،ص162.

وبما أن البنيوية التكوينية –كما السوسيو– بنائية –تستمد جوهرها ومبادئها من هذه الفلسفة فان واقع الجدل في المنتجات الأدبية،حسبها،كامن في مستوى البنية التحتية والبنية الفوقية الخاصة بالمجموعة المستهدفة بالدرس.

وبناء على ما سبق؛ يقدم الجدل في النسخة الغولدمانية ذاته عبر فعل الانعكاس الدال بين مستويات الوعي الفردي والجماعي و ظروف وملابسات وجودهم .

« **فالواقع المادي أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج وهي ما نسميه بالبنية التحتية ؛ تولد وعيا محددا. هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن وهو ما نسميه البناء الفوقي .وترى أن أي تغير في البناء التحتي يستتبع تغيرا في البناء الفوقي** »[1].بمعنى أن أي تغييرات أو تعديلات تمس علاقات الإنتاج تؤدي بالضرورة إلى التغيير في مستويات التعامل مع الطارئ الجديد،وهذا ما يعد تغييرا في مستوى وشكل الوعي ذاته.

هكذا؛ عدت البنيوية التكوينية الجدلية؛ أساسا هاما في مقارباتها للمنتجات الأدبية،جاعلة منها محور الانتقال بين داخل النص وخارجه.جاعلة من الجدلية المخرج الوحيد لمشكلة فهم الانعكاس.فبهذا الاعتبار ترفض البنيوية التكوينية فكرة الانعكاس البسيط بين عالم الرواية والمجتمع الذي ظهرت فيه؛ ذلك أن الأدب ليس مجرد تابع ومتلق للظروف الخارجية ؛لأنه ظاهرة متطورة –أي– تؤثر وتتأثر بالعلاقات الاجتماعية مثلما يؤثر البناء الفوقي بعد استقراره في تثبيت أو تحوير أو هدم البناء التحتي. و يمكن التدليل على ذلك بما أكدته الوقائع التاريخية للإنسان في مسيرته الممتدة من وضعه البدائي إلى وضعه المتمدن الحالي. أو ربما يمكن التدليل على ذلك،بتغير المجتمع الأوربي من المرحلة الإقطاعية إلى المرحلة البورجوازية أو كانتقال المجتمع العربي من مرحلة الريادة الحضارية في القرن العاشر إلى مرحلة الانحطاط والتشرذم في القرن السابع عشر وما تلاه.

[1]– شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993،ص84.

5-2-البنية الدلالية ؛ La structure significative:

يعتبر مفهوم البنية الدلالية أحد المفاهيم الأساسة التي أرست قواعد البنيوية التكوينية، فهي حسب "غولدمان":« **الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالتها. كما تُعد المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية أو الإبداعية أو الجمالية، بمقدار ما يعبر-النص- عن رؤية منسجمة من العالم. وإننا لنتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها تفسيرا موضوعيا بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها** »[1].

ول"غولدمان" نصيب هام في تحديد خصائص البنية،فهو لا يتعامل معها منفردة أو معزولة عن سياقها بل يبحثها في إطار الظروف التاريخية التي أنتجتها.فلا يمكن بأي حال من الأحوال تقديم أجوبة شافية حول طبيعة العمل وهو معزول عن سياقه الخارجي،بل يجب تحريك الجدل بين داخل النص وخارجه،لمعرفة طبيعة البنية،التي عدها "النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين العناصر[2] .

يفترض المفهوم السابق – إذن – وجود علاقة بين العناصر الداخلية للنص بصفتها أبنية عقلية، وبين مراميها المضمونية التي ترتبط ببناءات الوعي لدى مجموعة لغوية بشرية. وفي هذه العلاقة تندمج المعطيات الشكلية والوجدانية لتكون بنية أوسع هي البنية الدالة، وهي « **محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها**»[3].

وهذا ما يتم عبر تحليل داخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية المحيطة بالإنسان كتجارب الثورات والحروب والتبادل التجاري والهجرة ؛ التي تسمح –ولو جزئيا– بترسيم حدود النص الأدبي. ومن هنا،يستلزم البحث التكويني مسحا معرفيا للبنى الموسعة التي تحيط بالنص

[1]– عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 243.

2– صلاح فضل : النظرية البنائية في الأدب والنقد،مرجع سابق ،ص152.

[3]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،مرجع سابق،ص 133.

الأدبي «كالبنى الذهنية،ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم والبنية الاجتماعية والبنية الاجتماعية الاقتصادية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة »[1].

وعليه « **يحقق مفهوم البنية الدالة هدفين مزدوجين، يتحدد الأول في فهم الأعمال الأدبية من طبيعتها، ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها وهذا الهدف يرتبط أساسا بالفهم، أما الثاني فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية وبذلك يصبح للمفهوم بعد معياري**»[2]، وهذا ما يسمح بمعالجة أشمل للقيم التي تنظم ضمنيا مجموع عالم النتاج.

5-3-الوعي؛ conscience :

ينتمي مصطلح الوعي إلى حقل الدراسات النفسية وعلومها وهو مصطلح شائع الاستعمال لدى كثير من النقاد الذين يوظفونه كأداة معرفية؛ تسهم في تقريب عمليات الشرح والتفسير خاصة في المنتجات الأدبية. غير أن الملاحظ على مستوى المصطلح في توظيفه -من قبل ميادين معرفية عدة هو- جنوحه إلى التبدل والتغير بفعل ملابسات التكوين الاجتماعي والنفسي سواء بالنسبة للفرد أي:الوعي الفردي-آو بالنسبة إلى الجماعة أي:الوعي الجمعي.ومن ثمة اقر "غولدمان" صعوبة تحديد مفهوم الوعي.فمن الصعوبة بمكان،تحديد الوعي تحديدا صارما،فهو يستعصى على التحديد الدقيق لأن صلب مشكلته تقوم باعتباره ذاتا وموضوعا في الخطاب، فلا يمكن التعامل معه بشكل مستقل كمصطلح مجرد بعيد عن علاقاته بالنص وفي النص.[3]

ومن ثمة ؛ناقش"غولدمان" المصطلح عبر تحيين العوامل المشكلة للوعي وهي:

[1] - جمال شحيد : في البنيوية التركيبية ،مرجع سابق،ص77.

[2]- صالح ولعة: « **البنيوية التكوينية**»، مجلة التواصل ،مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، عدد 08 جوان 2001، ص258.

[3]- صالح ولعة: « **البنيوية التكوينية** مجلة التواصل ،مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ،ص259 .

الغابرة،والقارة،والمرتبطة بالجماعة نفسها،علما أن زوال العوامل الغابرة والقارة لا يؤدي إلى زوال المجموعة.أما العوامل المرتبطة بالمجموعة فان زوالها يؤدي إلى زوال المجموعة وإبادتها.[1]

وتأسيسا على ما سبق،تكون العوامل الغابرة والقارة جزئية ثانوية يمكن التخلي عنها أثناء استقراء مستويات الوعي في

حين يجب تتبع مسارات الوعي بين الطبيعتين الفردية والاجتماعية أثناء التحليل. وهذا الأمر يقتضي مراعاة مستوى الوعي الفردي في إطار الوعي الجماعي مع ضرورة التأكيد على طبيعة الفروق والملكات الفردية بين الأفراد«**فقد ثبت بأن المرء يستطيع أن يلمس درجة من التناسق تتجاوز بكثير درجة التناسق التي يمتلكها الأعضاء الآخرون للمجموعة**»[2].وربما هذا ما تصح تسميته بعبقرية الأديب أو المؤلف؛الذي يكاد بالفعل –وفي بعض الأحيان –أن يتمثل ملابسات وضع مجموعته ويصوغها على شاكلة رؤيا العالم التي تتبناها الجماعة التي يعبر عنها .

وفي ضوء التمييز بين الفردي والجماعي،استفاد "غولدمان" من المقولات الماركسية المادية التي تقارب الوقائع الإنسانية من منظور مادي محسوس،وراح يصنف مستويات الوعي.وخص منها الوعي القائم الفعلي، والوعي الزائف–الوهمي ؛الحلم– والوعي الممكن.انطلاقا من الوضع الاجتماعي للأشخاص و الطبقات والجماعات.

5–4–الوعي القائم والوعي الممكنConscience possible et conscience réelle:

على الرغم من إقراره بصعوبة تحديد مفهوم الوعي ؛ناقش "غولدمان" مسار الوعي القائم والوعي الممكن،من زاوية كونهما المدخلين المناسبين لفهم المنجزات الثقافية الكبرى، فيغدو الأول وعيا

[2]- لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن ،تر:محمد برادة،البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،1984،ص37.

3–يون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان،مرجع سابق،15 .

قائما ناجما « **عن الماضي بمختلف أبعاده وظروفه وأحداثه، بما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقا من ظروفها المعيشية والاقتصادية والفكرية والدينية**»[1].

وهو بهذا المفهوم يتقارب مع حقل علم النفس الذي يرى في الوعي القائم وعيا آنيا هو عينه الحالة النفسية للفرد أو الجماعة التي ينتمي إليها.فقد أكد عالم النفس "دلتاي Dilthey «**أن الانطلاق من العالم –كما هو-يعتمد على الوعي الفردي،على القدرة التي يملكها الفرد على أن يعيش صلة نفسية وان يفهمها عند الغير،أن غرضه هو العثور على الانفعال المناسب بواسطة جماعية الانفعال والفهم التي تشكل المعرفة التاريخية** ».[2]

وتأسيسا على ما سبق؛ تغدو الصلات النفسية بين الفرد وجماعته، الجسر الحامل لقضايا المجتمع واهتمامات أفراده .فتشكل بناءات الوعي قصد التعامل مع العالم بطريقة أكثر نفعية وانسجاما.

ومن هنا يمكن القول :

> «**أن الوعي الفعلي هو وعي آني لحظي من الممكن أن يعي مشاكله التي يعيشها، لكنه لا تملك لنفسه حلولا في مواجهتها والعمل على تجاوزها**»[3]، فكثيرا ما يحدث « **أن الوعي القائم لجزء هام من أفراد جماعة تطمح إلى تغيير وضعها القانوني أو إلى الاندماج في جماعة أخرى، أو أن الأفراد المكونين لتلك الجماعة يجهدون جزئيا في تبني قيم جماعة أخرى غير جماعتهم ... ومع ذلك يتحتم على عالم الاجتماع ألا ينسى بأن**

[1]– صالح ولعة : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ،مرجع سابق ،ص255.

2- ستيبان اودويف :على دروب زرادشت، تر:فؤاد أيوب ،دار دمشق،سوريا،ط1،ص108 .

[3]– صالح سليمان عبد العظيم : سوسيولوجيا الرواية السياسية ،مرجع سابق،ص57.

هذه العناصر من الوعي القائم تظل في إطار أنماط الوعي الممكن لجماعة ما »[1].

أما الوعي الممكن؛ فهو الذي ينشأ عن ملابسات الوعي القائم ومحاولة تجاوزه، من خلال التأسيس لأفكار ذات بعد مستقبلي تغييري غالبا. وهذا طبيعي.فالوعي الممكن يسعى لتجاوز العوائق والمشاكل التي تصيب الطبقة (المجموعة الاجتماعية)، كما يسعى إلى رصد الحلول الجذرية التي تنأى بها الطبقة عن مشكلاتها.وتحاول أن تضمن لها درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها. وبالتالي يمكننا القول أن « **الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي وإضافة عليه أنه يستند عليه ولكنه يتجاوزه** »،[2] وخلاصة القول، أن الوعي الفعلي – القائم – يرتبط بوضع الإنسان أو الطبقة الاجتماعية عبر مسيرتها التاريخية والاقتصادية والاجتماعية، بينما يتجاوزها الوعي القائم بالبحث عن الآمال والحلول التي تغير الواقع وتطرح البدائل.

يقول "جابر عصفور": « **عندما يصل الوعي الممكن إلى درجة التلاحم الداخلي تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية في آن، عندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم**».[3]

5-5-الفاعلية- subjectivité:

تعد موضوعة تحديد الفاعل الأدبي؛ من أهم القضايا والموضوعات التي شغلت حيزا هاما من الاهتمام على مستوى الدرس النقدي الحديث والمعاصر.كما تعد في الآن نفسه من اعقد القضايا التي تواجه الباحث في مقاربته للنصوص. يوضح "غولدمان "الفكرة السابقة بقوله :

[1]-صالح ولعة : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، م س، ص256.

[2]-صالح سليمان عبد العظيم : سوسيولوجيا الرواية السياسية ،مرجع سابق،ص85.

[3]- جابر عصفور : عن البنيوية التكوينية ،م،س،ص84

« هناك في المقام الأول مشكلة من هو في الحقيقة الفاعل في الفكر وفي الفعل...يمكننا أن نرى هذا الفاعل في الفرد وتلك حالة المواقف التجريبية والعقلانية وبصورة متأخرة الفينومينولوجيا،ويمكننا أيضا تقليص الفرد إلى مجرد ظاهرة عارضة وان نرى في المجموعة الفاعل الحقيقي الوحيد والأصيل وتلك حالة بعض أنماط الفكر الرومانتيكي،ويمكننا أخيرا أن نقبل مع الرومانتيكية المجموعة بوصفها فاعلا حقيقيا دون أن ننسى مع ذلك،أن هذه المجموعة ليست شيئا آخر؛ سوى شبكة معقدة من العلاقات عبر الفردية »[1].

وعليه؛ تغدو عملية تحديد الفاعل الأدبي،عملية صعبة وهي في الآن ذاته إجراء ضروري من إجراءات التحليل البنيوي التكويني.تهدف إلى تحديد العلاقات النسقية العقلية ومدى تمثلها أو تمظهرها جماليا على مستوى المنتجات الأدبية .ويمكن تقديم الفاعل الأدبي حسب طرح "غولدمان" على أساس انه الجهة المنظمة والموجهة لحركة النص الأدبي ؛وهو الفاعل –عبر الفردي أو الفاعل الجمع–الذي يمكن أن يكون فردا أو طبقة أو طائفة.ذلك أن «**الجماعة وان كان يمكن قبولها كذات فاعلة حقيقية،ليست سوى شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد**[2]».

وبهذا تكون البنيوية التكوينية قد أرست تصورها حول الفاعل الأدبي وهو الإنسان ؛جاعلة كلا من العوامل الداخلية والخارجية للنص الأدبي، بنيات رئيسة أثناء فعل التحليل .وهذا ما يجعل البنية أكثر انفتاحا مما هي عليه في الدراسات النحوية واللسانية. فالبنية أو اللغة أو علاقات الإنتاج لا يمكن أن تكون بمثابة فاعل،الفاعل الوحيد الممكن هو الإنسان الذي يصنع التاريخ،في إطار بنى ولغات وعلاقات إنتاج معينة. وما التاريخ من هذا المنظور إلا محصلة الممارسة التي تؤديها الجماعة

[1]- لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية،تر:بدر الدين عروكي،مرجع سابق،ص229-230.

[2]- محمد خرماش : إشكالية الناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر ،ص19.

البشرية.[1] ومن هذا المستوى، يمكن عرض الفعل والفاعلية عبر إضفاء صفة التاريخية على الفاعل الثقافي نفسه وذلك من خلال دراسة علاقات التفاعل بين مستويات الوعي القائم،والوعي الممكن لدى فئة اجتماعية محدودة .مع محاولة تنميط مستويات الوعي انطلاقا من تتبع الأفكار وكيفية عرضها . وهذا ما يساعد على تحديد الفاعل الثقافي الأدبي وعلاقته بالمجموعة.

يقول "غولدمان"في هذا الصدد :«إن العلاقة الأساسية القائمة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا ترتبط بمضمون هذين المجالين في الواقع الإنساني،وإنما ترتبط فقط بالبنى الذهنية،أي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم الوعي التجريبي الذي تتمتع به فئة اجتماعية معينة والعالم الخيالي الذي يخلقه الكاتب»[2].ومنه يصير الوعي الأرضية المنهجية والأداة الإجرائية

-في آن -لفهم وتفسير المنتجات الأدبية.

5-6- الفهم والتفسير/ Comprehension et explication:

اعتمد "غولدمان" في دراساته النقدية على ضابطين منهجيين هما الفهم والتفسير، فالفهم حسبه هو الكيفية التي يفهم بها الدارس عناصر النص الأدبي عبر بحث دقيق عن« **الانسجام الداخلي والبنية الدالة الشاملة وملاحظة الترابط أو عدمه والثراء اللغوي**»[3]،

وهو بحث متعلق أساسا بتتبع الانسجام الداخلي للنص، «**وهو يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص، كل النص ولا شيء غير النص**»[4].

وقد أوضح "جميل شحيد" هذا المفهوم في مؤلفه " في البنيوية التركيبية " معتبرا بأن الفهم **عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الأدبي/الإبداع**

[1]- جمال شحيد ، في البنيوية التركيبية ، مرجع سابق،ص80.

[2]- المرجع السابق،ص29.

[3] - أحمد سالم ولد أباه : البنيوية التكوينية ،مرجع سابق ،ص 60.

[4]- صالح ولعة : **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان**، مجلة التواصل ، مرجع سابق ،ص251.

المدروس فقط، وعليه يمكن للباحث استخراج نموذج دال وبسيط يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات التي تمكنه من إحصاء صورة إجمالية لكل نص بشرط أن يؤخذ النص وحده كاملا دون إضافة خارجية عنه بواسطة خطوات هامة هي:

- إيجاد مجموعة من الأشكال الدالة للنص تسمح بإعطاء صورة إجمالية له ثم وضع علاقة شاملة لكل نص.

- تجنب حذف بعض العناصر وإضافة أخرى.[1]

أما التفسير فيهدف إلى معرفة البعد الاجتماعي لهذه البنيات اللغوية المدروسة أدبيا، فيحاول الناقد دمج هذه البنيات في بنية أكبر هي السياق الذي شهد ظهور النص. ومن ثمة فالتفسير يكفل تعميق النظر في البنية نفسها ؛باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أن التفسير أوسع من الفهم بل يحتويه وهما في الواقع« **ليسا نسقين مختلفين، وإنما هما نسق واحد في إطارين من المرجعية**»[2]. إذ لا يمكننا الفصل بين مرحلة الفهم ومرحلة التفسير لأن الأولى تنصب على تحليل الأبنية الداخلية للعمل الأدبي،وهي ما يسميها غولدمان **بالقراءة المحايثة**[3].اما التفسير -المرحلة الثانية- فيتأسس على تحليل البنيات المفسرة وإدماج الأولى فيها وتعبيرها من خلال الثانية؛ أي أن التفسير، يقتضي عند الدرس «**إنارة النص بعناصر خارجية عليه بغية الوصول إلى إدراك مقوماته ... بإدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها، تكون فيها الأولى جزءا من مقوماتها** »[4] .

---

[1]- أحمد سالم ولد أباه : البنيوية التكوينية ،مرجع سابق،ص62.

[2]- المرجع نفسه،ص62.

[3]-يقول غولدمان:"**الفهم محايث للنص والتفسير يستدعي عوامل خارجية عن هذا الأخير**".ينظر؛ لوسيان غولدمان :العلوم الإنسانية والفلسفة ،تر:يوسف الأنطاكي،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط،1996. ص 147.

[4]- جمال شحيد: البنيوية التركيبية ،مرجع سبق ذكره،ص 85.

5- 7-رؤية العالم ؛ Vision du monde:

يعود تاريخ استعمال مصطلح "رؤية العالم" إلى المفكر الألماني "دلتايDELTHAY " الذي لم يجعله «**مفهوما إجرائيا بل مكونا فعالا لما يعانيه الفرد ويعيشه**»[1].وعلى الرغم من الصبغة الماركسية التي كست المصطلح إلا أن توظيفه في السياق الأدبي قد نم عن رغبة جامحة – من قبل النقاد والمفكرين–تسعى إلى تعيين الأطر التي دفعت الكاتب إلى التعبير عما قاله داخل العمل الأدبي.ذلك أن هذه الرؤية تقوم في تشكلها على جملة من المقولات العقلية التي خصها "غولدمان " لتحديد آفاق الأفكار التي تحملها الطبقات لرسم واقعها أو لتحديد مستقبلها .

يقول" غولدمان" بهذا الصدد:« **المقولات العقلية لا توجد في الجماعة إلا في شكل نزعات متقدمة نسبيا نحو تماسك أطلقنا عليه رؤية العالم** »[2].

ولقد شكل مفهوم رؤية العالم،الأرضية المنهجية التي يمكن عبرها مقاربة النصوص الأدبية حسب تصور غولدمان ؛إذ ساهم هذا المفهوم بتثبيت أركان نظريته كنظرية فلسفية نقدية خصوصا انه حدد رؤية العالم كنموذج تفسيري، يستفيد من المنهجية التي قامت عليها الطريقة السوسيولوجية في العمل على النص .إضافة إلى انه يجعل الأبعاد السوسيولوجية عمودا أساسا من أعمدتها .[3]

وباعتبار الخلفية الماركسية للمصطلح –النظرية– فان حضور فكرة الطبقات الاجتماعية أثناء فعل التحليل تسهم بشكل فاعل في تحديد الأفكار الناتجة عن تفاعل هذه الطبقات والظروف والعوامل المساندة،كالوضع الاقتصادي،وشروط الإنتاج.وتجدر الإشارة،إلى أن "غولدمان "–رغم أهمية

---

[1]- ر.هيندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب،تر:عبد السلام بنعبد العالي ،من كتاب البنيوية والنقد الأدبي مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت،1984،ص114

[2]- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية ،م،سابق،ص234 .

[3]- جاك دوبوا : نحو نقد أدبي سوسيولوجي،تر:قمري البشير،من كتاب:البنيوية والنقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية بيروت،1984،ص76.

قيمة الطبقة الاجتماعية–لم يشترط « **أن تولد النظرة إلى العالم عند الأديب الفيلسوف في طبقته الاجتماعية أو الوسط الذي نشأ فيه**».[1] وعليه،يستوجب ربط الطبقات الاجتماعية برؤية العالم وبيان العلاقة التي تربط بينهما،وهذا الربط سهل على "غولدمان" التخلص من مقولات التأثر والتأثير التي انتشرت في النقد الأدبي القديم.[2]وساعدته على تجاوز الربط البسيط والآلي لوضع الطبقات المعبر عنها في النص الأدبي وما يحتويه –هذا الأخير– من أفكار تجسد في كليتها رؤية العالم.

ومن هذه الزاوية،عمل" غولدمان" على تعيين جملة العقبات التي تواجه البحث التكويني حول رؤية العالم محددا إياها بمدى "**معرفة علاقات النظرة بالطبقة الاجتماعية وتحديد العلاقات بين مختلف النظرات المتواجدة في وقت واحد،ثم مشكلة الخيال والسلوك**"[3] ذلك أن الخيال الإنساني يجب أن يبقى على صلة مع سلوك الإنسان نفسه،علما بأن الطبقة الاجتماعية هي التي تحدد طبيعة السلوك ضمن منظومة اجتماعية تحدده،وهذه النظرة الشاملة تستوعب النظرات الجزئية لهذا العالم .

وإلى جانب مراعاة السلوك والخيال ؛أشار "غولدمان" إلى مساحة الرؤية أو زاويتها ومدى عمقها ونفاذها، معتبرا إياها،عناصر مهمة للتمييز بين الرؤية من الداخل أو من الخارج[4].فالنظرة إلى العالم سواء أكانت داخلية أو خارجية تقوم على صاحب الرؤية ذاته؛إن كان من الطبقة التي شكلت الرؤية وزاويتها أم من خارجها.فمثل هذا الأمر يؤثر في خصوصيات الرؤية من حيث العمق أوالسطحية،أو حتى في زاوية الرؤية ذلك انه « **ليس هناك فرق كبير بين زاوية الرؤية أو مساحتها**

[1]– لوسيان غولدمان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة ،مرجع سابق ،ص9.

2– ينظر،محمد عزام : فضاء النص الروائي، مرجع سابق ،ص45.

[3]– ر،هيندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الادب ،مرجع سابق ،ص117.

[4]– ينظر،صلاح فضل: لنظرية البنائية في الأدب والنقد. مرجع سابق ،ص9 .

من جانب ومدى عمقها ونفاذها من جانب آخر».[1] وتبقى مناقشة الرؤية إلى العالم،السبيل الأوحد لفهم النصوص الثقافية الكبرى،باعتبارها تجليا للتكوين المعرفي الذي يستوعب النصوص في حد ذاتها .وفي هذا المستوى يولي "غولدمان" اهتماما خاصا بمقولة البنية الدالة التي تشكل مع مقولة رؤية العالم **"وحدة متكاملة"**[2] وهذا التكامل بينهما جاء من تقسيم التعامل مع النص الأدبي بينهما فأنيطت مسألة شرح العمل الأدبي وتفسيره بالبنية الدالة،في الوقت الذي كانت فيه رؤية العالم هي التي تفهمه وتدركه وتصفه في إطاره الاجتماعي المتميز[3].

أما عن مدى تماثل رؤية العالم مع الأديب المنتج-صاحب الرؤية- فقد أشار "غولدمان" إلى المنظور الذي ينطلق منه الأديب-الفنان- في عمله، فهو حسبه محدد برؤية العالم وسيكون فنه أرستقراطيا أو برجوازيا،أو بروليتاريا، بقدر ما تكون هذه الرؤية ارستقراطية،برجوازية،أوبروليتارية[4].ومن مقاربة أشكال التماثل القائمة بين رؤية العالم والأديب المنتج،استخلص "غولدمان" أنواع الرؤية للعالم التي صنفها إلى «**مأساوية،عقلانية،وجودية،جدلية**»[5] مع ضرورة ربطها بفترة زمنية تاريخية معينة .ومن ثمة؛ يتم ربطها بالبنية الذهنية والإطار الاجتماعي والاقتصادي للطبقة الاجتماعية التي انطلقت منها[6]؛وهذا ما يقود إلى إمكانية تغير الرؤية باعتبار الظروف التي تتحكم في صيرورة المجموعة الاجتماعية،فيتيح لها ذلك القدرة على التكيف مع مستجدات الحياة، بالإضافة إلى إمكانية تغيير زوايا النظر إزاء العالم، والانتقال من نوع-رؤية-إلى آخر.

[1]- ينظر،صلاح فضل: لنظرية البنائية في الأدب والنقد. مرجع سابق ،ص9 .

[2]- محمد عزام : فضاء النص الروائي،مرجع سابق ،ص49 .

[3]- ينظر،صلاح فضل: لنظرية البنائية في الأدب والنقد. مرجع سابق ،ص9 .

[4]- لوسيان غولدمان:المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة،مرجع سابق،ص22-23 .

[5]- فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث،نصوص-جماليات-تطلعات-دار الجيل ،بيروت،1985،ص126.

[3]- جمال شحيد:في البنيوية التركيبية ،مرجع سابق ،ص47.

تعد مقولة رؤية العالم جوهر **المنهج التكويني**[1]، بحيث تستقطب إلى فلكها بقية عناصر التحليل، فتشكل بنية شاملة قادرة على « **تشكيل العالم والذات والنص، كما تكون قادرة على التحليل والتفسير والتقييم والتقويم في الوقت نفسه** »[2].كما تقتضي "رؤية العالم" ضرورة التميز بين الوعي الفردي والوعي الجماعي قصد بلوغ نتائج أكثر واقعية؛ فعبر التمييز بين مستويات الوعي وتحديد خطابات المبدع وخطابات الجماعة، يتحول النص الأدبي إلى منتج جماعي جمالي يستدعي جمهور قراء لتفسير إشاراته وتنبيهاته ورموزه ومفاهيمه؛ وهذا ما يدل أن العلاقة بين الوعي الفرد – المبدع – ووعي الجماعة يتداخلان عبر علاقة حوارية متواصلة تكفلها رؤية مستقبلية تنبؤية، أساسها «**وجهة نظر منظمة لفئة –أو- مجموعة من البشر الذين يعيشون في ظروف اقتصادية واجتماعية مماثلة** »[3]. وبذلك تكون رؤية العالم، الأساس الموضوعي الذي من خلاله يمكن للناقد أن يسبر أغوار النص من خلال التحليل المنفتح على ثنائية الداخل والخارج؛ وهذا ما يساعد أكثر على التفسير والتأويل.

ورغم أن المفهوم، الذي اقترحه "غولدمان" يبقى فضفاضا غير قابل للتحديد التام إلا أن أبحاثه ضبطته في إطار خاص يستوفي علوما كثيرة « **تمثل في النهاية مزيجا من أدوات التفسير وبذلك تتماس البنيوية التكوينية مع كثير من علوم العصر المتقدمة إلى جانب مناهج النقد الأدبي والتحليل الاجتماعي النفسي للأدب**»[4]. وبناء على ما سبق،سنحاول في مراتب التحليل استعارة مصطلحات–من ميادين معرفية مختلفة –تكون خادمة لموضوعنا دون إغفال لمرجعياتها الفكرية والفلسفية ؛تجنبا للوقوع في المحظور النقدي رغم ما قد تشكله تلك المصطلحات من محاذير وعقبات منهجية.

[1]– للاطلاع أكثر،ينظر: تودوروف كنت و آخرون:القصة،الرواية،المؤلف،تر:خيري دومة، مر:سيد البحراوي، دار الشرقيات القاهرة،1997،ص107.

[2]– مدحت الجيار : النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط 1، 2001، ص 66.

[3]– جمال شحيد :البنيوية التركيبية،مرجع سابق،ص 66.

[4]– المرجع نفسه،ص67.

الفصل الثاني:"رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"

دراسة سوسيو–بنائية

أولا – الإطار البنائي الفني

1 – حوارية التاريخ وبناء الرواية .

2 – جنس السيرة واشتغال التاريخ .

3 – التوثيق والرسالة المرجعية.

4– تعدد الأصوات وتعدد اللغة.

1– حوارية التاريخ و بناء الرواية:

غدا الاشتغال الروائي على محور التاريخ، هاجسا فنيا أفرزته بصورة أو بأخرى تداعيات مرحلة الكتابة ما بعد الكولونيالية؛ التي ضمنت منظورا رحبا «**يتجاوز الانعزالية والانغلاق والمحلية الضيقة- ويكفل- رؤية عدد من الثقافات و الآداب معا**»[1]. تجسد في تفاعلها نوعا من الكلية التي تضمن استقرار النتاج الأدبي.

لذلك صار الاشتغال على التاريخ، ميزة حداثية تجريبية، تجد مادتها الخام في التاريخ الذي يضمن دائما حيوات مليئة بالإيحاء والحركة الدائمة. ولعل الاهتمام المتزايد بهذا النمط التأليفي – التاريخ– مرده وعي ثقافي يسعى لتأسيس إستراتيجية جديدة تستعير الأحداث من التاريخ وتوظفها في الرواية بتفعيل عنصر التخييل المؤسس غلى وعي نقدي وجمالي إبداعي؛ يتجاوز في منظوره رتابة الأشكال التقليدية التاريخية، كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية التي ظهرت في القرن التاسع عشر. وهذا يعني أن«**التاريخ يبقى مكونا روائيا قادرا على التشخيص و الاستنطاق خارج الافتراضات المسبقة التي-قد- تستدعيها إمكانات الكتابة و القراءة على حد سواء**»[2] . في هذا الأفق؛ يتجاوز "واسيني الأعرج" طرح العلاقة بين الرواية والتاريخ كما هي عليه في الكتابات التقليدية،بل تعداه إلى إدماج العنصر التخييلي المستنطق للأحداث التاريخية، فيصبح «**موضوع التخييل هو التاريخ، أي التاريخ الممتلك لموضوع، لمرجع ولواقع محدد** ».[3] وهو في تبنيه هذه الإستراتيجية؛لا يسعى–الروائي– لإعادة التعبير عما قاله التاريخ "بلغة أخرى"، بل يروم إنطاق

[1]– عبد الوهاب بوشليحة: **الكتابة الكولونيالية وإستراتيجية التجاوز** ، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، عدد 26 سبتمبر 2008، ص 269.

[2]– عبد الفتاح الحجمري: **هل لدينا رواية تاريخية؟** . مجلة فكر ونقد، س 2، عدد 20 يونيو 1999، ص 134.

[3]– المرجع نفسه،ص 135.

الأحداث المسكوت عنها في الماضي والحاضر، وكشف المغاليق التي لم يفتحها التاريخ لإنارة حقبة أو فكرة ما.

تعد رواية الأمير أبرز مثال على التوجه السردي الجديد الذي يتماهى مع التاريخ الجزائري والعربي الإسلامي على السواء؛ ففي كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، يعمل الروائي على إعادة بناء التاريخ الصامت لشخصية الأمير عبد القادر الجزائري الذي يمثل إحالة على تاريخ الشعب الجزائري في معاناته ويلات الاستعمار ومحاولاته العديدة لدرء العدوان والاضطهاد؛ وذلك بإضفاء البعد التخييلي للأحداث. مما يجعلها حاضرة أمام المتلقي باعتبارها رواية متمحورة حول البعد التاريخي الحضاري لمسيرة شعب بأكمله«**فالرواية لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها و لا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فذلك ليس من مهامها الأساسية فهي تستند فقط على المادة التاريخية و تدفع بها على قول ما لا يستطيع التاريخ قوله**» [1].

من هذا المنطلق، أضاء "واسيني" مرحلة تاريخية بالوقوف على محطات في تاريخ الأمير –تاريخ الشعب الجزائري– بدأ من مرحلة الجزائر قبل الاستعمار التي عرفت فراغا فكريا خلفته التركة العثمانية الثقيلة، مرورا بالواقع المتدني للنظام القبلي الذي زاد تغييب معالم الدولة الجزائرية؛ التي لم يعد يعرفها سواء الإطار الجغرافي الطبيعي لها، متخذا من شخصية الأمير لسان حال الحقبة التاريخية خاصا إياها ببعد سيري ينأى عن أسطرة، ويقربه فعلا من صورة الأمير الإنسان الذي يحي يوميات صعبة تجسدها انكساراته وانتصاراته؛يقول الراوي:

> **«الاستماع إلى أنين الناس وأفراحهم وانكساراتهم، إلى اندفاعات الأمير وهو يحتج على والده الذي أعدم دون استشارته قاضي أرزيو، إلى غليانات بيجو لأن الأمير تركه**

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير، الواجهة الخلفية للكتاب، مرجع سابق.

ينتظر على حافة التافنة، إلى خطى مونسنيور ديبوش قس الجزائر الكبير وهو يركض بين غرفة الشعب بباريس و بيته للدفاع عن الأمير السجين بأومبواز Amboise و لا يرتاح إلا عندما يراه يركب سفينة la brador متجها إلى القسطنطينية بتركيا»[1].

هذه الأحداث التاريخية ذات البعد التخييلي، هي التي سمحت بتشكيل أرضية خطابية متعددة المستويات عبر التشظي السردي في مستوييه المكاني والزماني الذي ميز مسار الرواية.

بهذا العمل، يتطلع "واسيني" إلى ثقافة التاريخ وما لها من بالغ الأثر في تشكيل سيرورة سردية داخل النص الروائي.وذلك عبر إزالة الحدود والفواصل التي يمثلها التاريخ كحقيقة موضوعية وبين السردية التاريخية في مستواها الإبداعي والجمالي. وما يمنح تحيين هذا الفهم إنما هو «**تمييز وظيفي نقيمه بين التاريخ والتاريخي –إذ- يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم متجه نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون أيضا منظومة من الأحداث و التمثلات لواقع ممكن متجه نحو المستقبل، وهذا ما يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال**»[2].

من هذا المنطلق يبدو أن "واسيني الأعرج" قد حدد المسارات الحيوية للرواية عبر تدرج الوقائع التاريخية المرتبكة ضمن متخيل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعية التي ليست مهمة إلا من حيث هي تعبير عميق عن لحظة متحركة في التاريخ، تستطيع الرواية إلقاء القبض عليها في كامل توهجها وتحاول إلقاء الضوء على اللحظات الأكثر حساسية والأكثر إنسانية التي يعجز التاريخ عن الدخول في عمقها .[3]

[1]- واسيني الأعرج: كتاب الأمير، الواجهة الخلفية للكتاب، مرجع سابق.ص76.

[2]- عبد الفتاح الحجمري : **هل لدينا رواية تاريخية**، مرجع سابق، ص 133.

[3] – المرجع نفسه،ص114.

وبذلك يمكن القول أن الروائي، استطاع أن يجانب أنماط الكتابة التاريخية التقليدية الموسومة بخطية التاريخ ؛المرتبطة غالبا بصوت واحد مهيمن، وينخرط في الكتابة الحداثية معتمدا على تقنيات سردية جديدة، كتعدد الأصوات وتعدد مستويات الوعي التي تسهم بشكل فعال في بلورة سؤال الثقافة والفكر عبر استنطاق فني لملابسات الأزمنة والفضاء والشخصيات.

2– السيرة الذاتية و اشتغال التاريخ:

تشتغل راوية كتاب الأمير "لواسيني الأعرج" على جنس السيرة، ففي العمل الأول تقدم سيرة "الأمير عبد القادر الجزائري" من زوايا متعددة تحاكي انتصارات الشخصية وانكساراتها وهذا ما يستفاد من العنوان كدلالة على السيرة و التاريخ. وتعتبر السيرة الذاتية الناطق الرسمي للتاريخ و المجال العام الذي يهيمن على البنية الشكلية للرواية؛ إذ وظفها الروائي بالتعريف بشخصية تاريخية فاعلة قاصدا تسليط الضوء على محطات و لحظات هامة من مسارها.

وتبدأ السيرة من نقطة صفر اعتبرها الروائي بداية المحكي الإطار، وهي سرد الراوي "جون موبي" حياة سيده القس "مونسنيور ديبوش" انطلاقا من وضعية استرجاعية تؤسس لعرض سيرة الأمير عبد القادر، اعتبارا من العلاقة المتينة التي كانت تجمعه بالقس" ديبوش".

ولعل الانطلاق من هذه النقطة بالذات، هي أساس استحضار سيرة الأمير من خلال وجهات نظر مختلفة، تصدر عن شخصيات متباينة المواقع و العلاقة بالأمير عبد القادر، تشكل في مجملها محولة لإعادة بناء التاريخ وكتابته من منظور مغاير يسمح بتأويل جديد له بعيدا عما قدمه التاريخ السلطوي للأنا و الآخر الذي عمل على استبعاد أي محك إنساني لعمق مقاومة "الأمير عبد القادر".

يتناول الروائي سيرة الأمير، عبر لحظات استرجاعية أبرزها حالته كسجين بقصر أمبواز. وتزداد درجة تقديمه من خلال حواراته مع القس "مونسنيور ديبوش" كلما تقدمت الرواية. كما كان في

حواراته المتعددة التي جمعته بباقي الشخصيات بالغ الأثر في إضاءة جوانب خفية من سيرته الثقافية؛ كاستعادة طفولته وهو بصحبة والده يجوب الأقطار العربية لتحصيل العلوم وكذا شغفه الكبير بالاطلاع على أمهات الكتب، واهتمامه البالغ بالتأليف ومراجعة المؤلفات وتدريسها في الجوامع و الحلقات. وبنائه مكتبة تاكدامت .و هذا التقديم طبعا ؛يستهدف تعريف القارئ على مصادر ثقافة المروي عنه قبل عودته إلى الجزائر، وتوليه الإمارة خلفا لوالده الشيخ محي الدين، رغم قبوله المهمة على مضض. يقول:«**وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه؛ مؤملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين وإزالة النزاع و الخصام..وحماية البلاد من العدو الذي غزا أرضنا**»[1].

كما تعيدنا سيرة الأمير إلى محطات بناء مشروعه الطموح، بدءا بتنظيم العلاقات بين القبائل حيث «**منع الغارات على القبائل العربية وهدد بالعقوبات الصارمة ضد كل من يخالف القانون**»[2]. إضافة إلى اهتمامه الكبير ببناء الجيش وتشييد مصانع السلاح. وما تخلل هذه المرحلة من مواجهات دامية بين جيش "الأمير" الفتي وجيش المستعمرين الفتاك، انتهت في الأخير باتفاقية استسلام؛ رهنت "الأمير" وحاشيته في قلب المنفى خمس سنوات قبل ترحيلهم لمنفاهم الأخير في البلاد الإسلامية.

وقد قدم لنا الروائي شخصية كاريزمية تتراوح في تقديمها بين المعطى العجائبي الأسطوري كما هو معروف في الموروث الشعبي+.يقول السارد:

«رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض

[1] - رواية الأمير،ص78-79.

[2] - المرجع نفسه،ص81.

عينيك، أغمضتهما وعند فتحهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت:«سبحان الله، ثم مد يده نحو سهل غريس وجاء بشباب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش»[1].

وعبر ملفوظات الحالة تتجسد صورة البطل الذي ينبني عليه المتخيل السردي ؛يعرض الراوي الحالة في المقتبس الأتي:

«الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني و الأولياء الصالحين، عوده مثل البراق ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء، سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسبو ما يخونو أبدا، ناره ما تروح في الفراغ في موقعة وهران خلاص له البارود، رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي أعني ونوشن صوب عدوه وفتح يده، فنت العدو إلي كان قبالته»[2].

وقد أضفى الروائي هذا البعد العجائبي لتكميل سرد سيرة "الأمير" من خلال السارد الشعبي الذي يجعل منه بطلا خارقا، تفوق قدراته البشر العادية.

وإلى جانب هذا التقديم،تُعرض سيرة الأمير من خلال خطاب مغاير؛ مثلته صورة الأمير لدى الآخر الفرنسي الذي يراه خارجا عن القانون ومتمردا مجرما وجبت معاقبته .«كانت الجموع المصطفة

[1]– الرواية نفسها،ص75.

[2]– الرواية نفسها ، ص75.

على طول الشارع تتدافع لرؤية الأمير الذي سمعوا عنه الكثير وصورته الجرائد اليومية في كل الأوضاع، تارة مقاوما شرسا، ملاكا روحانيا و تارة ماردا قاتلا و دمويا يتلذذ بدماء خصومه الذين يذيقهم كل أنواع التعذيب قبل أن يجهز عليهم»[1].

يقول الجنرال "ماربو":«**إن هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد، إذ كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هينا فأطلقوا سراحه ومرغوا شرف هذه البلاد في الأوحال**»[2].وبين الأنا والأخر يكمن الانزياح الرؤيوي؛فألانا يراه بطلا مغوارا والأخر يراه مجرما فتاكا .

وبالإضافة للتصوير العجائبي والصورة النمطية التي مثلتها نظرة الآخر للأمير؛ يعرض "واسيني" سيرة الأمير من منظور الإنسان العادي الذي يحيي وسط جماعته وفق قيم الشجاعة ونبالة الأخلاق وطموحه الجارف لإخراج شعبه من فلك التخلف و الركود الفكري الذي هيمن على طبيعة العلاقات الاجتماعية في مستواها القبلي. لذلك ركز الراوي كثيرا على إضاءة محطات تاريخية في مسار الشخصية مثلتها حربه ضد "الدرقاوي" وشيخ الزاوية التيجانية، وكذا ما تعلق بخيانة القبائل وتنكر ملك المغرب "مولاي عبد الرحمان" لأواصر القرابة والدين والمصير المشترك.

وتأسيسا على ما تم عرضه، يبدو أن "واسيني الأعرج " قد وجد ضالته التأليفية من خلال جنس السيرة التي ساهمت بشكل كبير في إثراء البنيات الخطابية ومدها بالمادة المعرفية التاريخية، مما سمح بتفعيل أكثر للبعد التخييلي الذي ساهم بشكل أساس في تماسك عمله الإبداعي.

[1]- رواية الأمير ،ص28.

[2]- الرواية نفسها،ص29.

3– التوثيق و الرسالة المرجعية:

عمد "واسيني "في إطار إكساب النصين جمالية سردية ورؤية دلالية حداثية تكفل توازن الحكاية إلى توظيف العنصر التاريخي ممثلا في الرسائل والوثائق التاريخية،منشئا علاقة حوارية بينها وبين المحكي برمته؛وذلك عبر تحيينها وترهينها وحتى إعادة إنتاجها لإضفاء بعد ثقافي يسمح للنص المبدع بالانتقال داخل المنظومة الثقافية المستهدفة.

وفي هذا المسار خص الروائي عمله بتناص تاريخي كثيف جسده توظيف المراسلات التاريخية باعتبارها الوثائق الرسمية الدالة على الواقعية والحقيقة ؛لتشكل في ذاتها محكيات ثانوية ذات وظيفة توضيحية تكميلية للحكاية الإطار.

وتبرز فنية التوظيف–توظيف الرسالة التوثيقية– من خلال البنية الفكرية العامة في رواية الأمير إذ هي في الأصل محتوى رسالة القس "ديبوش "إلى "**نابليون بونابرت**" التي ينشد من خلالها فك أسر الأمير.يدون القس فاتحة رسالته بالجملة الآتية: «**عبد القادر في قصر أمبواز.مهدى إلى لويس نابليون بونابرت-رئيس الجمهورية الفرنسية-بقلم: أنطوان أدولف ديبوش-أسقف الجزائر السابق –بوردو-1849** »[1].

ولكي يكتب" القس ديبوش "رسالته، يمضي قدما في البحث السيري لـ"لأمير عبد القادر"، بما في ذلك الاطلاع على مراسلاته،فسعى جاهدا لفهمها واستنباط أفكارها حتى يتمكن من بناء نظرة تكاملية فيما يخص فحوى الرسالة التي سيرسلها للقائد الفرنسي"نابليون بونابرت".وهي نظرة أخرى للآخر المختلف ؛حسب "مونسيور ديبوش".

1–رواية الأمير،ص19.

وهكذا وعبر التوثيق ينفتح السرد على عوالم مختلفة تقدمها المراسلات الإخوانية الروحية كما هي عليه في رسالة الأمير للقس بمناسبة رأس السنة الميلادية يقول:

«بسم الله الرحمان الرحيم..سيدي ديبوش..في بداية هذه السنة نرجو من الله أن يعمم الخير وأن يرضى على كل من نحب وكل من يحبنا ويلبي دعواتنا جميعا، نتمنى أن يلهمك الله بعض الوقت لتعودنا وتزورنا نرجوك ألا تتأخر حضورك بيننا يمنحنا كل الرضا والسعادة.وداعا يا سيدي الأعظم، من عبد القادر بن محي الدين 24 صفر من سنة 1265 هـ »[1]

بالإضافة للمراسلات السياسية كإعلان بيعة الأمير سنة 1832 يقول الأمير:

« بسم الله الرحمان الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده إلى الشيوخ والعلماء واليكم يا رجال القبائل وخاصة فرسان السيف والأعيان والتجار وأهل العلم،السلام عليكم فان لهل مناطق معسكر واغريس الشرقي والغربي ومن جاورهم واتحد بهم وبني شقران وعباس والبرجية واليعقوبية وبني عامر وبني مهاجر وغيرهم ممن لم ترد أسماؤهم قد اجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السمع والطاعة »[2]،

إضافة إلى ما تضمنه النص من شواهد أخرى كما هو الحال في كلمة "كلوزيل –Clausel " الموجهة للشعب الجزائري على شكل رسالة –بيان– ناهيك عن المراسلات العسكرية كرسالة الأمير إلى" الماريشال فالي"؛ التي يعلن فيها مواصلة الحرب.[1]

[1]-كتاب الأمير،ص53-54.

[2]- ورد نص المبايعة في رواية الأمير،ص78.

[1]-ينظر الملحق رقم:01

4– تعدد الأصوات وتعددية اللغة polyphonie Plurilinguisme:

استقر مفهوم تعددية الأصوات في الفكر النقدي الحديث وكذا في مجال الإبداع الأدبي بعد تقديم "باختين "للعمل الأدبي على أنه «**إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة التي تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها، وهذا الإطار يتجسد فعليا عبر التغييرات الدلالية والنحوية التي تسود علاقة التواصل بين المتحدث ومستمعيه**»[1].

وعليه غدت الإرادة الفردية للشخص المتكلم أساس فهم المنتج الأدبي لماله من دور فعال وحاسم في إنتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على السواء[2]، وفي هذا المستوى قسم "باختين" الرواية إلى صنفين حسب طبيعة الصوت –المتكلم–.

أما النوع الأول فهو الرواية المناجاتية ذات الصوت الواحد، وتتميز بأحادية الهيمنة الفردية التي تتجلى في تدخلات الكاتب، أو الشخصية (البطل) في مستوى الأحداث، قصد تثمين فكرة معدة سلفا تؤسس عالمها في الرواية وتستبعد كل الأفكار المعارضة لها، عبر محاصرتها والتضييق عليها جدليا، فيتم «**تقديمها كعناصر يتطلبها التشكيل الفني في الرواية**»[1]، فيصير العالم الروائي خاضعا لنبرة موحدة ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة ويخضع للهيمنة المطلقة لإيديولوجيا المؤلف.

أما النوع الثاني، فهو الذي خصه بمصطلح "الرواية الديالوجية" ذات الأصوات المتعددة التي تتيح للقارئ التفاعل مع وجهات نظر مختلفة تصدر عن الفئات أو الطبقات المشكلة لعالم الرواية باعتبارها تقديما على أساس التكافؤ في الحضور والقوة دون أي تدخل أو توجيه مطلق من المؤلف.

---

[1]- ميغان الرويلي: سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 40.

[2]- المرجع نفسه، ص 41.

[1]- حميد لحميداني: الرواية و بنية الخطاب الإيديولوجي، مرجع سابق، ص 64.

«إن التكافؤ الذي يميز الرواية الحوارية، يضمن لكل إيديولوجية بالظهور دون توجيه مسبق من الراوي الذي تصبح رؤيته غير متميزة عن الرؤيات الأخرى إلا بما تطرحه من فكر»[1]، وبذلك تكون الرواية الديالوجية الأكثر تحقيقا لديمقراطية التعبير داخل الرواية.

ومما يبدو؛ أن الأعمال الروائية الحداثية قد استلهمت هذه المقولات النقدية، وراح روادها ينهلون من مستجدات الفكر النقدي الحديث لإبداع عالم روائي متناسق؛ يحقق الاستجابة الجمالية على مستوى القراءة والنقد؛ وهذا ما تجسد بوضوح في الأعمال الروائية الجزائرية وعلى رأسها روايات " واسيني الأعرج".

فمن خلال رواية **كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد** يحرص الروائي على تبني الموقف الباختيني بتفعيلة تقنية تعدد الأصوات، عبر سرد حداثي يتأسس على الحوار ويقوم على تعدد الرؤى والتنويع في الأساليب اللغوية،حسب درجات الوعي ؛التي تميز كينونة وذاتية الشخص المتكلم. فعلى مستوى **رواية الأمير** يتجلى ثلاثة رواة وثلاث روايات متداخلة على مستوى الشكل أو البناء.

فأما الراوي الأول فهو الكاتب/الراوي، –أو كما يسميه النقاد الراوي العليم–الذي يروي قصة "جون موبي" خادم القس الفرنسي "مونسنيور ديبوش" وهو في طريقه لتطبيق وصية سيده؛ التي أمره فيها بنثر بقايا رفاته في مياه الأرض التي أحبها ودافع عليها .يقول مونسينيور ديبوش:**«كم أحلم عندما أموت أن تخرج يا حبيبي جون وأن تزرع تربتي في البحر فجرا فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها وأنت تعرف جوع المحب لا يشفيه إلا الموت أو اللقاء المستحيل»**[1].كما كانت

[1]– عمرو عيلان:الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 66.

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 516.

للراوي العليم بعض التدخلات في عرض لحظات هامة من حياة بعض الشخصيات الرئيسة في الرواية، كشخصية "الأمير" و"القس" وغيرها وذلك عبر الوصف والحوار والسرد.

ويفتتح الراوي العليم روايته بشخصية "جون" وقت الفجر بتاريخ:1864.7.28 [1].وهي تمتطي قارب صياد مالطي تم تحضيره خصيصا لتنفيذ وصية السيد"ديبوش" وفي المركب يروي "جون موبي" قصة سيده القس للبحار المالطي، فالراوي الثاني إذن ؛هو "جون موبي" الذي يعرض سيرة سيده القس– من خلال ارتباطه بعلاقة صداقة حميمة بالأمير "عبد القادر الجزائري"–وذلك عبر التركيز على مراحل تاريخية هامة أسست لتقاربهما الروحي والفكري، مبرزا في عرضه وفي حدود الرمزية ذاك التماثل الواضح بين الشخصيتين في سعيهما للرقي بالواقع المتدهور الذي هيمن على المرحلة التاريخية سواء في فرنسا أو في الجزائر. وكان لحادثة التفاوض الشهيرة حول إطلاق سراح الأسرى و المعتقلين الأثر الحاسم في إرساء أسس تلك العلاقة.

كما عمل "جون موبي" على تقريب صورتي "الأمير" و"القس" من خلال البعد الإنساني لكليهما، ففي مقابل "الأمير" الذي حمل على عاتقه مسؤولية بناء الدولة الجزائرية ومقاومة الاحتلال؛ نلفي "القس" وهو يسعى جاهدا لخدمة المستضعفين من الناس على اختلاف دياناتهم وتوجهاتهم، بما فيهم الأمير "عبد القادر الجزائري" في آخر محطة له بفرنسا –قصر أمبواز.

ويروي "جون موبي" عن القس، مدى اهتمامه في إعداد مرافعة للقائد "نابليون بونابرت" يوضح فيها مدى شجاعة الأمير وعظمته وبعد نظره، لاسيما في مجال السلم/الحرب. هذه النظرة التي بموجبها سلم "الأمير" نفسه لفرنسا مقابل تعهد منها بإرساله وحاشيته إلى بلد إسلامي، معيبا في ذات الوقت على سلطة بلاده التنكر للعهد الذي قطعته على نفسها والذي قد يعرض شرف فرنسا للخطر.

[1]- رواية الأمير، ص 09.

وفي إعداد المرافعة يظهر "مونسيور ديبوش" كراو ثالث يحكي قصة "الأمير عبد القادر" الذي اختاره الجزائريون قائدا لهم، تكفل له مهمة توحيد القبائل المتناحرة وقيادتها لبناء دولة قوية تصد الغاشمين الغزاة، وتسعى لفرض وجودها بين الأمم والشعوب.

يروي "القس" في مرافعته حكاية رجل نبيل، عبر لحظات استرجاعية تتمتد في التاريخ لتستدعي حياة "الأمير"، وكذا الواقع الاجتماعي الذي أدى إلى سقوط مشروعه الوطني.

وعليه يغدو التنوع في الرواة تقنية فنية تتيح للكاتب حرية الحركة في الزمن والمكان، وقد غلب على الرواية تناوب بين السرد والحوار تعلق الأول بالاسترجاع التفسيري لتوضيح محكيات سابقة، أما الحوار –فمن خلاله– قدمت الأحداث عبر منظورات متعددة شكلها تعدد الرؤى ؛حيث خصها "واسيني" بطريقة تفصيلية تحليلية انطلاقا من ثلاث مستويات لغوية ساهمت في تشكيل علاقات حوارية في متن العملين الأدبيين. وكذا إعطائها البعد التخييلي الذي ينم عن الإحساس بواقعية الأحداث.

فالملاحظ على اللغة –وفي مستواها الأول– أنها تجنح للوصفية الشعرية عندما يتحدث "جون موبي" عن سيده القس، أو عندما يتم وصف معاناة "الأمير" أو" ديبوش" النفسية.يقول الراوي العليم: «**شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته..عندما تجاوز العتبة رأى صفاء خاصا يشبه صفاء الإنسان المقهور والمنكسر .انتابه إحساس يشبه الإحساس الذي يخترق صمت الميت وهو يرتعش في مواجهة شيء حتمي لا سلطان له عليه.**»[1].

أما المستوى الثاني فقد اعتمد فيه اللغة العامية ممثلة في اللهجة الجزائرية كما هو الشأن في كتاب الأمير فعلى لسان القوال؛ مثلا:«**أشطح يا ولد المخازنية جدودك الأتراك باعونا بفلس و طيز**

1– واسيني الاعرج ،رواية الأمير ، دار الآداب بيروت ،ط3، 2013. ص48.

رومية، أشطح يا ولد التالفة وقل في هذا الدوار الخالي، راح اللي بنى وعلا، ويلك ياللي تثق في الدونية، قل لهم لو كانت الدنيا تدوم كانت دامت للي سبقوكم»[1].

ولم يتوقف "واسيني" في إدراجه مستويات اللغة العربية فحسب بل تعداها لتضمين نصيه نصوصا أجنبية بالفرنسية ؛تنم عن حقيقة الشخصية المتكلمة يقول"جون موبي":

«Mieux veux tard que jamais »

كما يظهر هذا المستوى في حواره مع سيده:

Monseigneur: –oui

J'ai: entendu le monde ne va pas s'écrouler! ?

Jean Maubet Monseigneur, je suis a lheure comme prévu.

من خلال ما سبق تكون الرواية قد أنتجت خطابات تنزع إلى الانفتاح على الثقافات الأخرى عبر تعدد مستويات الوعي التي تكشف عن قدرة الروائي في استنطاق شخصياته ودفعها أكثر للتعبير عن مكنوناتها.وهكذا يمكننا القول أن استخدام تقنية تعدد الرواة في العمل الروائي؛تساعد على تقديم وجهات النظر المختلفة والمتعارضة تقديما يحاول الكشف عن الحقيقة بكل جوانبها بعيدا عن النظر من زاوية واحدة يهيمن عليها فرد أو فاعل واحد.

[1]- رواية الأمير،ص 69.

ثانيا– الإطار البنائي الفكري

1– الوعي الممكن و إيديولوجية التغيير.

2– الوعي الممكن و إيديولوجية التعايش.

3– الوعي الزائف و سياق الإيديولوجية النفعية

4–الوعي القائم بين السلبية و الحدس

5– البنية الدالة في كتاب الأمير.

5–1– وظيفية الأفعال في كتاب الأمير.

5–2–– محور البناء

5–3– محور الهدم.

4.5– الشخصيات و النموذج العاملي.

1.4.5– البطل الفاعل–الذات/ الموضوع.

5–4–2– المساعدون .

5–4–3– المعارضـون

5–4–4–المرسل و المرسل إليه

1–الوعي الممكن إيديولوجيا التغيير:

يتجلى نمط الوعي الممكن للإيديولوجيا التقدمية التغييرية، عبر ممارسات الشخصيتين الرئيسيتين المتطلعتين إلى رؤية واحدة؛ تشمل الواقع الإنساني في تعدده السوسيو–ثقافي التاريخي، من خلال منظور يتيح التحليل العقلاني للظواهر،وتفسيرها تفسيرا واقعيا يسعى إلى تغيير جذري للعلاقات الإنسانية في بعدها الاجتماعي و الاقتصادي وكذا الإنساني.

وتبرز شخصيتا "مونسنيور ديبوش"و"الأمير عبد القادر" ضمن مستوى تفكيكي يستهدف البنيات السائدة في المجتمع الجزائري والفرنسي على السواء، وذلك بتبني إستراتيجية تقدمية منافية لحركات الجمود والتخلف . ولعل أهم صورها؛ سعي "الأمير عبد القادر" إلى توظيف خبراته الطويلة وفكره النير في إصلاح الأوضاع السائدة في الجزائر عشية الاحتلال الفرنسي لها؛ بدءا بتشكيل الإمارة –التي قبلها على مضض وفي ظروف جد صعبة–، ثم وعيه الذاتي بضرورة توحيد القبائل عبر سن قوانين تمنع الإغارة وفلسفة الحرب والغنائم التي عدها بمثابة العائق الأساس،أمام مشروعه التغييري ؛القاضي بالانتقال من النظام القبلي إلى نظام الدولة الموحدة.

لذلك نجد "الأمير" كثير التعمق في إدراك العلاقات الاجتماعية ووضعها في سياقها الصحيح إيمانا منه بضرورة التغيير التي تكفل مستقبلا واعدا، يكفل العيش المشترك بين القبائل وهذا ما يخلق نوعا من الوحدة والتكامل التي تشكل قوة بناء، وقوة ردع للمتكالبين الاستعماريين.يقول الأمير : «**خلاص كل شيء لازم يتغير، هذاك العهد اللي كنا فيه ناخذ مال الناس بغير حق راح. القبائل صارت منا من لحمنا ودمنا ونحن صرنا منها، أخوة في الخير والشر**».[1] هكذا صار "الأمير عبد القادر" يمثل الأمل في حل مشاكل القبائل نظرا لما يملكه من مواصفات وعطاء فكري

[1]– واسيني الأعرج،:كتاب الأمير، مرجع سابق ص 82.

يؤهله لتشكيل تصور يعاين الواقع المتدني للبلاد والعباد الذي يظهر في ممارساتهم اليومية ويستشرف مستقبلا مغايرا ينبني على رؤية إيديولوجية قوامها صقل كل الإمكانات لتغيير الواقع المتخلف والمضي قدما لبناء مستقبل واعد يكون عنوانه الدولة القوية.

تظهر أهم ركائز الوعي الممكن لإيديولوجية التغيير؛والتي يحملها البطل الفاعل عبر تحليل نقدي يعري الذات ويكشف عيوبها قصد خلق مستوى ذهني يسمح بمراجعة الذات لواقعها وتجاوزها للفعل الراهن المؤسس على الاندفاع والعاطفة. وهذا ما استند عليه الأمير في بناء إيديولوجيته التي ترفض الرضوخ للأفكار الدوغمائية (الدينية العاطفية) والأفكار القبلية، محاولا بعث أسس فكرية تنتظم ضمن سياق رؤية شاملة تحقق التغيير؛يقول "الأمير" :

> **«ابتداء من اليوم كل شيء سيتغير لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين، الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية، نفكر كيف نصنع المدافع والأسلحة الخفيفة والسيوف بدل أن نكتفي بتصليحها أن نعيد اكتشاف البارود إذا دعت الضرورة إلى ذلك، أن نتخلص من البارود الأخضر القبائلي الذي لا ينفجر وإذا انفجر أحرق صاحبه قبل أن يحرق العدو، المعركة استعداد يومي وإلا سنحني الرؤوس ونقوم بما قامت به بقية القبائل ونعود نتصيد الغنائم»**[1] .

إن هذا الوعي المتجسد في ضرورة تغيير الأحوال الراهنة،يقدم في مستوى منه قراءات تصحيحية للاختلالات والتشوهات الحاصلة في المجتمع الجزائري ؛التي ولدتها الظروف السوسيو-

[1]- رواية الأمير، ص82.

تاريخية التي أحاطت بملابسات المرحلة، «**وكنتيجة لذلك يصبح الوعي الممكن مفهوما مفتاحيا لفهم للوعي القائم-السائد-قصد تجاوزه**»[1].

يؤسس الأمير لوضعية انتقالية،أساسها تحسيس القبائل بدورهم في بناء دولة قوية تؤمن مصالحهم وأمنهم وهذه الدولة لا يمكنها أن تتحقق إلا إذا تضافرت جهود جميع الفئات .وتأسيسا عليه عمد" الأمير" إلى تشكيل نواة نظامية سياسية، تؤسس الإطار العام لدولته حيث قسم:«**حيث قسم المقاطعة الوهرانية إلى خلافتين: خلافة معسكر و خلافة تلمسان ...وعين في كل ولاية مجموعة من الآغاليك على رأس كل واحدة منها آغا يشرف على مجموعة من القبائل التي تقع بدورها تحت وصاية القايد الذي يتولى التسيير بالعودة إلى الأغا المرتبط بدوره بالخليفة**»[2].

وللمحافظة على نظامه السياسي؛ قام "الأمير" بتشكيل جيش نظامي يحاكي الجيوش الغربية من حيث التنظيم والفعالية العسكرية «**المشاة والمسماة العسكر المحمدي...يتحرك تحت إمرة أغا والفيلق مكون من ألف نفر والفرقة مكونة من مائة رجل يقودها السياف بحسب الرتبة لكل فريق لباسه الخاص، ثم الخيالة والمدفعية**»[3].كما اهتم الأمير بالبنية التحتية من خلال بناء الحصون وتشييد المصانع وبناء مكتبة **تاكدامت**، وعيا منه بمستوى الثبات الذي يكتنف مفهوم الدولة؛فالدولة لا يمكن أن تبنى إلا ضمن إطار جغرافي ثابت يتأسس على الجدل الحاصل بين الطبقات الاجتماعية والبنية التحتية. ونتيجة لذلك تبدو الفكرة الأساسة لوعي التغيير هي الإيمان المطلق بحركة التطور التاريخي للمجتمع، التي تتيح الانتقال من مستوى أقل –متدن– إلى مستوى تقدمي استشرافي ؛أساسه العمل الجماعي وروح المبادرة الفردية المبنية على قناعة الحياة الكريمة ووحدة المصير.

---

[1] -Lucien Goldman : Pour Une Sociologie Du Roman, page 41

نقلا عن كتاب: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق ص154.

[2]- رواية الأمير، ص 104.

[3]- الرواية نفسها، ص 81.

2– الوعي الممكن و إيديولوجية التعايش / الاحتواء:

يؤمن هذا المستوى من الوعي منظورا إيديولوجيا يطرح فكرة التعايش والاندماج، باعتباره الرؤية المركزية التي يسعى "مونسنيور" لتأسيسها وعرضها كمشروع إنساني، يستهدف تقريب الأنا والآخر. عبر استبعاد الصور النمطية السلبية التي ميزت العلاقة بينهما. وقد استفاد "القس" من البعد الديني الذي أتاح له الحوار الفعلي مع "الأمير عبد القادر" ؛بدء بحادثة إطلاق سراح الأسرى الفرنسيين والجزائريين التي مثلت أولى عمليات الحوار بينهما، وتعد رسالة[1] "القس"لـ"لأمير عبد القادر" المتعلقة بإطلاق سراح السجناء الفرنسيين لحظة انطلاق الحوار الفعلي الذي أسس فكرة التعايش؛لا سيما بعد رد "الأمير" الذي زاد من تعميق البعد الروحي بين الشخصيتين، وخير مثال على ذلك قيام ديبوش شخصيا برعاية الأسرى «**تقديم القس المساعدة للسجناء بالألبسة والأغطية**».[2]وتوسطه لدى القادة والعسكريين لإنجاح صفقة تبادل الأسرى التي توجت بنجاح كبير أعقبها امتنان الأمير« **عبر شكر "القس" و إهدائه أربعين معزة مالطية ؛بهذه المعاز ذات الضروع المدلاة يمكنك إطعام الأطفال الذين تبنيتهم والذين فقدوا أمهاتهم**»[3].كما كان لرسالة الأمير الموجهة للقس بمناسبة رأس السنة الميلادية أثر هام في تقريب الشخصيتين وتفعيل الحوار بينهما.وهذا ما دفع بالقس لاستغلال التقارب الحاصل بينهما،كي يمضي قدما في تحقيق مشروعه الإيديولوجي؛الذي كان يستهدف في البدء تنصير الأمير و تعميده في الكنيسة الكاثوليكية.

يقول الراوي العليم: **اندهش "مونسينيور ديبوش" من كلام "الأمير":فقد شعر كان شيئا يعمل بداخله .منذ أن فاوضه في السجناء تأكد له أن هذا الرجل لو امتلكته الكنيسة في**

[1]– رواية الأمير، ص 49.

[2]– الرواية نفسها، ص 50.

[3]– الرواية نفسها، ص 51.

صفها لتحول إلى قوة كبيرة لمواجهة كل الخيبات والانتكاسات. وهذا الطرح يقدم فكرة السيطرة العقائدية الدينية التي تؤسس لإيديولوجيا الاحتواء. يقول"ديبوش" :

« في البداية تمنيته مسيحيا، نزهو به كأخ ونلقنه تعاليمنا ليذهب بها عند ذويه ويشيعها لكن مع الزمن تأكدت أن هذا الرجل الذي يشبهنا في كل شيء لا يمكن أن يكون إلا هو، رجل محب لكل شيء يقرب الإنسان من المحبة و الله »[1].

لقد كان للبعد الصوفي الذي ميز مسار الشخصية "الأمير" المفتاح الأساس للوعي الممكن لإيديولوجيا التعايش والاحتواء ؛التي عملت على جذب الآخر الجزائري إلى فلك التفاوض باسم الإنسانية تارة،وبمحبة الله تارة أخرى.وبهذا البعد ؛تقترب الشخصيتان من تأسيس وعي عقائدي موحد ينطوي نظريا على أسس متعددة تستدعي مفهوم الإنسان المجرد ووجوب تمثله لمبادئ الحرية والعدالة والمساواة والكرامة الإنسانية، بعيدا عن الأحكام المسبقة وتأسيسا على ضرب من التجاوز الذي يستبعد ترسبات العهود القديمة المليئة بالأحقاد والضغائن؛ يقول "القس ديبوش"في حوار مع الأمير :

> **«لا أعتقد أننا وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم وإلا لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان، الإنسانية يا سيدي عبد القادر استحقاق وليست إرثا سهلا. معك الحق الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه. ديننا يقول كذلك. يقضي الإنسان العمر كله بحثا عن تأكيد إنسانيته، لأن كل ما يحيط بها هو عبارة عن مزالق متعددة عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس»[2].**

[1]– رواية الأمير، ص 218.

[2]- الرواية نفسها، ص 126.

إن المعطى الإنساني الذي يضمن التعايش والاندماج، هو الأساس الذي انبنت عليه مستويات الوعي التي أسست حوارا بين الشخصيتين، استهدف تقريب الأنا والآخر من خلال فكرة حوار الأديان والثقافات.

وتعد فكرة حوار الأديان والثقافات المجال الكفيل لتغيير الصور النمطية السلبية التي يختزنها وعي الذات ووعي الآخر لاسيما في المسائل المتفق حولها كالحس الإنساني الذي يضمن استقرار النوع ويتيح خلق أفق حوارات تساهم في التعايش وحق العيش المشترك. والواقع أن هذا الحس لا يتأتى دون شرط القبول أي ضرورة الاعتراف المتبادل بين الطرفين.

وعليه تأسس الحوار الديني من خلال الاتصال اللامباشر ممثلا في الرسائل الإخوانية التي تم تبادلها بين الأمير والقس والتي أقرت مبدأ الاعتراف بالآخر. يقول الأمير :

«اعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان؛ كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين... وليس سجينا واحدا كائنا من يكون وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم. أحب لأخيك ما تحبه لنفسك»[1].

وقد كان لوقع خطاب "الأمير" على مسامع "القس" بالغ الأثر في تعميق البعد الإنساني الذي عبرت عنه صراحة مواقفهما فيما يخص حالة الأسرى والسجناء التي تعد تحصيل حاصل للصدام الدامي بين الأنا والآخر.

ونظرا للإيمان المطلق بحق الاختلاف ووجود الآخر، فقد دخل "الأمير" في سلسلة حوارات نمت عن رغبة جامحة في الاطلاع على حقيقة الدين المسيحي، مثلته نقاشاته حول المسيحية مع الأب

[1]– الرواية نفسها ، ص 50.

"سوشي" و"مونسنيور ديبوش" يقول الأمير :«روحك أنت غالية عليك ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها. امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك و إذا اقتنعت به سرت نحوه»[1]. «طلب من مونسنيور أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين و إلى كاهن معرب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائه الأول»[2].

هكذا تتحقق مشروعية الاعتقاد، كحق فردي وجب احترامه من طرف كل الأديان والشرائع السماوية؛حق يستمد جوهره من خلال مفهوم التعادلية الذي ينطوي نظريا على الحرية والمساواة والكرامة الإنسانية؛ ويتيح توسيع مجال الصلات الإنسانية الفكرية والفلسفية والأخلاقية. وعليه تبدو فكرة التعادل في منظورها الفلسفي؛ركنا هاما من أركان بنية إيديولوجيا التعايش؛ التي دفعت بالوعي القائم للشخصيتين للتخلي عن الاعتقاد بقدرة العقل السياسي على إنتاج الحقيقة الإنسانية، ومن ثمة التخلي عن بعض الممارسات التي من شانها أن تقوض مشاريع التقارب والتعايش .

وقد كان للتحليل الجاد المبني على سلطة العقل– والذي يستهدف خلخلة بعض المفاهيم الراديكالية –جانب فعال في إضفاء المشروعية على وجوب التقارب الإستراتيجي بين الأنا و الآخر. وهذا بتقديم وجهات نظر حول صيغ المقاومة و الجهاد ومفهوم الحرب و فكر التنوير؛ استهدفت في معظمها تعرية الذات لتأكيد حقيقة موضوعية كائنة –موجودة– . وفي هذا الصدد، تؤسس الإيديولوجيا المهيمنة خطاب إدانة المقاومة عبر صورة خطابية حجاجية، تجعل منها إحدى المسارات المغلوطة التي قد تؤدي إلى انهيار تام لوجود الأنا .لتقدم بذلك مفاهيم جديدة تنبع عن رؤية وقراءة مغايرة لمفهوم الجهاد والمقاومة.يعبر الأمير عن ذلك صراحة بقوله:

[1]– رواية الأمير، ص 44.

[2]– الرواية نفسها،ص 45.

«**فالجهاد لا معنى له إذا لم يضمن حد أدنى من غريزة البقاء، ليس للأفراد فقط ولكن للأرض والتراب، السيف بدأ ينسحب أمام البارود والمدفع اللومبردي والجياد والخيول الكبيرة والأكثر أصالة أمام السيارات البخارية، مشكلة قبائل الأشراف أنها لازالت تظن أن الانتصارات تأتي بقدرة قادر**».[1]كما تتأتى من خلال النقد الذاتي، قراءة تصحيحية لمعطيات متوارثة شكلت مفهوما مبتورا فيما يتعلق بحقيقة المقاومة و آليات تحقيقها. ويبدو الحوار الدائر بين "الأمير" و"القس" حول علاقة الأمير بمقربيه،أبرز مثال على إدانة خطاب المقاومة؛ يقول الأمير:

«وهل يعرفون معنى أن نجاهد، ما معنى أن نجاهد؟ ونحن نواجه السيارة والآلة الحربية الله أعطانا عقلا للحفاظ على أنفسنا وعلى أرواح الآخرين. الجهاد لا أن حمل سيفا وتشهره في وجه أول من تصادفه، **الجهاد أن ترفع سيفا عندما تنغلق في وجهك سبل السلم...الجهاد أن يتعلم الإنسان باستمرار أنه جاهل كلما تقدم به الزمن**».[2]

بهذا النقد، تسعى الإيديولوجيا المهيمنة إلى إفراغ الذات لمكبوتاتها وفق منظور نقدي يستهدف تغيير السلوك وتعديله كي يتماشى ومتطلبات المرحلة التاريخية؛ لذلك فشخصية الأمير عبد القادر لا تستمد الثقة الفر دانية بالذات والوعي بقيمتها الخاصة من الداخل ولا من أعماق الشخصية ولكنها تستقي من الخارج لأن الأمر يتعلق بالتفسير الإيديولوجي لوضعية مجتمعية «**وفي هذه الحالة فإن نبرة الاحتجاج الفعال والواثق من نفسه هي التي تسيطر على النشاط الذهني –وهي- الأكثر ملاءمة لنمو النشاط السياسي والفكري للجماعة التي يعبر عنها**»[3] .

كما ندرج في هذا الإطار النقد الحاد الذي؛ وجهه "الأمير" للوضع القبلي العاجز عن التغيير والمندفع بصورة غير عقلانية في المسار التاريخي–يقول الأمير عبد القادر : «**كنت أعرف إننا**

[1]- رواية الأمير، ص 214.

[2]- الرواية نفسها، ص 214.

[3]- ميخائيل باختين:الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص 121.

سنخسر الكثير ولكن القبائل كانت مخطئة، مخها حابس ولا حل لي معها إلا ابتلاع هذه الخسارات الفادحة »[1] وقوله أيضا :**«كنت أستمع إلى القصائد وهي تمجد السيوف وأضحك لأن حياتي بدأتها هكذا ...آه لو كان الشعر يحرر البلاد و الناس »**[2]-.

لقد كان للواقع المزري فكريا وسياسيا الذي أحاط بالمرحلة التاريخية سببا مباشرا لتبني أفكار التغيير والتعايش؛ لأنه ببساطة نم عن خواء فكري وإيديولوجي أدى بالشخصية الفاعلة لتبني معطيات جديدة؛ تبحث سؤال الكينونة بعيدا عما يجابهها من خذلان وزيف العلاقات وأعداء الحياة. هكذا إذن ؛يصبح سؤال الكينونة سؤالا ذا حضور متجدد داخل فضاء الرواية، بما هو البحث المستمر عن ذات "الأمير" وسط الشتات والمنفى وغربة الذات.

تسهم الشخصية الثانية باعتبارها شخصية محورية تدور حولها الأحداث، في تفريغ الإنسان الفرنسي من عقلانيته الزائفة التي تمارس إجحافا باسم الفكر على الآخرين؛ لذلك يحقق "مونسنيور ديبوش" الشخصية المتكاملة التي تعبر مباشرة عن نفسها من خلال عواطفها الذاتية فالفردي والكلي فيه متحدان يقول :«**في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل و تبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض و انقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة»**[3].

وبتعبير آخر تقدم إيديولوجيا التعايش صورة "القس" كصورة موضوعية تجسد في اللحظة التاريخية، أفقا للحوار والتعايش بين الأنا والآخر –بين الإسلام و المسيحية- ليس فقط على مستوى التعايش الديني، بل أيضا على مستوى الاندماج الكلي في القضايا الإنسانية الكبرى. ولعل اعتراف

[1]- رواية الأمير، ص 214.
[2]- الرواية نفسها، ص 261.
[3]- رواية الأمير، ص 06.

"القس "بحقيقة النسخة المخفية **لمعاهدة التافنة** التي عمل الآخر الفرنسي على حجبها؛ لدليل واضح على نقده لسلطة بلاده السياسية التي تنكرت للاتفاقية الأصلية.يقول" ديبوش" في هذا الصدد: «**البارحة قضيت الليلة بكاملها أعصر دماغي ووثائقي عبثا ولم أجد جوابا مقنعا لقصة النسخة الخفية من معاهدة دوميشال، فهمت من الوثائق التي بحوزتي أن نسخة ثانية خبئت عن المسؤولين الفرنسيين**».[1]

كما كان منظوره–ديبوش– للحرب باعتبارها شرا تمقته الأديان والأعراف،الأثر الحاسم في إبعاد المنظور الديني عن حرب الجزائر. محيلا إلى كونها حربا براغماتية نفعية،وليست حربا صليبية ضد المسلمين. وعليه يقدم "مونسينيور ديبوش" نظرة نقدية لمفاهيم العدالة والأخوة والحرية التي رفعها رواد التنوير الفرنسي.بهذا المستوى، تقدم الشخصية ذاتها من منطلق الفرد الواعي بمسؤولياته الدينية والإنسانية وحقيقة رسالته الوجودية.يعبر "ديبوش" عن ذلك صراحة بقوله: «**فما معنى حياتنا إذا كانت لا تصلح للإنصات لحياة الآخرين؟ الآخرون في حاجة دائمة إلينا وعلينا أن نذهب نحوهم هذا هو الإنسان ماعدا ذلك فلا قيمة لما يفعله**»[2]. وهذا ما تحقق فعليا على مستوى الحوار الدائم الذي تقيمه الشخصية مع العناصر التي تحيط بها. هكذا يمكن القول أن مستويات الوعي الممكن قد انبنت على تشريح الوضع القائم ومعاينته قصد تأسيس رؤية حداثية للعلاقة بين الآخر و الأنا يكون أساسها الحوار المطلق الذي يكفل مبدأ الحوار و العيش المشترك.

[1]– الرواية نفسها، ص 128.

[2]- رواية الأمير ، ص 280.

3– الوعي الزائف و سياق الإيديولوجيا النفعية:

تظهر بنية الوعي الممكن للإيديولوجيا النفعية ضمن بعض الممارسات والأفكار التي تتبناها بعض الشخصيات؛ كشخصية "يوسف التركي" انطلاقا من وضعه الخاص كجندي تركي مسلم عميل لدى القوات الفرنسية. فيجسد في العمل الروائي صورة أخرى للتعايش والاندماج من زاوية براغماتية؛ تؤسس علاقتها مع الآخرين وفق مبدأ المنفعة الشخصية. وعليه، تحدد الشخصية مساراتها لخدمة المستعمر الفرنسي بكل تفان وإخلاص كي تضمن حضورها المتميز في هياكل إدارة الاحتلال .

وبذلك ؛سعى "يوسف" بكل ما يملك بأن يكون أداة طيعة في يد الاحتلال تكفل له خدمة مصالحه الذاتية وهذا ما حقق له منصب قائد السيافين في جيش "بيجو".تقدم الرواية صورة "يوسف"، في شكل شخصية سادية تتلذذ بدمار الآخرين – يخبرنا عن ذلك الراوي العليم بقوله:«**لم يتوان يوسف الذي يعرف ثقافة الشرق في الهزيمة من إذلال قوات ولي العهد تاركا وراءه قرابة ألف قتيل من الفرسان و ألفي جريح بعضهم لم ينج من رصاصة الرحمة التي يجد لذة في إطلاقها على من بقيت فيه إمكانية الحياة** ».[1]

كما تقدمه صورة للجشع و الطمع من خلال ملفوظا ته الدالة على ذلك.يقول "يوسف التركي":

> «**للأسف لم أحصل على أين منهم ولكني حصلت على خيمة سيدي محمد وثماني عشرة راية وأحد عشرة قطعة مدفعية و شمسية ولي العهد، كلها هدية لسيدي بيجو**»[2] «**لم يستطع الكولونيل يوسف أن يخبأ سعادته الغامرة فبدا يعد مكاسبه وغنائمه الكثيرة، ألبسة نسائية غالية وحزامين ذهبيين وأسلحة صغيرة وبعض المصاحف المخطوطة والكتب**

[1]- رواية الأمير، ص 340-341.

[2]- الرواية نفسها، ص 341.

الثمينة والرايات الحربية والكثير من الأواني النحاسية وغيرها جمعها كلها ثم تقدم بها إلى خيمة الدوق دومال وقدمها له كهدية»[1].

ويزداد تضخيم الشخصية بإعطائها الفعالية التحويلية على مسرح الأحداث باعتبار حنكته العسكرية التي لم يتوان لحظة واحدة في توظيفها للهتك بالإنسان الجزائري.وهذا عبر تمثلها لاستراتيجيه الدمار الشامل التي تستهدف القضاء على الآخر.

يقول "يوسف":

«**في الحرب إذا لم تقتل عدوك معناه أنك أعطيت المبادرة له لكي يقتلك في المرات القادمة، و العرب يفعلون ذلك بدون تردد، تعلمت هذا من الأتراك و من مختلف المعارك التي خضناها لم تنجني سرعتي و أنا لا أوهم نفسي مطلقا جئت لأقتل أو لأقتل هكذا علمتني الحرب الفائتة** ».[2]

وتعد لحظة التأزم–اكتشاف الزمالة– ؛الحدث الهام الذي اقترن بشخصية "يوسف"،بدء من استجوابه لبعض الموقوفين الذين لم يتردد في إبادتهم بعد إفشاء سر العاصمة المتنقلة،كما تعزى إليه مسؤولية اكتشاف الزمالة بنفسه. يقول يوسف:«**يبدو أنك أعمى يا كبتن وتحتاج إلى طبيب عيون ليس المعسكر إلا زمالة الأمير و سأعود مرة أخرى لأتأكد مرة أخرى لا يمكن أن تترك مثل هذه الفرصة تفلت من يد الدوق دومال**»[3].– وكذا اقتراحه للخطة الهجومية التي أربكت الزمالة وجعلتها تنهار إلى حد كبير. إضافة إلى مواقفه التقليدية التي تنم عن تبعيته المطلقة للجهة التي تضمن مصلحته وهذا ما يبدو في رده على "الآغا" :« **لا تهتم يا آغا، أنا كذلك تخليت عن الأتراك**

[1]- رواية الأمير ، ص 301.

[2]- الرواية نفسها، ص 301.

[3]- الرواية نفسها ، ص 303.

عندما وجدت أنه من الأجدى لي خدمة دولة قوية تضمن حقوقي وحقوق أبنائي، فجيلنا الذي تعلم لم يعد قادرا على تحمل تخلف ناسه و أقربائه ».[1]

وتعكس شخصية "يوسف" فكر الطبقات الاجتماعية الساعية لتأسيس إيديولوجيا التعايش والاندماج عبر بوتقة المد البراغماتي. ولعل أشهر مثال على هذه الطبقات القبائل الموالية للاحتلال في جهة وهران بالغرب الجزائري تحت قيادة القايد "مصطفى بن إسماعيل" الذي «**قدم خدمة كبيرة لأعداء دينه و أرضه على رأس ست مائة خيال وكان وراء تدمير تاكدامت لأنه كان الأكثر معرفة بأسرارنا للأسف. كل الناس رأوا حقده الأعمى وهو يحرق الكتب و يدمر القلاع ومصانع البارود ويمرغ الوجوه الكريمة في الوحل ويقول للمشككين : هذا ما أراده لكم سيدكم السلطان عبد القادر أريحوا البلاد منه ترتاحون ».**[2]

وتبدو نفعية القايد "مصطفى بن إسماعيل "في سعيه المتواصل لإسقاط الإمارة الفتية وتفانيه في جمع الغنائم واستماتته المتواصلة في الحفاظ على رتبته كأغا خادم للجيش الفرنسي فعلى سبيل المثال يقول الراوي العليم :«**عندما انتهى من تدمير ما تبقى من الزمالة مع لامورسيير –بوهراوة- طلب أن يعود إلى وهران بالقرب من زوجته الجديدة ذات العشرين ربيعا...مثقلا بالغنائم مع خيالته**»[3].

لعل الفعل السانق مبرر ضمن مستوى الإيديولوجيا النفعية التي تضع نصب أعينها المصلحة الخاصة المتأتية عبر كل الممارسات اللامشروعة التي تخالف عموما سنن الكون وطبيعة الأشياء. وعليه

[1]- رواية الأمير، ص 297.

[2]- الرواية نفسها، ص 308.

[3]- الرواية نفسها، ص 308.

يبدو الوعي الممكن لإيديولوجيا المنفعة، رؤية فكرية تسليمية أساسها القناعة المطلقة بالمصير المحتوم والواقع الجديد الذي لا يمكن مجابهته أو تغييره.

تأسيسا على ما سبق؛ يمكن القول أن الوعي الممكن للإيديولوجيا النفعية ينم عن وعي زائف سلبي وثيق الصلة بالممارسات الاجتماعية والاقتصادية داخل المجتمع ككل؛ غير أنه لا يشكل رؤية متماسكة لجماعة اجتماعية فاعلة، بل يبقى مجرد نزعة تجافي الواقع التجريبي يتملكها فرد « **يكون وعيه خليطا وحيدا ومتميزا من عناصر الوعي الجماعي المختلفة والتي غالبا ما تكون متناقضة، يضاف إلى ذلك أنه يخضع لتأثير مجموعات لا ينتمي إليها بوضعه الاجتماعي، وهكذا فإن الوعي الجماعي لا يحصل كوعي ممكن في وعي كل فرد من المجموعة**»[1].

4–الوعي القائم بين السلبية و الحدس :

تقدم لنا رواية الأمير نماذج واضحة لتجليات الوعي الخاطئ أو السلبي الذي يظهر عبر ممارسات بعض الشخصيات الروائية، كشخصية الملك "مولاي عبد الرحمان" ملك المغرب وشخصية "محمد التيجاني "شيخ الزاوية التيجانية والأمير وخلفائه. إذ تصدر عنها سلوكات تتغذى من وعي سلبي ينتج عن معاينة الراهن وفق منظورات خاطئة أبرزها التوظيف السياسي للدين في مسائل مستعصية كالمقاومة والجهاد وكذا البعد السلطوي السياسي المعزز بمفهوم القوة، باعتبارها الأساس الذي تحتكم إليه الإرادة الفعلية السياسية.

وكنموذج على هذا النمط، تبدو سلبية الوعي في مغامرة "الأمير غير المحسوبة "في حربه على الشيخ "محمد التيجاني" مقدم الزاوية التيجانية بعين ماضي؛ والتي يبدو من خلال التاريخ أنها كانت مؤامرة تستهدف شل الإمارة الجديدة وتشتيت قوتها وتدميرها عبر صراعات داخلية؛ يقول الراوي :

[1]- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، مرجع سابق، ص 114.

«أتساءل من بعث خليفة الأغواط العربي ولد سيد الحاج عيسى إلى المدية ليطلب من الأمير أن يساعده على كسر شوكة التيجانية ويقنعه بأن أتباعه ينتظرونه لمبايعته؟ لماذا أجبر الأمير على ترك قلاعه وتحضير مدنه وذهب إلى عين ماضي لتدميرها وهلاك عسكره بسبب الحصار والبرد إذا لم تكن هناك نية مدبرة سلفا»[1] .

وتبرز سلبية الوعي–أيضا– في التسليم والقبول الذي أبداه "الأمير" حول أطروحات وأراء مستشاره السياسي "ليون روش" والقاضية بتدمير مدينة عين ماضي وإخضاع سيدها "الوالي" لسلطة "الأمير".يقول "ليون روش" محرضا "الأمير" : «**يا سيدي السلطان أرى أن هذه وقاحة ويجبى أن يعاقب عليها لا يمكن أن يتحدث مع سلطان كبير بهذه اللغة** »[2].هكذا استقر في ذهن "الأمير" عزمه على محاربة التيجانيين رغم تدخل بعض قادته الذين حاولوا وبوعي تلقائي ثني الأمير عن خيار الحرب لما له من بالغ الأثر على قوة الإمارة الفتية؛يقول احد مقربيه:

> **«المجهودات كبيرة ونحتاج يا سيدي السلطان أن ندخرها لمصلحة البلاد وهذه الفسحة من السلم، ولهذا أشعر يا سيدي أنهم يلهوننا عن عملنا الحقيقي الذي يجب أن نقوم به. ثم لماذا نقاتل من لا يعادينا؟ هل هذه المدينة مهمة لمستقبل البلاد الموحدة تحت رايتكم أليس من الأجدر لنا أن نتكفل ببناء الدولة التي نريد إنشاءها وننسى عين ماضي؟...يا سيدي لست مرتاحا لهذه الحرب. الجنرالات يتحرشون بنا. قسنطينة سقطت وقلاعنا في تاكدامت لم ننته منها بعد. نحتاج إلى وقت للسيطرة على منجزات التل وردة**

[1]- رواية الأمير، ص 221.

[2]- الرواية نفسها، الصفحة نفسها.

القبائل المتمردة على سلطانك. قلبي يقول لي أننا نرتكب خطأ كبير بدخولنا في عين ماضي ...لا أحد يضمن الآتي الكبير»[1].

ورغم حساسية الخطاب السابق الذي كان من شأنه تغيير موقف "الأمير" فيما يخص عين ماضي إلا أنه وبوعي سلبي مؤسس على الإحصائيات التي لا تدل دائما على نجاعة الإنجازات اعتقد أنه بإمكانه التحرك في الزمن والمكان المحددين دون أي صعوبة مستندا في موقفه على البنية التحتية المادية التي أسس هياكلها المركزية وفق إستراتيجية التصنيع. كما كان لالتزام الجنرال (فالي)– بمده بأربعة مدافع وكميات هائلة من بالبارود وتسهيله وصول تعزيزات عسكرية مغربية لمساعدة جيش الأمير في حربه ضد التيجانيين– العامل الفعال في إذكاء الوعي الخاطئ المؤسس على فلسفة السلطة والقوة. «**لذلك لم يتوان الأمير في قصف عين ماضي وتدمير قلاعها وتجويع وتشريد سكانها في حرب مأساوية أنهكت جيشه «فقد ضيعت له الوقت والأنفس»**[2] وعندما سقطت عين ماضي أحس "الأمير" بأن هذه المدينة النائية عن مركز سلطانه لا تساوي شيئا؛ أمر مساعديه اليهوديين "ماريوس غارسيا "و" نوبل مانوشي"، باختراق التحصينات و تدمير المدينة تدميرا كليا بعد حصار عنيف امتد من «**12 جوان حتى 02 ديسمبر رفع حالة الحصار ثم حرق المدينة الذي انتهى يوم 12 جانفي 1839** ».[3]

وتزامنت حملة "الأمير" على مدينة "عين ماضي" بسقوط مدينة "قسنطينة" واختراق الجيش الفرنسي أبواب الحديد،مستغلا الملحق باتفاقية التافنة التي وقعها النائب السياسي والعسكري للأمير"ليون روش"؛ الذي منح إمكانية التحرك للقوات الفرنسية في ربوع القطر الجزائري بحجة المحافظة على الاتفاقية التي استغلها "الأمير" لبناء دولته. وأمام هذا الوضع قام "الأمير" بعقد مجلسه الحربي لتدارس وضعية الاتفاقية وشروط الهدنة التي حملها الملحق العسكري الفرنسي"دوصال"؛ وبتلقائية تنم

[1]- رواية الأمير، ص 229.

[2]- الرواية نفسها، ص 244.

[3]- الرواية نفسها، ص 246.

عن قصور الوعي السياسي والحربي سمح الأمير ل"دوصال" بحضور الاجتماع الاستراتيجي الذي تمخض عنه الدعوة لاستئناف الجهاد ضد المحتلين. ليخرج "دوصال" وينقل حيثيات الاجتماع لقادته، في وقت لم يبدأ "الأمير" فعليا تنظيم قواته المنهكة. أضف إلى ذلك رسالته الصريحة إلى "الماريشال فالي" التي أخبره فيها بنقض الاتفاقية ومواصلة الحرب يقول الأمير:

«السلام على من اتبع الهدى قرأنا الرسالتين وفهمنا ما فيهما قلت لكم في رسائل سابقة أن العرب من ولهاصة حتى الكاف مصممون على خوض الجهاد ولا يمكنني إلا أن أكون بجانب الذين بايعوني في هذا المنصب. لقد كنت وفيا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي، أخبرتكم بكل التحولات وها أنا ذا أفعل صادقا. أعيدو قنصلي في وهران لعائلته و استعدوا للجهاد المعلن ضدكم إذ لا يمكن من الآن اتهامي بالخديعة وخيانة العهد قلبي صافي ولا يمكنني القيام بشيء منافي للعدالة »[1]

وإثر هذه الرسالة اشتعلت الحرب من جديد بين الجيش الأميري والجيش الفرنسي بقيادة "الماريشال بيجو" نتج عنها تقهقر جيش الأمير وتدمير مدنه الواحدة تلو الأخرى؛ مما جعله يفكر في حالة أللاستقرار التي صار يحياها وجنده في عاصمته المتنقلة–الزمالة–. مكتشفا في آخر لحظة أن نائبه "ليون روش" قد خانه وباع كل أسراره لفرنسا وأنه كان ضحية خيانة ومؤامرة استهدفت إمارته الفتية .يقول "الأمير ": «**لم تعد لنا قوة الاستقرار. الوقت لم يكن في صالحنا، لقد قتل كل شيء وهو في المهد. تدمير المدن بهذه السهولة يبين أن ليون روش باع كل شيء، لم يكن إسلامه إلا مثل إسلام رؤساء الكثير من قبائلنا...السي عمر باع القلة و زاد البوش .هه...تمتم الأمير بسخرية وهو يعض على شفته السفلى**»[1].

[1]- رواية الأمير، ص 264- 265.

[1]- الرواية نفسها، ص 272.

وبناءا على الوضع القائم قرر "الأمير" الاستنجاد بملك المغرب "مولاي عبد الرحمان" الذي تنكر لأواصر القرابة والدين، بدء بإعدامه "البوحميدي" خليفة تلمسان –رسول الأمير– ومحاصرته لزمالة "الأمير" بناء على تعهد قطعه على نفسه تجاه فرنسا يقضي بطرد الأمير و دائرته من المغرب ولم لا القضاء عليه نهائيا لضمان سلطانه المهدد بالسقوط.يعبر "الأمير" عن ذلك بقوله:« **لقد حاربتهم وسودت معيشتهم وعندما تخلى عني أهلي طلبت من سلطان المغرب مساعدتي فباع راسي للأعداء،اليوم لم يعد لي ما أقدمه لهذه الأرض لقد انتهت خمس عشرة سنة أنهكتني عن آخري بالنسبة للرغبة في السلطان فقد غسلت يدي بالماء والصابون.لم يد يعنيني مطلقا»**[1]

وأمام هذا الوضع الإشكالي قرر "الأمير عبد القادر" ومن معه الإفلات من محاصرة القوات المغربية والقبائل المناوئة له؛ عبر هجوم كاسح أتاح لهم فرصة الانتقال إلى إقليم التيطري في الغرب الجزائري. ومع نجاح عملية الاختراق و المرور، كانت جموع الزمالة التي قطعت وادي الملوية قد سقطت في أسر القوات الفرنسية و هذا ما عجل باستسلام" الأمير" وقادته،بعد نقاش طويل حول مواصلة المقاومة ؛التي صارت تعد انتحارا،وبين الاستسلام الذي يضمن بعض كرامة العيش.يقول "الأمير" في نهاية المطاف :

> **«أفضل أن أسلم نفسي لعدو حاربته وانتصرت عليه في الكثير من المعارك وقبلت هزائمه، على أن أقدم رأسي لمسلم خانني وقت الشدة. وسأطالب بان أنقل إلى أرض إسلامية مع عائلتي ومن أراد أن يرافقني فله ذلك ولكني لا أجبر أحدا، من أراد البقاء بين ذويه سنعمل على ضمان سلامته و سلامة عائلته و أمواله»**[1]

1–رواية الأمير، ص408.

1– الرواية نفسها، ص 407.

5– البنية الدالة في كتاب الأمير:

تعزى مهمة اكتشاف البنية الدالة لأي عمل روائي إلى المجهود الذهني الذي يمارسه القارئ قصد تحديد الترابط الحاصل بين رؤية العالم كمفهوم مجرد وعناصره الداخلية المكونة له؛ «**وذلك ضمن محاور ثلاثة في النص هي: الحياة الفكرية النفسية، العاطفية والحياة الاقتصادية الاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي**»[1]. وهي في مستوى آخر تشكل المخطط الأساسي الذي تنتظم فيه السياقات الذهنية للأفكار المبثوثة في العمل الروائي.وتتأسس البنية الدالة انطلاقا من التفاعل القيمي لعناصر الثقافة والفلسفة المختزنة في وعي الناقد أو القارئ، وما تمثله الرواية كمكون دلالي متشابك هو في حد ذاته عالما مستقلا لا يؤدي انعكاسا مباشرا للواقع بقدر ما يمثل رؤية للعالم يتبناها المؤلف في شكله الواعي.

وإذا كنا قد أشرنا في المستويات السابقة لأنماط الوعي من خلال ممارسات بعض الشخصيات، فإننا في هذا المحور،سنحاول عرض الطريقة التي انتظمت وفقها جملة العلاقات المنظمة لمستوى الرواية ؛عبر دراسة وظيفية العناصر البنيوية المشكلة للبنية الدالة؛ كالبنيات الحدثية ومستويات الأفعال والوظائف وعلاقات الشخصيات فيما بينها. وهذا ما يدفعنا بالضرورة إلى الاستفادة من المعايير المنهجية للدراسات السردية، قصد توضيح الترسيمة البنيوية للمنطق الداخلي الضامن لتماسك العمل الروائي ومعقوليته.

وتأسيسا على ما سبق، سنحاول باختصار عرض أهم المحطات الإجرائية السردية التي بموجبها يمكن معاينة البنيات الفكرية المهيمنة على أحداث ومسارات الرواية؛ وعلى رأسها مقولة الحوافز. حيث استطاع الناقد "توماشفسكي " أن يقسم القصة "الرواية" إلى مبنى حكائي ومتن حكائي.

[1]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط 1، 2008، ص 262.

أما المتن الحكائي «**فهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية...وهو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته- أي الطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني**»[1].

يشمل كل من العنصرين السابقين جملة من الحوافز، يرى "توماشفسكي" بأنها نوعان أساسية قارة في المتن الحكائي لا يمكن الاستغناء عنها، أما النوع الثاني فهي الثانوية التي يمكن إسقاطها بالنسبة للمحكي ولكنها تبقى جد أساسية على مستوى المبنى الحكائي لأنها تؤسس جماليته و فنيته. وفي هذا الصدد يقسم "توماشفيسكي" التحفيز Motivation إلى ثلاثة أشكال:

–**التحفيز الواقعي** : وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع، ومعنى الواقعي هنا ليس من الضروري أن يكون الأشياء الواقعة بالفعل «**فهذه الأشياء لا تشكل إلا واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي، فهناك أشياء متخيلة ولكنها توهم بما هو واقعي ويدخل في ذلك حتى ما هو أسطوري** »[2].

– **التحفيز الجمالي**: ويخص الالتزام بإدماج العناصر الواقعية والمتخيلة لتشكيل بنية فنية «**ينتج عنها تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي**».[3]

– **التحفيز التأليفي**: «**ومبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي ان يرد بشكل اعتباطي –ويورد توماشفيسكي في هذا الجانب مثاله الشهير –إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه**»[1].

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 22.
[2]- المرجع نفسه، مرجع سابق،ص22.
[3]- المرجع نفسه، ص 23.
[1]- المرجع نفسه، ص 23.

أما "فلاديمير بروب v. Prop" فقد أشار في مؤلفه مورفولوجيا الحكاية إلى ضرورة دراسة الحكاية و تحليلها انطلاقا من بنائها الداخلي مسجلا في هذا الصدد واحد وثلاثين وظيفة، تشكل في مجموعها البنية الشكلية للحكاية العجيبة. غير أنه سجل قصورا على مستوى دلالة البناء الوظيفي في حد ذاته. مقرا في الوقت ذاته بجدوى الدراسة المورفولوجية للحكاية التي تسهل على الناقد أو القارئ فك بعض الشفرات الدلالية.

وغير بعيد عن "فلاديمير بروب v. prop" ميز "رولان بارت R. Barth " بين نمطين للوحدات الوظيفية ؛أما النمط الأول فهو الذي خصه بمفهوم «**بالوحدات التوزيعية** unités distributionnelles »[1] وهي ذاتها وحدات التحفيز؛ فإذا « **ذكر المسدس في موضع فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس في ما يلي من الحكي وهذه هي الوحدات التي يحتفظ لها (بارت) باسم الوظائف**»[2]. أما الثاني فهو «**الوحدات الإدماجية unités intégratives وهي عبارة عن وظائف لا تحيل على فعل لاحق أو مكمل ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية**»[3].وانطلاقا من المقولات السابقة–طور "غريماس– A.J. Graimas"[4] النموذج العاملي وفق ستة عوامل تأتلف في علاقات الرغبة relation de désir، وعلاقة التواصل relation de télécommunication، وعلاقة الصراع relation de lutte، وتؤسس هذه العلاقات في ما بينها ترسيمة الأنموذج العاملي ضمن مجموعة من الثنائيات هي الذات والموضوع، المرسل والمرسل إليه المساعد و المعرض. و غالبا ما توضح الترسيمة وفق الشكل الآتي[1] :

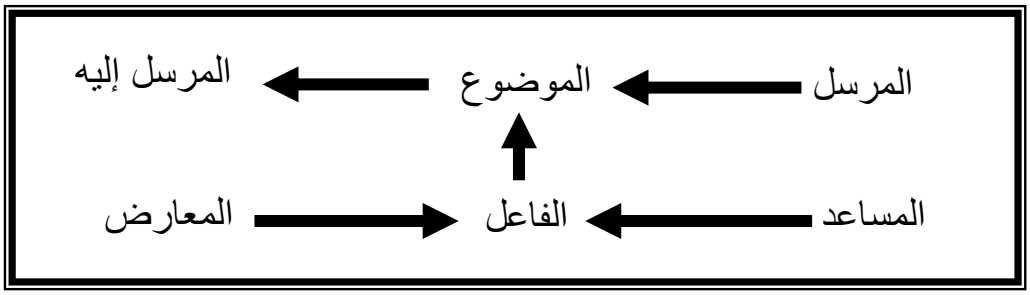
[1]- رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنتوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1988، ص 105.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 29.

[3]- المرجع السابق، ص 29.

[4]– للاطلاع أكثر،ينظر:جون ليتشه :خمسون مفكرا أساسيا معاصرا،تر:فاتن البستاني،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت ط2008،ص270-271.

[1]– السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 16.



شكل رقم: 01 –يوضح طبيعة مسارات الفهم.

يقوم هذا البناء النظري حسب "غريماس" على ثنائية الملفوظ الذي يمثل وضعية التواصل «بين الذات الفاعلة والموضوع فتكون في حالة اتصال مع الموضوع وإما أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع وهذا النمط هو الذي قصده غريماس بملفوظات الحالة Les énonces d'état ويترب على ملفوظات الحالة تطور ضروري قائم يسميه "غريماس" بملفوظات الإنجاز énonce de faire وهذا الإنجاز يصفه faire transformateur بأنه الإنجاز المحول ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في حالة الاتصال أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة sujet d'état[1].

ويشكل التناوب الوظيفي لملفوظات الحالة وملفوظات الإنجاز، أساس بناء الرواية وهذا ما يفتح الفضاء الروائي على أشكال ثنائية متعددة تسهم في خلق البناء الذهني لسرد الأحداث كثنائية المساعد والمعارض حيث يدور الصراع بينهما حول موضوع الرغبة. وسنحاول من خلال طرح "غريماس" النظري البحث عن الترسيمة البنائية التي تحدد مسار الموضوع الإيديولوجي المهيمن على المسار الروائي.

[1]- ينظر،حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 34.

1.5– وظيفية الأفعال في رواية الأمير:

تنقسم الأفعال في رواية الأمير إلى ثلاث أصناف رئيسية وهي المتحققة في الماضي والواقعة في الحاضر والمتوقع حدوثها في المستقبل. وعبر هذه الأصناف يمكننا القول، أن الأفعال المشكلة للبنية العامة للرواية إنما هي فقط متحققة على المستوى الذهني باعتبار عنصر التخييل الذي يدفع بالشخصيات إلى استرجاع أحداث وقعت أو التماهي بإنجازها في الحاضر أو الحلم بوقوعها مستقبلا. وضمن هذه المستويات يمكن للإيديولوجيا أن تستفيد من حركة الأفعال لمناقشة فكرة راهنة قصد تأكيدها أو نفيها أو تجاوزها لاستدعاء موقف مستقبلي يتيح لها الانتشار والتجسد.

وفي هذا الإطار تنتظم أحداث الرواية وفق مسارين:

أما الأول فيتعلق بالأفعال المتحققة الدالة على حركة متجهة نحو الماضي.

أما المسار الثاني فيتعلق بحركة متجهة نحو المستقبل.و تهيمن على المسارين شخصيات روائية كثيرة أبرزها "شخصيا "الأمير" والقس" ديبوش".

فعلى سبيل المثال تظهر شخصية "الأمير" عبر محطات استرجاعية تخص مرحلة طفولته وهو يجوب الأقطار العربية رفقة والده. كما تقدمه شاهدا على حادثة إعدام "القاضي أحمد" قاضي أرزيو؛ هذه الحادثة التي عجلت بمبايعته– "الأمير عبد القادر" –سلطانا على الجزائريين . إثر المبايعة عمل الأمير على بناء الدولة بدءا بتوحيد القبائل وبناء جيش نظامي يستفيد من إستراتيجية التصنيع التي تضمن له القوة والهيبة وفرض السيطرة. هكذا ؛تكون حركة هذه الأفعال أساسا لتحريك مشروعه التغييري المنبثق عن وعي إيديولوجي.

أما بالنسبة للتصور المستقبلي وهو حركة تبقى في مستوى المشروع غير المتحقق، فإننا ندرج في هذا السياق المشروع النظري الكبير الخاص بالدولة الجزائرية الحديثة المؤسس على وعي تغييري جذري

يستهدف البنية التحتية والبنية الفوقية في آن واحد.كما يمكن أن ندرج أيضا تطلعات القس "مونسنيور ديبوش" القاضية بتحقيق فكرة التعايش المشترك بين الأنا والآخر وهذا ما تجلى في توسطه لدى القادة الفرنسيين للإفراج عن "الأمير عبد القادر " مجسدا صورة راقية تستشرف مستقبلا يضمن آفاق التقارب و الحوار بين الفرنسيين و الجزائريين.

ويمكننا أن نلاحظ من خلال التصور المستقبلي للشخصيات وجود حركة فعلية خادمة لمحور الرغبة وأخرى معيقة ناتجة عن ذوات مضادة لها ولمحور الرغبة –تحقيق مشروع التواصل و التعايش – شكلت في مجملها؛ تصنيفا دلاليا يثبت المعنى عبر حركة صراع متواترة مع ذوات إنجاز أفعال المستوى الأول وهذه الحركة يمكن رصدها عبر محورين:

5-2- محور البناء:

يشمل هذا المحور أفعال البناء التي تؤسس حقلا دلاليا واسعا يضطلع بإصلاح إعاقة أو القيام بفعل تغييري يستهدف نمط الحياة سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو فكريا و يمكننا أن نوردها وفق تسلسلها في الرواية على النحو الآتي:

تعلم الأمير واهتمامه بالعلم، نقده لحادثة الإعدام الشهير –قاضي أرزيو-، توليه الإمارة، توحيد القبائل، تنظيم الجيش، بناء المصانع و البنى التحتية، قيادة المعارك، تأديب المرتدين، رعاية الاتفاقيات، إشرافه على مفاوضات إطلاق سراح الأسرى، حنكته العسكرية، استسلامه.

أما أفعال البناء المسندة مونسنيور ديبوش – باعتباره الوجه الثاني للشخصية الفاعلة- فتبدو في مساعدة المساكين و المحتاجين،إشرافه على دور اليتامى، تفانيه في مساعدة الأسرى، رعاية

الاتفاقيات، سعيه لإطلاق سراح الأمير، زيارة الأمير و التواصل معه. و يمكننا أن نحلل مستويات أفعال البناء وفق الجدول الآتي[1]:

الفاعل	الفعل	المعني بالفعل	الدافع	الغرض	الحافز
الأمير	الدراسة	الأمير	التكوين العلمي	تكوين	محول
الأمير	نقد حادثة الإعدام	محي الدين	العدالة	تصحيح	محول
الأمير	تولي الإمارة	الأمير/ القبائل	تحرير البلاد	بناء	محول
الأمير	توحيد القبائل	القبائل	الاستقرار	تغيير	محول
الأمير	تنظيم الجيش	القبائل	القوة	تغيير	محول
الأمير	قيادة المعارك	الجيش	التحرير	تغيير	محول
الأمير	تأديب المرتدين	القبائل المناوئة (التيجانية)	الوحدة	تغيير	محول
الأمير	الإشراف على المفاوضات	الرعية (الشعب)	بناء الدولة	تغيير	محول
الأمير	حوار الأديان	الإسلام المسيحية	الاطلاع	تغيير	محول
مونسنيور	مساعدة المساكين	المساكين	ديني	تغيير	محول
مونسنيور	بناء دور اليتامى	اليتامى	ديني	مساعدة	محول
مونسنيور	رعاية الاتفاقيات	الجزائر فرنسا	سياسي	تعايش /تغيير	محول
مونسنيور	إطلاق سراح الأمير	الأمير	إنساني	تغيير	محول
مونسنيور	زيارة الأمير	الأمير	إنساني	تغيير	محول

جدول رقم:-01 -يوضح الجدول محور البناء وطبيعة الأعمال والنتائج المترتبة عنها.

بعيدا عن الإحصائية التي قد لا تعبر بشكل دقيق عن تواتر البرامج السردية الخاصة ببناء موضوع الرغبة فإن الجدول السابق يساعدنا على فهم وإبراز تمظهرات الوجه المركزي للبنية الفعلية

[1]- تم اقتباس الشكل من مؤلف: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي.لعمرو عيلان ،مرجع سابق ،ص198

المهيمنة على الرواية ؛من خلال التأكيد على انجذاب الفعل الإيجابي نحو الشخصيتين الرئيستين،يحققه في المستوى الذهني طابع التصحيح والبناء والتغيير؛الذي يعبر عن مرتكزات إيديولوجية قوامها مناهضة الإيديولوجيات المناوئة المبثوثة في الخطاب الروائي وإقرار فعالية الشخصيتين على مستوى تحريك الأحداث و توزيعها في المتن روائي.

3.5– محور الهدم:

من خلال هذا المحور، سنحاول رصد الأفعال المعيقة التي تضطلع بإساءة ناتجة عن ذوات مضادة؛ تستهدف أفعال ذوات إنجاز موضوع الرغبة. وهي بهذا الشكل تشكل عائقا متجددا أمام التصور الإيديولوجي المنافس، كما تحيل في الوقت ذاته المرجعيات الفكرية –الإيديولوجية– التي تنهل منها. ويمكننا رصد هذه الأفعال حسب تسلسلها التاريخي الموضوعي ويمكن تبيانها كالآتي:

– احتلال الجزائر 1830، عام الجراد الأصفر.،اشتعال الحرب بين القبائل سنة 1832،إعدام قاضي أرزيو، خيانة الأتراك وتسليمهم مدينة وهران للمحتلين،طمع ملك المغرب في الهيمنة على الغرب الجزائري، الكوليرا وانتشار الأمراض، تفشي الجهل والتخلف العلمي التكنولوجي، خيانة المستشارين العسكريين والسياسيين، تزوير معاهدة التافنة، تدعيم الحروب الداخلية من قبل المحتلين خيانة وتواطؤ ملك المغرب خيانة بعض القبائل،التنكرللمعاهدة من ناحية المستعمر،الأوضاع السياسية الداخلية لفرنسا سنة 1948.

وبناء على الأعمال السابقة؛ يمكن تحديد بعض العلاقات البنائية التي تبرر المنطق الخاص لتوجهات الذوات المعارضة – المعيقة– و هذا من خلال تحليل الجدول الآتي :

الفاعل	الفعل	المعني بالفعل	الدافع	الغرض	الحافز
عساكر الاحتلال	احتلال الجزائر	الشعب الجزائري	الاستغلال و الهيمنة	إساءة	محول
الطبيعة	غزو الجراد	مصادر رزق القبائل	القحط و الجفاف	إعاقة	مشترك
القبائل	الغارات و الحروب	القبائل	النهب و السلب	إساءة	محول
محي الدين	إعدام قاضي أرزيو	القاضي أحمد	العبرة للخونة	إساءة	مشترك
الأتراك	تسليم وهران	الشعب الجزائري	الضعف و الخيانة	إساءة	محول
ملك المغرب	إرسال جيش للجزائر	الشعب الجزائري	التوسع	إساءة	محول
الكوليرا	إبادة	الإنسان الجزائري	طبيعي علمي	إعاقة	مشترك
الاحتلال	تزوير الاتفاقية	الجزائر – فرنسا	المصلحة الذاتية	إعاقة	محول
ليون روش	خيانة الدولة	الإمارة الفتية	المصلحة الذاتية	إعاقة	محول
الاحتلال	إذكاء الحروب الداخلية	الإمارة الفتية	الإضعاف و الهيمنة	إساءة	محول
ملك المغرب	إذكاء الحروب الداخلية	جيش الأمير	التواطؤ و الخيانة (المصلحة الخاصة)	إعاقة	محول
الاحتلال	سياسة الأرض المحروقة	الشعب الجزائري	الهيمنة العسكرية و الاقتصادية	إعاقة	محول
الاحتلال	التنكر والاستسلام	الأمير و حاشيته	الإهانة و الأنانية	إعاقة	محول

الجدول رقم:02.طبيعة الفعل والغرض منه على المستوى السردي.

تشير هذه الأعمال –على اختلاف الذوات الفاعلة (ذوات الإنجاز) – إلى بؤرة واحدة تعمل على إجهاض المشاريع الفكرية التي يتبناها أقطاب إيديولوجيا التغيير والتعايش، وهي في مستواها الذهني، ترتبط بالإيديولوجيات المبثوثة في العمل الروائي التي تسعى للهيمنة والسيطرة وإلغاء الأخر.

فبدافع الهيمنة ؛تمارس أفعال القتل والتنكيل وسياسة الأرض المحروقة التي سخرها المستعمرون في إذلال الجزائريين.وبدافع المصلحة الشخصية ؛لا يتوان مستشارو الأمير وأيضا ملك المغرب،في التعامل المشبوه واللا أخلاقي الذي استهدف مشروع الدولة الجزائرية وهي في المهد.وفي مستوى آخر ؛تشير البنية الفعلية للذوات المضادة من خلال عنصري الفعل والمعني بالفعل إلى علاقات الصراع والتنافر.أما على مستوى عنصر الغرض؛فقد اتسمت بالسلبية التي عبرت –رمزيا- عن سعي الفاعلين وإصرارهم على إحداث الإساءة؛لتشكل بذلك حجر عثرة في طريق ذوات المستوى الأول التي تسعى للاتصال بموضوع الرغبة.ومن خلال استقراء وضعيات الذوات ومستويات الأعمال في الرواية ؛يمكننا تحديد الترسيمة البنيوية الذهنية كالأتي:

4.5- الشخصيات و النموذج العاملي:

ترى النظريات البنائية المعاصرة الشخصية الروائية على أنها شخصية لا يمكن تشكلها إلا من خلال فهم الوظائف التي تضطلع بإنجازها؛ فتشكل في ذاتها

> **«دليل signe له وجهان أحدهما دال significant و الآخر مدلول sinifié [...] وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها أم الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»**[1].

وقد دعم "غريماس" التصور السابق؛ بأن أدرج مفهوم الشخصية المجردة

> **«وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في علم الاقتصاد؛ فليس ضروريا أن تكون الشخصية هي شخص**

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 51.

واحد، ذلك لأن العامل -في تصور غريماس- يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل مشخصا ممثلا، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ وقد يكون جمادا أو حيوانا»[1].

هكذا إذن،تطرح نظرية "غريماس" مفهوما جديدا للشخصية الحكائية وهذا ما يمكن رصده من خلال تمييزه لها عبر مستويين :

–مستوى عاملي، تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها .

–ومستوى ممثلي – نسبة إلى الممثل– تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية.

لذا،فعدد العوامل في كل حكي محدود على الدوام في ستة هي: المرسل والمرسل إليه، الذات والموضوع، المساعد والمعارض. أما عدد الممثلين فلا حدود له[2].وتأسيسا على ما سبق، سنحاول من خلال الروح العاملة للمنهج البنيوي حسب"غريماس" تطبيق نظام العوامل على رواية "الأمير" قصد ضبط موضوع الرغبة الذي تطبعه الإيديولوجيا المهيمنة على الخطاب الأدبي.

5–4–1– البطل الفاعل–الذات/ الموضوع:

يعتبر الفاعل بغض النظر عن اختلاف الشخصيات محور تواصلها باعتباره رأس القمة التي تسعى لتحقيق موضوع الرغبة عبر شبكة علاقات التواصل relation de communication وعلاقة

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق،ص 52.

[2]- ينظر،المرجع نفسه ، ص 52.

الرغبة relation de désir وعلاقة الصراع relation de lute . ويبدو محور الرغبة من خلال تحليلنا لمستويات الوعي في كتاب الأمير ظاهرا في الجانب الإيديولوجي المعتمد على فكرة التعايش والتغيير التي يثمنها البطل (الفاعل) ويسعى إلى تحقيقها عبر الانخراط في فعل تصحيحي تغييري ينم عن رؤية شمولية تتعلق بالقواعد الإستراتيجية لبناء دولة قوية؛ مثلتها سياسة توحيد القبائل ونشر العلم والتفعيل الاقتصادي وبناء جيش نظامي يضمن تماسك الهيكل (البناء السياسي) كما يتيح الانخراط في التاريخ العالمي عبر إقامة علاقات دبلوماسية ودية مع دول الجوار و باقي دول العالم.

تبدو علاقة البطل الفاعل –ذات الإنجاز– بموضوعه علاقة انفصال وهو في تسطيره برنامجه الإيديولوجي يسعى للاتصال –أي التحقيق– وفي هذا المستوى؛ يمكن أن نميز بين الأفعال المتحققة التي تعد تحصيل حاصل كبناء الحصون والمعسكرات وصك العملة والتأليف وتبادل الأسرى التي مثلت تحقيقا جزئيا لموضوع الرغبة رغم عدم الاتصال التام. وبين الأفعال ذات الطبيعة الفكرية والفلسفية التي حققت اتصال الذات بموضوع رغبتها بناء على مراجعة الذات لأحكامها وتصوراتها ورغبتها في بناء مقومات الحوار والتعايش ونبذ الحروب، وهي المحمولات ذاتها للوعي الممكن لإيديولوجيا التعايش والحوار.

وبتحقيق التواصل عبر القيم الإيديولوجية المتبناة «**يكون البطل قد أكمل تحقيق ذاته L'être لأن البطل يتصل في علاقاته بالموضوعات ضمن مظهرين، فإما أن تكون طبيعة الموضوعات ذات علاقة ذاتية و تتصل بحالة الكيان للبطل [1] l'état de l'être أو ذات صدى موضوعي تتحدد كقيم خارجية قابلة للتشخيص الموضوعي Individué** »[2].

[1]- دومينيك منغنو:معجم تحليل الخطاب،تر:عبد القادر المهيري،دار سيناترا،تونس،ط2008،ص.257

[2]– عمر عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 206.

5-4-2- المساعدون :

يمثل هذا الطرف من ترسيمة "غريماس" البنيوية أحد أهم الركائز الأساسة، التي ينبني عليها المخطط الذهني لمسار منطق الحكي؛ فيضطلع بالبنيات الفعلية المتعلقة بعمل البطل وهو إزاء إنجاز أو تحقيق برنامجه السردي –موضوع الرغبة- وفي هذا المستوى تعمل الشخصيات المساعدة على تجاوز بعض العقبات التي تواجه البطل فيتطلب التشكيل الذهني توظيف عناصر (أفعال أو عوامل) تكون وظيفتها خدمة البرنامج للربط بين وضعيتين أو وضعيات مختلفة.

وفي رواية الأمير، تبدو الشخصيات العاملية ممثلة في شخصيات تاريخية،وشخصيات ورقية ومنظومات فكرية وفلسفية واجتماعية؛ تؤسس في مجملها الإطار الذهني؛ الذي يؤسس بدوره لمنطق الإيديولوجيا الخاصة بالبطل الرئيسي "الأمير عبد القادر" باعتباره الشخصية المحققة لمعاير الإنجاز وأقصد التأهيل و معرفة الفعل و إرادة الفعل و إنجاز الفعل.

وفي هذا المقام يمكن القول أن الشخصيات التاريخية الممثلة لدور المساعد، تمثلها في الرواية شخصية "مونسنيور ديبوش" باعتباره الوجه الثاني للشخصية، من خلال مساعدته على إرساء سبل حوار فعال وجاد بين الأنا والآخر؛ جسدته في المتن الروائي تدخلاته الإنسانية المعبر عنها في أعماله الإنسانية كالإشراف على دور اليتامى والمساكين وتوسطه لإطلاق سراح "الأمير".

كما كان للطبقة السياسية –القائمة على التصنيف البرجوازي- المشكلة من الأقارب والأعيان وقادة القبائل ورجال المال-"ليون روش" -الدور الهام في إرساء الأرضية الموضوعية لتوجهات "الأمير" .وهي بتوجهها هذا تعبر عن مسار مشترك، يجعلها شخصية ذهنية مساعدة على إنجاح موضوع الرغبة المتمثل في ضرورة التغيير و تبني قيم التعايش والحوار والسلام.

5-4-3- المعارضون:

على عكس التوجه الأول الذي يتبعه المساعدون يظهر اتجاه معاكس لمساره يصل حد الصدام أو الاحتكاك به؛ غرضه إحداث إساءة أو إعاقة على مستوى موضوع الرغبة. فيظهر المعارضون على شاكلة شخصيات إنسانية، أو معوقات على شكل قيم سائدة تتعلق بمسائل فكرية واجتماعية وأيضا طبيعية تؤسس في مجملها الإيديولوجيات المعارضة الثاوية في الخطاب الأدبي. ومن خلال هذه النقطة، يمكننا أن نشير إلى أهم المعوقات الفكرية التي ما فتئت أن تكون حجرة عثرة أمام موضوع الرغبة وعلى رأسها الجهل وتفشي الأمية واهتراء النظام السياسي التخلف الصناعي و التكنولوجي التعدد القبلي والإثني فيما يخص الأنا.

أما من الجانب الآخر، فكانت معوقات محور الرغبة مختزلة في القوة العسكرية الإستراتيجية التي وظفها عساكر الاحتلال لإجهاض المشروع الوطني. كما وظفت في إطار الحوار التاريخي حول إطلاق سراح الأمير وحاشيته. وفي هذا المستوى نشير إلى أن الطبقة السياسية الفرنسية قد تم استبعادها شكليا على مستوى المتن الحكائي باستثناء ورودها في المراحل الختامية للحكاية الأصل وفي هذه الحالة نكون مضطرين إلى ربط هذه الشخصية بشخصية غائبة بموضوع غائب ينفي عنه صفة المعارضة الكلية لموضوع الرغبة؛ بل قد يجعل منه حافزا مساعدا على تحقيق الإنجاز بإرساء خلفية إيديولوجية تتعلق برؤية الروائي.

5-4-4-المرسل و المرسل إليه:

انطلاقا من العرض السابق المتعلق بأقطاب الترسيمة الذهنية للحكاية العامة للرواية، تلوح في الأفق ثنائية المرسل و المرسل إليه؛ باعتبار شخصية البطل –رغم أن شخصية البطل الفاعل قد لا تتعلق فعليا ببطل الرواية أي الشخصية المهيمنة- التي يمكن ردها إلى فكرة تجريبية نابعة عن التصورات و الأعمال التي تصدر عن الكل الروائي. لذا يبدو من خلال النموذج الذهني الذي يؤسس

لعرض الأفكار في النص ومناقشتها؛ أن المرسل هو الحلقة الدلالية التي تستقطب إلى فلكها مقومات إيديولوجيا التغيير و التعايش. وهي حسب شخص الأمير كبطل فاعل متجسد شكليا في النص الروائي؛ تعكس رؤية وموقف طبقة النخبة (الإنتلجانسيا) السياسية التي تطرح بديلا فكريا يتعلق بصيغ بناء الدولة وكيفية إرساء علاقاتها الدبلوماسية الودية بطريقة موضوعية تنأى عن المغامرات غير المحسوبة ؛التي من شأنها أن تقوض مشاريع الأنا في سبيل سعيه لتحقيق التقدم. كما تضطلع برسم صورة مغايرة للصور النمطية التي يختزنها الوعي الجمعي للذات حول الآخر.محاولة بسط فكرة تجاوز الأحقاد والضغائن التاريخية قصد التقريب وتحقيق الحد الأعلى من التقارب الاستراتيجي بين الأنا والأخر عبر بوابة الحوار.

الفصل الثالث: مستويات الوعي في رواية مملكة الفراشة

1-الوعي القائم ومقتضيات الإيديولوجيا الليبرالية .

1-2-الوعي الزائف وسياق الإيديولوجيا الأصولية .

1-3-الوعي الزائف وسياق الإيديولوجيا البراغماتية.

2 -أسلوبية النص الروائي:

2-1-الحوارات الخالصة وفكرة الجدل .

2-2-المونولوغ الداخلي/الاسترجاع.

2-3-المحاكاة الساخرة/الباروديا.

2-4-التهجين.

2-5-التناص.

3-البنية الدالة في مملكة الفراشة.

3-1-وظيفية الأفعال

3-2-محور البناء.

3-3-محور الهدم.

3-4-الشخصيات والنموذج العاملي

1- مستويات الوعي في بداية " مملكة الفراشة ":

يمكن رصد بناء الفكرة عبر مستوى الوعي الفعلي القائم للشخصية الرئيسة في الرواية وهي شخصية "ياما " التي يبدو سلوكها منسجما والحياة الاجتماعية التي تحياها. ومن ثمة يكفل لها هذا الانسجام حرية طرح رؤيتها الخاصة للحياة – رؤية العالم – إزاء من يقابلها من رؤى أخرى يتمظهر في النص عبر شخصيات أخرى تخالفها الرأي والموضع من ذلك؛ شخصية " سيرين أم الخير"؛ التي وظفت كمعارض لفكر " ياما".

ومن هنا فإن مقاربة الوعي القائم،تبقى رهينة رصد الفعل ورد الفعل ؛الذي يشكل قاعدة أساسية لبناء الرواية، لاسيما على مستوى الحوار المباشر. حيث تنتقل تيمة اللغة إلى مستوى المرئي والمتخيل وما يستفاد أصلا من صبغة التلفظ ؛

« **فينشأ التلفظ بين شخصين منتميين عضويا إلى المجتمع وإذا لم يكن هناك محاور فعلي فسوف نفترض مقدما هذا المحاور في شخص، لنقل، إنه ممثل طبيعي للفئة الاجتماعية التي ينتسب إليها المتكلم، إن الخطاب موجه للشخص المخاطب المعنى، موجها إلى ما يكونه ذلك الشخص**».[1]

وعليه، سنحاول رصد طبيعة الوعي الفعلي للشخصيتين وتحديد طبيعة فكر كل شخصية حسب الأفكار المعروضة للحوار.

[1] – ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح ،المؤسسة العربية للدراسات ،بيروت،ط2،1996ص93.

1-1 – الوعي القائم ومقتضيات الإيديولوجيا الليبرالية:[1]

يقدم الوعي الفعلي لشخصية " يا ما "، عبر رؤية آنية-ظرفية- تتيح لها تبني الموقف الإستراتيجي الذي يجعلها أكثر حرية في مجتمع يتهالك بسبب الحرب الداخلية الصامتة.يقول الراوي العليم على لسان ياما: «**كانت الحرب الأهلية الصامتة تأكل الأخضر واليابس،قبل أن تأتي على عشر السكان،والعشر الآخر تلتهمه اليوم الحرب الصامتة**»[2]

وتدفع بها حريتها إلى تصور فردي يسعى لتغيير القيم الاجتماعية السائدة، وفق منظور فكري يقدم ذاته كبديل لما هو قائم.

يعمل هذا المنظور فعل التمرد والثورة على القيم والمبادئ المتوارثة .سواء فيما تعلق بالقيم الدينية أو الاجتماعية وحتى القيم الوطنية التي كان لها باع كبير في الحضور على مستوى النص الروائي.غير أن المجال الذي تتحرك فيه هذه القيم مرتبط بفئة أوسع تشارك البطلة الفاعل الرئيس موضوعها.

وهذا ما يجعل الوعي القائم مرتبط فعليا بالوعي الممكن الذي يمكنه طرح ذاته كإيديولوجيا فعلية تغير الواقع الاجتماعي جذريا، تتباه فئة واسعة من شخوص الرواية.

تعرض "ياما" في الرواية، كضحية أزمة سياسية عصفت بالبلاد، تضطرها ظروفها للتأقلم مع هذا الوضع، وفي عملية التأقلم هذه، تعرض مشروعا يسعى إلى تغيير الواقع فكانت بدايته فضاء الأسرة، حيث تعرض علينا صورة " يا ما " المتمردة على والدتها والكاسرة لكل الحواجز الأخلاقية المعروفة وهذا ما يستفاد من الحوار الأتي :

---

[1]- الليبرالية مصطلح أجنبي معرب وهي مذهب فكري يركز على الحرية الفردية، ويرى وجوب احترام استقلال الأفراد، ويعتقد أن الوظيفة الأساسية للدولة هي حماية حريات المواطنين مثل حرية التفكير، والتعبير، والملكية الخاصة، والحرية الشخصية وغيرها.

ينظر،الرابط http/dorarsonia.com

2- مملكة الفراشة،ص77.

- " يما يعجبك ما يعجبكش حياتي تخصني تخصني وحدي "

- وأنا، أمك؟ وإلا خضرة فوق طعام؟

- أنت أمي، نقطة إلى السطر[1]

يشكل المقتبس السابق، حالة تبدل لغوي، وهو منطق التلفظ حسب ما تعلنه علامات الترقيم وقد ورد بلهجة جزائرية مشبعة بالموروث الثقافي، وهذا ما يحدد طبيعة المتخاطب والمخاطب ؛ما يدعونا إلى الجزم بأن القارئ المفترض الأول لهذه الأعمال الروائية هو القارئ الجزائري، فعبارة «**خضرة فوق طعام**»أو « **خضرة فوق عشاء**» مثل شعبي يضرب للموقف أو العمل غير الفعال، وهو مقصود الاستعمال على المغرب العربي دون غيره من الأقطار، كما أن نقطة النهاية في ملفوظ: **أنت أمي**، تعرب عن العلاقة البيولوجية دون غيرها – أي الروحية- وتتتالى ملفوظ:

« **نقطة إلى السطر**»، دلالة قطعية بثبوت تبني الموقف المتمرد على رقابة الوالدين، التي تعيق حرية الفتيات في المجتمع[1]. كما تعرض ياما كامرأة متحررة من كل عرف أو قيد اجتماعي؛ جسدته صورتها وهي تحتسي الخمر رفقة والدتها تقول "ياما":

"تعشيت مع أمي لأخفف عنها شطط رايان الذي قهرها وضعه.لأول مره منذ وفاة أبي لم تفعل ذلك.طلبت مني كأسا من النبيذ الأحمر الذي كانت تحبه بالخصوص نبيذ معسكر الذي كان يذكرني بجد ديف.بابا زوربا أيضا كان يتذوقه.أمي لم تكن شريبة كبيرة.كانت تسايرني أنا وبابا زوربا عندما نتمادى قليلا رافعة نخبنا هي أيضا بفرح ظاهر."[2]

[1]- رواية مملكة الفراشة ، ص32.

[2]- الرواية،ص167 .

تستأنس الشخصية الرئيسية إلى منطق الحرية المطلقة وعدم الاكتراث بالأصول سواء الدينية أو الوطنية، فهي تقبل بالزواج بغير المسلم. وهذا ما يتنافى والتشريع الإسلامي الذي يضبط تدفق القيم الاجتماعية وهو الرافد الأساس للهوية الجزائرية .

«- هل هو مسلم ؟

- سؤال غريب يا يما؟ متى كنت تتكلمين عن الدين؟

- هل هو مسلم؟ لا عيب في ذلك؟»

يطرح المقتبس السابق فكرة الأنسنة[1]، وهي دفع الذات إلى التماهي الطبيعي للكائن بعيدا عن التمايزات والاختلافات، وهي فكرة حديثة نتاج لفكر العولمة*، الذي يطرح فكرة الإنسانية كخلاصة لتجاوز عائق الاختلاف الدينية والعرقية. تقول "ياما":

« **ولد الإنسان حرا في كل شيء، مثل الحيوان، تماما، وعليه أن يظل كذلك حتى النهاية، ويقبل بالخسارات التي تفرض عليه وفي طريقة إلى الحياة وممارسة الحرية لا كفكرة فقط ولكن كجنون حقيقي».**[2]

يؤسس الوعي القائم للشخصية فكرة الحرية المطلقة، بمطابقة الإنسان بالحيوان وفك سلطة المقدس والأعراف البالية، لا بتحكيم العقل ولكن بالجنون والتمرد؛الذي الذي ظهر في ثورتها على كل ما يمت إلى الخط العربي والإسلامي الجزائري. وهذا ما فعلته عبر لعبة تغيير الأسماء والتحكم الضمني في المواقف التي أبدتها إزاء مقابلتها المصطلحات العربية الأصلية بغيرها المبتكرة، بدءا من اسمها، " ياما " الذي يكتشفه القارئ حقيقته بعد ثلاث وستين صفحة (63) من المطالعة / القراءة، تقول "ياما":

[1]- الأنسنة:مذهب فكري يركز على تيمة الإنسان ككائن حر ومستقل .للاطلاع أكثر؛ينظر:
– محمد أركون :معارك من اجل الأنسنة ،تر:هاشم صالح،دار الساقي للنشر والتوزيع،بيروت،ط1،2001.

[2]- يوسف عبد الحق:**اضاءات على مفهوم الأنسنة،** على الرابط: www.blogspot.com

« اسمي الحقيقي ياما وليس مارغريت .. من لا يعرفني سيقول أني أكره اسمي وحتى أسماء الناس القريبين إلى من أهلي ... أن لا أكره أي اسم ولكني مولعة بأسماء الكتب لأني أراها أكثر أصالة وصدقا... الاسم في الروايات والمسرحيات غير اعتباطي أنتهي إلى فكرة أن [الاسم الحقيقي] هو ذلك الذي خلقته له وليس الاسم الذي ألصق به فاسمه الذي يجره وراءه، هو فقط لنعت الكتلة لا أكثر، بي نزعة طاغية لرفض المسلمات الجاهزة، والشك في صحتها »[1].

تعبر " ياما " بوعيها الفعلي عن طبيعة الفكر الذي تتبناه: وهو ذو طبيعة فلسفية تقترن أساسا بفلسفة الشك والتجريب؛فنجدها تعبر عن ذلك صراحة بقولها: «**بي نزعة طاغية لرفض المسلمات الجاهزة والشك في صحتها** »[2]. وتمضي " ياما " بوعي تام في مشروعها الفكري الذي يستدعي تغيير الأسماء وخلق هويات جديدة لها، غير تلك التي يعرفها الناس. فقد غيرت اسم والدها " الزبير"، حولته " إلى زوربا"، في عقد مقارنة بين "الزبير بن العوام" رضي الله عنه، و"زوربا" شخصية ورقية للروائي اليوناني "**نيكوس كازانتزاكي**"[3].

" فالزبير بن العوام" في نظرها مقاتل عنيف. تقول "ياما ":

[1]- رواية مملكة الفراشة،ص 67.

[2]– الصفحة نفسها.

[3]– **نيكوس كازانتزاكي**،كاتب وأديب يوناني مشهور.ولدسنة1883.توفي سنة1957.من أعماله؛**زوربا**،الإخوة الأعداء،الإغواء الأخير للمسيح.ينظر الرابط الالكتروني: www.goodreeds.com

« أريد لبابا زبير حياة أخرى أهدأ وأنعم غير حياة الحروب التي يكرهها اشتهيت لوالدي قدر زوربا الإغريقي الذي عاش بكل عنفوانها السخي، ربما كان لكل زمان زبيره، زبيري اليوم أريده أن يكون بحب وألق زوربا فقط ».[1]

وبذلك تفتح " ياما" عين القارئ على إستراتيجية مسح الهويات وتغيير جذورها عبر تقنية اللعب وتحريف الأسماء، فمن الزبير إلى زوربا، تغير اسم والدها ومن نعمان إلى رايان، تبدل اسم أخيها، ومن "خديجة" إلى "فيرجي" تحول اسم أمها، وانتفى اسم "مراد " عمها إلى "ميرو""، وصديقها "فادي" إلى "فاوست"، "نور الدين" –" ديدي" / "زليخة – زوزو"[2].

كما عمدت إلى تغيير الموجودات ؛فبدأت بتغيير الأسماء العربية والاستعاضة عنها بالأسماء الغربية الأحصنة من **جواد، ليلى، محفوظ، إلى موزارت، سانتوس، فيردي**[3]. وهكذا صارت إحالات الاسم إلى كائنات هجينة تفقد أصلها وتعيد بناء ذاتها عبر استيعاب كل أشكال البناء الفكري الذي تطرحه الشخصية الرئيسة "ياما".وهذا ما ينم وعي فعلي قائم، يمتلك إستراتيجية خاصة لبناء عوالم جديدة انطلاقا من الكلمة،الاسم،الهوية.

ومن تحريف أسماء الشخصيات إلى الحنين إلى التسميات البائدة الاستعمارية، يتوالى تحريف الفضاء المكاني فمن: **بار أبي نواس إلى بار ماكيز دوصاد Markis de Sads**، تتساءل "ياما":

" أستغرب كيف لم يغيروا اسم التاريخ باسم أحد أقارب رئيس البلدية من الشهداء؟

– تقصد شارع **إليزي روكلو**. [4]

[1] - رواية مملكة الفراشة،ص 384.

[2] – الرواية نفسها،الصفحة نفسها.

[3] – نفسها ،ص73.

[4] - الرواية ،ص 286.

وتتمادى "ياما" في انتقاد سياسة التعريب التي اعتمدتها الجزائر بعد الاستقلال،ممجدة التسميات الفرنسية البائدة من جهة ومتهكمة من الأسماء العربية الجزائرية من جهة ثانية.تقول:

« **ركضنا نحو بار صغير اسمه بار المركيز دو ساد في الحقبة الاستعمارية وظل كما هو بعد الاستقلال،وفي حملة التعريب غير اسمه ببار أبي نواس.لم تكن الفكرة خائبة أن يربط الشعر بالبيرة** »[1].

تقول"ياما"في هذا الصدد:

« **يااي ما زلت تقول الماجستيك وليس صالة الأطلس** ؟...

الأطلس اسم سلسلة جبلية عظيمة،لها تاريخ كبير.اوكي.يمكن أن يكون اسم أي شيء آخر لا مانع لدي .لكن ليست قاعة سينما مثل الماجستيك لها مسار مدهش.اقسم بالله ان من سماها الأطلس لم يكن يعرف شيئا عن السينما.سرقوا كل شيء جميل.صالة مدهشة»[2].

تتوالى نزعة الشك والطعن في المسلمات ؛عبر وعي هجين يتشكل بين المستوى الواقعي الفعلي والمستوى الزائف والمستوى الممكن،حيث تؤشر ملفوظات "ياما"و"مساعديها"، على تداخل مؤشرات "الوعي الواقع"،"الوعي الخاطئ" من خلال منهجية التفكير التي يتبعونها وردود الفعل الناتجة عن ذلك.

ويبرز هذا التداخل عبر مقاربة الشخصية (الفاعل – الذات)، لقضايا ترتبط بالعقيدة، الدين، والوطن. فعلى مستوى الدين –كنظير من نظائر الإيديولوجيا– يعمد الوعي القائم الفعلي إلى التشكيك في مسلمات عقدية، كقصة خلق آدم نبي الله عليه السلام، مع سرد – غير أخلاقي – يقول:

[1]– الرواية،ص182 .

[2]– الرواية،ص360 .

« .... التفاحة كانت من فعل الشيطان والبرتقالة من فعل الله ولا يمكن أن يكون فعل الله إلا جميلا، وهو يحادثها تحت ظل شجرة البرتقال، انتبه فجأة إلى أن حواء كانت تملك نهدين شبيهين ببرتقالين، مسهما، شعر بلذة تتجاوز لذة البرتقالة ... مصها كما فعل مع البرتقالة، رضع كما يفعل صبي صغير» [1]،

وهكذا يقدم هذا الوعي فكرة للإنسان المطلق المتحرر من أي قيد إلهي ومن سلسلة الرقيب الجمعي خاصة وأن سلبية هذا الوعي مست مقدسات أمة بأكملها.

يقول الراوي على لسان "فاوست":

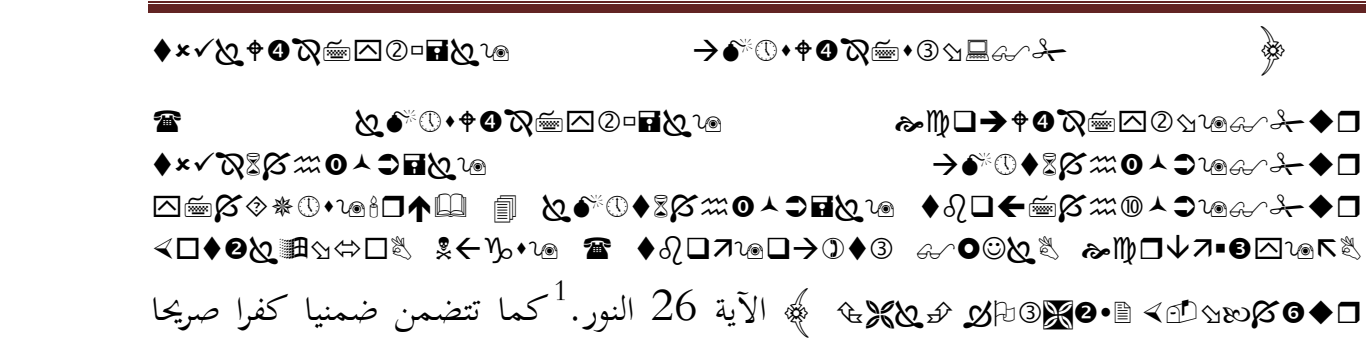
" للسماوات أرشيفها يا ياما، في قصة خروج آدم وحواء من الجنة أشياء متخفية ومحفوظة عندما أخبر الشيطان السلطان الأعلى [...] بهشاشة مخلوقاته ... الحكماء يعرفون أن آدم وحواء سقطا في الغواية لا لذكاء الشيطان، ولكن بسبب خطأ جميل اقترفه السلطان وهو ينجز مخلوقاته البشرية للمرة الأخيرة ... لم يجد الله حلا إلا طردهما من الجنة ".[2]

بالإضافة إلى التحريف والتشكيك في الآيات القرآنية ؛الوارد على لسان "فريجة وياما".تقول: **" الطيبون ليسوا للطيبات والطيبات ليسوا للطيبين، يبدو لي أن العكس هو الصحيح البليد للذكية والبليدة للأذكى والأجمل، وهذا قانون الحياة"**[1]. هذا النص يحرف تماما قول الله تعالى:

[1]- مملكة الفراشة الرواية، ص 399.

[2]- مملكة الفراشة ،ص398.

[1]- الرواية ،ص138.



الآية 26 النور.[1] كما تتضمن ضمنيا كفرا صريحا بتخطيء الذات الإلهية ومقايستها بالطبيعة الإنسانية،في حالة إسقاط سلبي يصور الخالق عاجزا غير مكتمل. فهو –تعالى عن أوصاف الحمقى- يخطئ في الخلق وكثيرا ما تنفلت منه الحلول -**خطأ جميل اقترفه السلطان الأعلى.- لم يجد الله من حل إلا طردهما من الجنة** -

ويستمر هذا الوعي الفعلي والسلبي في آن، في مناهضة ومعارضة وتشكيك لحرمة المقدس وهذا ما يتمظهر عيانا في قول "فريجة "في حوارها مع "ميرو" المصور: " **هل رأيت رسولا يأتي برسالة خير للناس ويسلمها لغيره من الأنبياء الوهميين؟**" [2].

ونظرا لديانة "فريجة" المسيحية ومعتقدها فان ذلك يدفع بها إلى التشكيك في الحقيقة التاريخية القائمة على أن النبي **{محمد صلى الله عليه وسلم}** قد ذكر في "الإنجيل" كنبي يرث جميع الأنبياء وهذا الرأي –الموقف-يتعارض وما أكدته الكتب المقدسة بعديها القديم والجديد. [3]

وهنا-في هذا المقام- تبعث "فيرجي" فكرة البحث ومن ثمة التصنيف بين ما هو أصلي وما هو وهمي، أثناء فعل الاعتقاد. ولأن الأم تؤثر في سلوك واعتقاد الأبناء، فإن منطق "فيرجي" وتجاوزها للمسلمات والقيم الدينية قد جعل من ابنتها"ياما" أكثر حرية في مناقشة هذه القضايا،تقول

[1] – **الآية 26 من سورة النور.**

[2]- مملكة الفراشة، ص 139.

[3]–انظر إنجيل **برنابا** على الرابط http//www.whyislamas. com

"ياما":« **أتخفى في عمق الفايسبوك، بحيث أرى كل شيء وأتابع كل شيء ولا يراني أحد، جميل أن تتحول إلى إله صغير، ترى أعمال كل الخلق ولا يراك أحد، لو منحنا الله فضل رؤيته لما حمل سر الخوف والرهبة، قد يصبح صديقا جميلا، تغضب منه ولا يلتفت نحونا، جميل أن الله فكرة**»[1].

يطرح إذن ؛الوعي القائم على مستوى العقيدة، مقتضيات جديدة تتعلق برؤية الكون بدءا من الذات الإلهية وصولا إلى خلق الإنسان، فعيشه على الأرض. وهكذا يدفع الوعي الفعلي للشخصية إلى الاعتقاد بان الله مجرد فكرة ؛كون الله فكرة لا ذاتا، خالقا غير مكتمل (يخطئ) متخليا عن الإنسان الذي طرده من الجنة إلى الأرض. وهذه الفكرة – النظرة – توافق المعتقد الليبرالي المسيحي * والماسوني[2]، وتتعارض مع قيم الإيمان في الدين الإسلامي.

ومن خلال ما سبق يمكن عرض مستويات الوعي القائم الخاص بالمجموعة الاجتماعية المهيمنة على ساحة الخطاب، وفق عرض الأفكار الآتية:

- فكرة الحرية المطلقة.
- فكرة الشك والطعن في المسلمات.
- فكرة التجريب والتغيير.
- الأنسنة.
- العولمة

[1]– رواية مملكة الفراشة ،ص 46 .

[2]– تنظيم الماسونية أو البناؤون الأحرار هي منظمة أخوية عالمية يتشارك أفرادها عقائد وأفكار واحدة فيما يخص الأخلاق الميتافيزيقيا وتفسير الكون والحياة والإيمان بخالق إلهي. تتصف هذه المنظمة بالسرية والغموض وبالذات في شعائرها الدينية.

1-2- الوعي الزائف وسياق الإيديولوجيا الأصولية:

نصنف ضمن هذا المحور شكل " الوعي الواقع "، الذي تمثله شخصية " سيرين أم الخير" باعتبارها الحامل السلبي للإيديولوجيا **الأصولية؛**[1] نظرا للقصور المعرفي في استيعابها مقتضيات الحياة الاجتماعية الراهنة وعجزها عن بناء رؤية سليمة أو زاوية نظر جادة للنظر في ما يطرحه الآخر في ثنايا العمل الروائي. ولذا يدخل الوعي السلبي الزائف الشخصية في متاهات ؛أدت بها في غالب الأحيان إلى الوقوع في التناقض والارتباك إزاء ما يعترضها من أفكار، جسدتها الحوارات الخالصة بينها وبين "ياما" – البطلة الشخصية الرئيسة للرواية –.

تعرض صورة "سيرين أم الخير" كمواطنة جزائرية مسلمة، تسعى جاهدة للتعرف على كل ما يمت إلى الدين الإسلامي بصلة لاسيما اهتمامها بالدعاة المشايخ وما يصدر منهم من كتب حول الدين والدنيا،تبذل كل نفيس نظير الحصول على العلم الشرعي ؛تعبر" سيرين" عن ذلك صراحة في قولها: "**سافرت من هنا للقاهرة فقط لأسمع للشيخ عائض القرني في معرض الكتاب ... حكمة عظيمة – في منجزه: لا تحزن – قليلا ما نجدها عند إنسان مثله" " بعت أساوري وأساور أمي القديمة لشراء بطاقة السفر**"[2].كما تصور "سيرين" امرأة متصعبة لإيديولوجيتها الأصولية الرافضة لكل فكر مختلف، تقول "سيرين":

"**ذهبنا نحن مجموعة مكونة من 10 أفراد مليئين بالثقة في الله على النصر، مناصرة الشيخ عائض القرني ضد العلمانيين الفاسقين كانت حربنا عادلة وسفرتنا مأمونة مائة بالمئة لأنها كانت من أجل مناصرة أخ ظلم**".[1]

[1]- مادة الأصولية ؛ينظر: طوني بينيت وآخرون:معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع،تر:سعيد الغانمي ،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2010،ص94

[2]- رواية مملكة الفراشة ،ص.70

[1]-الرواية نفسها ، الصفحة نفسها

وهذا التعصب – في حقيقة الأمر – يعد وعيا سلبيا مؤسسا على أحكام جاهزة مسبقة تتعارض مع الواقع الحياتي للمجموعة الاجتماعية التي تعرف تنوعا ثريا. لا سيما وأن "سيرين" قد صنفت العلمانيين بالأعداء والفاسقين ؛ الذين تجب محاربتهم لأنهم أعداء معارضون للتوجه الفكري والعقائدي الذي يتبناه الأصوليون.تقول "سيرين":" **كانت حربنا عادلة**" .[1]وفي ذات الوقت تفتح نافذتها الخاصة في الفايسبوك * للتعارف مع أشخاص في جميع أصقاع العالم،ومن جميع الانتماءات الفكرية والدينية . وهذا الانفتاح هو ما أنتج علاقة صداقة بينها وبين "ياما" على صفحات الشبكة العنكبوتية، جعلتها تنفتح على عالم مغاير لموقعها وفكرها، نظرا لغياب بنية فكرية منظمة وشاملة تتخذها –سيرين – مرجعا أساسيا لتفسير سلوكها، وهذا ما أدى بها إلى الدخول في المحظور حسب التوجه الإيديولوجي الأصولي. ومن هذه الزاوية، نعرض للحوار الآتي:

- **أنت شابة وجميلة، لكن جسدك مسجون.**
- **من هذه الناحية ما تخافيش، رحمة ربي واسعة ... لا يخلف مطلقا لعبده وعدا.**
- **.... لم أفهمك جيدا يا سيرين؟**
- **«بسيطة في كل ليلة .عندما تكبر شهواتي وتفيض علي.استحم وأتعطر ثم أنام بعد أن ادخل قليلا من أصابعي تحت لباسي الداخلي واضعها على زغب العانة وانزل قليلا إبهامي.طبعا مش حرام أبدا»**[1]

يسجل الحوار السابق، فصور الوعي الديني لدى "سيرين أم الخير" التي راحت تنشر غسيلها على صفحات الفايسبوك دون وعي منها – أي بوعي سلبي زائف، وهذا ما يستفاد من وصفها لطريقة العادة السرية النسوية؛ في مشهد شبقي، يدفعها إلى التناقض وعدم التحكم في النفس أمام

[1]– الصفحة نفسه.

[2]– الرواية،ص89.

رغبات الجسد في علاقاته الوجدانية والإيمانية مع الملائكة.لتصور بذلك سلبية المعتقد –تجاه الملائكة الكرام– التي عبرت عنها صراحة في صفحة كاملة .[1]

تقدم "سيرين" في الرواية،كامرأة حالمة،بعيدة عن الواقع وبعيدة حتى عن المذهب الذي وضعت أساسا لتدافع عليه و يعرض منطق تفكيرها وفق السذاجة وسرعة الانقياد في إطلاق الأحكام القيمية بناء على قوالب جاهزة من شاكلة قولها:" **اقلعي عن الروايات فهي حرام في حرام، هكذا يقولون، عن المسرح، عن الفنون، عن الرياضة التي قال عنها الشيخ عائض القرني ألا لعنة الله على الرياضة، كلها موبقات خطيرة"**[2] بالإضافة إلى قولها – بصدد التعليق على صوت الراحل: عبد الباسط عبد الصمد " **الكثير من فقهاء السلفية المتطرفة " لايجيزونه لأن صوته أنثوي كثيرا ويثير الغرائز، هكذا يقولون: أنا أيضا أحبه"** [3]

كما يظهر وعي "سيرين" السلبي / الخاطئ،الذي ينم عن جهل بفقه العبادات؛ في قيامها إلى الصلاة دون وضوء بعد انتشائها من عادتها السرية الشبقية [1]مع تقديم دعوة مباشرة لصديقتها لقراءة القرآن وضرورة الالتزام بالدين، وهذا ما يجعلها تتناقض وتخفق في تحقيق أي إنجاز.

-تتوضئين .

-لماذا أتوضأ ؟هل هناك وضوء أجمل من حمام الملائكة ؟

-صح.بالخصوص عندما يأتي ذلك من أقواهم وأشدهم هبلا .

-بصحتك هههه

---

[1]- الرواية ،ص90 .ينظر الملحق رقم:02.

[2]- مملكة الفراشة،ص 91.

[3]- الرواية نفسها، ص99 .

[1]- الرواية نفسها،الصفحة نفسها.

-ربي يرزقك هذه الملائكة وستقلعين عن هذه الدنيا الفانية

تدفع بنا تصريحات الشخصية "سيرين" إلى الجزم بأن بعض عناصر الوعي المتصلة بالواقع المعيشي، متأصلة في الفكر الديني الموروث الحامل لقيم جاهزة يعتمد في تقبلها التسليم المطلق ورفض الجديد الطارئ، فالظروف الراهنة – العشرية السوداء – قد ساعدت الوعي الخاطئ الديني على الانتشار دون عائق في أوساط فئات واسعة من المجموعة الاجتماعية؛ مثله في النص الروائي أفعال المتدينين الأصوليين. كما الحال في النص الآتي:

«... **قطعوا رجليه في البداية، وكلما صرخ قالوا له – نحن ننفذ ما طلبه أخوك منك فعله فينا – ثم قطعوا يديه وبتروا ... ثم فقؤوا عينيه بأصابعهم الغليظة ثم قطعوا أظافره ونزعوا لسانه وهم يتلذذون**» [1].

وهذا المقتبس،يشير إلى دموية الأصوليين المتشددين إزاء كل من يخالفهم. وهذا ما يدفعنا إلى الحكم بأن مستويات الوعي الخاطئ،قد ضمنت أكثر في المستوى الديني حيث نمت عن سلبية واضحة، يجسدها غياب رؤية توفيقية، تقارب فكر الآخر عبر فعل الانسجام مع الظروف التاريخية والاجتماعية. (التوافق والعيش السلمي بين جميع الطوائف والأحزاب).

وتأسيسا على ما سبق، يمكن القول أن الوعي السائد المنتشر في ثنايا الخطاب يتميز بالتلقائية والبساطة، وهذا ما يجعله رهين أحكام مسبقة لا ترقى بأن تؤسس مشروعا طموحا للتغيير الإيديولوجي « **فانعدام التحليل النظري الاستشرافي المدعوم بخلفية إيديولوجية أسهم في بناء وعي خال – من كل الرؤى والأطروحات المستقبلية التي يمكن عدها رؤية للعالم**»[1].

[1]– رواية مملكة الفراشة،ص 264[1].

[1]- عمرو عيلان : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي،مرجع سابق، ص165 .

1-3- الوعي الزائف وسياق النزعة البراغماتية:

ضمن هذا المستوى من الوعي تجدر الإشارة إلى ضرورة معاينة حضور الفكرة النفعية في نسيج النص الروائي، التي تحضر كفضاء للوعي الفردي، المستقل نسبيا عن وعي الجماعة كاملة.

أي أن هذه الفكرة ما هي في الحقيقة إلا توجه تسلكه فئة معينة قصد الحفاظ على مواقعها الاجتماعية ومكتسباتها الاقتصادية، وهذا ما يدفعنا إلى إدراج هذه الفكرة ضمن الوعي الزائف / الخاطئ.

ويمكن معاينة هذا الوعي عبر تتبع أفعال وأعمال الشخصيات المساعدة، لـ "ياما"، الساعية إلى تثبيت مشروعها الثوري المتسم بالتمرد، فتعرض شخصيات أمثال: " فيرجي"، "زوربا"، ديدي /نور الدين، فرقة ديبو – جاز؛ ليشكلوا الطرف المساعد لذات الانجاز .حيث تعرض أفكارها-هذه الشخصيات- كحامل لهذه النزعة -التي وضعت أساسا كدعائم فكرية عملية للفكرة المهيمنة على الخطاب؛ وهي الفكرة المحركة للإديولوجيا الليبرالية، كما أشرنا سابقا.

يمكن تتبع هذا النمط – الوعي السلبي – عبر ممارسات مافيا الدواء التي ما فتئت تضع العراقيل أمام المؤسسة الوطنية لصناعة الأدوية " Saidal " صيدال، حيث استغلت فساد الإدارة لا سيما القضائية منها، في توريط مسؤولي المؤسسة في قضايا فساد

«بحسب الاتهام هناك ثلاثة عشر كادرا في مجموعة صيدال من فرعها بيوتيك وسوليفارم متابعون قضائيا في هذا الملف .." عن صحيفة Le soir »[1]

[1]- رواية مملكة الفراشة، ص: 52 55. ينظر الملحق رقم:04.

كما كان للمافيا الأدوية القدرة على الترهيب والتصفية الجسدية، إزاء من يعارض مصالحهم في عالم الدواء .يقول الراوي العليم:

« **أوقفوه ... طلبوا منه أن يترك نهائيا وظيفته في مجمع صيدال ... مرة أخرى جاءه رجل يعمل معه، وطلب منه أن يلتحق بسرعة بفريق عمل مختبرات السلام، الكل في انتظاره بما في ذلك البيغ بوس [المسؤول الكبير]** »[1].

لم تتوقف مافيا الدواء في تأمين مصالحها عند هذا الحد، بل تعدته إلى إحراق مصنع صيدال «**في الصباح الموالي احترق بقدرة قادر مختبر صيدال ومخزن الأدوية الذي كان يوفر الحاجات الطبية الضرورية من أدوية وأجهزة** » .[2]

وإلى جانب الحرق والتدمير، تمضي مافيا الدواء إلى التصفية الجسدية « **الطبيب المختص في جراحة الأدمغة حضر لإجراء عمليات في المستشفى العام، قتل بالصدفة** »[1] ويصل بها المطاف إلى اغتيال "زوربا" أو "الزبير" والد "ياما" بعدما ما امتنع عن تنفيذ مطالبهم ؛ خاصة تركه مجمع صيدال والالتحاق بمختبر السلام لإنتاج الأدوية"[2].

يبلغ مستوى الوعي الخاطئ في إستراتيجية الإنتاج والتسويق التي يتبعها مختبر السلام وهي إستراتيجية تقوم على إنتاج المهلوسات وتسويقها محليا ودوليا بعيدا عن رقابة الدولة. حيث تجني أرباحا بالملايين الملوثة:

---

[1]- الرواية، ص 53-54 .

[2]- الرواية، ص 54.

[1]- الرواية، ص55.

[2]- ينظر الرواية،ص 100 -ينظر أيضا ص 104.

«مختبر السلام ليس إلا غطاء لإنتاج المخدرات الاصطناعية التي يرسل بعضها للمستشفيات المتعاقدة معه لتخفيف آلام مرض السرطان، ويباع الباقي في الأسواق المحلية بكميات غريبة ... يقال إن مختبرات السلام تعاقدت مع صينيين لإنتاج ذلك محليا وتسويقه مغاربيا وعربيا وإفريقيا».[1].

ومن خلال ما تقدم عرضه يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها أن النزعة البراغماتية المتوحشة التي

تظهر لدى أصحاب المصالح "مختبر السلام" تصدر عن وعي زائف سلبي يرتبط بصورة أساسية بالممارسات الاجتماعية والاقتصادية داخل المجموعة ككل، حيث تتقاطع مشاهد الفساد المالي والإداري الذي تفشى في المجتمع زمن العشرية الحمراء.

وهذا ما يستفاد من التحقيق في وفاة "زوربا" والد "ياما" والذي زور لصالح السلطة التي كانت تريد إخفاء الحقيقة خدمة لمصالحها وحفاظا على رجالات مافيا الدواء .يقول ممثل السلطة-رجل الأمن: «**نظرا للوضع الأمني المعقد الذي تعيشه البلاد، ودرء للدعاية المغرضة التي تحاول أن تظهر بأن البلاد في حالة أمنية غير مستقرة، لم يقتل السيد زبير بالرصاص كما في الإفادة الأولى ولكنه توفي بسكتة قلبية».**[1] وهذا ما يستفاد من تصريح الشرطي ماسينيسا لـ "ياما" حول حقيقة ملف والدها[2].

كما تسجل بعض المرويات الثانوية الناتجة عن الاسترجاع و المونولوغ الداخلي، مواقف الفساد والأنانية المغرضة التي تخدم مصلحة فرد أو فئة على حساب بقية أبناء المجموعة؛ ومن ذلك قصة حرق

[1]-رواية مملكة الفراشة ،ص **54** .

[1]- الرواية، ص104.

[2]- الرواية،الصفحة نفسها.

مدرسة تدريب الخيول التي اتهم فيها "رايان أخ ياما" بقتل مربي أحصنة الحرس الجمهوري.[1] وكان ذلك لصالح مسؤول – رجل أعمال كبير – يملك مزرعة لتربية الخيول.

ومن خلال ما تم عرضه، يبدو أن الأفكار المتضمنة فيه قدمت على أساس كونها إعاقة أمام موضوع الفكرة / البطل. ذلك أن النص الروائي لا يحفل بهذه الأفكار إلا بالقدر الذي يجعلها معروضة أمام فعل النقد الصارم، الذي يرفعه الوعي القائم للإيديولوجيا الليبرالية ممثلة في النص الروائي بشخصية "ياما"، وهذا ما سنحاول كشفه عبر تحليل أسلوبية النص.

2- أسلوبية النص الروائي:

من خلال عرضنا السابق، المتعلق بأشكال الوعي تجدر الإشارة إلى أن الرواية تسعى لتأكيد شكل واحد، يمتلك الحقيقة، هو شكل الوعي الفعلي لشخصية "ياما"، انطلاقا من الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه. وهذا ما يمنح ذاتها معرفة الفعل والقدرة على الإنجاز وهذا ما يستفاد من تأهيل الشخصية لحمل إيديولوجيا التغيير.(مثقفة،صيدلية،ميسورة ماديا،حرة).

وفي هذا الصدد، تقيم الرواية علاقات حوارية بين مستويات مختلفة للوعي،تجسده عيانا،الحوارات الخالصة، و المونولوغ، والوصف، وتقنيتي الاسترجاع والاستباق.

2-1- الحوارات الخالصة وفكرة الجدل:

الحوار أو الديالوغ البوليفوني، هو بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات. تؤدي الحوارات الخالصة في عالم الرواية إلى

[1]- الرواية، ص162.

المقابلة بين وعيين على الأقل إما أن يكونا متماثلين أو متعارضين، وهذا قصد تثبيت فكرة أو دحضها أو مقابلتها بفكرة أخرى، وفي هذا الإطار، تبرز الحوارات الخالصة صنفين من الأفكار:

أما الصنف الأول: فيشمل كل الأفكار المتجانسة المؤهلة لنمو وعي قائم قد يتغير إلى إيديولوجيا مرئية تظهر في ممارسات شخصيات اجتماعية.(ياما،فريجة،زوربا،ديدي،..).

أما الصنف الثاني، فهي أفكار منقوصة، تقدم على أنها سلبية، فيتم إهمالها ومضايقة حضورها إزاء ما يقابلها من أفكار.(سيرين أم الخير،السلطة،الجماعات المسلحة،مافيا الدواء)

وتتم عملية المقابلة في الخطاب، بين متكلمين / متحاورين، يسعى كل طرف منهما لإظهار أو تأكيد وجهة نظره، لذا لا يخلو الحوار عادة من فكر الجدل والتمثيل والسببية، وهذه العناصر المنطقية هي التي يمكن من خلالها دعم الفكرة المنتصرة في نهاية كل حوار.

يسعى نص "مملكة الفراشة"، إلى عرض جملة من الأفكار ومعارضتها بعضها ببعض في سياق حوارات تقيمه بين الفاعلين / المتكلمين لاختبار زاوية الرؤية التي ينظر من خلالها كل طرف إلى العالم، وضمن هذا الطرح، تتجلى في النص جملة من المواقف الكلامية الحوارية التي تقابلت فيها الإيديولوجيا الليبرالية والإيديولوجيا الأصولية، من ذلك الحوار بين "ياما "و "سيرين أم الخير" حول رؤية المرأة لعلاقتها مع الرجل. فيفتح الحوار الكلام عن قناعات وتصورات واعتقادات كل طرف انطلاقا من الخلفية الإيديولوجية التي تحركه ؛وينتهي الحوار باقتناع "ياما" بأن لا مجال لتغيير سلوك "سيرين أم الخير" إلا بمواصلة استفزازها ودفعها إلى زاوية الاضطراب والوقوع في المحظور، وفيما يلي نص الحوار:

« سيرين – من هذا الزوربا الذي أكل عقلك؟

- **هو في النهاية غير موجود، مجرد مجنون افتراضي.**

- **لم أفهم؟ من خيالك يعني؟**
- **لا من خيال نيكوس كازانتزاكي، كاتب يوناني عظيم ..**
- **أمري لله سأقرؤها،»**[1].

اندرج الحوار السابق في ثنايا طرح جدلي للمقارنة الصورية بين اسم "الزبير" الذي يحيل إلى الصحابي الجليل "الزبير بن العوام" رضي الله عنه، وشخصية "زوربا" بطل رواية الكاتب اليوناني " نيكوس كازانتزاكي". ونظرا لجهل "سيرين" بالشكل المقابل لموضوع النقاش، وعدم معرفتها بشخصية "زوربا" دفعها ذلك للإطلاع على الرواية وبناء موقف جد متسرع من الموضوع الأدبي المتخيل إزاء الواقعي التاريخي ؛تقول:

- **بسم الله الرحمان الرحيم، أعوذ بالله ولا حول ولا قوة إلا بالله، أبوك حاشا أن يكون مثل هذا الزوربا المضروب على النساء، يا إلهي واش بيه هذا المهبول؟ ما يطلق صغيرة ولا كبيرة...**
- **وين المشكل إذا كانت النساء تبادلن زوربا الحب والسرير وشهوات الدنيا الجميلة؟ ..**
- **ما يعرفش قدره، زوربا هذا رجل بلا مخ وفاسق ..**
- **ضحكت أردت أن أغير الماتمية التي فرضتها على نقاشنا.**
- **هو يحب اللي تهبلو في الفراش، مش واحدة تذكر في كل ثانية بأوقات الوضوء والصلاة والموت وعذاب القبر... ومشاغل القيامة وأهوالها.**
- **يا ما ... أختي .. الله يهديك للخير استغفري ربك، أنا لم أقل هذا .. ولكن شوية للعبد وشوي للرب أن يوازن الإنسان بين دنياه وآخراه.**[1]

[1]-الرواية، ص86 .

[1]- الرواية ،ص87.

- يشير نص الحوار السابق، إلى طبيعة "الرفض الجدالي للفكرة " الذي يزيد من قوة التأثير في المتلقي، ويعد الموقف الكلامي السابق صدى لتطابق موقف الراوي العليم مع نص البطل،خصوصا فيما يتعلق بلغة الاستفزاز الواضح التي تتجلى من خلال توظيف اللغة الشبقية إلى جانب اللغة الدينية .مما يؤدي إلى تساوق المقدس والمدنس في خطاب واحد وهذا ما يحدث خلخلة في أفق التوقع لدى القارئ.

يقول الراوي/البطل: «**هو يحب اللي تهبلو في الفراش، مش واحدة تذكر في كل ثانية بأوقات الوضوء والصلاة والموت وعذاب القبر ... ومشاغل القيامة وأهوالها**».

- يحمل هذا الدليل شحنة إيديولوجية،تجسد الصراع القائم بين الضابط الديني المقيد للحرية الفردية والفردية المادية-الحيوانية- ؛وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن الحدود الاجتماعية للنص-المحصورة في المجتمع الجزائري-تعارض من حيث المبدأ اندفاع الفرد تجاه كل ما يشبع حاجاته البيولوجية أو حتى الروحية.لان في ذلك الاندفاع انزياح عن المطلوب وهو ما يبعث على التشدد —حالة الأصوليين- أو يبعث على التغريب-الانحلال.

2-2- المونولوغ الداخلي / والاسترجاع :

تشكل الحوارات الداخلية قسما هاما من بنية النص الروائي،لذا يمكن عدها وحدات بنائية هامة في نسيج النص أثناء آي تحليل يرنو إلى رصد الأفكار ومدى تمثلها كوعي ؛يحدد مواقف الشخصيات إزاء موضوع الرواية الرئيس.وعليه ألينا البحث في مستوى الحوارات الداخلية لرصد

مواقف الشخصيات من مجمل القضايا المطروحة في عالم الرواية.ونظرا للكم الهائل للوحدات الاسترجاعية القائمة على المونولوغ ؛فإننا حاولنا رصد ما يدعم تحليلنا لمستويات الوعي السابقة .

ومن بين ما تم رصده تعليق "ياما "حول اسم "الزبير".تقول:"

«جنوني قادني الى البحث في حياة الزبير بن العوام،الأسدي القرشي.عرفت مثلا انه ولد في594م وتوفي في656م.ما يعنيني بعملية حسابية بسيطة انه عاش62 عاما.كنت أريد لوالدي حياة أطول وأجمل ومصيرا آخر.وجدت معلومة أخرى انبتت الشوك في لحمي. وأعطتني كل المبررات لتغيير اسم والدي .كان الزبير بن العوام من امهر الفرسان...يقطع الرأس في لمح البصر واووووو.لا. أريد لبابا زبير حياة أخرى اهدأ وانعم غير حياة الحروب التي يكرهها.نحن نعيش مرة واحدة قبل أن نذهب إلى التيه»[1].

ومن خلال هذا المقطع،يمكننا تأكيد توجه الشخصية البطل إلى نقض بنيات عقدية تتعلق بالصحابة-رضوان الله عليهم- فهي ترفض الجهاد وفق المنظور الإسلامي المتطرف،كما ترفض الشهادة في سبيل الله.

تعبر"ياما" عن ذلك صراحة بقولها:«**اكره الاستشهاد المقدس**».وتفضل بدله حياة أطول وأجمل ومصيرا آخر.وهذا ما يؤكد تبني البطل لأفكار ومقولات المذهب الوجودي المادي.

[1]- **الرواية**، ص.83

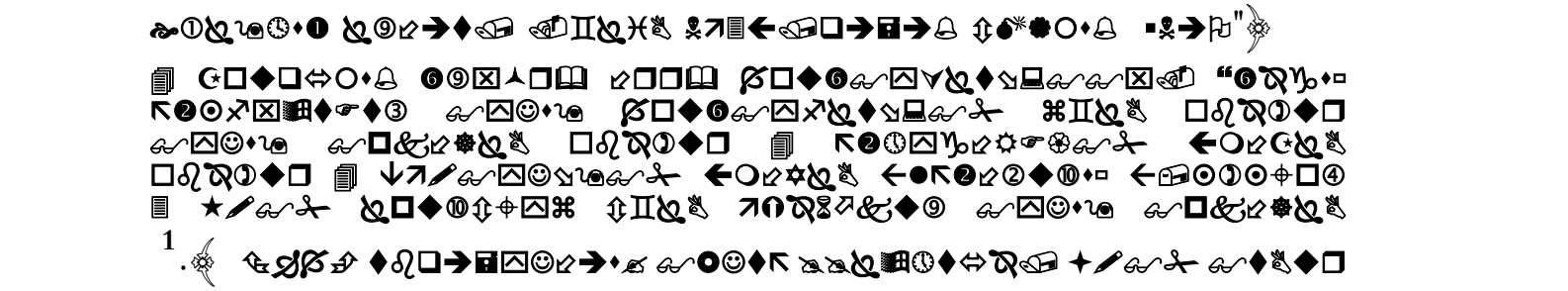
إضافة إلى حكمها على حياة الصحابي ضمنيا- عبر تمنيها عمرا أطول،حياة أجمل ومصيرا أفضل لوالدها "زوربا." تقول "ياما":

«لكنني لا أريد أن يكون والدي الزبير بن العوام .لا اكره هذا الصحابي الجليل أبدا ولكني اكره الحروب واكره الاستشهاد المقدس وامقت الدم.ماذا جنينا من وراء ذلك كله؟ لا شيء سوى حزن كبير وغير رحيم»[1].

وتجدر الإشارة إلى خاتمة الخطاب التي تحيل نهاية الإنسان إلى مشهد ضبابي وصفه الراوي بالتيه،في إشارة إلى عدم الإيمان باليوم الآخر.يقول: «**نحن نعيش مرة واحدة قبل أن نذهب إلى التيه**».[2]

والى جانب النص السابق ؛تطالعنا الرواية،بلحظة استرجاع "ياما "لموقف اغتيال والدها الذي تزامن وصوت مكبر المسجد الذي كان يقرأ القرآن.تقول "ياما":

«على الرغم من الرشقات المتباعدة للرصاص،ظل الصوت نقيا ودافئا.



1- الصفحة نفسها 83 .

[2]- الصفحة نفسها.

[1]- **الآية، 74 من سورة البقرة.**

جاءتني الآيات القرآنية واضحة.أصغيت لها جيدا فأخذتني رجفة لا ادري إذا كانت من الموت، أو مما كنت اسمع،أو بكل بساطة من البرد أو حتى من الظلمة ».[1]

تشير وقفة الاسترجاع السابقة إلى قيمة الحذف- للضمير العائد على الآيات القرآنية - في رسم الحالة النفسية لـ"ياما "وقت سماع الرصاص. مشهد الاغتيال . وهنا تجدر الإشارة إلى تساوق ألفاظ سلبية القيمة في مخيالالإنسان؛كالبرد،الموت،الرصاص،مع بنيات مكثفة الآيات،القرآن؛وهذا ما يحدد مستوى العلاقة بين "ياما "والدين الإسلامي ؛وهي علاقة جدلية متنافرة. هي ذاتها العلاقة القائمة بين الديانات في اختلافاتها العميقة. وهذا ما يزيد موقفنا بشان تصنيف "ياما" كحامل للايدولوجيا الليبرالية ؛التي تدعو صراحة إلى التخلي عن كل ما يتحكم في سلطة الجسد من القيود التي تحول دون الإشباع-اللذة-.وهذا هو المنظور الذي تنظر من خلاله الشخصية/البطل إلى العالم.

وقد ورد في الرواية صور شتى للاسترجاع،عبرت فيها "ياما" عن سلوكها وفكرها،المرتبط بحريتها في التعاطي مع ملابسات الحياة وظروفها.تقول:« **كدنا نقتل ليلتها على أيدي الحرس الأعمى؟...بتنا تلك الليلة على حافة الساحل الجنوبي من المدينة لأول مرة امنح صدري لرجل ينام عليه لساعات .كنت حبيبته وسريره»**[1]

تجدر الإشارة إلى أن هذه العلاقة غير الشرعية؛ محرمة ومنبوذة من كل الديانات السماوية وتبقى مؤسسة الزواج المقياس الضابط لتأسيس الأسر وبناء المجتمعات على علاقات منظمة بعيدة عن الحيوانية و الشبقية التي تقدم ذاتها كمنظور للحرية الفردية الخالصة.

2-3- التهجين:

[1]- رواية مملكة الفراشة،ص.415.

[1]- الرواية نفسها،ص 416.

تقوم رواية مملكة الفراشة،على مستوى صورة اللغة، إلى مجموعة من الأساليب التعبيرية التي تؤسس لفكرة التعدد اللغوي، وهذا ما يعرف في باب النقد الأدبي بالمبدأ الحواري.وثمة لسانيات خاصة تتولى دراسة هذه الحوارية اللغوية، وهي: **الميتالسانيات أو اللسانيات الخارجية أو أسلوبية الرواية**[1]. ومن أهم الأساليب البنائية الفنية التي تقوم عليها الرواية المتعددة الأصوات نذكر: الأسلبة محاكاة الأساليب/ **stylisation**، الباروديا **Parodie** أو المحاكاة الساخرة والحوار **Dialogue**، والتهجين **Hybridation**، والتناص **Intertextuality**.

إن الأسلوب في الرواية الحوارية ليس نمطيا –يقدم وفق نماذج جاهزة- كما في الرواية الكلاسيكية التقليدية ذات الأسلوب الواحد والصوت الواحد. بل هو أسلوب متغير وغير ثابت يرتبط في تشكله بما تفرزه الطبقات المختلفة من لغات أو لهجات.بمعنى أن الأساليب التعبيرية في النصوص الروائية ليست ثابتة، بل هي موضوعة ضمن مستويات أخرى ترتبط بحياة الأفراد كالمستوى المعيشي الطبقي الذي يستلزم بالضرورة تغيرا في اللغة،اللفظ،اللهجة.بالإضافة إلى عوامل أخرى كالبيئة،الجنس والعرق وهذا ما يجعل الأسلوب في الروايات الحديثة المعاصرة متعددا لسانيا يترجمه في العمل الأدبي تمظهره الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في آن واحد.لأجل ذلك نلح باستمرار، على رصد المكونات التعبيرية للخطابات المبثوثة في العمل الأدبي.مع مراعاة جانب القصدية والمعاني الدلالية المحتملة.وهذا ما يمنحنا القدرة على تصنيف الأفكار وتبيان مرجعياتها الفكرية؛إذ« **لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها المقصدي** ».[1]

وعلى أي حال، تؤدي عملية رصد الأساليب إلى الانفتاح على فضاءات خارج النص؛قصد دمج البنيات المستنبطة في بنيات أخرى –كالبنية الاجتماعية أو السياسية –التي تساعد على عملية

[1]- ينظر الرابط: http//www.aluka.com
[1]– ينظر الرابط، www.aluka.com

الفهم وكذا تفسير رؤى الشخصيات إلى العالم؛ وفقا للاختلافات الاجتماعية والطبقية والإيديولوجية التي تميز عالم الرواية.

ومن هذه الزاوية ؛يمكن معاينة الأساليب التعبيرية في رواية **مملكة الفراشة** من خلال فعل التهجين Hybridation سواء أكان إراديا أو غير إرادي[1].حيث تتمظهر في النص مقاطع هجينه

تمزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد. مقدمة بذلك تشكيلا جديدا للغة،للخطاب،للرؤية.

ويمكن التدليل على التهجين الإرادي عبر النصوص الآتية :

« قبل قليل ذبحنا العسكري الذي القينا القبض عليه مع ابنك لأنه كلم أخاه وسأله السؤال نفسه فأجابه أخوه:اقتل ربهم ولا ترحم أحدا.فكان أن تسبب في مقتل أخيه وطبق عليه قانون طاليون ».[1]

«والله وتزيدي دوري بيه.نقتلك.نقطعك يا واحد القحبة .شرموطة.هكذا تعرضين عليه لحمك بسهولة وأمام جميع القراء؟ما تحشميش؟حتى للمومس قانونها وحياؤها ».[2]

وهذا المزج بين لغتين داخل الملفوظ نفسه، هو طريقة أدبية قصدية يلجا إليها السارد لرسم حالة ما أو تأكيد موقف أو معارضة فكرة .لكن التهجين اللاإرادي واللاواعي هو إحدى الصيغ

[1]- ميخائيل باختين ،المبدأ الحواري،مرجع سابق ،ص 125.

[1]- قانون طاليون .مستوحى من شرائع حمورابي التي ظهرت في 1730ق.م في مملكة بابل .وهي قوانين تمنع الناس من الانتقام بشكل عشوائي تشكل بداية لقانون بشري فيه بعض العدل ،اذ يضع الجريمة والعقاب في كفتين متقابلتين وفي تواز تام. Loi de TALION الرواية،ص263.

[2]- الرواية،ص280-281

الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات.وهذا ما نلاحظه في بداية الخطاب القائم على التهجين بين اللغة العربية الفصحى واللهجة الجزائرية المعاصرة:

النص الأول:

الجزء الفصيح: «قبل قليل ذبحنا العسكري الذي القينا القبض عليه مع ابنك لأنه كلم أخاه وسأله السؤال نفسه فأجابه أخوه: »

الجزء اللهجوي: « **اقتل ربهم ولا ترحم أحدا وطبق عليه قانون طاليون** »[1]

النص الثاني:

الجزء الفصيح؛«**هكذا تعرضين عليه لحمك بسهولة؟وأمام جميع القراء؟** ».

الجزء اللهجوي؛«**تزيدي تدوري بيه،نقتلك نقطعك، يا واحد القحبة،شرموطة.ما تحشميش** ».

يمنحنا الخطاب السابق إمكانية إسقاط الخطاب على صورة المتلقي المرجعي- الجزائري المقصود-لإثارة اهتمامه عبر إيهامه بواقعية الأحداث وصدقها.

وفي هذا الصدد؛ يمكن القول بوضوح بأن :«**الكلام واللغات، إجمالا، يتغيران تاريخيا عن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي، ودائما يقوم الملفوظ بدور المرجل في المزج.**»[1]

وفق فهم أخر يمكننا القول؛ أن التهجين في العمل الروائي لا يستند فقط على الثنائية اللسانية بل يتعداه إلى مستويات أعمق كالتهجين بين مستويات الوعي ذاتها .إذ غالبا ما نجد في الكتابات

[1]- الرواية،ص263

الروائية المعاصرة ما يعرف —على حد تعبير باختين- بالجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما: «حوار صريح،والآخر حوار خفي»، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين،موقفين،رؤيتين واحدة حاضرة، وأخرى غائبة .إذ يعرض الموقف الأول في غياب مطلق للموقف الثاني ؛الذي نفهمه من خلال الألفاظ المنتمية إلى حقله والمعروضة كمادة للخطاب الأول .ويمكن أن نوضح هذه الزاوية من التحليل عبر عرض النص الأتي الذي يرد في شكل جدل خفي:

«يبدو أن ملائكتها تعبت أيضا من شروطها .كبرت سيرين بسرعة ...ولكنها تتعمق بسرعة كلما كانت متعبة أو في مرحلة العادة الشهرية،والعريس لم يظهر له أي اثر في الأفق .مشكلة سيرين هي أن الكثيرين ممن تقدموا لها عادوا خاسرين .عبثية شروطها حرمتها من زواج كانت تريده .إذا كان سنيا وغنيا فهو ليس مالكيا وإذا كان غنيا ميوله شيعية....آخر واحد كادت تنقاد له،كان مسلما وسنيا ومالكيا وحاجا خمس مرات لكنه متزوج من تسع نساء في عنقه أربع.مستعد أن يطلق واحدة ويتزوجها هي لكن عرفيا،أي بالفاتحة فقط،ويتركها في المدينة ليعود إلي صحرائه ونخيله وجماله ويراها كلما وفد إلى العاصمة».[1]

من خلال النص السابق ؛تتضح لنا طبيعة التهجين الذي ورد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. كأني بالشخصية المتحاورة تقدم رؤيتها النقدية الرافضة لفكرة الزواج المسيار،التي لقيت رواجا لافتا في الوسط السني رغم عدم نجاعتها كعمل اجتماعي نظرا لما يترتب عنه من نتائج سلبية

1- الرواية، ص251.

؛ابسطها البعد المكاني والجفاء الروحي الذي يخلخل بناء العلاقة المقدسة.كما يظهر أيضا،من خلال هذا الملفوظ نقد ضمني لفكرة تعدد الزوجات حسب المعتقد الإسلامي التي تبيح الطلاق حتى وان كان لمجرد المتعة «**مستعد أن يطلق واحدة ويتزوجها هي لكن عرفيا،أي بالفاتحة فقط**».

وبهذا تطرح الشخصية الرئيسة في العمل الروائي رؤيتها الخاصة عبر النقد الضمني –غير المباشر– للعلاقات الاجتماعية ممثلة في مؤسسة الزواج؛عبر ثلاثية التعدد–تعدد الزوجات–الطلاق الزواج العرفي غير الموثق.وترد على أصحابه–المؤمنون به–، فتفنده بالحجة العقلية بان آخره نأي وجفاء.امرأة مطلقة وأخرى مهجورة إلى حين.ومن ثمة، يبدو أن هذا الحوار نوعا من الجدل الخفي الذي تطرحه الإيديولوجيا الليبرالية مقابل ما تطرحه الإيديولوجيا الأصولية.

2–4– الباروديا أو المحاكاة الساخرة :

تقوم المحاكاة الساخرة –كطريقة أسلوبية –على توظيف خطابات متنوعة فتعرضها بطريقة تهكمية قصد لفت النظر إلى الدلالات التي قد تحتويها مواقف الآخرين المعارضين لموضوع الرغبة–الإيديولوجيا المهيمنة–فتعرضها في صورة متخلفة،متناقضة...وتعد هذه الطريقة الأسلوبية من الطرائق الحداثية التي يوظفها الروائي في بناء عالمه الروائي.

حفلت رواية **مملكة الفراشة** بالنمط البنائي السالف الذكر ؛الذي وظف بشكل مخصوص لخدمة مسار الإيديولوجيا الليبرالية في مستوى نقدها للفساد الإداري وتعفن السلطة الحاكمة.من ذلك نورد المقتبس الأتي للتدليل.يقول الراوي :

«لا ادري لماذا ضحكت في أعماقي وانأ اركن سيارتي الصغيرة في نهاية شارع اليزي روكلو المتسخ.لكني كنت اعرف أن هذا الرجل بقي حيا في هذا الشارع بالغلط.اليزي روكلو كان فوضويا ناضل كل حياته لإلغاء الحكم بالإعدام .هههه. استغرب كيف لم يغيروا اسم الشارع باسم احد أقارب رئيس البلدية من الشهداء؟أو اسم والد الوالي أوجده؟استغرب إنهم تركوا اسم اليزي روكلو ولم يغيروه».

تنوع الباروديا وجودها في البناء الأسلوبي للنص الروائي عبر جنس النكتة،وذلك لتدعيم طرح الموقف الإيديولوجي الرافض للتصرفات العشوائية للمسؤولين الإداريين والسياسيين في البلاد.وهذا ما يتمظهر في المقتبس الأتي؛يقول الراوي:

«عندما اتخذ رئيس البلدية قرار تغيير اسم الشارع الذي كان يحمل اسم الكاتب الفرنسي اناطول فرانس وتغييره باسم أخر،عندما سئل ما الاسم الذي يقترحه السيد رئيس البلدية .فكر قليلا،ثم قال:اكتبوا في مكانه اناطول الجزائر.هههه.ربما كانت مجرد نكته ولكنها ترسم درجة البؤس الذي دفع بكل شيء إلى الانهيار»[1]

[1]- الرواية،ص286

تتنوع المحاكاة الساخرة في المتن الروائي من مستوى التعليق إلى مستوى النكتة وتبلغ قمة التعدد بمحاكاة طرائق الحياة الاجتماعية أو الشخصية على المستوى الفردي،سواء أكانت طرائق في التعبير،أو الفكر،أو الرؤية. بالإضافة إلى ذلك، فإن المحاكاة الساخرة تتنوع في توظيفها بين مستوييها العميق النقدي أو السطحي البسيط إذ، يمكن عرض المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية،كقول الراوي: «**كان قلبي يردح في صدري**».[1]

غير أن المهم في تقديم المحاكاة الساخرة هو إمكانية رسم الحالة التي من خلالها يمكن أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى القيم والمبادئ التي يعتنقها الآخرون في المتن الروائي.وهذا ما نستفيد منه،من خلال رصد مواطن التهكم بالأسماء التراثية؛ الذي قدمته الشخصية الرئيسة كمشروع فكري يستهدف تغيير القيم والمكتسبات المتوارثة، البالية،من ذلك قولها:

« **زوليخا.مممم ...في عصرنا نحتاج إلى أسماء تمشي مع الموضة.**

-لو كان حولته إلى زوزو أفضل-

- وأنت أختي واش اسمك؟

- رقيقة قمر الزمان .

- لا ادري لماذا ولكني كدت انفجر ضحكا .

- وأنت الاسم الكريم؟

- نورمال.واسمي الفني عشق .

[1]- الرواية،ص382

- يااااه ما أحلاه اسم نورمال»[1].

إضافة إلى ذلك، فإن توظيف المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة:للدلالة على موقف إيديولوجي ما فتكون هدفا في حد ذاتها.. [2]وهذا ما يتضح من خلال رد فعل نور الدين–ديدو– إزاء المعتقد الديني إذ نجد الراوي يحمله مسؤولية القول :

ربي والسيد علي كيف كيف .كلهم إسلام..

وهناك أيضا ما يسمى بالعبارات المسكوكة **les expressions figées**، ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال والحكم والعبارات الشعبية المأثورة، مثل: **حشيشة طالبة معيشة،سكرة وفكرة وتكركيبة في الدروج**.

تشكل الملفوظات السابقة، حالة تبدل لغوي، يمكن أن نسميه منطق التلفظ —التهجين–وقد ورد بلهجة جزائرية مشبعة بالموروث الثقافي، وهذا ما يحدد طبيعة المتخاطب والمخاطب ؛ما يدعونا إلى الجزم بأن القارئ المفترض الأول لهذه الأعمال الروائية هو القارئ الجزائري، فعبارة «**حشيشة طالبة معيشة** »مثلا.تضرب كمثل شعبي دال على المنفعة الفردية إزاء منطق العمل أو التكسب. ومثل " **خضرة فوق طعام**" ؛مثل شعبي يضرب للموقف أو العمل غير الفعال، وهو مقصود الاستعمال على المغرب العربي دون غيره من الأقطار العربية.

ومن هنا، يحتوي نص الرواية على مجموعة من البنيات الجاهزة.التي يمكن عدها بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة.وتكثر هذه البنيات في الحوارات لعرض فكرة أو وصفها .«**ولها وظائف عدة: جمالية، ونفسية، وأخلاقية، وتأثيرية، و تناصية** ».كما ننوه بوجود صيغ أخرى جاهزة

[1]- الرواية، ص 384.385

[2]- ميخائيل باختين: نفس المرجع السابق ،ص:282–283

مأخوذة من النصوص الأدبية العالمية ؛ والتي سندرجها ضمن دائرة التناص في مراتب تحليل العمل الروائي.

2-5- التناص كتقنية بنائية:

يعد مفهوم التناص الأرضية المنهجية الرائدة في مقاربة ظاهرة تضايف النصوص وتداخل الأجناس الأدبية ؛ذلك أن النصوص بطبيعتها تتعالق وتترابط لتشكل في أخر المطاف نصا جديدا يستوعب كل أشكال التعبير السابقة.وقد ميز النقاد السيميائيون ك "رولان بارت" و"جوليا كريستيفا" ؛بين النصوص من حيث الحضور الزمني التاريخي،فأطلقوا تسمية «**النص اللاحق**» على النص الجديد وتسمية «**النص السابق**» على النصوص المضمنة في النص اللاحق . والحقيقة أن هذا التقسيم إنما هو من بديهيات الأمور في مجال التناص؛ذلك أن كل نص أو خطاب لا يمكن أن يتأتى من ذاته وما عليه إلا مساءلة النصوص والخطابات السابقة ليؤسس منطقه الداخلي.فيكون النص في ذاته مجموعة الكلمات والبنيات التي تشكله كجسم.

بيد أن المهم في هذا التقسيم ؛هو البنيات الفكرية أو الأنساق المعرفية التي تبني ذاتها في النص انطلاقا من إخضاع البنيات النصية-الشكلية- السابقة، وتحويرها وتكييفها مع الرؤية الثقافية والفكرية التي تشكل بؤرة النص.وهذه هي وظيفة الرؤية الإبداعية الواعية والمقصودة التي «**تتحرى حصول التفاعل الخلاق المنتظر بين النص المضمن –السابق-أو المستدعى والنص الجديد المكون على النحو الذي يكون فيه النص الجديد جديدا بكل معنى الكلمة ولا علاقة له بمواطن التضمين آو الاستدعاء** »[1].

[1]- محمد صابر عبيد :تجلي الخطاب النقدي ،منشورات ضفاف،دار الأمان ،الرباط،المغرب،ص147.

وعليه؛لا يكتفي النص الجديد بالنصوص السابقة،كنصوص مستدعاة من سياقها المستقل فقط بل يتمثلها كمادة خادمة للأفكار التي يحملها ؛فيضيف إليها ويحذف منها وقد يزينها لصالحه آو يشوهها ؛وهذا ما يضيف دلالات حصرية لمستوى حضور تلك النصوص داخل نسيج النص الروائي.

وتأسيسا على ما سبق ؛سنحاول في مراتب التحليل اختبار النصوص الوافدة على رواية مملكه الفراشة –التي شكلت قسما هاما ومعتبرا من جسم النص– ومقاربتها من زاوية تأثيرها الفني الجمالي في شكل النص وكذا قيمتها المعرفية في قدرتها على التحول عن طبيعتها وتوليد الجديد الفكري.

2–5–1– التناص الأدبي/فاوست ملحمة "غوته "الشهيرة:

تؤسس رواية مملكة الفراشة منطقها الداخلي البنائي وفق منطق الصراع بين الخير والشر في مجتمع متهالك،يعزوه الروائي للحرب الصامتة التي نتجت عن الحرب المأساوية التي عاشتها الجزائر إبان تسعينيات القرن الماضي.ويستفيد الروائي من ثنائية الخير والشر في تعارضهما وتناقضهما الشديد في رسم واقع شخصياته متأثرا في هذا المنحى بالتيار الفاوستي في الأدب الذي صاغ نظرته للعوالم الروحية للإنسان من خلال هذه الثنائية.وما يزيد من عمق توصيفنا هذا حضور الشخصيات الأعلامية في ملحمة **غوته**[1] –بالاسم الصريح–في رواية مملكة الفراشة وهي على التوالي "مارغاريت" وهي ذاتها الشخصية الرئيسة "ياما" .وتعبر عن ذالك بقولها" " **اسمي الحقيقي ياما وليس مارغاريت ."و**"مارغاريت" هي تلك المرأة الحسناء التي جعلها "غوته" شريكة "**فاوست**[2]" في الخطيئة التي وقعا فيها بغواية الشيطان "ميفيستو"–الشيطان–.أما "فاوست" فهو الاسم البديل الذي اقترحته" ياما "كبديل لاسم "فادي" صديقها الافتراضي في مملكة الانترنت في رواية مملكة الفراشة .

[1]–Goethe يوهان فولفغانغ فون غوته 1149/–1832اديب ألماني له تراث أدبي ضخم من أعماله:ألام الشاب فيتر (رواية)،فاوست(ملحمة)،بروميثيوس(قصائد شعرية).

2- فاوست،أو فاوستوس؛بطل الحكاية الشعبية الألمانية عن الساحر والخيميائي الألماني،"يوهان جورج فاوست" الذي ابرم عقدا مع الشيطان؛قصد اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة.ينظر: الموسوعة الحرة،ويكيبيديا.

ويبلغ التناص على مستوى الفكرة ؛تماثل الطبيعة الإنسانية في جنوحها لفعل الخير .فالإنسان حر في اختياراته عن طريق الاكتساب،وهذه الفكرة هي التي ملأت **نفس فاوست «فرحة وغبطة إنها الهدف الذي انفق حياته سعيا إليه دون أن يشعر أن ينسى كل إنسان ذاته ويعمل من اجل الآخرين، مثلما يعملون لأنفسهم .تلك هي ذروة الحياة البشرية واللحظة الذهبية التي يستطيع "فاوست" أن يتمنى بقاءه فيها إلى الأبد،لحظة المتعة القصوى»**[1].

بذلك تكون فكرة الحرية-تحقيق المتعة القصوى وخير الإنسانية- المحرك الفعلي لشخص"ياما "باعتبارها الحامل الأساس لايدولوجيا الليبرالية،التي ترسخ أساسها الفكري وفق هذا المنظور.

وتجدر الإشارة في هذا المستوى إلى عبقرية الروائي التي ظهرت من خلال بناء عوالم شخصياته الداخلية –النفسية والروحية-في توظيفه المرأة كحامل للنزعة الفاوستية –التي غالبا ما يحملها الرجل – في إشارة رمزية منه إلى قيمة حرية المرأة في اختيار ورسم عناوين حياتها .فقدم لنا "ياما "في صورة المرأة المتحررة الطموحة التي تسعى لتغيير كثير من القيم الاجتماعية وإحلال أخرى بدلها .فكانت بذلك حاملة وممثلة الخط الإيديولوجي الليبرالي؛ المستوعب لكل أشكال الوعي التي تملكها شخصيات الرواية.

ومن هنا ؛ننوه إلى قيمه التناص كإجراء جمالي فني؛كونه يوسع البناء-الرواية باعتبارها بنية – ويتيح إثراء الأفكار المعروضة بالإحالات والدلالات التي يطرحها،وبذلك تتسع دائرة الفهم ومقتضيات التلقي.

2-5-2- الشعر/الشعر السياسي الفرنسي /منطق الحرية السياسية:

[1]- خليل تادرس: أحلى الأساطير العالمية ،كتابنا للنشر، بيروت،لبنان، ط1 ،2008،ص131.

عمد الروائي في بناء شخصيته –على مستوى التأهيل السردي – إلى جعلها شخصية مشبعة بالثقافة الأدبية الأوروبية الحديثة في إشارة رمزية منه إلى قيمة الموروث الثقافي الغربي في التأثير على سلوك الإنسان لاسيما وهو الفكر المهيمن على العالم في الوقت الراهن .

كان للشعر الفرنسي حضور متميز في النص وذلك من خلال التغني به في مواقف متباينة من مواقف الشخصية الرئيسية .وتعد قصيدة سيدي الرئيس "**لبوريس فيان**" أطول نشيد من حيث المساحة النصية [1]. وقد وظفته الشخصية الرئيسة–البطل– ليكون حال لسانها الناطق إزاء موقفها من دعوة السلطات الجزائرية للمدنيين بالاشتراك في مخطط الدولة لمكافحة الإرهاب أيام تسعينيات القرن الماضي. يفيدنا النص في مقطعه الثاني،بتحديد موقف "ياما" من الحرب الصامتة ؛وهو موقف رافض للانخراط في الحل العسكري الذي تقدمه السلطة كعلاج ضد الخارجين عن القانون –الإرهاب–

فنجدها ترفض الرفض القاطع ؛مع تذكيرها بتضحيات أسرتها الناجمة عن هذه الحرب القذرة؛تقول:

Monsieur le président

Je ne veux pas la faire
Je ne suis pas sur terre
Pour tuer des pauvres gens
Depuis que je suis né
Jai vu mourir mon père
Jai vu partir mes frères
Et pleurer mes enfants
Ma mère a tant souffert

[1]– ينظر الملحق رقم 7.

بوريس فيان ".[1]

تجدر الإشارة إلى أن الموقف من هذه الفكرة قد ورد بطريقة غير مباشرة خاصة أن الروائي قد اعتمد منطق التداعي في بناء موضوعه وهذا ما جعل النص يندرج ضمن حكاية فرعية –تدرب فرقة "ديبو جاز" التي تنتمي إليها على آلات موسيقية–تشكل إلى بعض نظيراتها الأخرى الحكاية الإطار "حكاية العشرية الحمراء" أو ما يقدمه الراوي من توصيفه لها بالحرب الصامتة .

3–5–3– الشعر /الشعر الاجتماعي الفرنسي"/منطق الحرية الاجتماعية:

تقول "ياما "مسترجعة ذكرياتها في فرقة "ديبو جاز" أن النشيد الذي تحفظه ولا تنساه أبدا ما رددته ذات يوم حول الشباب المنكسر الذي يعيش أزمات عميقة داخل وطنه دون أن يجد لها حلولا. وبالتالي تعبر "ياما" عن الواقع من خلال جنس الشعر الذي يستطيع أن يعبر عن عوالم مختلفة بكلمات اقل مقارنة بأجناس أدبية أخرى.فراحت تردد هذا النشيد كلما استدعى الموقف ذلك.وقد وردت اسطر متفرقة منه في ثنايا الرواية،وورد كاملا في نهاية الرواية.ليجعله الراوي خاتمة لعمله.الكتابة–. تقول "ياما":

dans notre si beau pays nous aimons la danse
on aime le tango
Le tango n’est pas l’apanage des aises
On prend une bierre tango on vois mieux la vie
Et on danse avec les chimères sur le pont des mort

[1]– بوريس Boris Vian ولد 10مارس 1920 باقراي بفرنسا ،كاتب متحرر ومتمرد ،شكلت رواياته خطا جديدا للكتابة المتحررة من كل قيد أخلاقي أو ديني أو حتى إنساني.من رواياته ؛سأذهب لأبصق على قبوركم .J’irais craché Sur vôtres tombes1959 .توفي سنة **ويكيبيديا** ينظر الموسوعة الحرة.

يتناص هذا المقطع مع قصيدة بيلي راتاكوير " Billy Rataquouere"[1] في مشهد الرقص على الجسور،غير أن الفارق الذي يمنح النص الأول قوة التأثير هو الاسم .ونقصد اسم الجسر(الموتى)،اسم المشروب(تانقو)،اسم المكان(؟العاصمة)،وهذا ما يخلق فضاء التخييل كما يثري آفاق التوقع للمتلقين/القراء.

ولعل هذا ما يدفع القارئ إلى تعميق نظره أثناء عقد المقارنة بين جسر مشهور في فرنسا – جسر افينون- وجسر الموتى المجهول والغامض الذي يقع بالعاصمة .وبالتالي يصبح المكان الثيمة الرمزية التي يقدمها الخطاب حتى وان تماثلت مواقف الرقص والترنح بين مزهو على جسر افينون ومنكسر مترنح على جسر الموتى بالعاصمة الجزائرية أيام الحرب الصامتة.

Sur le pont d'Avignon	**على جسر افينون**
L'on y danse	**نرقص ونرقص**
sur le pont d'Avignon	**على جسر افينون**
L'on y danse tous en rond	**نرقص جميعا بشكل دائري.**

2-5-4- النص الديني/المعتقد الأصلي والثقافة الدينية:

يساعد فعل التناص كإجراء أسلوبي في تحديد بعض الملامح الفرعية أو الرئيسة التي تميز توجهات الأفراد في حياتهم .ومن ذلك،ما يرتبط بالتناص الديني؛الذي من خلال تصنيفه،يمكننا الحكم على المعتقد أو الدين الذي تؤمن به الشخصيات الفاعلة على ساحة الخطاب.وقد وردت نصوص دينية من القرآن ومن كتب الدين المسيحية على لسان الشخصية الرئيسة "ياما"،في مواطن

[1]- الرواية، ص348

مختلفة من الرواية ؛حيث وظفت كل نص وفق ما يتماشى والأفكار التي تعرضها .إذ نجدها ترتل الأناشيد المسيحية في كنيسة أمنا المجدلية .تقول "ياما" في بهو الكنيسة:

لالة مريم **Ave maria**

يا ملكة السماوات **Ave maria gratia plena**

إليك ارفع صلاتي [1] **Dominus tecum**

أورد الراوي النص كاملا باللغة اللاتينية،تأكيدا لما كانت تحفظه "ياما" في الطفولة داخل أسرتها وقد أشارت إلى ذلك في معرض حديثها عن أجمل التراتيل المسيحية التي ألهمتها الشعور الصافي وهما ترتيلي:"ماريا كالاس" و"اندريا بوتشلي"على أنغام الموسيقى الكلاسيكية [2].

استرجعت "ياما" مشاهد الاغتيالات والحرب الصامتة،عبر تساوق ذلك المشهد وترتيل القرآن الكريم عبر مكبر مسجد قريب من موقع إقامتها بالعاصمة.لتتوافق الصورة ومعنى الآية الكريمة في تعبيرهما عن الأزمة الروحية التي وصل إليها الإنسان الجزائري أيام الحرب الصامتة.تقول "ياما":**ظل الصوت نقيا ودافئا. قال الله تعالى:**

♦❷⇔♦♦🖮↘๑🖋✂ ↖☠↗🗏🖎🖃 🖋◆☪↘🕭♦❷♦▫ ↘❶🖎☽◆❐ ﴿
♦♌↗❑♦↖⇔❹🖎▫ ♦✌✂◆↗ 🖉🖋❐✡↘🕭❀❹↘↘❐🕮◆❐ ↗☠→⧖🕓◆☪↘⑩◘♍☥❐🕯♦▫
❐♦🕮◆❐↑❹❶→✡♦✍ ⇔⚐←☞☼❐🕮◆❐ ﴿ 🖙🖎🖋🖈 ♦♌❐↑❹❶→✡♦✍ ⇔⚐←☞☼❐🕮◆❐ ﴿ [3].

كما ورد النص الديني على لسان "ياما" أثناء حوارها مع صديقها "نور الدين "أو "ديدي" حول حول مشهد الاعتقال والاغتيال في مسرحية لعنة غرناطة .وقد وظفته "ياما" لتصحيح الخطأ الذي وقع فيه نور الدين إزاء نسب الآية إلى السيد علي كرم الله وجهه.تقول :**ربي هو اللي قال ماشي السيد علي الي يقول.**

[1]- ينظر الملحق رقم 8.

[2]- ينظر الرواية،ص228.

[3]- الرواية ، ص، **50سورة البقرة، الآية 74.**

قال الله تعالى:﴿ ﴾[1]

إن حضور إشارات ورموز دينية متعددة في المتن الروائي يؤدي إلى خلق فضاء ديني يسمح بالتعايش بين جميع الفئات المختلفة.وقد جعل الراوي شخصيته الرئيسة الدائرة المستوعبة لكل أشكال التدين ،فقدمها مسيحية العقيدة،علمانية الفكر،منفتحة في حياتها على كل المعتقدات.

وهذا ما يتماشى والتوجه الإيديولوجي الذي تؤمن به.

2-5-5- استدعاء الهويات الأعلامية للرواية الأوروبية الحديثة:

من بين الأشكال التناصية التي حفلت بها الرواية نذكر تضايف الشخصيات الروائية،في إحالتها على تماثل المواقف والرؤى بين النصوص الوافدة والنص الجديد.وتتجلى طرائق بناء الحضور؛ في التشبيهات التي وضعتها "ياما" للمقابلة بين شخصيات هذه الروايات وشخصيات من تعايشهم وتحي بينهم .وهي بهذا العمل تسعى إلى مسح هويات وبناء هويات جديدة ؛تتماشى ومنطق فكرة التغيير التي تحملها.

ويمكن أن نورد في هذا الموقف إطلاقها اسم "كازيمودو" على احد المارين بالكنيسة،وهذه التسمية نابعة من علاقة التشبيه والتماثل الشكلي بين الشخصيتين.المشبه والمشبه به- فكلاهما احدب الظهر .كما أنهما يتماثلان في الطبيعة والسلوك الانعزالي وهذا ما يستفاد من تقديم الراوي

لشخصية المشبه به –كازيمودو- عبر إحالة مرجعية إلى الهامش.يقول الراوي:

«تدور أحداث الرواية في سنة 1842 في باريس"كازيمودو "quasimodo"، اليتيم المعوق،هو المكلف بأجراس نوتردام

[1]- الآية 27 من سورة النور

.يعيش في عزلة كبيرة في ظل سلطان سيده جوج فرولو juge frolloأصدقاؤه الوحيدون هم منحوتات الحيوانات الأسطورية والحجارة المنقوشة وشبابيك الطيور.يحلم كازيمودو بان يعيش بين كل الذين يراهم من فوق منذ زمن بعيد.ولم يقترب منهم أبدا.ذات مرة يحدث ما انتظره زمنا طويلا في حفلة المجانين .يعصي أوامر سيده فرولو وينزل ليختلط مع الشعب الذي تجمع ليحتفل بالسنة الجديدة.»[1]

إضافة إلى ما تقدم،نضيف حضور اسم "زوربا "بطل رواية الكاتب اليوناني "**نيكوس كازانتزاكي**[2]" الذي ورد ذكره أثناء عقد المقارنة التي أجرتها "ياما" بين شخصية "الزبير بن العوام "–رضي الله عنه–من جهة وبين شخصية "زوربا "الورقية من جهة ثانية. وبين هذين الأخيرين ووالدها من جهة ثالثة. وقد ورد هذا الإسقاط في إطار حوار "ياما " مع "سيرين أم الخير" حول أصل التسمية التي فضلتها لوالدها–الزبير– والتي تقتضي تغيير المرجع الهوياتي من العربي الإسلامي إلى الغربي المقترح.

كما نضيف للتمثيل، اسم "فرجينيا وولف"[3]الكاتبة الانجليزية صاحبة **رواية الأمواج**،التي ورد ذكرها من خلال مطالعة "ياما " فنجدها بعد قراءة الرواية تستبدل اسم والدتها من" فريجة "إلى"

---

[1]–الرواية ،ص 254

[2]- نكوس كازانتزاكي،من ابرز الكتاب اليونانيين في الشعر والسرد.ولد سنة 1883–ت1957.له عدة أعمال منها:زوربا،الإخوة الأعداء،الإغواء الأخير للمسيح،المنشق. ينظر الرابط:

www.goodreads.com

[3] - **اديلين فيرجينيا وولف** 25يناير 28 — 1882 مارس 1941 أديبة إنجليزية، اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني, وهي تعد من كتاب القصة التأثيرين. كانت روايتها الأولى ذات طابع تقليدي مثل رواية الليل والنهار1919 واتخذت فيما بعد المنهج المعروف بمجرى الوعي أو تيار الشعور، كما في "غرفة يعقوب" 1922، و«السيدة دالواي 1925و«إلى المنارة» 1927 و"الأمواج" 1931، ولها روايات أخرى ذات طابع تعبيري، منها رواية «أورلاندو 1928 «و«الأعوام» 1937 و«بين الفصول» 1941. اشتغلت بالنقد، ومن كتبها النقدية «القارئ العادي» 1925، و«موت الفراشة ومقالات أخرى» 1943. كتبت ترجمة لحياة «روجر فراي» 1940، وكتبت القصة القصيرة، وظهرت لها مجموعة بعنوان الاثنين أو الثلاثاء 1921 انتحرت غرقا مخافة أن يصيبها انهيار عقلي.

فيرجي" نظرا للطبيعة الإنسانية التي تجمع بين الشخصيتين وهي طبيعة الفرد الذي يبحث عن تحقيق ذاته وسط العوائق والصعوبات.وقد تواترت الأسماء الاعلامية في الرواية لتشكل نسقا احاليا دالا على الخلفية الفكرية والمرجعية الأدبية التي يمتح منها الراوي العليم في بناء شخصياته ومن ذلك نورد اسم كوزيت" إحدى شخصيات رواية البؤساء لـ"**فيكتور هيغو** [1]"الذي اتخذته "ياما" بديلا لاسم أختها "ميرا" .

يعمل فعل التناص على إثراء وتوسيع مجال فكرة التغيير،فيصبح الحضور الهوياتي-المرجعية الاعلامية-سبيلا يتغي من ورائه الراوي طرح بعض الرؤى والمفاهيم التي تخدم مسار أحداث روايته .وقد ترجمت "ياما "الشخصية الرئيسة ذاتها كحامل لهذا الفعل .الذي يقدم المرجع الأدبي العالمي كمرجعية بنائية يستفاد منها في إثراء الأفكار وتنويعها إزاء القراء،رغم إقرارنا بصعوبة عقد المقارنة التي تستدعي انفتاحا اكبر على النص /الهوية الأصلية.من قبل المتلقين.

ومن تلك النماذج مثلا رواية سأذهب لأبصق على قبوركم j'irai cracher sur vos tombes لـ"بوريس فيان ".ورواية الانتقام لـ "فيرنون سوليفان Vernon Sullivan" والتي قدمت على لسان "فيرجي" والدة "ياما"أثناء تعقيبها على قضية موضوعة الأخلاق في المجتمع.

تتواتر في النص أسماء شخصيات وعناوين روائية كثيرة،أراد من ورائها الراوي أن يبين ثقافة المروي عنه و هي في نظرنا ما يختزنه الراوي من ثقافة وهي ثقافة الكاتب ذاته .وكمثال عن ذلك نقدم ما أورده الراوي من بيبليوغرافيا أدبية وثقافية،فنجده تارة يذكر النص وأحيانا يستعيض عن

[1]- **فيكتور هوجو** 26 فبراير 22 - 1802 مايو 1885 أديب وشاعر فرنسي، من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية، ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات المنطوقة. ولد فيكتور هوجو في بيزانسون بمنطقة الدانوب شرقي فرنسا، عاش في المنفى خمسة عشر عاما، خلال حكم نابليون الثالث، من عام 1855 حتى عام 1870. أسس ثم أصبح رئيسا فخرياً لجمعية الأدباء والفنانين العالمية عام 1878م. توفي في باريس في 22 مايو 1885م.

النصوصبذكر الشخصيات.من ذلك إيراده ؛"غريغوري سامسا" بطل رواية المسخ la métamorphose ل"فرانتز كافكا kafka"[1].

2-5-6- الشخصيات الدينية والعالمية:

حفلت رواية مملكة الفراشة باستدعاء الشخصيات الدينية والتراثية، فكان حضورها لزاما لتأكيد حقيقة أو عرض موقف أو التعليق على حالة،مع ربطها بالسياق الجديد الذي يغير من طبيعتها عن بعيدا مرجعيتها الأصلية . ومن تلك الشخصيات تطالعنا شخصية "الزبير بن العوام رضي الله عنه" التي وظفت في تبيان موقف "ياما" من الاسم "**الذي الصق زورا**" بوالدها "الزبير" وقد جعل الراوي حضور هذه الشخصية مميزا من خلال عرض يشبه تقديم سيره الصحابي عبر مقارنتها بشخصية ورقية أدبية هي شخصية زوربا بطل رواية "نيكوس كازانتزاكي".وهذا ما يعمق أزمة التلقي من خلال عرض صورة الصحابي كمقاتل عنيف يصنع الموت ويبتغي الموت المقدس؛نظير حياة غيبية أخرى،في حين تعرض صورة "زوربا "الورقية – شكلا، الواقعية فكرا–،في شكل صورة الإنسان المحب والطموح والمقتنص لكل ما يشبع نهمه من ملذات الحياة.وهذا التصوير مضمن على لسان ياما البطل الحامل لايديولوجيا الليبرالية. ومن الشخصيات الدينية المعاصرة ورد اسم **عائض القرني**[2]،–وهو داعية إسلامي أثار ضجة بكتاباته و فتاويه– عبر سرد قصة سفر سيرين "أم الخير" إلى مصر لمؤازرة هذا الشيخ والتضامن معه إزاء من يعارضه من علمانيين ويساريين.وقد ارتبط اسم الشخصية المستدعاة بالمذهب والاتجاه الذي تؤمن به "أم الخير"،وهو بهذه القراءة يمثل مرجعا للإيديولوجيا الأصولية التي تتبناها "أم الخير". وبالإضافة إلى **عائض القرني** أورد الراوي اسم **عبد**

[1]- فرانز كافكا (3 يوليو 1883 - 3 يونيو 1924) كاتب تشيكي يهودي كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية. يعد أحد أفضل أدباء الألمانية في فن الرواية والقصة القصيرة . تعلم كافكا الكيمياء والحقوق و الأدب في الجامعة الألمانية في براغ (1901). ينظر الرابط: http://www.kafka-in-arabic.de.vu.

[2]–**عائض القرني بن عبد الله** .ولد سنة 1960. ،داعية إسلامي سعودي،كان إماما خطيبا بجامع أبي بكر الصديق.له أكثر من 800 خطبة صوتية.له بعض المؤلفات؛ أشهرها كتاب "لا تحزن"الذي حقق مبيعات هامة في العالم العربي والإسلامي.

الباسط عبد الصمد[1] في موقف تعليق "سيرين أم الخير" على صوته.مسجلة موقف الأصولية المتشددة في قضية الترتيل والتجويد.

بينما يذكر اسم **السيد "علي كرم الله وجهه"** في مشهد تصويب "ياما "لبعض المعلومات التي يملكها صديقها "ديدي أو نور الدين" بخصوص الشخصية وكذا الدين الإسلامي.

أما بالنسبة للشخصيات الأدبية فقد سجلنا حضورها الكثيف على مستوى المساحة النصية بأكملها،سواء ما تعلق التوظيف بالشخصيات الورقية ك"زوربا" و"فاوست" و"مارغاريت"أو ما يتعلق بتوظيف أسماء الأدباء والروائيين والنقاد ومن ذلك ؛"جاك دريدا " رائد التفكيك،و "بوريس فيان"؛الشاعر الفرنسي،و"غوته "الأديب الألماني.وغيرهم.

2-5-7-النصوص الحرفية /فعل الترجمة والتوظيف:

تطالعنا رواية مملكة الفراشة بتقنية تجريبية حداثية، يقدمها الراوي كمنظور للإبداع الأدبي ؛إذ يترجم مقاطع من روايات أجنبية غربية مع إحالة مرجعها الأصلي في الهامش.وقد جعل الراوي من هذه النصوص خطابات مباشرة على ألسنة شخصياته لا سيما الشخصية البطل .وقد وظفت أغلبها لإثراء فضاء التخييل عبر الشرح أو التمثيل أو التشبيه.ومن أمثلة تلك المقتبسات الحرفية-المترجمة- ما ورد على لسان "ياما" أثناء التعليق على حالة حارس الكنيسة الملقب ب"كازيمودو"،تقول:

"كانت نظراته جافة وخالية من أي عاطفة .يشبه هيكلا عظميا.كان طويلا وجافا ونحيفا.عيناه فارغتان ومنطفئتان ...مشعر كحيوان خرافي .ظهر مسطح واليتان مرتخيتان تشبهان منشفتين متسختين ترتعشان في أعالي ساقيه".[1]

[1]- **عبد الباسط محمد عبد الصمد سليم داود** (1927 - 30 نوفمبر 1988)، أحد أشهر قراء القرآن الكريم في العالم الإسلامي. ويتمتع الشيخ عبد الباسط بشعبية هي الأكبر في أنحاء العالم لجمال صوته ولأسلوبه الفريد. وقد لُقب بالحنجرة الذهبية وصوت مكه. ولد سنة 1927 بقرية المراعزة في محافظة قنا. حفظ القرآن الكريم. دخل الإذاعة المصرية سنة 1951 وكانت أول تلاواته من سورة فاطر. عين قارئا لمسجد الإمام الشافعي سنة 1952، ثم لمسجد الإمام الحسين سنة 1958. وتوفي في 30 نوفمبر 1988.

وقد أشار الراوي إلى أصل النص واضعا إحالة إلى الهامش؛ وهو نص مأخوذ من رواية **Les 120 journées de Sodome-Sade**[2].ويبدو أن الراوي قد أفاد كثيرا من هذه الرواية منطلقا من فكرة "دوساد" القاضية **بالكتابة كما لم يكتب قط** .أو ما يصطلح **على تسميته بأدب الإسراف**[3] حيث وظف ذات الآلية-التشبيه والوصف- في المواقف التي عبرت عنها "ياما" من ذلك وصفها لعامل الضرائب الذي شبهته ب"كيرفال kerval" أحد شخصيات رواية **"دو ساد"**[4].وهو في مشهد شبقي حيواني.لذا تتقاطع التجربة الروائية ل"واسيني" مع نموذج رواية الواقع التصويري représentation،والتي غالبا ما يميزها طابعها السادي والمأساوي[5].

ومن النصوص المترجمة بعض العبارات الروائية الواردة باللغة الألمانية المقتبسة من ملحمة "فاوست "للكاتب الألماني "غوته".وقد وردت ضمن مشهد استرجاع "ياما" لتفاصيل الملحمة.

1-النص الألماني

تقول: قل لي وماذا تفعل مع الدين؟ Nun sag wie hast dus mit der religion

2- تقول:الأنوثة الأبدية ترفع من مقامنا. Daz ewig weibliche zaiht hina[6]

[1]- الرواية ص،276.

[2]- الرواية ص،276.

2-بيار ماشيري،بما يفكر الأدب؟،تر:جوزيف شريم ، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت ،ط2009،1،ص223.

[4]-Markez De Sade- 1740 -1814 ماركيز دو ساد روائي فرنسي ذو نزعة ثورية مثيرة للجدل ،كانت رواياته فلسفية وسادية متحررة من كافة القوانين النحو الأخلاقي تستكشف مواضيع مثيرة للجدل والاستهجان في أعماق النفس البشرية من قبيل البهائمية ،والاغتصاب من دعاة أن يكون المبدأ الأساس في الحياة ؛السعي المطلق تجاه الشهوات والمتعة الشخصية .سجن واتهم بالكفر.له سجل حافل بالإجرام.من أعماله؛الين وفالكور،تعاسة الفضيلة ،جرائم الحب.

-2-***Foucault*** **les mots et les choses une archéologie des sciences humaines** paris Gallimard 1966 p224

[6] -الرواية،ص324-325

بالإضافة إلى هذا التناص،نسجل توظيف نصوص صحفية لجرائد ناطقة باللغة الفرنسية في المتن مع إيراد ترجمتها في الهامش كما هو الحال بالنسبة لمقال الجريدة الوطن.

3- البنية الدالة في رواية مملكة الفراشة :

3-1 وظيفية الأفعال في رواية مملكة الفراشة:

يمكننا عرض أهم الأفعال الواردة في الرواية وفق المحورين الآتيين:

أفعال الواقع/ وتجسدها شكليا في الرواية مواقف اللا أمن،الفساد،التخلف والتقهقر.

أفعال الحلم/ وتصورها تطلعات الشخصيات إلى حياة أفضل؛ملؤها تعايش،حرية،تقدم وازدهار.

يشكل المحوران السابقان المحرك الفعلي لحركة الشخصيات داخل الرواية ؛وهذا ما يمنح النص صفة الجدل،التي تسمح بتقديم وجهات نظر مختلفة لأفراد يعبرون عن فئات متنوعة من المجموعة التي تشكل عالم النص.غير أن الهيمنة الحضورية للشخصية البطل على مستوى المساحة النصية قد جعل محور الواقع أكثر طغيانا بتصويره عناصر الواقع الذي تحيى فيه الشخصية .ومرد ذلك فكرة عرض السلبيات؛ قصد فضحها ونقدها وطرح بديل لها . ويمكن عرض أهم الأفعال الواردة في الرواية وفق البنيات الآتية:

وصف الذات(موت الوالد،سجن "رايان"،مرض الأم "فريجة "آو "فيرجي" اغتيال "زبير" أو "زوربا")

نقد السلطات(غلق الصيدلية-تقريرا الأمن الخاص باغتيال والد "ياما" وشخصية ثانوية أخرى).

الفساد الإداري (التزوير،البروقراطية،الرشوة،الفساد المالي،التسميات العشوائية لدور الثقافة والشوارع الرئيسية).

التخريب (حرق مدرسة الخيول،حرق الثكنة القديمة،حرق مجمع صيدال).

الإهمال(المستشفيات، القمامة).

الإجرام (الاغتيالات،التحرش الجنسي...).

أما في مستوى الحلم،فقد ظهرت ملامح صورة الرؤية التي يملكها البطل إزاء الواقع /المستقبل الذي يفكر فيهما باستمرار. ومع ذلك تبقى هذه الرؤية غير متحققة بفعل العوائق والصعوبات التي تمر بها الجماعة التي تنتمي إليها .وهنا نشير إلى أن أفعال الشخصية لم ترق إلى مستوى الانجاز،بل كانت أكثر ذهنية؛أي أن تحققها واقع على مستوى فردي ذهني بحت؛وهو ذاته المستوى الذي يقدم إيديولوجيا التغيير كسبيل للتخلص من سوء الواقع.

وتلك الأفعال –التي تعبر عن محور الحلم– ؛(نشر الثقافة الغربية،نقد الفكر السلفي الأصولي،القطيعة مع التراث،وتحديد الشرعية بالنسبة لمؤسسات الدولة).

ومن خلال المستويين السابقين يمكننا أن نصنف هذه الأفعال تصنيفا دلاليا يحقق الانسجام فيما يخص ربط النص —باعتباره بنية–بالبنية الاجتماعية الخارجية التي ظهر فيها.لذا سنقدم في دراستنا الأفعال التامة باعتبارها أعمالا قصد تحديد قيمة العمل على مستوى البناء السردي وهذا ما يساعدنا على تحديد البناء الهيكلي "الترسيمة الذهنية "للرواية.

3-2 – محور الهدم :

الفاعل	الفعل	المعني بالفعل	الدافع	الغرض	الحافز
السلطات	غلق الصيدلية	ياما	الجباية	إساءة	محول
مافيا الأدوية	صناعة المهلوسات	الشباب	المال	إعاقة	مشترك
مافيا الأدوية	حرق مجمع صيدال	الاقتصاد الوطني	المال	إساءة	محول

مافيا الأدوية	اغتيال الكفاءات الوطنية	زوربا/الطبيب المختص	الاستغلال /المصلحة	إساءة	مشترك
السلطات/الإدارة	تزوير التقارير	ضحايا الحرب الصامتة	تزوير الحقائق/الهيمنة	إساءة	محول
الإدارة	العبثية	الشعب الجزائري	الفساد والبيروقراطية	إساءة	محول
الإرهاب	اغتيالات	الإنسان	عقائدي/سياسي	إعاقة	مشترك

جدول رقم:02 يوضح طبيعة الأعمال المعارضة

من خلال ما تم عرضه في الجدول السابق؛ يمكن أن ندلل على تقارب الذوات الفاعلة (ذوات الانجاز) من حيث الطبيعة.فهي ذوات مهيمنة على ثنائية المال والسلطة تسعى قدر الإمكان لفرض هيمنتها على المجموعة عبر السيطرة الاقتصادية والسياسية.لذا نجدها عبر تتبع الخطاب ذوات معادية لمحور الرغبة الذي يطرحه البطل-ياما- كبديل فكري يكون السبيل القادر على التغيير.وتعمل هذه الذوات على إحداث الإعاقات ووضع العقبات أمام مشروع البطل الفاعل في الخطاب فيشكل تقديمها وعرضها مرويات ثانوية،يتباين حجم توظيفها بين أفعال قارة لا تأثير لها على مجمل الحكي،مثل (تحرش الموظف ب"ياما"-[1].تفكك فرقة ديبو- جاز) وأفعال مشتركة تؤسس للهيكل العام الذي يشد بناء الرواية ؛فيجعلها أكثر تماسكا.ومن ذلك نورد (أفعال مافيا الدواء-الإدارة الفاسدة).

يؤدي النظر في مستوى الغرض،إلى السلبية الحتمية التي يؤول إليها العمل،فتبدوا بذلك هذه

الذوات/الشخصيات سلبية الفكر والمنهج والنتيجة.لا تقدر على تقديم ذاتها كحامل لايدولوجيا قادرة على الانتقال من وضع متدن إلى وضع أفضل.وبهذا تفسح المجال لمحاولة إرساء محور موضوع الرغبة الذي ينشده البطل.وهو ذاته مشروع التغيير.ويمكن عرض أهم الأعمال البنائية في عرض الأفكار المنتصرة لتوجهات البطل وفق الجدول الأتي:

[1]- الرواية ص، 277-278

3-3-محور البناء:

الفاعل	الفعل	المعني بالفعل	الدافع	الغرض	الحافز
ياما	فتح الصيدلية	الشعب	المنفعة العامة	ذاتي	محول
ياما	الموسيقى	ديبو جاز	الفن	تكوين	مشترك
ياما	نقد الفكر الديني	سيرين ام الخير	فكري	تغيير	محول
ياما	تغيير الأسماء/ نقد التراث	الشخصيات	ثقافي	تغيير	مشترك
ياما	الصداقة	أصدقاء الفايسبوك	تواصلي اجتماعي	انفتاح	محول
ياما	الحرية	المجتمع	اجتماعي	انفتاح	محول

جدول رقم:03-يوضح طبيعة أفعال البناء في المستوى السردي.

تتيح لنا معاينة الأعمال على مستوى الموضوعات،انجذاب البرامج السردية إلى موضوع الرغبة،كما تتيح لنا أيضا إمكانية النظر في طبيعة الموضوعات التي غلب عليها المرجع الثقافي /الاجتماعي الذي شكل فضاء الرواية .وقد أدت هيمنة حضور البطل /ياما على ساحة الخطاب إلى انجذاب القيم الإنسانية النبيلة تجاه مشروعها التغييري.غير أن العوائق التي يضعها المحور المعارض،يجعل من الأعمال المنجزة متحققة على المستوى الذهني فقط دون أن تحقق ذاتها كاملة في أرض الواقع.

3- 4- الشخصيات و النموذج العاملي:

3-4-1- البطل الفاعل/الذات والموضوع:

يبدو محور الرغبة –من خلال تحليلنا لمستويات الوعي– في رواية مملكة الفراشة متجليا في سلوك البطل وأفكاره التي تطرح فكرة التغيير ومنطق التعايش ونبذ العنف والحرية الفكرية.ويتم تقديم هذه الأفعال عن طريق علاقاتها بأفعال المحور المعارض ضمن علاقات التواصل والرغبة والصراع.

ويمكن أن نصنف في هذا الإطار تلك الأفعال؛ بين المتحققة في الواقع ؛التي تعد أعمالا فرعية مكملة لبرنامج البطل /الفاعل؛مثل (الانخراط في فرقة ديبو جاز–فتح الصيدلية،الاعتناء بالوالدين) وبين الأفعال ذات الطبيعة الفلسفية والفكرية ؛التي حققت من خلالها الذات الاتصال بموضوع رغبتها بناء على نقد الذات،وتحريك الشعور لبناء ؛وعي ثوري يستهدف تغيير قيم وإحلال أخرى بدلها قصد ؛خلق فضاء اجتماعي جديد يكون قادرا على إثبات ذاته في التاريخ الراهن ومنها ؛قضايا الحرية،التعايش،نبذ الفكر المتطرف.

يسعى البطل الفاعل إلى تحقيق ذاته عبر الاتصال بموضوع رغبته المتمثل –من خلال مقاربة وعي الشخصية–في نشر وتحقيق الإيديولوجيا الليبرالية التقدمية التي من شأنها نقل المجموعة من واقعها الراهن إلى موقع أفضل في مسارها التاريخي.وفي هذا المستوى فان البطل الفاعل يحقق انجازه بصبغة فردية ذهنية تهيئ نظريا لمشروع فكري مغاير للواقع ؛نظرا للاستقطاب الكبير الذي يحققه داخل الطبقة /المجموعة التي تعبر عنها.وللتوضيح أكثر نسلم باعتبار "ياما" البطل الفاعل،والطبقة التي تعبر عنها هي طبقة المثقفين –جيل الاستقلال– موقعها ؛من الطبقة الوسطى في المجتمع ونستند في تصنيفنا هذا إلى طبيعة الوظائف –المهن– التي يشغلها أقطاب هذا الاتجاه "ياما "صيدلية."زبير" صيدلي خبير أدوية."ديدي" تاجر،"فادي" أو "فاوست" ممثل مسرحي،"سيرين أم الخير" ماكثة بالبيت.

3-4-2 – المساعدون:

أثناء اشتغال البطل على مشروع انجاز برنامجه السردي، يحدث وان يقع في معضلات وعقبات تستدعيه أن يعين تجربته بتجارب الآخرين الذين ينخرطون معه في برنامجه بوعي أو بغير وعي. وتشكل تدخلات المساعدين أجزاء مهمة من برنامج البطل إزاء موضوع رغبته .

كما أن الموضوعات المساعدة التي تشمل الفضاء –بما يتيحه من مكان وزمان وفكر– يسهم بشكل أساس في تحقيق مشروع البط .وفي رواية مملكة الفراشة،يظهر العامل المساعد عبر تجليه في سلوك وأعمال عائلة "ياما" ؛الوالدة"فيرجي"–في منحها حرية الفكر والحياة لابنتها–والوالد "زبير"؛ورعايته لمصالح ابنته والحفاظ عليها .إضافة إلى أعضاء فرقة **ديبو جاز** التي علمتها خفايا الفن والمشاعر النبيلة .وصديقتها الصيدلانية؛ التي ساعدتها على تحمل عبء تسيير الصيدلية.و"ديدي" أو "نور الدين" الصديق الحميم لـ "ياما"؛الذي وفر لها جو المغامرة والتحرر من كل القيود.

3–4–3– المرسل والمرسل إليه:

انطلاقا من التقديم السابق الخاص بأقطاب الترسيمة الذهنية للحكاية العامة للرواية، يمكننا إن نخلص– نسبيا– لتحديد وعرض ثنائية المرسل و المرسل إليه؛انطلاقا من عالم البطل واعتبارا من مواقفه إزاء الأفكار المعروضة في النص .–**رغم أن شخصية البطل الفاعل قد لا تتعلق فعليا ببطل الرواية أي الشخصية المهيمنة**– التي يمكن ردها إلى فكرة تجريبية نابعة عن التصورات و الأعمال التي تصدر عن الكل الروائي. لذا يبدو من خلال النموذج الذهني الذي يؤسس لعرض الأفكار في المتن الروائي من حيث العرض والتقديم والمناقشة ؛ أن المرسل هو الحلقة الدلالية التي تستقطب إلى فلكها كل مقومات الإيديولوجيا الليبرالية ؛المستأنسة لمنطق الحرية، الأنسنة، ورفض الواقع،بحثا عن الأفضل. وهي حسب شخص "ياما" –كبطل فاعل متجسد شكليا في النص الروائي–؛ تعكس رؤية وموقف الطبقة الوسطى المثقفة التي عانت تقلبات المرحلة التاريخية بعد مرحلة الاستعمار خاصة زمن

العشرية الحمراء التي مرت بها الجزائر.وهذا الموقف الناتج يطرح بديلا فكريا يتعلق بصيغ بناء بطريقة موضوعية للتعامل مع الراهن الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي تعيش في بوتقته المجموعة المشكلة لعالم الرواية ؛كما تضطلع برسم صورة مغايرة للصور النمطية التي يختزنها الوعي الجمعي للذات حول الأنا.محاولة بسط فكرة تجاوز الموروث، وفكرة مثاقفة الآخر فنيا وثقافيا لمواكبة العصر .

أما المرسل إليه فهو القارئ الجزائري على اختلاف مرجعياته الفكرية أو انتماءاته الروحية والعرقية.وهذا ما عبرت عنه أفكار الجماعات المناوئة لمشروع البطل والتي تم عرضها كمشاريع فكرية قاصرة عن تحقيق التغيير كما الحال في تقديم الإيديولوجيا الأصولية أو أثناء عرض النزعات البراغماتية لفئات عدة من الجماعة والتي تنم في اغلبها، عن قصور الوعي لديها،وعجزها عن رسم البديل الذي يمكن من الانتقال من وضع متدن إلى آخر أكثر رقيا وطموحا.

الفصل الرابع

أثر التفاعل الدلالي بين المكونين الفني والإيديولوجي

1-1- العناوين

1-2- تصنيف العناوين

- تحولات العنوان بين الشكل والمضمون

1- رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد

2- سوناتا لأشباح القدس:

3-البيت الأندلسي

4- أنثى السراب

5-رماد الشرق1

6-رماد الشرق2

أثر التفاعل الدلالي بين المكون الفني والإيديولوجي:

سيميوطيقا العنونة (تضايف الفكر والفن):

1-1- العناوين :

يعد (جيراد جنيت G. Genette) رائد البحث البنيوي المرتبط بالحكاية؛ أول من قارب العتبات الفنية الأدبية، باعتبارها بنية أساسية لا يمكن لأي نص أن يتخلى عنها. ذلك؛ أن انتشارها وتوزعها فني إلى جانب النص الأدبي، يخلق جذبا للقارئ يجعله دائم البحث عن كنه العلاقة بين العمل الأدبي من جهة والعنوان الموضوع له من جهة ثانية. ولعل ذلك وهذا مرده إلى الإيمان العميق –لدى القارئ– بأن العتبات ربما تبرز « جنبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي....»[1]

على هذا الأساس نعتبر أن العتبات النصية تشكل مداخل، وفضاءات، تسهم في تعزيز الأثر الأدبي عبر تكثيف دلالته، في حين نعتبر أنها ولا يمطنها أبدا في الوقت ذاته أنتكون بديلا عن الأثر الأدبي.

وعليه؛ تغدو مقارنة العتبات النصية في الدراسات السوسيو–بنائية أمر لا مندوحة عنه. لمل له من أثر واضح في التأثير على المتلقين ذلك أن هذه العتبات تشكل في حد ذاتها نصوصا موازية. تجذب القارئ إليها فتجعله يتحرى الدلالة ويحاور نصه الذي يبين يده؛ قصد فهم العالم المتخيل للرواية.[2]

[1]– عبد الفتاح الحجري: **عتبات النص**، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996 ص 16.

[2]– النص الموازي.

يجمع النقاد والأدباء، على ضرورة الاختيار المحكم للعنوان؛ حتى أنهم أنشؤوا علما خاصا به – في الغرب- وسموه بعلم "العنونة Titeologie"[1]. وهو علم يبحث في بناء وصياغة العناوين بطريقة سيميولوجية. وتكمن أهمية العناوين، فيما تمثله أثناء لحظة اللقاء الفعلي بين الكتاب والقارئ، فيتيح عرض العنوان إنشاء حوار،ينتج عنه قراءات وإحالات؛ تدفع المتلقي إلى الحكم المبدئي على طبيعة النص المعروض أمامه. فيحدد مسنده – رواية أو قصة أو مجموعة قصصية- ويقارب مضمونه انطلاقا من العنوان الذي يتمظهر في النص «**كمجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه وتعزي الجمهور المقصود بالقراءة**».[2]

وعليه ؛يشكل العنوان من حيث حضوره في العمل الأدبي ؛«**مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص ببعديه الدلالي والرمزي،فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء يعرف به وبفضله يتداول،يشار به إليه ويدل به عليه**»[3].كما يُفسح لقارئ النص إمكانية نقد العنوان، إما بتثبيته أو تغييره أو الحكم بنجاحه أو فشله. وفي هذا المجال؛ سنعرض عناوين المدونة عبر تصنيفها وترتيبها, انطلاقا من تاريخ صدورها في مرحلة أولى، وكذلك طبيعة بناء عناوين الروايات انطلاقا من التركيب والمعجم والدلالة والخصوصية ومدى ارتباط ذلك بالمتون الحكائية في مرحلة ثانية.

[1]- Genette, Seuils, paris. Ed. seuil. C. Points. 2002.

[2] -محمد مفتاح ، دينامية النص،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط1،1990،ص72

[3]- المرجع نفسه ،ص.73

1-2- تصنيف العناوين:

عنوان الرواية الرئيس	العنوان الفرعي	موقعه	تاريخ الصدور	عدد الصفحات
كريماتوريوم	مسالك أبواب الحديد	خارجي	ط1, 2008	632
البيت الأندلسي	سوناتا لأشباح القدس Crématorium	خارجي	ط1, 2008	463
أنثى السراب	ميموريوم Mémorium	خارجي	ط1, 2010	447
مملكة الفراشة	Scriptorium	داخلي	ط1, 2010	552
رماد الشرق I	نحن أيضا نحب التانغو ونرقص على جسر الموتى	داخلي	ط1, 2013	423
رماد الشرقII	خريف نيويورك الأخير	خارجي	ط1, 2012	477

جدول رقم:04 جدول خاص بتحليل طبيعة العناوين من حيث التركيب.

- يتيح لنا الجدول السابق رصد طبيعة العناوين التي وسم بها واسيني رواياته. وهي تبدو مثناة (كلمتين) مع إضافة عناوين فرعية تتراوح في طولها بين مكون واحد وعدة مكونات؛ وهذا يفيد

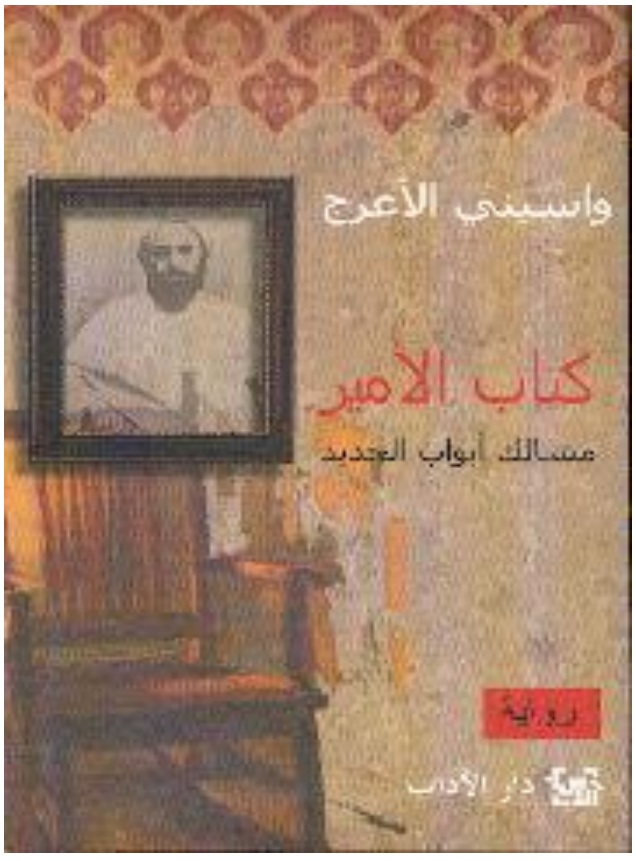
أن واسيني الأعرج لا يحبذ صيغة العنوان المفرد، لعلمه بطبيعة التأثير الذي يتركه العنوان المركب أثناء عرضه على القُراء, وهذا ما سنحاول عرضه من خلال العناصر الآتية.

2-تحولات العنوان بين الشكل والمضمون:

2-1- رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد:

العنوان الرئيسي	كتاب الأمير	شيء إنسان	نكرة معرفة	مفرد مفرد	ثقافي سياسي
العنوان الفرعي	مسالك أبواب الحديد	شيء شيء شيء مادي	نكرة نكرة معرف	جمع جمع مفرد	جغرافي/فكري مكاني معدني

جدول رقم:05جدول خاص بتحليل عنوان كتاب الأمير



صورة الغلاف:رواية كتاب الأمير.

ورد العنوان الرئيس لهذه الرواية مركبا من مضاف مفرد وهو كلمة كتاب ومضاف إليه مفرد وهو كلمة الأمير؛ وقد ولد التعريف بالإضافة غموض طبيعة الكتاب أولا والأمير المعرف ب"ال" ثانيا. وهذا، ربما، ما ينتج عن لحظة اللقاء الأولى، بين العنوان والقارئ. فعن أي كتاب، وعن أي أمير يتحدث هذا العمل؟

يضيف "واسيني" عنوانا فرعيا لتحديد العنوان كاملا، فيزيد العنوان الفرعي كثافة دلالية؛ بسبب التركيب المؤسس على الإضافة وهو **مسالك أبواب الحديد**، التي وردت على صيغة جمع مسندين نكرتين وإفراد الأخير معرفا.

تشكل نقطة اللقاء الأولى، لحظة مساءلة وحوارية لتحديد مرجعية النص؛ وهذا العنوان بتركيبه المزدوج – الأصلي والفرعي– يدفعنا إلى تحديد قيم المفردات قصد تبيان قيمة العنوان .

ومن خلال الجدول السابق، تتضح لنا السمات المرجعية الكبرى للعنوان، فهو عنوان يتأسس على المرجع الثقافي كلمة الكتاب والمعزز بالسياسي في كلمة الأمير، وهذا ما يعزز الفكرة التاريخية للرواية، وهذا ما يمكن التعبير عنه في ما يلي:

- تطابق العنوان الأصلي –كتاب الأمير– مع المؤلف المشهور كتاب الأمير le livre de prince لصاحبه نيكولا ماكيافيلي (1496– 1527)[1]، وهو كتاب يعنى بشؤون السياسة وأنظمة الحكم.

[1]– كتاب الأمير، le livre de prince لنيكولو دي برناردو دي ماكيافيلّي "بالإيطالية Niccolò di Bernardo dei Machiavelli) مايو 21 – 1469 يونيو 1527 ولد وتوفي في فلورنسا، كان مفكرا وفيلسوفا سياسيا إيطاليا إبان عصر النهضة. أصبح مكيافيلي الشخصية الرئيسية والمؤسس للتنظير السياسي الواقعي، والذي أصبحت فيما بعد عصب دراسات العلم السياسي .أشهر كتبه على الإطلاق، كتاب الأمير،[3] والذي كان عملا هدف مكيافيلي منه أن يكتب تعليمات لحكام، نُشرَ الكتاب بعد موته، وأيد فيه فكرة أن ماهو مفيد فهو ضروري، والتي كان عبارة عن صورة مبكرة للنفعية والواقعية السياسية . ولقد فُصلت نظريات مكيافيلي في القرن العشرين.

■تشابه العنوان مع بعض المصنفات التاريخية، لاسيما: «وأن الإضافة التي رُكب بها العنوان لا تحقق التعريف الذي يناط أمره بهذه الطريقة من طرائق التعريف والتخصيص في العربية»[1]. يوحي العنوان الفرعي بتعدد المسالك المفضية إلى أبواب الحديد –الدالة أيضا على التعدد– وهذا ما يتضح بعد قراءة الرواية، التي تحيل إلى تفاصيل حياة الأمير عبد القادر الجزائري.

■يُفهم النص بطريقة مرجعية، وذلك بالاستناد على الصورة الفوتوغرافية للأمير عبد القادر الجزائري، وهي صورة مرجعية ذهنية تتعلق بالمتلقي الجزائري على وجه الخصوص وبالمثقف العربي على وجه العموم.

■اقتران العنوان بالصورة، أدى بنا إلى الحكم على النص بأنه ينتمي إلى دائرة الكتابة الإبداعية التاريخية.

2-2- سوناتا لأشباح القدس:

– صورة غلاف رواية كريماتوريوم سوناتا لاشباح القدس.

[1]– أحمد الجوة، **تضايف التاريخي والإيديولوجي في كتاب الأمير**. مجلة قراءات، جامعة بسكرة، عدد2، ص287.

وسم واسيني روايته بعبارة مركبة من ثلاث كلمات وهي: سوناتا/ أشباح/ القدس. وهي كلمات تتباعد على مستوى المعجم ولكن توظيفها التركيبي يوحي بكثافة المعنى أو شعرية اللغة في خلق عنوان يشد القارئ ويدفعه إلى فهم كنهه ومرجعه.

و"سوناتا" لفظ مأخوذ من حقل الموسيقى وهي قطعة منتظمة من الأصوات الصادرة عن آلات موسيقية بطريقة متجانسة فنيا. وقد أردف الراوي هذه الكلمة بحرف الجر "اللام" المرتبطة بكلمة "أشباح" للدلالة على أن هذه القطعة الموسيقية موجهة أو ربما مهداة إلى أشباح. والأشباح – على العموم– أطياف ميتافيزيقية ترد إلى خاطر الإنسان لعلة، أو لحكمة.

وقد عمد الرواي إلى إضافة كلمة "القدس"؛ وهي مدينة الله المقدسة أولى القبلتين وثاني الحرمين الشريفين. تلك المدينة المغتصبة التي تئن تحت براثن الصهاينة. وعليه تغدو عملية الجمع بين كلمتي أشباح والقدس، مفتاحا دلاليا لولوج عالم النص، هذا أن تاريخ المدينة وحالها حال أشباح تظهر بين عالم الحقيقة وعالم الواقع.

يضيف واسيني الأعرج إلى العنوان الرئيسي، عنوانا فرعيا مفردا وهو كريماتوريوم Crématorium الذي يقصد به المحرقة. وهنا يتداخل النص مع أحداث التاريخ، فتفوح رائحة المحرقة المزعومة لليهود التي حدثت في ألمانيا أيام النازيين وتعرف ب: Holocauste الهولوكوست وهي لفظة تدفعنا إلى وجهة نظر نسبية فيما يخص القيم – أي الحقيقية– ويثبر هذا التوظيف عقد مقارنة بين ما يتعرض له اليهود في أوربا في القرن العشرين على يد الألمان وما يتعرض له شعب فلسطين العربي المسلم في أرضه وفي شتاته على يد اليهود الصهاينة. وهذا المنطق يؤسس ضمنيا اعترافا – على مستوى القياس– بوجود هذه المحرقة. ويمكن عرض البنية الذهنية للعنوان وفق التصنيف الآتي:

الكلمة	الطبيعة	الحالة	النوع	العدد	المرجع
سوناتا	صوت	متجانس	اسم نكرة	مفرد	الموسيقى
أشباح	ميتافيزيقا	غ. متجانس	اسم نكرة	جمع	الخيال
القدس	مكان	غ. متجانس (محتل)	اسم معرف	مفرد	المكان
كريماتوريوم	آلة	متجانس	اسم نكرة	مفرد	التاريخ

جدول رقم06: - تحليل عنوان رواية كريماتوريوم سوناتا .

الملاحظ على الجدول أعلاه؛ أن طبيعة هذه الكلمات متباعدة لا سيما وأنها غير متجانسة تستمد دلالتها عبر الإضافة والترابط، فتشكل بذلك عالما يتأسس على معطيات التاريخ "كلمة كرماتوريوم، القدس"، والدين "الإسلام و اليهودية " والموسيقى" - "كلمة سوناتا"-

●يحمل هذا العنوان صفة الجاذبية لما له من تكثيف دلالي بين كلماته. لاسيما ثنائية سوناتا/كريماتوريوم، وثنائية أشباح/ القدس.

●يختلف هذا العنوان عن عناوين روايات "واسيني الأعرج" الأخرى إذ بدأ عبره بتخصيص اللفظ الأجنبي مرادفا للعنوان الفرعي. وهذا ما نجده في أعماله، بالإضافة إلى تغليب النص المترجم وهو:المحرقة والاستعاضة عنه بتعريب الكلمة :كريماتوريوم. وربما ينبئ هذا عن إستراتيجية تجريبية حداثية تتعلق بصياغة العنوان. اعتمدها واسيني كتقنية بنائية في تشكيل - أو وسم- روايته وفق نظرة خاصة تعتمد خلفية أو نظرة خاصة تجاه مشكلة اللغة.

●تساعد شعرية العنوان وكثافته على جذب المتلقي لحلحلة التلازم بين المتناقضات، المحرقة والموسيقى، والموت، وتدفعه إلى تثبيت المرجع المساعد على الفهم والتقبل أي "القدس".

2-2-3-سوناتا لأشباح القدس،طوباوية الفن بين الإبداع و المقاومة:

قدم الراوي في روايته **كريماتوريم سوناتا لاشباح القدس** شخصية فنانة فلسطينية –قد تكون واقعية أو متخيلة – تعبث بها الأقدار وظروف الاحتلال القاهرة في موطنها الأصلي،فتضطر لمغادرة وطنها واللجوء إلى منفاها الاضطراري في الولايات المتحدة الأمريكية اثر تهديدات إسرائيلية لأسرتها بالتصفية .وقد غادرت تحت اسم مستعار خشية على حياتها.

وفي موطنها –منفاها– الجديد.تعمل الشخصية على التأقلم مع الواقع الجديد والتخلي نسبيا عن واقعها الأصل.فيصورها الروائي وهي تسعى لإثبات شخصيتها وهويتها عبر ولوجها عالم الفن (الرسم). فتخطو أشواطا هامة تتخللها انتصارات فنية ؛جسدها تألقها في ميدان الرسم، وانكسارات نفسية حادة ؛أساسها غربة المنفى واستحالة إمكانية الرجوع إلى الوطن. وبين الانكسار والانتصار مسافة سؤال واحد فاصل : «**هل يمكن للإنسان أن يعود إلى المكان نفسه بعد أكثر من نصف قرن من الغياب؟**»[1].

وفي محاولة جادة للإجابة عن هذا التساؤل، عمد الروائي إلى تفعيل العنصر التاريخي وتوظيفه قدر الإمكان وبحدود الرمزية للإجابة عن تساؤلات العصر في ما يخص حق عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم.

[1]- واسيني الأعرج: كريماتريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 1، 2008، ظهر الرواية.

في إطار حوار فكري أجراه الأستاذ"واسيني الأعرج" مع"عبد المجيد دقنيش" أشار إلى أن الرواية التاريخية؛ **ليست نسجا للمعلومات التاريخية بل هي إدراج المادة التاريخية في أفق إنسان حضاري معاصر، يستطيع القارئ أن يقرأها ضمن مجال من الحوار والتعايش والسلام.** مشيرا إلى أن هذه المهمة يضطلع بإخراجها مثقف عضوي؛ يعمل على تشكيل أفق إبداعي جديد، يتجاوز الخطابات السياسية الجاهزة ويتخذ من المبادئ الإنسانية والثقافية والتاريخية شرعية التأسيس الإبداعي.

وهو يروم هذه الرؤية الإبداعية؛ نجد "واسيني" يبوح بالسر الكامن وراء كتابته لرواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، إذ يرى أنها :

> « **تعبير عن الهاجس العربي وعن التمزق والتشرذم و الأحاسيس القومية لإنسان وجد في مكان وزمان محددين – المبعدون الفلسطينيون- فهي قضية تتجاوز الساحة العربية لأن القضية قضية استعمار وظلم وهضم حقوق {يقول} تحدثت عن محرقة أخرى غير المحرقة المعروفة ضد اليهود التي أرفضها و أرفض أن يمس الإنسان فقط على أساس عرقي أو ديني أو ثقافي. هذه هي محرقة فلسطين التي أسميها المحرقة الصامتة، وقد أردت أن أنبه الرأي العام العربي والعالمي بهذه القضية**»[1].

1- ينظر على العنوان deghinchmeijid@yahoo.fr

لذا يبدو التوجه الإبداعي الجديد في توظيف التاريخ، إستراتيجية حداثية تقيمها الذات من زاوية المثاقفة قصد ترسيخ مبادئ عليا تجسدها لغة الحوار والتعايش ونبذ الخلافات؛ من خلال لفت انتباه القارئ –على اختلاف جنسيته– إلى عدالة القضية الفلسطينية. ومن هذا الموقع الخارجي ؛يتموضع العمل الروائي لـ"واسيني الأعرج" من حيث هو تأسيس لموقع معرفي ولمجال رؤية تنطلق من خلفيات واعية؛ ترتسم ملامحها في تفاصيل وتقاطيع هذا العمل الروائي الذي لا يعدو أن يختزن ويستبطن إيديولوجية معينة.

وتأسيسا على الصبغة التاريخية التي حددت إطار الحكاية العامة **لرواية سوناتا**، يمكننا رد موقف الروائي إلى تيار حداثي، يشكله نخبة من المثقفين الذين يقومون بترجمة التاريخ و إعادة بنائه بعيدا عن الصيغ النمطية التقليدية، وذلك قصد رسم صور جديدة للأنا و تسويقها للآخرين من باب المثاقفة الإيجابية ؛التي تستهدف إثارة المتلقي وتوجيه عنايته إلى خصوصية المواضيع المطروحة، بناء على عنصر التخييل؛ المؤسس على المادة التاريخية ؛التي تخبئ وراءها حقائق ظاهرة أو مخفية،**لا يقولها المؤرخ بسبب حسابات خارج تاريخية: سياسية، اجتماعية، إيديولوجية، حزبية ضيقة أو حتى شخصية مباشرة تمس بشرا مازالوا على قيد الحياة.**

ومن خلال ما تم عرضه ؛يمكننا الحكم ولو نسبيا بان رواية **كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس** تفرز اتجاها طوباويا يسعى لتطوير تفسيرات معينة، تتعلق بالراهن العربي مشخصا في فئة اللاجئين الفلسطينيين وعدالة قضيتهم القومية.

وقد أطلقنا على هذا الاتجاه صفة الطوباوية، نظرا للبنية المهيمنة على الحكي التي تصوغ رؤيا للواقع «**عير تحريك السلوك نحو عناصر لا يحتويها هذا الواقع، لأنها قد تنجح في**

نشاطها المعارض –الجديد- في تحويل الواقع التاريخي القائم إلى واقع يتطابق و ينسجم مع مفاهيمها حتى و إن كانت هذه المفاهيم لم تدخل أو يستحيل أن تدخل حيز التنفيذ العملي»[1].

هكذا تؤسس طوباوية الفن لدى المبدع، الكون التخيلي للعمل الروائي؛ فهي بهذا المعنى الإبستيمولوجي تؤصل لمنطلقات واعية «**تحث الأفراد وتآزرهم على الرضا بحاضرهم وماضيهم وتمني الناس بأماني و أمال جديدة غير موجودة في واقعهم المعاش بالمرة، وقد تقودهم إلى حالة من اليأس الذي فصح عن الإحباط و عدم الرضا بما هو قائم** ».[2]

وعلى ضوء هذا المعطى، تبدو الرواية ذات طابع إشكالي، يترجمه شكليا وعي الشخصية الرئيسية باعتبارها حاملا لطوباوية المقاومة الثقافية.

2-2-4- الوعي القائم والوعي الزائف:

انطلاقا من الوعي القائم؛ تبدو الشخصية مطمئنة لواقعها المعيشي في المنفى، وهذا ما يتجلى عبر **ملفوظات الحالة** التي تتناول حياتها بالتفصيل، كإشرافها على تسيير مطعم يؤمه الفنانون –نظرا لقيمته الفنية فهو يعرض مأكولات شرقية ومعزوفات موسيقية ولوحات فنية لفنانين هواة ومشاهير– تقول (مي) :«**لقد غيرت كثيرا في مظهر المطعم بدون ان أمس نظامه، القاعات صارت أكثر إشراقا وانفتاحا على بعضها البعض، حتى صالة استقبال الشخصيات**

[1]- محمد عبد الوهاب: الإيديولوجيا و اليوطوبيا، مرجع سابق، ص 100، .101

[2]- واسيني الأعرج: رواية سوناتا ، ص 177.

الاستثنائية في المدينة وخارجها الـ vip غير من وجه المطعم وأصبحت تعرض فيه حتى المجوهرات النادرة والتحف المعروضة للبيع، هذا أعطى قوة أخرى للمطعم»[1].

كما أن علاقتها ب"كونراد" الإيطالي الأمريكي الجنسية قد أضفت بعدا تخيليا يسمح بتجاوز صدمة المنفى و الوطن المفقود. فمن الصداقة إلى الزواج ؛تتحدد ابرز انشغالات الشخصية الرئيسة،وهي ذاتها محور الفكرة الأساسية للرواية التي تتأسس على فكرة الذات الإنسانية وحقها في الحياة الطبيعية.تعبر البطلة صراحة عن ذلك قائلة:

«زرته في بيته في مانهاتن،اكتشفت رجلا منسجما مع فوضاه وهبله،شربني القهوة،احترقت على النار ثم اقترح علي بيرة ونسينا القهوة الغريبة-ودخلنا دوخة الويسكي-تكررت الزيارات ونشأت بيننا علاقة جميلة »[2].

بهذا الارتباط، يستمر الواقع اليومي للشخصية عبر فكرة الإنسان الذي يعيش حياته قانعا بمصيره مطمئنا إلى مكتسباته ساعيا لإشباع رغباته؛تقول "مي":

«نلتقي نشرب،نرقص حتى آخر الليل،نترك بعدها مهلة لبعض الجنون الذي لا يخفق إلا للأشياء المدهشة..ما زلت اذكر عبثيته الساخرة ووشوشاته الجميلة في الفراش الدافئ، نضحك ونسخر من الدنيا وقصرها وأغيب في صدره وجسده،أضع كل حماقاتي بين يديه وفمه وتفاصيله،ثم أنسى

[1]- المرجع السابق ، ص 207.

[2]– رواية سوناتا، ص 272.

كل ما يحيط بي ولا أتذكر إلا ذلك اللون القز حي الذي يملا عينيه عندما يفتحهما كالطفل وهو في قمة انتشائه»[1].

وفي رحلة العمر هذه، تنجب "مي" ابنها "يوبا" من كونراد الذي فقدته في حادث في الشرق العربي **(مدافن البحرين)**، لتبدأ رحلة ثانية عنوانها تنشئة ابنها ورفع مستواها الفني،وذلك عبر إقامة معارض خاصة بلوحات فنية وبما أنها فلسطينية المنشأ فقد حاولت إسماع صوتها للآخر، عبر لوحات تعبر في محتواها عن الهم الفلسطيني، كلوحة «**آلام يوسف الخفية، اللوحة الموجودة بمتحف التسامح Museum of tolerance، ضد العنصرية ومعاداة السامية، بلوس أنجلس، ثم اقتناؤها في سنة 1999 من معرض مي الأخير بنيوجرسي موجودة تحت علامة SK667P، وتحمل توقيع مي»**[2] ولوحة «**حداد الذئاب وهي عمل تركيبي معقد، ينتهي إلى 11 صورة فوتوغرافية قديمة لوجوه عائلية ولمدينة القدس»**[3]**وأيضا لوحة مشهورة حملت عنوان:«17**

هكذا انقسم الوعي القائم للشخصية البطلة، بين الأسرة وعالم الفن، غير أن العائق الضمني –ممثلا في إصابتها بداء السرطان– قد فتح لها آفاق التفكير المتواصل في حقيقة مآلها. عندها،تنخرط في استرجاع اللحظات المأساوية التي أوصلتها إلى عالم غير عالمها ووطن غير وطنها– تقول:

«أبكي زمنا انسحب نحو الخراب ولم يخلق وراءه إلا كومة من رماد، يُذر اليوم في الأعين لتنام من جديد، المشكلة ليست

[1]– رواية نفسها، ص 274-275.

[2]– رواية نفسها ، ص 161.

[3]– رواية نفسها ، ص 155.

في أن تتنصل عن إسلامك أو يهوديتك وتصير مسيحيا أو بوذيا، وليس أن تبدل دينا بدين آخر وخيارا بخيار، ولكن أي دين يمنحك قدرا أكبر لحب الحياة والحرية؟ أي خيار يقودك نحو أعمق ما فيك من حب وإنسانية، .. الآن أفهم لماذا اختار جدي وخطاطه المساعد سيدي يوسف بوخريس أن يحترقا بدلا من أن يبيعا مدينتهما مثلما فعل الفقيه، المدن عندما نبيعها لن تذرف على غيابنا دمعة واحدة»[1].

ومن هذه الذكرى ؛تسترجع "مي" الوجه المأساوي لوطنها ولتاريخ أمتها، فقد كانت تؤمن –حد النخاع– بأن حلم عودتها إلى تربتها الأولى، قد تضاءل بل قد استحال إلى حلم مفزغ.

يقول الراوي المشارك:«**أدركت مي في وقت متأخر، ومتأخر جدا أن عودتها لتربة طفولتها حلم مستحيل...أعرف أن القدس لم تعد قدسي، لقد سكنتها أشباح كثيرة لم أعد أعرفها، ولكن..أي قانون هذا الذي يحرم إنسانا من رؤية أرض نبت فيها وعجن من تربتها وشمسها أكثر من ذلك الذي سرق الأرض، ثم جلس وراء مكتب وثير وبدأ يصدر فتاوى الأمر والنهي** »[2].

وقد زاد إيمانها بهذا الموقف، عبر تحيينها لمحطات تاريخية،كاسترجاع حالة جدها الأندلسي الذي سقطت دولته وتمزقت أشلاؤه دفاعا عن التربة التي ترعرع في حماها– فقد كان «**يمتطي حصانا ويركض بسرعة قبل أن يتمزق إلى آلاف القطع في المعبر الأول الذي يقود إلى مداخل غرناطة وجدتها وهي ترمي بنفسها من أعلى طابق لتتحول إلى طائر ملون بآلاف الألوان، يبحث بقلق عن عش يضع فيه بيضه**»[3].

[1]– رواية سوناتا، ص 352.

[2]– الرواية نفسها ، ص 74.

[3]– الرواية نفسها،الصفحة نفسها.

لقد كانت صورة الأندلس الضائعة مثالا للتاريخ الذي يعيد نفسه، مثالا للوطن المفقود الذي ارتبط تاريخه بالمآسي والآلام منذ زمن بعيد، فالتاريخ يؤكد المأساة،تقول "مي":

-« مأساة جدي الأول الذي فضل حرائق المحاكم في طيلطة على الهرب بجلده وجدي من والدي الذي علق على خشبة ذات فجر في ساحة المرجة بدمشق لأنه حلم أنه يمكن أن يخرج من قفص الأتراك ليبني وليس على الورق الملون ورمل الصحراء، ولكن وطنا من تراب وماء ثم جدي من أمي الذي أُصيب بالقنطة القاتلة لأن الوطن الذي تصوروا أنه حماه بعدم بيع الأراضي وحرثها بالأظافر، سرق بعنف وأُبيد كل من احتج على الجريمة الموصوفة، من أكون إذن في سجل أجدادي العظام؟»[1].

هكذا شكل التاريخ بمآسيه ثقلا آخر حتم على الشخصية الرئيسة ضرورة المقاومة والمحافظة على «**ذلك الخيط الرقيق الذي يشبه الشعاع الحاد الذي مشى عليه السابقون**»[2]،

وللتمسك بحقها والدفاع عن مشروعية عودتها إلى وطنها، ركنت –الشخصية– إلى وعيها الزائف، عبر تبنيها طوباوية المقاومة الثقافية ؛عبر إحالة القبر إلى صورة رمزية تظل راسخة للدلالة على أصحاب الأرض الأصليين.

وفي هذا المستوى، تجدر الإشارة إلى موقف الروائي الذي عبر صراحة على أن هذه التجربة تتقاطع مع حالة الناقد "ادوارد سعيد"، الذي رفض الاحتلال الصهيوني، دفن جثمانه بفلسطين

[1]– رواية نفسها ، ص 365.

[2]- رواية نفسها ، ص 365.

وكذا حالة الرئيس الفلسطيني الراحل"ياسر عرفات"، الذي تم رفض دفنه بالقدس ولعل هذا الرفض ينم في أعماقه عن الاتجاه الرمزي الذي تبنته الدولة العبرية في إرساء وجودها[1].

وحتى تحقق حلمها طلبت (مي) من مؤسسة مرافقة الموتى إلى مثواهم حرق جسدها في «**محرقة Crématorium، يعمل على درجة °850 مئوية مما يسمح بتبخر القطع الخشبية للتابوت والجسد الذي يتحول إلى غاز وغبار خفيف، ولا تبقى منه إلا العظام التي يمكن أن يحتفظ بها كما هي عليه لدفنها، أو طحنها ووضعها في أواني فخارية أو نحاسية أو رخامية مخصصة لذلك**»[2] .وقد اختارت "مي" الطحن التام لجثتها حتى يتمكن ابنها "يوبا"من حملها في جرار رخامية، ويذرها في القدس، إيذانا منها بعودتها –البائسة– إلى وطنها بما في ذلك من صورة ورؤية مأساوية لمصير حق العودة إلى الوطن الأم.

2-2-5- التجريب وبنية النص الروائي:

تحتوي رواية سوناتا لأشباح القدس، على تقنية تجريبية حداثية تؤسس شكلا جديدا يحاكي المؤلفات العادية،من حيث التهميش والإحالة إلى المراجع والمصادر لاسيما ترجمة المصطلحات باللغة الأجنبية. وأيضا تعريف اللوحات الفنية وتقديمها للقارئ بما يضفي على سردية الأحداث نوعا من الواقعية والموضوعية ؛كلوحة "**وجه أمي**" التي يخبرنا عنها الراوي العليم بقوله:"**اللوحة موجودة في متحف الفنون الجميلة الجزائر، ضمن مجموعة الفن العالمي المعاصر في الرواق الرئيسي من المتحف –رمزها- MBAA M.Mother.Face.MAYISK**

[1]- كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني، ينظر على الرابط www.arabwashingtonian.org

[2]- رواية سوناتا، ص 137.

156.65 هدية من الفنان محمد اسياخم قدمها إلى المتحف في 1989 قبل وفاته إثر مرض عضال بسنة واحدة»[1].

ولوحة "معابر أليس اينلد" «التي تحمل عنوان Ellis Island Bridges موجودة بمتحف أليس آيلند في قسم: ذكريات العابرين إلى نيويورك، في الطابق الأرضي، حيث يمكن رؤيتها ضمن الكثير من اللوحات التي عبرت عن هذا الدخول المليء بالأسئلة والخوف.رقم البيع المزادي في غاليري نيوجرسي 45* Ellis. BRIMAKONI67 »[2] .وبذلك يمكننا القول أن الرواية تنزاح عن المألوف وتنخرط في الفضاء التجريبي. فنجدها تستعير من مجال الرسم مسمياته وحقوله الدلالية،إضافة إلى اعتمادها على جنس الموسيقى أثناء تشكيل "يوبا" للسوناتا التي شكلت محور الحكي الأساس.

وقد تضمنت الرواية جملة رسائل تصبغ على المحكي جمالية سردية على مستوى التأليف وتمتح من مرجعية موضوعية لصدق الأحداث وواقعيتها [3].كما تكفل بعض التوضيحات المتعلقة بالمحكيات الثانوية التي تتواتر ضمن المتن الحكائي، لتشكيل خلفية معرفية لما يتعلق بالمعطى العام المتمثل في سرد سيرة الشخصية الرئيسة (مي)[4].

اعتمد الراوي في تكوين عالمه الروائي على اللغة، وفق منظور تعدد اللغات وتعدد الأصوات.

[1] – رواية سوناتا،مرجع سابق، ص169.

[2] – واسيني الاعرج: رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس،ص183.

[3] – ينظر الملحق رقم:

[4] – وردت أهم الرسائل في الفصل الثالث المعنون سوناتا الغياب،رواية سوناتا،ص429-443

فورد النص ثريا متعددا بخطابات متباينة جسدتها أفعال ومواطن الشخصيات على مسرح الأحداث في عالم الرواية. وهذا ما يستفاد من كلام الشخصيات التي تختلف في المواقف والأفكار،كقول الراوي على لسان "يوبا":

«مامي..أرجوك بيكفي مزح..ولا مرة شفتك بتقولي هيك كلام؟ قوليلي بس أن ما سمعته منك مو صح»،

«نامي نامي يا مانو أسرق لك من الثلج فستانه...اللي يحبك بيبوسك واللي بيكرهك لا تحزني من شانو»[1].

ما يلاحظ أيضا على التشكيل المعماري للرواية، طغيان توظيف الترجمة الحرفية لعناوين اللوحات و المحلات التجارية؛ بما يوحي بحقيقتها الموضوعية، فنجد ذلك مثلا في تقديم لوحات فنية للبطلة "مي"كلوحتة:« **حداد الذئاب Bereavement wolves**[2] **الأندلس جنتي الملتبسة Andalous my ambiguous heaven**،[3] **.قوة الحياة life power**[4] ،

أنتجت الرواية خطابات مفتوحة تنزع إلى الانفتاح على الثقافات الأخرى عبر تعدد مستويات الوعي التي تكشف عن قدرة الروائي في استنطاق شخصياته ودفعها أكثر للتعبير عن مكنوناتها.فمعظم رواياته **بنيت وفق ثالوث يكاد يشكل تيمة مميزة تمثل العمل الإبداعي**

[1]- رواية سوناتا، ص 245، 246.

[2]- الرواية،ص87

[3]- الرواية،ص340

[4]-الرواية،ص395

فالشخصيات منها السلبي ومنها الايجابي [1] **وما بينهما المتعاطف**،ثم هناك نوع من الفنون يدرج كفضاء المونولوغ الداخلي والحوار.ستوعب كثيرا من أشكال البناء كالاسترجاع أو الاستباق والوصف.

2-2-6-تنوع الرواة:

إن استخدام تقنية تعدد الرواة في العمل الروائي؛تساعد على تقديم وجهات النظر المختلفة والمتعارضة تقديما يحاول الكشف عن الحقيقة بكل جوانبها،بعيدا عن النظر من زاوية واحدة يهيمن عليها فرد أو فاعل واحد.

من خلال ما سبق، يغدو التنوع في الرواة تقنية فنية تتيح للكاتب حرية الحركة في الزمن والمكان،والقدرة على تمثل جميع المواقف والأفكار التي يحفل بها عالم الرواية . وقد أدت قراءتنا لروايته—سوناتا لأشباح القدس-إلى تحديد البنية الهيكلية للنص الروائي والتي خصها "واسني" بتداخل حلقات روائية؛ بدأت بـ"يوبا" وهو يستعرض أهم المحطات التي دفعت به إلى زيارة القدس؛ بدءا من نوبة الجد. فقد أراد أن يتعرف على هذه المدينة الخالدة التي أخذت بعقل جده "سيدي بومدين لمغيث الأندلسي"،ثم في المرة الثانية عندما رأى القدس في آلام"مي " وهي تعبر«**الحرم القدسي الشريف، قبة الصخرة، المسجد الأقصى، باب الرحمة، حارة الشرقة وحارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينة وحارة المغاربة مع باب المغاربة ثم حارة**

[1]- محمد تحريشي :"**المستويات اللغوية في الخطاب السردي عند واسيني الأعرج**"،مجلة عمان عدد163،كانون الثاني2009،ص39.

الأرمن..»[1]، والمرة الثالثة حينما هم بنقل رماد "مي" لذرها على الأرض المقدسة امتثالا لوصية أمه بعد وفاتها، وفي استعراضه لخطوته الأخيرة، يستعرض "يوبا" بعض ما خطته والدته من وصايا ليقرأها في الأماكن المتفق عليها.

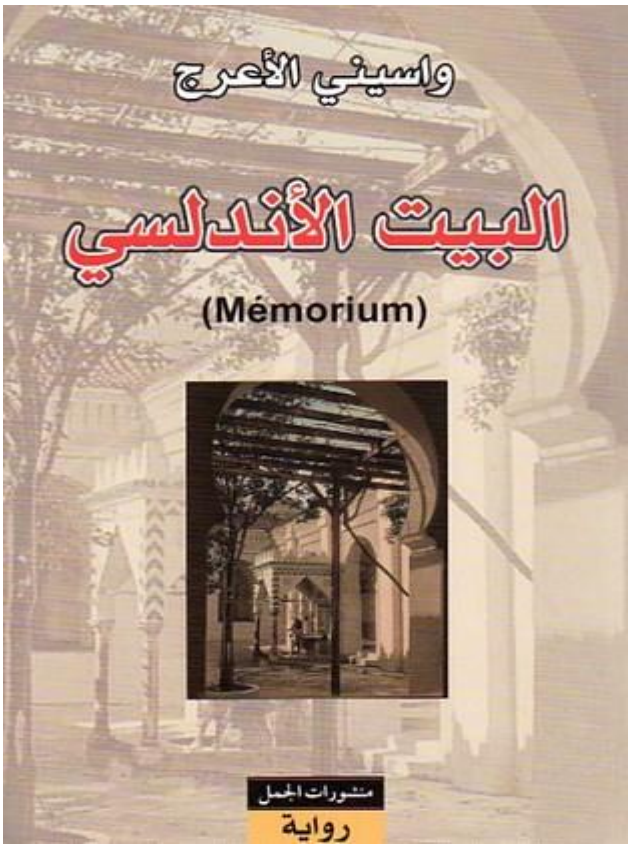
أما الراوي الثاني فهو الراوي العليم "الكاتب" الذي نقل حكاية "يوبا" و "مي" وكأنه العارف بخبايا الشخصيتين وما ستؤول إليه أحداث الرواية، يقول الراوي:«**أغمض عينيه..اعتدل في مقعده..أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه ولا يسمع شيئا سوى ذاك الأنين – المحمل- بالصرخات المكتومة..عدل يوبآ السماعة مرة أخرى لكي لا يخسر الاستثناءات الإيقاعية الساحرة التي كانت تتناهى إلى مسمعه**»[2]. بينما احتلت" مي" موقع الراوي الثالث، من خلال قصها لـ "**يوبا- Yoba**"حكاية رحيلها من القدس ورحلة عمرها في نيويورك رفقة خالتها، وهذا ما تجسد عبر مذكراتها التي كانت تحافظ على تسجيلها باستمرار في كراسها النيلية.

وقد غلب على الروايتين تناوب بين السرد والحوار تعلق الأول بالاسترجاع التفسيري لتوضيح محكيات سابقة، أما الحوار –فمن خلاله– قدمت الأحداث عبر منظورات متعددة شكلتها تعدد الرؤى ؛حيث خصها "واسيني" بطريقة تفصيلية تحليلية، انطلاقا من ثلاث مستويات لغوية ساهمت في تشكيل علاقات حوارية في متن العملين الأدبيين. وكذا إعطاءها البعد التخييلي الذي ينم عن الإحساس بواقعية الأحداث.

[1]– واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، مرجع سابق، ص 12.

[2]– الرواية نفسها، ص 22، 23.

3- تحليل عنوان رواية البيت الأندلسي:



صورة غلاف رواية البيت الأندلسي

عنون الروائي، روايته بـــ: "البيت الأندلسي" وهي صيغة جملة اسمية من حيث البناء فالبيت مبتدأ والأندلسي صفة هذا البيت التي تزيل عنه الغموض، مع تأجيل الخبر الذي يكون ربما المتن الروائي كله. والقارئ للعنوان يلمس بوضوح دلالته على المكان فالبيت مسكن الإنسان ومأواه، والأندلس هي بلاد إسبانيا التي فتحها المسلمون ثم فقدوها. وعليه يرتبط الصوت بدلالة التخصيص الناجمة عن التعريف ب"ال" فالبيت معروف وطرازه معروف "أندلسي"، أي على أن البيت مشيد وفق الهندسة الإسلامية في مجال العمران: لكن السؤال الذي يطرح في هذا المقام أين يوجد هذا البيت؟ وما حقيقته؟ وهي أسئلة منطقية، لاسيما وأن الراوي لم يقدم أي تفصيل آخر عن طبيعة المكان. باستثناء تكثيف الغموض عبر العنوان الفرعي: الذي ورد باللغة الفرنسية (Mémorium)

وهي ما يحيل إلى الذاكرة الجماعية – أو حتى الفردية– وبها يختزن وعيها من أحداث التاريخ. للإشارة وردت هذه الكلمة كعنوان فرعي، دون ترجمتها إلى اللغة العربية. وهذا ما يكثف غموضها للقارئ العربي بشكل عام. حيث يمكن عرض البنية الشكلية كما يلي:

	الكلمة	الطبيعة/جنس	الحالة	العدد	المرجع
العنوان الرئيس	البيت الأندلسي	مكان مكان	معرفة معرفة	مفرد مفرد	اجتماعي ثقافي/تاريخي
العنوان الفرعي	Mémorium	شيء مجرد	نكرة	مفرد	فكري/ذهني

جدول رقم:07 جدول يوضح طبيعة بناء العنوان.

تتيح المعطيات المعروضة في الجدول على ما يلي:

- الاعتماد على المكونات الاسمية دون الفعلية واقتصار دلالتها على الفضاء/المكان.
- ورود المركبات مفردة وهذا يفيد دلالة التخصيص. أي أن المكان معروف سلفا.
- تستند المركبات على مرجعية اجتماعية، تدفع إلى استرجاع كل ما يحيط بكلمة البيت من معان وعلاقات مع المحيط، بالإضافة إلى التحديد – الأندلسي– ينفتح المرجع على فضاء ثقافي تاريخي يتعلق بتاريخ الأندلس.
- يكثف العنوان الفرعي الغموض الذي يشوب العنوان الرئيسي، فكلمة (Mémorium) وردت دون ترجمة باللغة العربية، وهذا ما نعده–في تقديرنا– تجريبا حداثيا قصد إليه الراوي.

●خلفية العنوان صورة فوتوغرافية لبيت على الطراز المعماري الأندلسي. يساعد هذا الدال على توضيح العنوان وخلق صورة ذهنية له تهيئ ذهن المتلقي للتفاعل مع مكونات المتن الحكائي (مرجعية تخييلية).

3-1-رواية البيت الأندلسي؛ إحياء الثقافة المنسية:

اصدر الروائي الجزائري واسيني الأعرج رواية: البيت الأندلسي، عن دار الجمل بيروت، ودار الفضاء الحر، الجزائر، وهي الرواية التي أراد الكاتب من خلالها أن يعيد الاعتبار إلى ثقافة منسية في السجل التاريخي الوطني والإنساني: الثقافة الأندلسية في الجزائر، في جانبها العمراني الأكثر تمظهرا في المدينة القديمة أو القصبة السفلى. مع إدراج ذلك كله في سياق سردية تميز بها الكاتب في السنوات الأخيرة، تجمع بين التأريخ القصدي والتاريخ الافتراضي الذي تصنع منه الرواية مسارها ومخيالها الواسع. فأعطى بذلك حياة جميلة بكل لحظات إشراقها وألقها وانكسارها على مدى يقارب الخمسة القرون، من نهايات القرن السادس عشر، لحظة الطرد الجماعي،حتى زماننا الحاضر بكل توتراته وإخفاقاته وحرائقه. مما أعطى لهذه الرواية طابع النظرة الشمولية الملحمية،التي كثيرا ما افتقدتها الرواية العربية. [1]

ركز واسيني في البيت الأندلسي على مسارين ليؤصل البعد الشمولي لنصه بحيث حوله إلى إيقونة ترى من كل زواياها، مسارات الحاضر بناسه وصراعاته الأكثر تدميرا والأكثر عمقا، من مشكلات الطبقات الجديدة في المجتمع، إلى مشكلات الهوية، ومعضلات الذاكرة في جانبها الأكثر تعقيدا: التاريخ، العمران والهندسة، التي استوحاها واسيني من أمكنة حقيقية في الجزائر مثل قصر خداوج العمياء في عمق القصبة، ولكن أيضا من أسفاره بين إسبانيا والجزائر .

[1] - حورية صياد : تقديم رواية ، البيت الأندلسي ، منتدى الركن الأخضر ، أنظر الرابط :

http://www.al-jazirah.com/20101112/cu12d.htm

ينفتح البيت الأندلسي على لحظة حب وحلم، وينتهي بانطفاء الشعلة التي ظلت متقدة على مدار تجاوز الأربعة القرون،وعلى الكسورات المستحيلة الترميم،والأحقاد.وبين هاتين اللحظتين ينشأ المسار السردي في كليته ومعه يتفرع النص في كل غناه وتجلياته المليئة بألوان البحر وانعكاسات الشمس وصرخات المستأصلين من تربتهم وتاريخهم.

تهويه من يقينياته وتمنحه حياة أخرى يفتح فيها أبوابه الموصدة. بهذه النظرة الحرة، والنقدية في الآن نفسه، اشتغل واسيني في البيت الأندلسي، على الموروث العمراني الذي اختصره في استعارة حكائية لبيت أندلسي قديم، وحقيقي في بعض ملامحه على الأقل، عبرت من خلاله عائلات وأمم وأجيال متعاقبة.

يعود أصل البيت الأندلسي كما تقدمه الرواية، إلى غاليليو أو سيدي أحمد بن خليل، وزوجته سلطانة ألونسو التي عشقها وحلمت أن يكون لها بيت كالذي رأته على هضاب غرناطة في يوم من الأيام. هي الهضاب نفسها التي زفر فيها محمد الصغير، أبو عبدالله، آخر ملوك بني الأحمر، زفرته الأخيرة، فكان لها ذلك بعد الكثير من القسوة والمنافي الأندلسية المتكررة والمآسي الدينية والثقافية، لينتهي البيت من خلال السرد الروائي، إلى مراد باسطا، وهو الشخصية الرئيسية التي ورثت البيت وما يرتبط به، من ذلك، المخطوطة التي تعود إلى جده غاليليو، أو سيدي أحمد بن خليل الروخو. وقد وجد واسيني في المخطوطة تيميته الكتابية التي أوصل من خلالها جرائم الطرد الجماعي للموريسكيين وطبيعة الصراعات الدينية في القرن السادس عشر،كما استعملها كمطية فنية، فتحت أمامه بوابات التاريخ الأندلسي على مصراعيه وتاريخ محاكم التفتيش المقدس، والتاريخ التركي في الجزائر الذي كان مزيجا غريبا من الحب والكراهية، البناء والتدمير، الشهامة والانحطاط، الوفاء والخيانة. لأول مرة تنشئ الرواية تاريخها الذي يشكل تيارا مضادا للتاريخ الرسمي الذي لا يرى في تاريخ الفترة العثمانية إلا ما يروق له.[1]

[1]- حورية صياد: تقديم رواية البيت الاندلسي، مرجع سابق، انظر الرابط:
.http://www.al-jazirah.com/20101112/cu12d.htm

وهذه النظرة مارسها واسيني حتى على تاريخ الفتح الأندلسي بحيث ينتقد أيضا طارق بن زياد وموسى بن نصير وصقر قريش وهشاشة الأنظمة التي نشأت في سياق هذا التاريخ ومنها ملوك الطوائف. بهذا المعنى ليست المخطوطة مجرد خزان للمعلومات، ولكنها أكثر من ذلك كله: التاريخ الشعبي الذي لم يعط له حق التعبير الحر. وجهة النظر الذاتية في تاريخ لم يجدإلا قناة تعبيرية واحدة ووحيدة، هي القناة الرسمية.

وقد تعمد الكاتب في الشطر التاريخي للرواية التركيز –وبكثير من الدقة والتفصيل– على رحلة هذه المخطوطة النادرة، التي كانت ترسم تاريخ عائلة من الموريسكيين الذين فروا بهويتهم وثقافتهم من الأندلس إلى الجزائر قبل أكثر من أربعة قرون. كتبوا أجزاء كبيرة منها، بلغة الخيميادو التي اختارها هؤلاء لتدوين نصوصهم وتاريخهم وحتى النص القرآني وبعض الأحاديث النبوية الشريفة. لأن لغة الخيميادو كانت سرهم وجسرهم نحو هويتهم المقهورة وتاريخهم. فكان باسطا آخر وصي على المخطوطة، وهو راعيها وكذا الحارس لها من الاندثار والموت الذي يتهددها من كل جانب. عمل بالوصية إلى آخر لحظة في حياته وكأنها مسؤوليته الحياتية الأولى والأخيرة: «لا تتركوا البيت الأندلسي ولو عشتم فيه خدما» وهي الفكرة التي حرص الكاتب على إبرازها ومشاركة أصحابها في قناعتها، فتولى بدوره مهمة التأكيد على ضرورة الوفاء للهوية الثقافية في بعدها الأكثر إنسانية والأكثر اتساعا، بعد أن شكلت ماسيكا مرافقته الدائمة امتداده الطبيعي. فقد ظلت وجهه الخفي الأكثر حيوية، كما حدث لدون كيخوتي مع مرافقه الدائم سانشو دي بانسا. لا غرابة في ذلك، فهذه الرواية الإنسانية العظيمة،مع ألف ليلة وليلة، تشكل اللاوعي الكتابي لواسيني. [1]

يسترجع الكاتب في هذه الرواية مختلف المراحل والأحداث التي عرفها «البيت الأندلسي». وبعيدا عن التأريخ الذي ليس من اختصاصه كما يذكر قراءه دائما. يعود واسيني مع أبطال روايته الذين يخيل إليك وأنت تركض وراء حيواتهم الصعبة، أنه عايشهم واستمع إلى حكاياتهم وأحلامهم

[1]- حورية صياد: تقديم رواية البيت الاندلسي، مرجع سابق، انظر الرابط:
.http://www.al-jazirah.com/20101112/cu12d.htm

وهمومهم بكل تفاصيلها، إلى أهم الأحداث التي عرفها البيت وعاشها بعنف دون أن تتمكن أية قوة من محوه واندثاره، وكيف انتهك القرصان دالي مامي البيت بعد وفاة غاليليو وزوجته، وكيف اغتصب مارينا التي تاهت في البحر بعد أن ظلت تحلم بعودة مستحيلة، قبل أن يشتري البيت حسن الخزناجي لابنته خداوج العمياء وقراره بقبول عودة العائلة إلى هذا البيت، ونكاد لا نعرف مساحة التاريخ من مساحة المتخيل، بل يندمجان في كلية تشكل جسد النص، ثم كيف حول «البيت» خلال فترة الاستعمار الفرنسي إلى بلدية، ثم إلى إقامة لنابليون الثالث وزوجته. ليتحول بعد الاستقلال إلى مساحة للغناء الأندلسي مستعيدا حقيقته الجوهرية، قبل أن يبتذل ذلك التاريخ الكبير فيتحول البيت إلى حانة ومكانا لالتقاء أصحاب الصفقات والقتلة الصغار والكبار، قبل الانتهاء إلى قرار إزالته وبناء برج عال من مائة طابق، في مكانه.

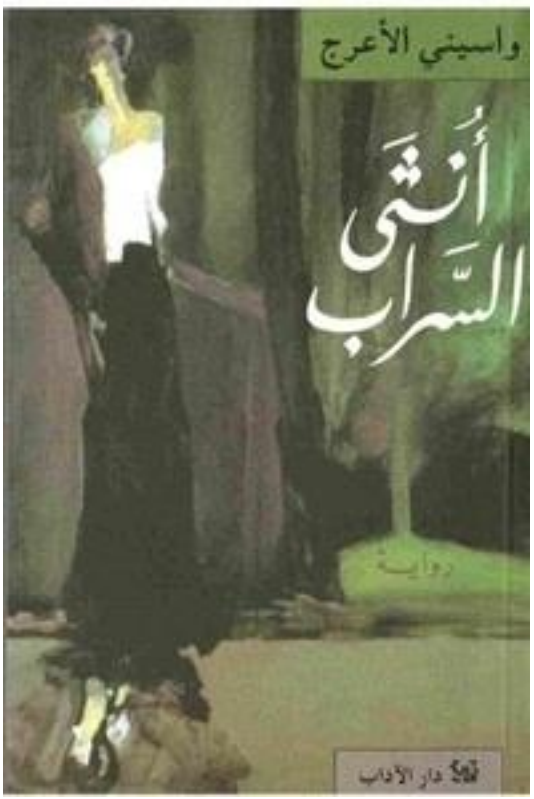
على الرغم من أن آخر طلب لمراد باسطا كان هو تحويله، قبل موته، هو تحويل البيت الأندلسي إلى مكان للموسيقى والفنون. إلا أن البلدية المرتبطة بمصالح جد معقدة مع أصحاب المال، تصر على تهديمه لربح مساحة الأرض الواسعة. وهي الفكرة التي تحيل بالضرورة إلى سؤال الحداثة المعطوبة التي لم تربح لا عملة التحديث كما هو الحال في أوروبا مثلا، ولا التراث في بعده الأكثر إنسانية، فبقيت على حافتين انتهتا إلى الانسداد الكلي والموت الحتمي المتلخص في الحرق والهدم الذي يطال البيت الأندلسي، وكأن واسيني يريد أن يثير انتباهنا إلى مآلاتنا القادمة في عالم لا يرحم الضعيف. وهو قرع لأجراس الخطر Il tire la sonnette d.alarme أكثر منه نظرة مأسوية. وكأن البلاد العربية أخفقت كليا في المصالحة مع ماضيها وحاضرها وميراثها الإنساني. [1]

مما يجعلنا أقرب من الفكرة التي تقول بأن هذا النص في جوهره بني على المقام الأندلسي المعروف: رمل الماية، وهو مقام حنيني عميق يستدعي في صعوده لحظات التجلي، ولكنه في لحظات نزوله تشده الحنينية الشبيهة بالانكسار. الغريب أن رواية البيت الأندلسي وإن لم تذكر هذا المقام

[1]- حورية صياد: تقديم رواية البيت الاندلسي، مرجع سابق، انظر الرابط:
.http://www.al-jazirah.com/20101112/cu12d.htm

حرفيا فقد بنيت عليه مثلما كان الحال في رواية سابقة لواسيني هي الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية. ما يقرب ذلك هو التجاء واسيني في العناوين الفرعية إلى الإحالات الموسيقية الأندلسية. فصول البيت الأندلسي لم تبتعد أبدا عن بنية الموسيقى الأندلسية التي نحت منها واسيني عناوين فصول روايته، التي بدأها بالاستخبار أي الافتتاحية الموسيقية، الذي ربطه الكاتب ببطلة العمل ماسيكا، إلى التوشية التي تعني البدايات الأنيقة والزخرفية، إلى النوبة بمقاماتها المختلفة، والوصلة التي تشكل فقرة تبدو معزولة في الإيقاع العام لحريتها، ولكنها رابط حيوي بين مختلف فصول النص، أي المقطوعة الموسيقية الأندلسية في كليتها. وسهل ذلك كله، بالاستعانة بالفلاش باك أو الاسترجاع على الغوص في الأزمنة الغابرة والبعيدة بدون قيود ولا افتعال. فكان واسيني ينقل القارئ بين الأحداث وشخوص الرواية بسلاسة دون اعتبار للزمن الذي تجاوز أربعة قرون ودون أن يكلف القارئ مشقة السفر عبر الزمن، وهو ما أعطى صورة متكاملة تجمع في وحدة عضوية كبيرة بين الماضي الحي والحاضر الصعب.

4- أنثى السراب Scriptorium:



صورة غلاف رواية أنثى السراب.

لم تخرج هذه الرواية عن نمط التوجه الإبداعي الذي خصه واسيني لبناء عناوينه، فهو يقصد لفت انتباه القارئ عبر كتابة العنوان الرئيس بالسميك وإردافه بكلمة أجنبية بخط أجنبي سميك أيضا، مع تسجيل اختلاف واضح في عرض العنوان في تتالي الصفحات؛الصفحة الأولى والثانية والثالثة (1 و2 و3).حيث ورد العنوان الرئيس منفردا على غلاف الرواية وقد كتب بخط سميك – أبيض اللون بخلفية خضراء يحيط بها طيف امرأة– أما الصفحة الثانية فقد سُجل العنوان أسفل الصفحة في الزاوية اليسرى ؛وكان العنوان منسوخا بالأسود القاتم باللغة العربية وأسفله وردت كلمة (Mémorium) بين قوسين. ثم أعيد رسم العنوان وسط الصفحة الثالثة على الشاكلة السابقة.

وعنوان الرواية **أنثى السراب**، عنوان إشكالي يبعث على الحيرة والغموض، فكلمة أنثى لا تفهم إلا في ضوء مرجع "ذكر"، وبالتالي فهي صفة خاصة بالمرأة دون الرجل. أما السراب فهو ما يشاهد نصف النهار من اشتداد الحر كأنه ماء تعكس فيه البيوت والأشجار، وغيرها. ويضرب بهالمثل في الكذب والخداع يقال: "**أخدع من السراب**"[1].وعند التركيب، "أنثى السراب" نتحصل على صيغة دالة على الوهم والزيف. وهكذا يُفهِم العنوان بطريقة مبدئية أن النص يتعرض لأنثى الوهم، المرأة الخيالية، أو شيء من هذا القبيل.

يسهم تأكيد هذا الطرح؛ (خلفية العنوان – كما أشرنا سابقا– وهو طيف امرأة بخلفية خضراء تشبه غابة، أو حديقة. يمكن مقاربتها سميولوجيا.

تؤسس المعطيات السابقة ما يعرف في مجال النقد بتقنية الانزياح؛ التي تؤسس مبدأ الجمال والشعرية للغة العنوان. وعليه ؛يفسح العنوان المجال أمام تعدد القراءات الناجمة عن انفتاح الدلالة، لذا تُعد مقاربتنا للعنوان قراءة ممكنة لا وحيدة. وبها يمكن عرض البناء الدلالي للعنوان كالآتي:

[1]– لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط1 1965، مادة: س ر ب،ص 329.

	الكلمة	الطبيعة	العنوان الفرعي	الحالة	العدد	المرجع
العنوان الرئيس	أنثى	شيء/إنسان	-	نكرة	مفرد	جنسي
	السراب	شيء	-	معرفة	مفرد	وهمي
العنوان الفرعي	(سكريبتوريوم) Scriptorium	مكان *1	-	نكرة	01	مكان

جدول رقم:08 - جدول يوضح تحليل عنوان رواية أنثى السراب.

يتيح لنا الجدول السابق الانتقال من المستوى السطحي إلى المستوى العميق عبر تتبع حركة الدلالة في المركب "العنوان"؛ حيث تشكل لفظة أنثى بؤرة الدلالة والمعنى المخصوص بالخطاب، لذلك لا يفهم هذا الدال -كما أثرنا سابقا- إلا في ضوء مرجع هو الذات الذكورية. فاعتبار الأنثى آخرا فهي في الوقت ذاته مجبولة عن آخر هو الأنا الذكر، وهذا ما يستفاد من المرجع الجنساني.

- يشكل المركب الاسمي، السراب، انزياحا لغويا؛ بإسناده لكلمة "أنثى".
- يحمل هذا العنوان في شكله بعدا رومانسيا، لارتباط اللفظين أنثى/سراب بحقل الرومانسية.
- تضيف كلمة Scriptorium سكربتروم، مكان العزلة. اغترابا واضحا لاسيما وأن الكلمة، وردت كعنوان فرعي- داخلي- لأن إضافة مكان (فضاء) داخل السراب الذي مرجعه الوهم. يجعل القارئ دائم التخييل للبحث عن هذا المكان الغامض الذي يرتبط بكائن -أنثى- مجهول الحقيقة والماهية.

*-كلمة من أصل لاتيني Scriptoriumوتعني المكان الذي كان ينجز فيه القساوسة والكهان مخطوطاتهم قبل اختراع المطبعة. وبانزلاق المعنى، أصبحت الكلمة تعني، اليوم، المكان المختار للعزلة،ينظر:واسني الأعرج :**أنثى السراب**، دار الأدب، ص 11.

5- مملكة الفراشة:

صورة غلاف رواية مملكة الفراشة

لم تخرج رواية "مملكة الفراشة" عن بناء العناوين السابقة باعتباره العنوان الرئيس. إذ كما يبدو ورد مزدوجا بين مضاف وهو لفظ مملكة ومضاف إليه الفراشة. والمملكة كيان متطور للحالة الجماعية لمجموعة إنسانية ما، تخضع للقانون ولسلطة حكم ملكي، يجعل المملكة دائمة الوجود في ظل استمرار الحكم بالوراثة.*وقليلا ما تنسب هذه الكلمة على سبيل التمثيل لعوالم طبيعية أكثر تنظيما ودقة كقولنا مملكة النحل، مملكة النجوم – وقد أضيفت هذه الكلمة لمفردة "الفراشة"– وهي حشرة ذات حسن وبهاء، وهي مخلوقات حساسة ومرهفة ومسالمة، طالما تغنى بها الشعراء والأدباء وطالما تمتع بحسنها ناظر في فصل الربيع.

وعليه، يصبح العنوان "مملكة الفراشة" عنوانا شاعريا بامتياز نظرا للبعد التخييلي الذي يشكله عالم مكون من الفراشات التي سرعان ما تنحل و"تحترق" دفاعا عن بقاء هذه المملكة.

وبالانتقال إلى الصفحة الموالية "للغلاف"، يطالع القارئ العنوان الفرعي، الذي ورد على شاكلة ملفوظ لـ "لضمير المتكلم نحن"، «نحن أيضا نحب التانغو ونرقص على جسر الموتى». والمفيد من هذا الخطاب، أن المتكلم يعشق معاقرة الخمر. – التانغو علامة مشروب من نوع البيرة، والرقص على جسر الموتى ويبدو الملفوظ –باعتبار وجود المؤكد أيضا– ردا على مغيب قوامة: أنا أو نحن نحب التانغو. وقد عطف جملته السابقة على جملة «**ونرقص على جسر الموتى** »؛ وهي تسمية لجسر اقترحها الكاتب نظرا للفظائع الإرهابية التي ارتكبت حوله؛ وطبعا، يقع بالجزائر العاصمة.*

وهكذا، يجري التشكيل الفني للعنوان، عبر سلسلة من العلاقات العملية،« **التي تتاح إلى جهد دؤوب في ترتيب أشكال مختلفة من الفعاليات النصية ذات القيمة البنائية المتميزة في خلق وحدة متكاملة لعمل لا يقتصر على تدوين جزيئات الخيال والاختزال لجملة من المشاهد واللحظات والأفكار التي تتوارد في ذهن الكاتب فيخلق منها مادة منسجمة»**[1].

وسنحاول فيما يلي؛ عرض طبيعة البناء الأسطوري للعنوان الفرعي بعد التصنيف الآتي :

	الكلمة	الطبيعة	العدد	المرجع
العنوان الفرعي	نحن	ضمير متكلم	جمع	إنساني
	نحب	فعل	جمع	إنساني
	التانغو	مشروب بيرة	جمع	جزائري
	و	حرف عطف		
	نرقص	فعل		فني
	جسر	مكان (شيء)		هندسي

*– يستفاد هذا المعنى، من خلال المتن على لسان الشخصية الرئيسية: ياما.

1– باسمة درمش:" عتبات النص"، مجلة علامات، ج61، مج 16، جمادى الأولى 1428 هـ، ماي 2007، ص: 34.

	الموتى	العدم		الأحياء

جدول رقم:09 جدول توضيحي خاص بتحليل العنوان الفرعي للرواية.

الملاحظ من خلال المرجع المؤسس لانتظام علاقات البناء على المستوى الذهني، غلبة الإنسان المرجع الإنساني عبر أنظمة التصنيف التي لجأ إليها الراوي لتحديد زاوية النظر في كينونة العالم المقصود في المتن؛ وهو عالم معلق بين الحياة في أبعادها الجمالية: الحب والرقص وشرب التانغو، وبين لحظة الموت، التي لا تحدد موعدا لتنشط الذاكرة باسترجاعها كلما تمت مشاهدة هذا "الجسر"، الذي ارتبط بالموت تسمية.

●وعليه، يغدو النص؛ نصا رمزيا بامتياز نظرا لما يتضمنه من إحالات مرجعية "كمشروب التانغو"و"جسر الموتى"؛ وهما صيغتان تفتحان النص على تعدد القراءات باعتبار مكوناتها البنائية. فتشكل بذلك علامات نصية تدفع القارئ، بل تستدعيه لكشف كنهها عبر التساؤل: من قائلها؟ وما حقيقة هذا المشروب؟ وأين يُنتج؟ وما علاقته بالنص؟ تشكل هذه الأسئلة المبدئية دافعا – استفزازيا– لمواصلة لعبة القراءة لفك ألغاز الكتابة، كما يعبر الراوي عن ذلك صراحة*[1].

5-1-المأساة الوطنية والحرب الصامتة:

" **وعندما انتهت الحرب الأهلية,فكرت في أن أرجع لحياتي الطبيعية ولكني لم أستطع. لأن حياتي الأولى, ببساطة, ماتت مع الحرب**" الرواية من صفحة245 .

ملتزما بمنهجه الروائي المتميز يعرض الروائي الجزائري واسيني الأعرج مرحلة المأساة الوطنية في روايته مملكة الفراشة .حاول الروائي عبرها استقراء التاريخ وإسقاطه على الواقع المعيش مركزا على

*- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج.منشورات كارم الشريف، تونس، ط2009،1،ص 201.

ملفات ثقيلة ؛كملف المفقودين وضحايا المأساة الوطنية مبينا نتائجها على الوعي الجماعي عند فئات معينة من الشعب.

إن المأساة الوطنية وما شهدنه الجزائر من أهوال وإعمال قتل وتخريب؛قد صدمت المجتمع الآمن صدمة لم تزل ظلالها السوداء القاتمة تلقي بخيالاتها على يوميات الناس.فرغم أن الإنسان الجزائري معروف بصبره وجلده في المحن إلا أن المأساة الوطنية جاءته بما قبل له به .فان يفقد الإنسان في نازلة من نوازل الدهر أهله وعمله وماله وأصدقاءه..وكل الأشياء الجميلة التي اعتادها والتي كان يأمل لها الكثير في مستقبل أيامه يوما بيوم .إن خسارة بهذا الحجم هي الخسارة التي لاقبل لأي كان باحتمالها وقد تنهي بصاحبها إلى حالة شاذة سماها الروائي بالموت الحقيقي؛الموت الحقيقي الذي يقتل الإنسان لكنه لا ينهيه في اللحظة..

وتعد "فريجة" والدة ياما الضحية التي سكنها الموت لكنه على حد تعبير الراوي لم ينهها فعاشت ذاهلة شاردة الفكر بعيدة عن الواقع لا تبرح تغادر عالم الأحلام والخيالات .

يسقط الراوي حالة فيرجي على المجموعة التي تعيش في كنفها وبصورة اعم المجتمع الذي تحيى فيه ؛مجتمع اكتوى بنار المأساة التي أخذت حقها وزيادة من حياة الجميع ؛من يومياتهم وأحلامهم وأمالهم وتركت فيهم شرخا عظيما وجرحا غائرا عميقا فرغم عودة الأمن وازدهار العمران إلا أن الحياة الخفية للشخصيات غائرة دامية تعود ذكراها لتنكأها في كل مرة.وجريمة الحرب الحقيقية هي قتل النفوس واغتيال العواطف والآمال.

تعرض الرواية عوالم الشخصيات الداخلية وهي مهزومة تعيش لحظات الانكسار وحيدة في عالم ملؤه الشرود والكآبة والأحزان ولعل آخرها الجنون.تقول الساردة"ياما":«**وعندما انتهت الحرب**

الأهلية،فكرت في ان ارجع لحياتي الطبيعية ولكنني لم استطع لان حياتي الأولى،بكل بساطة انتهت ماتت مع الحرب»[1].

يبدو من خلال تصوير العوالم الداخلية للشخصيات،أن الروائي وبتركيزه على حالة "فيرجي" ماهو في الحقيقة إلا إسقاط لأحوال الكثيرين ممن مستهم الحرب الصامتة بخيبات متتالية ؛فجعلتهم أسرى لواقع مسود يزداد قتامه يوما بعد يوم في ظل انعدام الأمن .وتقدم الرواية أحوال فرقة "ديبو جاز" كداعم لمسار الانكسار والتشرذم الذي مس كل الفئات بفنانيهم و أدبائهم وسياسييهم.الذين ظلوا يتساقطون كأوراق التوت يوما بعد يوم في خريف عاصف.

يقسم الروائي عمله من حيث الأحداث إلى مرحلتين ؛مرحلة المأساة الوطنية والتي شغلت مساحة نصية هامة من الرواية،ومرحلة الحرب الصامتة التي شهدت تطورا نوعيا في حركة الانفتاح على الآخرين سواء في العالم العربي أو العالمي وهذا ما جسدته صور الصراع الإيديولوجي التي تغذت منه المرحلة التاريخية بقسميها الظاهر وهو المأساة الوطنية وصورها الفظيعة الدامية،أو الحرب الصامتة،التي صارت توصف في **رواية مملكة الفراشة** بالموت الحقيقي وهو موت الروح وموت الإنسان وموت الذكريات..والاستعاضة عنها بموقف جديد برؤية جديدة للحياة ؛يترجمها عيانا، سلوك "ياما" كشخصية محورية يدور حولها الموضوع المهيمن على ساحة الخطاب. وهو موضوع إيديولوجيا التغيير الذي يقتضي تعرية الأنا، وتبيان مساوئه، ومحاولة تقديم البديل النظري –الفكري –؛الذي بمقتضاه يمكن للمجموعة الاجتماعية أن تنتقل من مستوى المأساة، والموت إلى مستوى الانبعاث،والتطلع إلى حياة أفضل؛ بعيدا عن الصور النمطية،التي تقدمها الذات حول نفسها.

يدمج الراوي أنشطة إنسانية متنوعة ؛كالموسيقى؛ والرسم، والأدب في عالم الرواية جاعلا منها الخلفية الأساسية لفضاء الرواية لاسيما في جزئها المتعلق بمرحلة الحرب الصامتة؛جاعلا من الإبداع الملاذ الوحيد الذي تنفس فيه شخصياته عن مكنوناتها،فيؤسس حضور الفن بكل أشكاله فضاء

[1]-رواية مملكة الفراشة ،ص245

إنسانيا يثبت مرجع الرواية ويجعل منها صورة من صور التغيير الذي ميزت هذه المرحلة إذ غدت الرواية شكلا أدبيا يعبر عن الحياة ويصوغ رؤى للعالم لا تنقطع عن أشكال أخرى تشاركه كالسينما والمسرح والموسيقى التي تغلف الأثر الأدبي من حيث بعده الإنساني .لتتجلى في الرواية كمرحلة جديدة لدى الناس أفرزتها بهذا الشكل مرحلة المأساة الوطنية والحرب الصامتة.

تقدم ياما كحامل لرؤى التغيير ومقاومة القهر عبر محور الفن والإبداع،فتعرض في صورة الفنانة المرهفة ؛التي تعزف على آلة الكلارينات مسترجعة ذكريات أيام الأمن والرخاء،وذكريات الدم، والموت التي عكرت صفو حياتها.فكانت الموسيقى فضاء الروح الذي تلجا إليه البطلة لاتخاذه كبلسم شاف لجراحاتها يوفر لها كثيرا من الأمل في بلوغ الشهرة وصناعة لحظات عابرة من الفرح تقتات عليها الروح في زمن الغدر والرصاص الطائش الذي عاد يستهدف البشر والحجر.

ومن الإبداع اختارت الرواية التوجه إلى ذاتها عبر لفت القارئ للزخم الأدبي الثقافي الذي حفلت به الرواية.وهذا ما جعل حركة كل فرد إلا ولها خيال يمتد في الفني والأدبي والجمالي.تقدم الرواية فيرجي والدة ياما وهي تقارب فكر ورؤى الكاتب الفرنسي المشهور "بوريس فيان"،بالقراءة والنقد والتمحيص مع الاحتفاظ بالروايات التي اقتنتها .وصولا إلى تقديمها في صورة العاشقة الولهانة التي تمني نفسها بالمستحيل. وهذا ما دفعها إلى اتخاذ صور فاضحة –بتقنية الفوتو شوب –لتوهم نفسها بالحقيقة،علاقتها الروحية مع "بوريس فيان "؛مودعة بذلك عالم الواقع إلى عالم الخرف والهذيان.

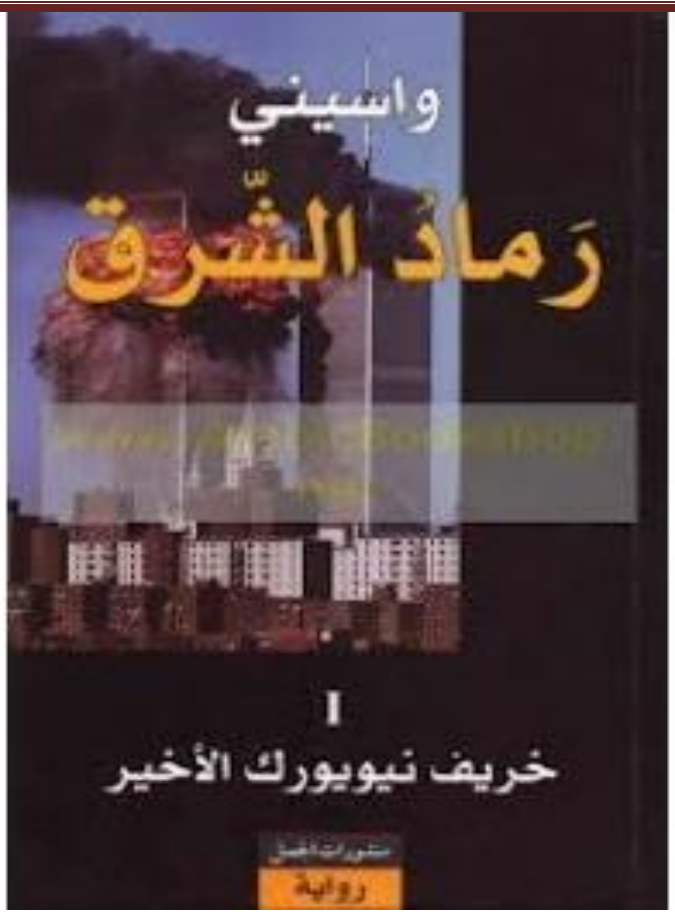
أما "ياما" فكان لها نصيب الأسد في التوثيق للمنتجات الأدبية العالمية كنصوص وافدة لها ما يجعلها من الحضور تنم عن رؤية الراوي لفت انتباه القارئ قصد النظر في المرجع الروائي الذي استقت منه الرواية مادة أساسية من مواد مقومات بنائها.كما كان للعالم الافتراضي وبالضبط شبكة الفايسبوك الفضاء الذي فتح أمام نظر البطل النافذة على جنس المسرح فكان حضوره طاغيا لا سيما وان حامل موضوع المسرح هو الحبيب" فادي او فاوست" التي تعرفت عليه "ياما" في مواقع التواصل

الاجتماعي.وهو مسرحي لامع غادر وطنه مظطرا وهو اليوم بصدد الرجوع الى وطنه لعرض مسرحيته ولقاء حبيبته على حد تطلعات الشخصية الرئيسة.ومع توالي السنوات تكتشف ياما خيبتها الكبرى في أحلامها وأمانيها التي راهنت عليها مع حبيبها الافتراضي"فاوست" فالمسرحي المشهور لم يكن له الوقت الكافي للرد على المتصلين به في **النت** ولذلك كان يكلف صديقا له بالرد على الرسائل والمعجبين لتصاب بالصدمة في الصميم،فسنوات عشقها لفاوست قد استحالت إلى وهم علما أنها اكتشفت الحقيقة يوما فبل مجيئه للجزائر .فقد اكتشفت انه مثقف مدجن في خدمة السلطة تستعمله كدمية للترويج الثقافي في البلاد وكسر شوكة المثقفين والخصوم الحقيقيين.

هكذا قدمت الرواية شخصية "ياما " في صورة الإنسان المنكسر والمهزوم والمأزوم،يوما بعد يوم تبتلع خسائرها الفادحة سواء في العمل–غلق الصيديلية– أو في المنزل مرض الوالدة واغتيال والدها أو في الحب فقد اكتشفت بعد سنوات غباءها بأنها كانت تعشق شخصا افتراضيا وهو شخصية فاوست.خسرت أختها التي هاجرت إلى كندا،كما خسرت أخاها "رايان" الذي اختفى في غياهب السجون.

مملكة الفراشة،رواية متميزة أبدع مؤلفها في سبر أغوار شخصياتها عبر دفعها إلى التعبير عن ذاتها بلغتها وثقافتها ومرجعها.فكانت العوالم الداخلية للشخصيات المرجع الأساس لاستنباط الأفكار وتصنيف الرؤى انطلاقا مما يتضمنه النص الروائي من إحالات دائمة إلى البيئة الخارجية –خارج نصية –وذلك لمقاربة أنجع للأفكار التي تعرض كرسالة هي النص ذاته.

6– رماد الشرق I – خريف نيويورك الأخير:



صورة غلاف رواية رماد الشرق1.

لم يخرج هذا العنوان عن نمطية الراوي في عنونة روايته، بل نعدها تأكيدا على نزعته التجريبية تجاه شكل العنوان من حيث البناء والمكونات، والملاحظ على العنوان الرئيسي لروايته الجديدة "رماد الشرق" أنها تتركب من كلمتين عرفت الأولى منها بالإضافة إلى الشرق. وهذا الربط جعل العنوان أكثر جاذبية للمتلقي، الذي يصطدم بعتبة المعنى أو الدلالة المقصودة لاسيما وأن مادة "الرماد" – كما هو معروف– دالة على ما تبقى من آثار الاحتراق... أما الشرق كمسند؛ فإنه لا يُفهم إلا في ضوء مرجع هو الغرب؛ أي أنه يتخطى المعنى البسيط الدال على الاتجاه إلى معنى أشمل يحدد التمايز بين كيانين معنونين/ماديين يتقاسمان الوجود على هذه الأرض، وعليه يغدو الشرق منظومة القيم والأفكار والتجسدات لما يقع شرق العالم الغربي المحدود بأوربا الغربية –المركز الميتروبوليتاني– وهوامش إمبراطوريته (أمريكا حاليا).

تأسيسا على ما سبق؛ يُكون العنوان فضاء للتخييل، ربما يسهم في فتح الدلالة حول ما يتعرض له القطر العربي (الشرق) من جراحات وخيبات أحالته إل رماد.

تجدر الإشارة إلى أن هذه القراءة المبدئية للعنوان الرئيسي تبقى نسبية لاسيما وأن الراوي زاد من تحوير الدلالة عبر العنوان الفرعي "خريف نيويورك الأخير" فـ "نيويورك"مدينة غربية بالولايات المتحدة الأمريكية، وهي عالم تتشكل فيه تمثلات الذهنية الغربية التي تشكل كينونة المجتمع الغربي الذي يختلف –طبعا– مع عالم الشرق المرصود في بنية العنوان الرئيسي. كما أن تحديد الزمن وربطه بالمكان (خريف، نيويورك، الأخير)، قد يزيد دافعية القراءة لكشف ملابسات هذا الزمن، وبكل ما تحمله كلمة خريف أخير من مدلولات دالة على الذبول والأفول والتساقط مع عدم التجدد وهذا ما تنبئ به كلمة أخير. ويمكن عرض بناء العنوان كالآتي:

	الكلمة	الطبيعة	الحالة	العدد	المرجع	الفضاء
العنوان الرئيسي	رماد الشرق	مادية جوهر(كينونة)	نكرة معرفة	مفرد /	النار الغرب	طبيعي إنساني(ط)
العنوان الفرعي	خريف نيويورك الأخير	فصل (طبيعة) مدينة اسم (صفة)	مفرد معرفة معرفة	01 01 01	الفصول الأربعة الجغرافيا (و.م.أ) الحساب	إنساني الزمن

جدول رقم:10 –تحليل عنوان رواية رماد الشرق 1.

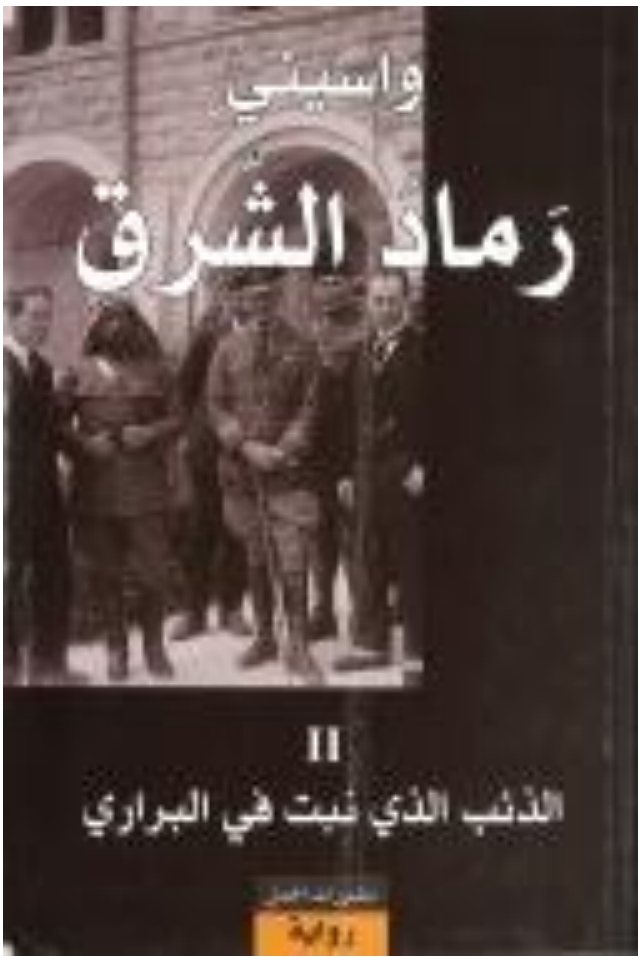
– الملاحظ على بناء المركبات الواردة في العنوان، غلبة الأسماء وتغييب للأفعال التي غيبها الراوي عن الواجهة ربما لتوظيفها –تحيينها– داخل العمل الروائي.

كما يلاحظ غلبة المرجع الإنساني من خلال فضاء الشرق/الغرب ممثلا بلفظي الشرق/نيويورك، حيث ينوب الجزء عن الكل. وتود الإشارة إلى أن توظف المرجع الزمني –الخريف الأخير– يدفع

المتلقي إلى البحث عن العلاقات الجوهرية والمحطات التاريخية التي تجمع الشرق (الكل) بنيويورك. الجزء الذي ينوب عن الكل الغرب.

ولتسهيل عملية الربط، عمد الراوي (الناشر)، إلى دعم العنوان الكامل (الخارجي) بخلفية سوداء، عليها صورة برجي التجارة العالمي وهما يحترقان، إثر استهدافه في الحادي عشر من سبتمبر ألفين وواحد. 11.09.2001. وهو ما يصل إلى ظاهرة الإرهاب الدولي الذي يتغذى من إيديولوجية عقائدية – ضالة– لطالما حاولت نسبها إلى الإسلام – وهو بريء منها– وهي عقيدة الخوارج الإرهابية المستوطنة بالشرق. والعابرة للقارات.

2-7رماد الشرق II: الذئب الذي نبت في البراري:



صورة غلاف رواية رماد الشرق2.

أصدر واسبني، روايته **رماد الشرق** II، كجزء ثان للرواية، ويبدو واضحا أن "واسيني "يواصل إنتاجه للعناوين بالصيغة ذاتها في رواياته الأخيرة؛ أي باعتماد عنوان ثنائي وعنوان فرعي مطول. وهذا ما نرصده في جزء الرواية الثاني الموسوم ب: **الذئب الذي نبت في البراري**، ولو عدنا للعنوان الفرعي السابق، لألفينا أن الخريف الذي انقضى ووسم بالأخير، حل محله ربيع مضطرب جسده الذئب النابت في البراري.يشكل الملفوظ السابق انزياحا لغويا، نظرا لعلاقة المشابهة المتناقضة بين طبيعتين مختلفتين وهما الحيوان/الذئب، والنبات/البراري، الذئب /الحركة، النبات/السكون، .

تسهم علاقات التضاد السابقة إلى رسم صورة قوامها الذئب/الثبات. وباعتبار العنوان انزياحا، يمكن عرض بناءه كالآتي: شبه الذهب بالنبات وحذف المشبه به وهو النبات وأبقى على قرينة ذهنية دالة، وهو ينبت، لذا جاء الكلام على سبيل الاستعارة المكنية. ويمكن عرض خصائص المركبات الاسمية في العنوان كالآتي:

جدول رقم:11

	الكلمة	الطبيعة	الحالة	العدد	المرجع	الموقع	الفضاء
العنوان الفرعي	الذئب نبت البراري	حيوان نبات(فعل) طبيعة	معرف معرف(الذي)	01 01	حيوان نبات	خارجي خارجي	حيواني الكائن الكائن

-جدول يوضح تحليل عنوان رماد الشرق2.

تتيح لنا معطيات الجدول السابق، رصد طبيعة الفضاء الخاص بالرواية وهو فضاء الكائن بما يقتضيه من تأويل. حيث يمكن ربط هذا العنوان، بسابقه، العنوان الفرعي في رماد الشرق I -خريف نيويورك الأخير-.

●تؤسس العلاقات التوزيعية بين مركبات العنوان الرئيسي والفرعي، لإمكانية حل الشيفرة الرمزية للعمل الأدبي Simpolical cod؛ فيغدو الفضاء، فضاء الحضارة والتاريخ والإنسان. وهذا ما دلت عليه، على التوالي، الشرق، نيويورك، رماد، الذئب، البراري.

يمكن تصنيف العنوان في باب المفارقة Irony، نظرا لاشتمالها على متضادات (بنيات متضادة) كالشرق والغرب، والذئب النابت في البراري، الرقص على جسر الموتى.

6-1 - مضمون الرواية: في مضمون الرواية:

رماد الشرق /1/ خريف نيويورك الأخير:

تنفتح رواية "رماد الشرق" في جزئها الأول: خريف نيويورك الأخير على مشهد إنفجار برجي التجارة العالمية بتاريخ الحادي عشر من سبتمبر عام ألفين وواحد. أثناء حديث جاز، مع صديقته "ميترا"، حول قصة جده الذي عايش كل الحروب والأزمات التي مر بها العالم العربي طيلة القرن العشرين.وقد قدم الراوي شخصية "جاز jazz كراو مشارك يسرد تاريخا اسود؛يمتد من زمن انهيار الخلافة الإسلامية العثمانية إلى غاية الوقت الراهن.وقد عرج الراوي على محطات تاريخية عدة؛أبرزها :عنف العثمانيين الذي تجسد في إعدامهم للمقاتلين الأحرار الذين سئموا من تعفن دولة الخلافة،كما قدم أيضا كرونولوجيا للأحداث التي أدت إلى تطبيق اتفاقية **سايكس بيكو** عشية نهاية الحرب العالمية الثانية.والتي بموجبها تم تقطيع أوصال الجسم العربي وزرع سرطان الصهيونية بالقدس الشريف.وهذا ما وسع من دائرة الاشتغال على التاريخ،استغلها الراوي للتركيز على القصور العسكري والتقني والخيانات العبثية التي أدت في النهاية إلى سياسة التطبيع والمهادنة التي مارستها الدكتاتوريات العربية لضمان تحقيق وجودها؛ في ظل تغول العدو والضعف الحاصل في هياكل هذه الدول التي تتآكل يوما بعد يوم-الربيع العربي-.

ومن سرد التاريخ إلى سرد ملابسات الحدث التاريخي ينقلنا الراوي إلى انعكاسات الأحداث على شخصيات عالمه الروائي؛ وكان اختياره لـ"جاز "بان يكون حامل الفكرة ومحور الموضوع.

يقدم الراوي شخصيته، "جاز" كرعية أمريكي من أصول عربية فوالدته" مايا" من مدينة القدس اضطرتها ظروف الاحتلال إلى منفاها الاضطراري بالولايات المتحدة الأمريكية. حيث أنجبت جاز وسهرت على تعليمه إلى أن استقر بكلية العلوم الطبية بنيويورك .ولكن بعد وفاتها اتجه —جاز- إلى فن الموسيقى،حيث أجاد جاز استعمال كثير من الآلات وبخاصة آلة البيانو . ومن ثمة عكف "جاز" على تأليف سيمفونية كلاسيكية يكون موضوعها تاريخ الأجداد الذي مازالت أثاره السلبية قائمة إلى اليوم.لكنه بفعل معايشته لأحداث الحادي عشر من سبتمبر9/11.وتضامنه مع الجرحى قرر العودة

مجددا إلى مجال الطب ليكون حاضرا دائما لخدمة الإنسانية. ويفاجأ "جاز" أثناء تأدية مهامه بالمستشفى بالنظرة العنصرية للعرب والمسلمين التي كان بادية في سلوك المجتمع الأمريكي،غير أن انشغال جاز بالموسيقى كان ينسيه في غالب الأحيان مأساة البحث والسؤال عن السبب والعلة.

كانت والدته عاشقة للرسم إذ كثيرا ما خلدت ذكرياتها ومواقفها عبر لوحات زيتية جعلتها فنانة مرموقة في الأوساط الفنية .ومن رسومها التي مازال جاز يحافظ عليها؛ لوحة بعنوان «**خريف نيويورك الأخير**» .وهذا العنوان هو الذي اختاره الراوي ليكون بمثابة العنوان الفرعي لعمله –رماد الشرق–.

6–2–رماد الشرق2:

في الجزء الثاني من رواية: "رماد الشرق / الذئب الذي نبت في البراري"، يواصل جاز البحث في هوية كانت دفينة، من خلال مسار جده الحياتي، وعبر عناصر السيمفونية التي يقوم بتركيبها قطعة قطعة قبل أن تتشكل نهائيا؛ من حاضره الأمريكي القاسي الذي يعتبره عربيا ومسلما معاديا بسبب الهجوم الإرهابي على البرجين، إلى حكايات جده بابا شريف، يعيد بناء صورة بداية القرن العشرين بالأبيض والأسود، وبدون أية رتوشات ويتعرف القارئ على اللحظة الأولى التي يرى فيها بابا شريف، المناضل القومي، والده في سجن عاليه، ثم معلقا على أخشاب المشانق في بيروت بأمر من جمال باشا السفاح، ويعيش مقاومة البطل القومي يوسف العظمة في سوريا ويكتشف لورانس العرب والأمير فيصل وأللنبي والأمير عبد القادر الحفيد، وغيرهم ممن صنعوا عصرا بكامله كانت رهاناته دولية أكثر منها عربية.

وتصبح سيمفونية "رماد الشرق" التي يعرضها جاز في أوبرا بروكلين، هي رهانه وهي وسيلته للإنتصار للحياة ولإستعادة تاريخ جد لم يكن في النهاية إلا وسيلته لكشف المآلات التي

وصل إليها الوطن العربي اليوم "**رماد الشرق" رواية ملحمية تستعيد قرنا من الحياة العربية من خلال حيوانات متضاربة لأناس بسطاء، لا يستطيع التاريخ قولها، وحدها الرواية بإمكانها إختراق أسرارها، لا يمكن فهم ما يحدث اليوم من ثورات دموية وانتفاضات إلا داخل هذا الغليان الذي أشعل القرن العشرين مخلفا وراءه تمزقات تراجيدية، ترابية وإثنية ودينية، من الصعب رتقها بالوسائل التقليدية.**[1]

7-البنية المهيمنة – الدالة- لعناوين الروايات:

من خلال تحليلنا السابق، لعناوين روايات "الأعرج"، لمحنا أن كل رواياته تنطوي على توظيف المكان، باعتباره دالا مفتاحيا لكل روائي،يسهم في خلق فضاء التوقع من لدن القارئ. كما تتيح طبيعته – أي المكان-الشاعرية على جذب المتلقين وشد انتباههم لحظة اللقاء الفعلي بين الرواية الكتاب والقارئ الزبون (المطالع).

وتبرز قيمة المكان، وفق مستويين، أما الأول فيمكن وسمه ب: المرجعي الإحالي؛ ومن سماته إدراك القارئ المباشر لطبيعة المكان، وهذا ما نرصده مثلا في لفظة:**القدس**-كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس والعنوان الفرعي لرواية:رماد الشرق،خريف نيويورك الأخير-، وأما المستوى الثاني؛ فهو ينوب كدال عن مدلول، يستفاد عبر الصيغة الإحالية للمرجع؛ وهذا ما نرصده مثلا في رواية: **كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد؛** التي تحيل إل مكان الإمارة؛ وهي الجزائر وهذا ما يستفاد من دراسة الرواية ككل. بالإضافة إلى ذكر الأمكنة الصريحة، بتجاورها مع أمكنة غير صريحة، يحول وعي المتلقي من استحضار المكان من مستواه العادي-المادي التاريخي- إلى مستوى أكثر رمزية تجعل عملية القراءة قراءة مفتوحة منفتحة على عدة دلالات. وخير مثال على ذلك، عنوان "كريماتوريوم" الذي جاور بين "المحرقة" كمكان أو فضاء والقدس المكان المادي الروحي للمسلمين والمسيحيين. **المدينة**

[1]- رواية رماد الشرق،ظهر الكتاب.

المقدسة.وهذا ما يوسع أفق التوقع لدى الأفراد باعتبار أن مكان المحرقة "عموما" كان ألمانيا، أيام الحرب الثانية، أما القدس فهو مدينة الله المغتصبة من الصهاينة اليهود.

وعلى هذا الأساس؛ يمكن الجزم أن تركيز الراوي على قيمة المكان لا تخرج عن إستراتيجية كتاباته المتواترة، «**إذ تتحد الكتابة الفنية -للعنوان- بدقة كلية بالنسبة إلى النسق الذي يرسم ملامح المكان، إذ ليست المصادفة هي التي تحدد هذا المكان أو ذاك وإنما اختيار المرسل القاص، الواعي للمكان أي يتناسب مع الحدث والفكرة والمضمون**»[1].

وتأسيسا على ما سبق، يمكن تصنيف الأمكنة وفق المنظورين الآتيين:

3-1- المنظور المرجعي المادي:ويتجسد في عناوين "**كريماتوريوم**.....**القدس**"، "**البيت الأندلسي**"، "خريف **نيويورك** الأخير".

3-2- المنظور الإحالي – اللامرئي-: يمكننا من تجاوز الدلالة المادية الصريحة للمكان؛ ويضفي على المتخيل الصبغة الرمزية التي تجعله محط فعل التخييل؛ ذاك أن حضوره كنص يبقى هلاميا فضفاضا. في إطار القراءة الأولى، ومن ذاك عنوان رواية: رماد الشرق، مملكة الفراشة، البيت الأندلسي، مسالك أبواب الحديد.

3-1- المنظور المرجعي المادي: ويتجسد في عناوين "**كريماتوريوم**.....**القدس**"، "**البيت الأندلسي**"، "خريف **نيويورك** الأخير".

3-2- المنظور الإحالي – اللامرئي-: يمكننا من تجاوز الدلالة المادية الصريحة للمكان؛ ويضفي على المتخيل الصبغة الرمزية التي تجعله محط فعل التخييل؛ ذاك أن حضوره كنص يبقى هلاميا فضفاضا.في إطار القراءة الأولى، ومن ذاك عنوان رواية: رماد الشرق، مملكة الفراشة، البيت الأندلسي، مسالك أبواب الحديد.

[1]-باسمة درمش،" **عتبات النص**" مجلة علامات ج61، جمادى1425هـ، مايو 2007.

تركيب: من خلال عرضنا لطبيعة العناوين الدلالية والمضامين العامة للروايات موضوع البحث،نستخلص ما ياتي:

- ❖ هناك ارتباط وثيق بين العناوين المثبتة في الأثر ومتون النصوص الروائية .
- ❖ ترتبط العناوين بالمضامين من حيث حضور النفس التجريبي الحاثي وتضمنها على إحالات فكرية للمرجع التاريخي والإنساني.
- ❖ تتعالق العناوين والرؤى التي تطرحها المجموعات المعبر عنها لا سيما المهيمنة منها على الخطاب.
- ❖ تتكرر مفردات العناوين بشكل متواتر في النصوص الروائية،فتنسخ شبكة علائقية دلالية بين البنيات الفرعية –العتبات– والبنية الدالة للرواية –البنية المهيمنة.
- ❖ ترتبط مفردات العناوين الرئيسية مثل:كتاب الأمير /كرم اتوريوم /مملكة /الشرق /نيويورك .بالتصور الذهني الذي قامت عليه الروايات وهي تتكرر بشكل مطرد في ثنايا الروايات موضوع البحث.
- ❖ باستثناء شخصية الأمير الفاعلة في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد فان بقية الروايات قد هيمن عليها الحضور النسوي مجسدا في "مي" الشخصية الرئيسة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس،وشخصية "ياما" في رواية مملكة الفراشة وشخصية مريم في رواية أنثى السراب.ولعل هذا نتاج للقيمة الرمزية التي يمنحها الراوي للحضور النسوي في مجال التغيير عبر ايلائها أهمية كبيرة في مشاركتها الرجل لتحقيق التغيير.

خاتمة

خاتمة:

في ختام مقاربتنا النقدية، يمكننا أن نحدد أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها من خلال المستوى النظري المنهجي وأيضا من المستوى التطبيقي الذي تعرض للروايات.

أما فيما يتعلق بالجانب المنهجي؛ فقد اتضحت أهمية التعامل مع النص كوحدة كلية دون تجزيئه، بما يؤدي لافتقاده لبنيته الدالة، كما أوضحت المقاربة أيضا صعوبة التعامل مع النص الأدبي كبنية معزولة عن الخارج؛ وهذا ما دفعنا في مراتب التحليل إلى الإشارة الضمنية للالتقاء المتواصل بين داخل النص وخارجه دون التوقف المطلق عند أي منهما.

وفيما يخص إجراءات التحليل؛ فقد استفدنا من المعايير الإجرائية للمنهج البنيوي وأخص بالذكر نظرية "غريماس "السردية فعالية منهجية للكشف عن الدلالات الإيديولوجية فالأفكار الإيديولوجية يمكن عرضها وكشفها وحتى تصنيفها انطلاقا من مفاهيم الوعي التي صاغها غولدمان.كما أن عرض طبيعة الحكاية وبنيتها الوظيفية وتأكيد تماسكها الذهني يخضع في التحليل لتطبيق تصور"غريماس" من خلال توظيف محاور الرغبة والصراع وكذا ما تعلق بخطاطته البنيوية؛ التي تتكشف عندها الدلالات الإيديولوجية للنص الأدبي.

وتجدر الإشارة إلى فكرة الحوارية التي طرحها "باختين"حيث تبين أنها تسهم بشكل واضح في تصنيف الأفكار من حيث كونها أفكار تنم عن الموضوع الذات وتعبر في مستوى آخر عن الأفكار من حيث تعلقها بالفكرة الموضوع .وفي هذا الصدد أود أن أشير إلى التكامل الذي قد يتحقق بإدراج مفهوم الحوارية ضمن مرحلة الفهم والتفسير الغولدمانية قصد إبراز المجال العام الذي تتمظهر فيه الدلالات الإيديولوجية.

وبناء على هذه المعايير يمكن القول أن النتائج المنهجية الناجمة عن التطبيق تبرز أن النص الأدبي يميط اللثام عن الإيديولوجيا فيحولها ويصورها،الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجيا متحققة لدى طبقة اجتماعية ما.

❖ النص الأدبي الروائي، عالم مشكل من التعدد الإيديولوجي وهو كتابة تنظم الإيديولوجيا وتبنيها- أي- تعطيها شكلا وبنية تنتج دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في النص الروائي وتتنوع فتبدو جديدة أصيلة؛ وهذا ما يدفعنا إلى القول أن كل نص روائي يحمل تجربته الخاصة ودلالته المتميزة.

❖ يتضمن النص الروائي عناصر معرفة الواقع؛ فهو انعكاس عارف و تمثل فني جمالي لظواهره وشخوصه وعلاقاته، وهذه المعرفة الواعية تختلف عن المعرفة العلمية نظرا لاختلاف حقلي الأدب والعلم في نظرتها للواقع الاجتماعي وطريقة تمثلهما له.

❖ تنشأ الإيديولوجيات داخل العالم الروائي عبر صراع الطبقات ويتجلى ظهورها وقت الأزمات؛ فميل الإنسان لاعتقاد إيديولوجيا معينة يستلزم تغيير ظروفه القائمة التي لم تعد تشبع حاجته. وتبدو الإيديولوجيا التغييرية في رواية الأمير خير دليل على ذلك.

❖ لا يكاد يخلو النص مهما كان من التمثلات والإشارات الإيديولوجية، فبفقدانها يضعف النص الأدبي أمام النقد الموضوعاتي.

❖ تشتمل الروايات-الرواية عموما-على أبنية ذهنية مقولاتية يحفل بها مجتمع النص فتبرز كنظام من الأفكار الاجتماعية المرتبطة بمصلحة طبقة أو فئة معينة. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى طغيان الجانب العملي على الجانب النظري، إذ الغرض الأساس من تبنيها هو تكييف الإنسان لواقعه ومحاولة أقلمته وفقا لمتطلبات ظروفه الخاصة.

❖ تشكل المدونة رؤية إبداعية حداثية، تتأسس على روح التغيير وتجاوز المألوف وارتياد المغامرة قصد خلق نفس فني جديد يواكب حركة الحياة الاجتماعية وتحولاتها.

❖ استند الراوي في بناء عوالم الروايات المدروسة على المعايير الحداثية للرواية الفنية المعاصرة، باعتمادها فكرة الذات الإنسانية عبر تجاوز الواقع الحرفي للحياة الاجتماعية للطبقات وملامستها عبر منظور التعدد –تيار الوعي– الذي يعبر بشكل دقيق عن تنوع الهم الإنساني..وتنوع الرؤى والاتجاهات.

❖ فنية التعدد والتنوع في مستويات اللغة وكذا في مستويات الوعي.

❖ تنتمي هذه الروايات إلى حقل الرواية الجديدة؛ نظرا لنأيها عن خطية الزمن–التاريخ– التي عرفت بها الروايات التاريخية التقليدية، وما يدل على ذلك؛ تعدد أنماط الوعي، تعدد الرواة، تعدد الأصوات،وهذا ما يجعل من عملية القراءة عملية صعبة تستوجب التركيز التام لإعادة ترتيبها ذهنيا قصد التحليل.

❖ تتميز المدونة بنسيج لغوي متشابك قوامه التعدد اللساني؛ وهذا يعود إلى تعدد الرواة وتعدد الطبقات الاجتماعية المشكلة للعالم الروائي، مما يمنح الإنتاج الروائي المستهدف بالدراسة صفة الحوارية، إذ تبدو في نموذج ديمقراطية التعبير –توظيف رمزي للغة العامية و النصوص الدينية والتاريخية و الألفاظ الأجنبية.

❖ تفرز الروايات أشكالا إيديولوجية مختلفة، باعتبار طابعها الحواري، غير أن انجذاب الأفعال – الأعمال– الإيجابية إلى الشخصيات الرئيسية،يجعل الحكم النقدي بحواريتها مشوبا باللبس والغموض؛ نظرا للإسقاطات والتجاوزات الحاصلة لمحطات تاريخية هامة، نأى عنها الأديب قصد تمتين النسق الإيديولوجي المهيمن المطبوع بالتغيير و التجاوز. وهذا ما لمسناه في روايته كتاب

الأمير مسالك أبواب الحديد، عندما تجاوز في أكثر من محطة الوجه الآخر السلبي للمحتل، مع الاطراد في تعرية الذات و تعداد سلبياتها لخلق البديل الفكري الذي من أجله قامت الرواية.

❖ التوجه الإبداعي الجديد في توظيف التاريخ، إستراتيجية حداثية تقيمها الذات من زاوية المثاقفة قصد ترسيخ مبادئ عليا تجسدها لغة الحوار والتعايش ونبذ الخلافات؛ من خلال لفت انتباه القارئ –على اختلاف جنسيته– إلى عدالة القضايا المطروحة كحرية الرأي وحق المواطنة والعيش الكريم. إضافة إلى إثارة اهتمام المتلقين بقضايا سياسية وتاريخية كبرى كتاريخ العرب والمسلمين وعلى رأسها القضية الفلسطينية. ومن هذا الموقع الخارجي ؛يتموضع العمل الروائي لـ"واسيني الأعرج" من حيث هو تأسيس لموقع معرفي ولمجال رؤية تنطلق من خلفيات واعية؛ ترتسم ملامحها في تفاصيل وتقاطيع هذه الأعمال الروائية التي لا تعدو أن تختزن وتستبطن إيديولوجيات ما ثاوية في الخطاب الروائي.

وتأسيسا على الصبغة التاريخية التي حددت إطار الحكاية العامة **لرواية رماد الشرق**، يمكننا رد موقف الروائي إلى تيار حداثي، يشكله نخبة من المثقفين الذين يقومون بترجمة التاريخ و إعادة بنائه بعيدا عن الصيغ النمطية التقليدية، وذلك قصد رسم صور جديدة للأنا و تسويقها للآخرين من باب المثاقفة الإيجابية ؛التي تستهدف إثارة المتلقي وتوجيه عنايته إلى خصوصية المواضيع المطروحة، بناء على عنصر التخييل؛ المؤسس على المادة التاريخية ؛التي تخبئ وراءها حقائق ظاهرة أو مخفية.

ملخص البحث

ملخص:

نروم من هذه الدراسة الكشف عن طبيعة العلاقات بين الأبنية الفكرية العقلية ومدى تمثلها إبداعيا في النصوص الروائية. كما نطرح من خلالها جملة من الإجراءات العملية التي من شأنها تحقيق أكبر قدر ممكن من الانسجام المنهجي القابل للتطبيق على المنتجات الأدبية، وذلك من خلال تضايف ثنائية الفن والإيديولوجيا في هذا البحث الموسوم بـ «**البعد الفني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة –دراسة سوسيو بنائية – لروايات "واسيني الأعرج "**».

وقد تأسست فرضيات هذا البحث ومنهجه وإشكالياته تبعا لمقتضيات علمية تمازجت فيها جملة من العوامل التي انبرت أساسا عن دوافع ذاتية وأخرى موضوعية:

أما الذاتية منها؛ فتنبع من اهتماماتي البالغة بالأدب الجزائري عموما،وبجنس الرواية خصوصا، وهذا راجع إلى فرادة التجربة الروائية في الجزائر على امتداد عقود حداثية من الزمن، إضافة إلى التميز الواضح الذي فرضه الروائيون الجزائريون على الصعيدين العربي و العالمي. وقد وقع اختياري، بعد تراكمات معرفية مستشففة من الواقع الروائي الجزائري، على الروائي واسيني الأعرج، الذي تميز أساسا، عن من سبقه أو عاصره من روائيين آخرين، باستراتيجية الحوارية التاريخية التي تجلت في روايته **كتاب الأمير** التي تُعتبر أول عمل جريء يتناول شخصية وطنية محورية؛ هي شخصية "الأمير عبد القادر الجزائري" صاحب مشروع الدولة الجزائرية الحديثة.

كما حققت روايته كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس منتهى هذا التوجه باشتغالها على التاريخ الإسلامي والعربي والإنساني على السواء فكانت سندا رئيسا لمادة البحث، بالإضافة إلى

روايتي رماد الشرق الأولى والثانية. أما رواية **مملكة الفراشة** فقد عرضت عالما يتوازى والعشرية السوداء التي مرت بها الجزائر نهاية القرن الماضي، فكانت لسان حال التاريخ الجزائري الراهن وبذلك تشمل عوالم المدونة حقبة تاريخية طويلة من تاريخ الأمة العربية.

وأما الموضوعية منها؛ فقد ارتبطت أساسا بالتمييز المنهجي الذي نقيمه بين التاريخ كأحداث متحققة في الماضي، وبين التاريخي-المتخيل السردي، فالمسافة المختزلة بينهما ليست مسافة بسيطة بل مسافة مشبعة في الغالب بإجراءات فنية وإيديولوجيات ثاوية في الخطاب الأدبي تستوجب في إطار القراءة الوقوف عليها ومعرفة فعاليتها السردية،ومدى مساهمتها النوعية في تشكيل شكل روائي حداثي ذي خصوصية جزائرية.

وتأسيسا على ما سبق؛ انبثقت فرضيات البحث عن الإشكاليات الآتية:

هل يمكن للأدب أن يعكس الإيديولوجيا ويصوغها في قالب فني بعيدا عن المكاشفات الشكلية والبنوية؟

هل يخضع إنتاج الأدب لإيديولوجيات مسبقة أم أنه هو نفسه من يبتكرها في شكل تجارب مؤدلجة؟ وهل يوجد نص روائي خارج حقل الإيديولوجيات؟

ما مدى إمكانية عزل النصوص الروائية عن الواقع الاجتماعي باعتبارها أشكالا منقطعة عن الزمان والمكان؟

أضحت هذه الأسئلة – وغيرها– هواجس أردت اختبار طبيعتها الجدلية من خلال تتبع مسارات التشكيل الفني وعلاقته بالبناء الإيديولوجي–الصريح والخفي– من خلال منهجية سوسيو بنائية.

Résume

Cette approche concerne un sujet du fond de la critique littéraire et la théorie de la littérature. Elle s'intéresse à la recherche dans les relations entre les structures morales et ses degrés de représentations performantes dans les textes romanciers, elle suggère également un horizon méthodologique susceptible d'enrichissement qui concerne essentiellement l'entretien avec le corps romancier.

A la lumière de cette approche, la problématique de ce thème de recherche s'est attaché, à la fois, avec l'art et l'idiologie, c'est pour cela le sujet était intitulé par : la dimension artistique et idéologique dans le romans algériennes contemporain (Etude socio-structurelle des romans de WACINY Laredj)

Et du moment que chaque titre se réfère a soi-même par les mots-clés, j'ai voulu montrer le mobile du choix des deux romans, c'est un choix basé sur des facteurs subjectifs et d'autre objectifs…

En ce qui concerne les facteurs subjectifs, ceci est en étroite relation avec la réalité romancière du créateur Algérien qui s'est imposé sur la scène arabe, et internationale…

Son roman «Kitab Elamir » est considéré comme la première œuvre hardie, qui traité d'une personnalité nationale centrale, celle de l'EMIR ABD ELKADER. Et comme la stratégie créationniste du romancier est le dialogue historique, par lequel il prétend créer un horizon créationniste moderne fondé sur le questionnement de l'histoire, et l'interrogatoire de ces fins fonds, on constate que son dernier roman « crematorium sonata li achbah el Quods » a réalisé cette tendance en travaillant sur l'histoire islamique, arabe et humanitaire à titre égal.

Quant au facteur objectif ; il c'est rattaché essentiellement a la distinction méthodologique qu'on évalue entre l'histoire en tant qu'événements dans le passé, et l'historique –l'imaginaire narratif- la distance qui le sépare n'est pas sans importance, mais plutôt et en majeur partie dopée de procédures artistique et d'idiologie moderniste dans le langage littéraire, nécessitant en la lisant de l'accorde une attention particulière pour en connaitre son efficacité narrative, et son degré de participation qualitative dans la formation d'un modèle romancier moderniste de particularité Algérienne.

Et en se basant sur ce qui précède, la problématique de recherches s'exprime comme suit : la créativité reflète-t-elle une idiologie et l'expose dans une forme artistique ? on bien la dévoile en lui accordant une structure ? la créativité est elle soumise à l'idiologie, ou bien c'est l'idiologie qui trace ses limites ? et existe-t-il un texte hors du champ de l'idiologie ? peut on annuler une certaine explication d'un texte compte tenu qu'il exprime un sujet ordinaire et des dimensions vitales a la fois ?

Ces questions et bien d'autres sont devenues des préoccupations que j'ai voulu tester sa nature dialectique à partir du duo art et idiologie. Et pour atteindre l'ambition méthodologique, j'ai préfère diviser l'approche en deux chapitres tenant compte du duo théorie – application….le premier chapitre concerne deux itinéraires qu'a imposé le concept l'idiologie, d'on le premier intitulé par le cadre notionnel auquel j'ai inclu la notion de l'idiologie et ses caractéristiques, et la relation qui relie l'idiologie a la littérature, et par conséquent celle du roman avec l'idiologie.

Quant au second itinéraire, je l'ai consacré au cadre méthodologique de l'étude qui s'est stabilisé au tour des notions citations socio-structurelle.

Au second chapitre, j'ai essayé d'appliquer les citations de structuralisme génétique dans sa version « Goldmaniste ». En l'activant de quelques procédures de critique citant le schéma narrative « Grimas » pour aboutir a la structure de l'idée a partir des niveaux de conscience, qu'a ces limites se dévoile l'efficacité de l'idiologie comme étant un facteur externe au texte, et un composant créationniste que contient le texte romancier, et a la fin de l'approche, j'ai essayé d'exposer l'ensembles des résultats réalisés, qui ont fini par être divisés selon le duo art et idiologie.

الملحق رقم 01 : نص إعلان بيعة الأمير عبد القادر

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيّدنا محمد الذي لا نبي بعده.

إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يا رجال القبائل وخاصة فرسان السيف والأعيان والتجار وأهل العلم. السلام عليكم.

وفقكم الله وسدّد خطاكم وجمع شملكم وحقّق لكم النجاح ويسّر لكم الخير في جميع أفعالكم وبعد.

فإنّ أهل مناطق معسكر والغربيس الشرقي والغربي ومن جاورهم والمد بهم وبني شقران وعباس والبرجيّة والبعقوبيّة وبني عامر وبني مهاجر

وغيرهم ممن لم نرد أسماؤهم قد أجمعوا على مبايعتي أميرًا عليهم وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله. وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم كما قبلت هذا النصب مع عدم ميلي إليه مؤملاً أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين وإزالة النزاع والخصام من بينهم وتأمين السبل ومنع الأعمال المنافية للشريعة المطهرة وحماية البلاد من العدو الذي غزا أرضنا وهو يهدف للسيطرة علينا. وكشرط لقبولي فرضت على أولئك الذين عهدوا إليّ بالسلطة العليا واجب الامتثال دائمًا في جميع أعمالهم إلى تعاليم الشريعة المقدّسة وكتاب الله وأن يقيموا العدل على هدى سيرة رسوله بأمانة وتجرّد على القوي والضعيف والشريف والمشروف وقد ارتضوا بهذا الشرط.

أدعوكم إذن لتحضروا إلينا، لتقدموا بيعتكم وتظهروا طاعتكم. وفقكم الله وأرشدكم في الدنيا والآخرة.

إنّ هدفي الأسمى أن أحقق ما فيه الصلاح والخير والتكافل على الله فمنه وحده أنتظر الثواب والفلاح.

حرّر بأمر من ناصر الدين، السلطان وأمير المؤمنين عبد القادر ابن محيي الدين أدام الله عزّه وحقق نصره، آمين، بتاريخ الثالث من رجب ١٢٤٨ الموافق لـ: ٢٧ نوفمبر ١٨٣٢.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص89-90

الملحق رقم 02:

الحمد للّه وحده، من الذين يعانون آلام الهجر والوحدة. السلام على من نحبُّه جميعًا كأب، إلى صديقنا وحبيبنا صاحب الغبطة ديبوش، قس الجزائر السابق. وحده يعرف الحزن العميق الذي في القلوب والحرمان الكبير والحاجة. ويعرف كيف يخفِّف سطوة الأحزان والآلام. السلام عليك. لقد وصلتنا كلماتك الطيِّبة وإصرارك على طباعة كتابك عن المسيحيَّة في الجزائر. هذا الخبر يسعدنا ونتمنَّى أن يزكِّي اللّه هذا التصنيف ليصبح مرجعًا لكل مستعمليه...

يمكنك أن تحدِّثنا قليلاً عن أخوات الأعمال الخيريَّة اللواتي تركتهن معنا واللواتي باشرن أعمالهن الطيِّبة. كم نحتاج إلى معونتهن، رجالاً ونساء لأنَّنا جميعًا نتألَّم كثيرًا.

كان من المفترض أن نجد في كل ما قيل لنا منذ حبسنا، العدل والصراحة ولكن هيهات، الطموح يعمي قلوب الرجال في أغلب الأحيان، ويدفع بهم نحو الظلم. السلطان يمنعهم من رؤية الحقيقة وتصديق الآخرين ويشوّه كل شيء في عيونهم.

سعدت كثيرًا أنَّ رسالتك للرئيس وصلت إلى نهايتها. عذرًا، لقد أدخلتك في مسالك عذاباتي وأنت نفسك في حاجة إلى قليل من الراحة. مرضك الذي حدَّثتني عنه وحرارة جسمك غير الطبيعيَّة يقلقانني. أحيانًا أقوم مذعورًا من نومي، إذ أسمع صوتك يأتيني من وراء أبواب القصر الموصدة. أملي أن تجد رسالتك أذنًا صاغية تقدِّر حرقتها وأنينها.

أما أنا أيُّها الحبيب الغالي، لقد سلَّمت أمري للّه ولم يعد شيء يعنيني من الحياة سوى تلك الرغبة التي تنتاب المنفي المنكسر، الخلاص أخيرًا من عزلته والسماح له باختيار موته على الأرض التي يشتهي أن ينطفئ على تربتها.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية الأمير،ص 549

الملحق رقم 03:

«السلام على من اتبع الهُدى. قرأنا الرسالتين وفهمنا ما فيهما. قلت لكم في رسائل سابقة إنَّ العرب من ولهاصة حتى الكاف، مصمِّمون على خوض الجهاد ولا يمكنني إلاَّ أن أكون بجانب الذين بايعوني في هذا المنصب. لقد كنت وفيًّا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي، وأخبرتكم بكل التحولات وها أنذا أفعل صادقًا. أعيدوا قنصلي في وهران لعائلته واستعدوا للجهاد المعلن ضدكم. إذ لا يمكنكم من الآن اتهامي بالخديعة وخيانة العهد. قلبي صاف ولا يمكنني القيام بشيء منافٍ للعدالة».

المصدر : واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص300

الملحق رقم04 :

– بسيطة. في كلّ ليلة عندما تكبر شهواتي وتفيض عليّ. استحم وأتعطر. ثم أنام بعد أن أدخل قليلاً أصابعي تحت لباسي الداخلي وأضعها على زغب العانة وأنزل قليلاً إبهامي. طبعًا مش حرام أبدًا. بمجرّد أن أغمض عينيّ، في إغفاءاتي الأولى، يأتيني ملاك اللذّة فيأخذني بقوّة وعنف غريب. كأنّه لم ير أنثى منذ سنوات. يهزّني بقوّة حتى أشعر بجسدي يتفكّك كليًا. يضعني فوقه. تحته. بجانبه. يدخلني في دوار مدهش ينسيني للحظات في كلّ شيء. لا يتوقّف إلّا عندما يشبعني وزيادة! في الصباح أقوم ممتلئة ونشيطة ولا أفكّر في أيّ رجل. أحيانًا يأتيني على حالة شبع جنسي، فأرفضه، فيغضب منّي طويلاً ولا يتلفّت صوبي عدّة ليال متتالية. أدعوه فلا يستجيب. غضبه صعب. الملائكة تغضب أيضًا. حتى أصالحه، فيأتيني بعدها بشكل متواتر، بالقوّة نفسها والشهوة نفسها. فأتحوّل إلى ورقة في مهبّ الريح بين أنامله.

اندهشت لأنّ ما سمعته كان غريبًا عليّ. حتى سيرين، حوّلتها أيضًا الحرب الأهليّة والصامتة.

– يأتيك ملاك اللذّة كلّ ليلة؟

– تقريبًا. كلّما فاض الجسد بالرغبة المجموح. بالخصوص عندما أنام على شوق لرجل جميل رأيته في العمل أو حتى في الطريق. أو بكلّ بساطة رسمته في ذهني وأنا في حالة اشتهاء وانتشاء.

– طيّب وبكارتك. ما تخافيش عليها من الملائكة؟

تضحك من بلادتي. أو على الأقلّ هكذا أبدو لها.

– أنت تفكّرين بمنطق بشري. الملائكة ليست هكذا. هي تعرف جيّدًا ما عليها فعله.

– يعني؟

– ينام الملاك مع حبيبته التي اشتهاها واشتهته. عندما ينتهي من حالاته وعربداته وهبله، يمدّ يده إلى المكان إيّاه الذي عركه طويلاً واستلّ منه كلّ بهائه. يمرّر أنامله الناعمة النورانيّة على الجرح، فيلتئم الغشاء الذي مزّقه بهزّه العنيف، كما في اللحظة الأولى. في الصباح لا يبقى شيء إلّا الكدمات الزرقاء التي يتركها الملاك على ذراعي المرأة لتفتخر بها أمام الخبر، أنّها مشتهاة ومحبوبة.

– يا!!!!اه أيّ حظّ. لست بنعمتك. أنا حظّي قليل أو صفر. ملاكي يزورني في مملكتي الزرقاء. أعرف وجهه من صورته. لكنّي كلّما حاولت أن ألمسه، هرب منّي وتحوّل إلى مجرّد صورة في الساحة الزرقاء، في الفيسبوك. واحد ربّي أعطاه، وواحد حرمه. تسلّفي لي ملاكك ليلة واحدة وأردّه لك في الصباح الموالي؟ هههه.

قلت ساخرة. أجابت بجدّيّة فيها بعض التعنيف.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية مملكة الفراشة ، ص90

الملحق رقم 05:

Selon l'accusation, treize autres cadres du groupe Saidal, de sa filiale Biotic et de Solupharm, sont poursuivis dans ce dossier. Le juge H. T. qui a présidé l'audience, a décidé de ce renvoi suite à la requête de la défense de B. F. car son client «observe depuis 10 jours une grève de la faim». Le président de la cour a également reporté le procès pour pouvoir convoquer les parties civiles, à savoir le P-dg actuel de Saidal et les DG de ses filiales Biotic et Pharmal. Ces derniers doivent marquer de leur présence le procès du 24 mai prochain. «Si les parties civiles ne se présentent pas devant la cour d'Alger le 24 mai, des mandats d'amener seront délivrés contre eux», avait mis en garde le président. Pour rappel, le tribunal de première instance avait condamné le 7 mars, Z. R. DG de Biotic, et B. F. DG de Solupharm, à sept années de prison ferme et à 1 million de dinars d'amende chacun. Les six autres inculpés, à savoir H. M, Z. S, Ch. A, S. L, S. L. et A. A. (ancien P-dg du groupe Saidal), ont été condamnés à des peines de dix-huit mois à cinq années de prison ferme[1].

Journal: **LE SOIR**

(١) بحسب الاتّهام، هناك ثلاثة عشر كادرًا في مجموعة صيْدال، من فرعها بيوتيك وسوليفارم، متابعون قضائيًّا في هذا الملفّ. القاضي T .H الذي ترأّس الجلسة،

= قرّر تأجيل القضيّة استجابة لرغبة دفاع السيّد B.F لأنّ موكّله في إضراب عن الطعام منذ عشرة أيّام. كما قرّر رئيس المحكمة تأجيل المحاكمة حتى يتمكّن من استدعاء الجهات المدنيّة كالرئيس المدير العام الحالي لصيْدال والمدراء العامين لفرعيها بيوتيك وفارمال. وهؤلاء يجب أن يحضروا جلسة ٢٤ أيّار، وإذا لم تمثل الجهة المدنيّة لهذا القرار، هدّد رئيس المحكمة، بأنّه سيؤتى بهم عنوة. للتذكير، كانت المحكمة في جلستها الأولى، قد حكمت في ٧ آذار، على السيّد R.Z مدير بيوتيك و F .B مدير سوليفارم، بسبع سنوات سجنًا نافذة ومبلغ مليون دينار غرامة ماليّة لكلّ منهما. المتّهمون الستّة المتبقّون وهم H.M وZ.s وCh.A وS.L وS.L ومعهم السيّد A .A، (الرئيس المدير العام لمجموعة صيدال السابق) حُكم عليهم من ثمانية عشر شهرًا حتى خمس سنوات سجنًا نافذة. صحيفة لوسوار/ المساء.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية مملكة الفراشة ،ص 52

الملحق رقم 06:

ـ لا، حبيبتي. لقد أصبحوا ذئابًا واختلطوا مع الضباع. مافيا الأدوية. أعرف أشياء خطيرة. قالها وهو يقترب منّي أكثر لكي لا يتسرّب صوته إلى الخارج. أشياء تبيّن بأنّ هذا البلد يسير بخطى حثيثة نحو هلاك أكيد. مختبر السلام ليس إلّا غطاء لإنتاج المخدّرات الاصطناعيّة التي يُرسل بعضها للمستشفيات المتعاقدة معه لتخفيف آلام مرضى السرطان، ويُباع الباقي في الأسواق المحلّيّة بكمّيّات غريبة. تُستورد الكثير من هذه الأقراص من مختبرات صينيّة متخصّصة في ذلك، وتشتغل بشكل شبه شرعي. أكثر من ذلك، يقال إنّ مختبرات *السلام* تعاقدت مع صينيّين لإنتاج ذلك محلّيًّا وتسويقه مغاربيًّا وعربيًّا وإفريقيًّا».

المصدر : واسيني الأعرج: رواية مملكة الفراشة،ص 52–53.

الملحق رقم 07:

Je viens de recevoir
Mes papiers militaires
Pour partir à la guerre
Avant mercredi soir
Monsieur le Président
Je ne veux pas la faire
Je ne suis pas sur terre
Pour tuer des pauvres gens...
Depuis que je suis né
J'ai vu mourir mon père
J'ai vu partir mes frères
Et pleurer mes enfants
Ma mère a tant souffert...
Quand j'étais prisonnier
On m'a volé ma femme
On m'a volé mon âme
Et tout mon cher passé
Demain de bon matin
Je fermerai ma porte
Au nez des années mortes...
Et je dirai aux gens:
Refusez d'obéir
Refusez de la faire
N'allez pas à la guerre
Refusez de partir...
Monsieur le Président
Si vous me poursuivez

(١) تدور أحداث الرواية قي سنة ١٤٨٢، في باريس. كازيمودو Quasimodo، اليتيم المعوق، هو المكلّف بأجراس نوتردام. يعيش في عزلة كبيرة في ظلّ سلطان سيّده جوج فرولو juge Frollo أصدقاؤه الوحيدون هم منحوتات الحيوانات الأسطوريّة les gargouilles والحجارة المنقوشة وشبابيك الطيور. يحلم كازيمودو بأن يعيش بين كلّ الذين كان يراهم من فوق منذ زمن بعيد، ولم يقترب منهم أبدًا. وذات مرّة يحدث ما انتظره زمنًا طويلاً في حفلة المجانين. يعصى أوامر سيّده فرولو، وينزل ليختلط مع الشعب الذي تجمّع ليحتفل بالسنة الجديدة.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية مملكة الفراشة ،ص 240-241.

الملحق رقم 08:

Ave Maria

Ave Maria Gratia plena

Maria Gratia plena

Maria Gratia plena

Ave, ave dominus

Dominus tecum

Benedicta tu in mulieribus

Et benedictus

Et benedictus fructus ventris

Ventris tui Jesus

Ave Maria

Ave Maria Mater dei

Ora pro nobis pecatoribus

Ora, ora pro nobis

Ora ora pro nobis pecatoribus

Nunc et in hora mortis

In hora mortis nostrae

In hora mortis, mortis nostrae

In hora mortis nostrae

Ave Maria(1)

(١) *لالة* مريم. يا ملكة السماوات. إليك أرفع صلاتي. أحتاج إلى السلام في عينيك. أملي فيك. ابني. خفِّفي عليَّ. ابني يعاني سكرات الموت. افهميني وابكي معي أنت التي كنتِ أمًّا. ارجعي لي ابني المسكين. ***مريم أيّتها القدّيسة***. أيّة سعادة، ابني يولد من جديد مثل زهرة مدهشة من صلاته. أيّتها الجميلة الحسّاسة. هذا السرّ الغريب. انظر إلى وجهي. لأتشبّث بالأمل. ابني. جبهتك تبتسم. شكرًا أيّتها ***الأمّ القدّيسة***. أنت من ينقذ ابني. لالة مريم.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية مملكة الفراشة،ص 225-226.

الملحق رقم 09

1- ما كتب على ظهر صورة إيفا كراوس موهلر.

قد تكون هذه هي الحماقة التي تفاديتها طوال عمري، والتي قد تودي بحياتي ولكني لم أعد قادرة على تحمل غيابك عني.

هل تدري أن شوقي إليك يقتلني؟ مَن الغبي الذي قال إن عواطف الألمانيات باردة وأنهن مثل أحجار البازلت، ثقيلة وبلا صدى؟ أي وغد سطر، بجهل، قانون العواطف البشرية، ووزعها لا بحسب الأحاسيس الفردية الأعمق، ولكن بحسب شهوات الخرائط البشرية الباردة التي خطها المعتوهون الذين لا يعرفون شيئا عن دواخل الإنسان وغاباته النفسية؟ معذورون في جهلهم. هؤلاء لم يعرفوا عاشقا مثل غوتة وشيلر، ولم يتحسسوا مجنونا عظيما كنيتشة ولا اقتربوا من رهافة باخ.

كم مر من الزمن الذي يفصلنا؟ زمن بعثرنا مثل ورق أشجار هزتها رياح خريفية عاصفة. لقد ضاعت مني التواريخ حبيبي، ولم تعد إلا علامات مرصوفة بإتقان على المفكرات الكارتونية المعلقة على الحيطان. كلما تأملتها غامت وتضاءلت، ثم انمحت لتتحول إلى آلام وهزات عنيفة، تنخرني من الأعماق.

أتساءل أحيانا، هل ما زلتَ تعرفني؟ هل مازلتُ أعني لك شيئا عَبرَ حياتك ذات يوم لينغرس فيك كشجرة مسحورة؟

يبدو أنك نسيت كل شيء، حتى تفاصيل وجهي الطفولية بدأت تنسحب. لقد تغيرتُ كثيرا ولكن ملامس أصابع يديك مازالت على جسدي وعلى

رأس الحلمة التي رضعتها لأول مرة، في الزاوية المظلمة، داخل المستشفى الألماني في القدس. كنت تمص وأنا أحاول أن أنهيك وأحذرك من أن يرانا أحد، وفي أعماقي شهوة مجنونة كانت تجرفني نحوك. لكنك لم تتوقف وكأنك عثرتَ على حليب الجنة الذي كانت خيالاتك تحفل به. ثم احتضنتني بجنون وحملتني على سرير المرضى ولم تكلف نفسك حتى غلق الأبواب. قلت لك اغلق الباب وأنا أتمنى أن تظل عليّ مثلما كنتَ. لم تسمعني. كانت الساعة بالضبط تشير إلى الثالثة فجرا وكل شيء خال من الحياة إلا أنا وأنت. كنت أعرف أنك تركت كل شيء من أجلي، زوجتك وابنتك، أصدقاؤك وأهلك وفرقتك العسكرية. لا أتصور أن جنونا مثل ذلك سيتكرر يوما، ليس لأن الليلة تلك أثمرت حبيبتي الرائعة يارا، ولكن لأننا كنا خارِج كل منطق مستقر للحياة. كان يمكن أن أُطْرَدَ من عملي، ولكني كنت سعيدة أن لا أحد رآنا. يبدو أن ليلة البدايات تبقى عالقة في الذاكرة كاللمعة الجميلة التي تستمر معنا حتى الموت. جمال تلك الليلة وأساها العميق، أنها لن تتكرر أبدا حتى ولو شحذنا لها كل حواس الدنيا. أحسن. لأنها لو عادت مرة أخرى بنفس القوة، ستقتلنا من فرط عذوبتها.

ليكن. لا أطلب منك الشيء الكثير بعدما خربتني حادثة فقدانك، تذكرني فقط وقل إن امرأة أحبتني بعد أن وضعت حياتها كلها على حافة المخاطر الكبرى. تذكرني بقلبك، بجسدك، بلمسك، ببصرك، بلسانك، بأصابعك الناعمة، بكل حواسك الخفية، وبعدها إذا لم نلتق، ليس مهما.

شقيّتك إيفا.

2- ما كُتِبَ في الرسالة الملتصقة بها.

عزيزي حسن.

لا تؤاخذني على كلامي السابق، كنت فقط أريد تذكيرك أني مازلت هاهنا، بالضبط بالقرب من نبض القلب حيث لا يمكننا الكذب على عواطفنا. حبيبي الذي لم أعرفه إلا قليلا وكأني عرفته منذ قرن. فقد منحتَ قلبي كل الضمانات التي كان ينتظرها، وهذا وحده كان كافيا لكي أسقط بين يديك كقطرة المطر الأولى المليئة بالصفاء والعفوية.

هل تدري أن غيابك متعب، مثل الفجوة العميقة التي لا يمكن ترميمها؟ صوتك أنطفأ وأبوابك مغلقة؟ لقد جربت فتحها ولكني لم أفلح، فزاد إحساسي بالاختناق والوحشة. وأخشى من الزلل القاتل، لأنه كلما زاد شعورنا بالضيق، توافرت بقوة، إمكانات الخطأ والانزلاق المميت.

هل تدري؟ قد تكون هذه آخر رسائلي من القدس. فقد رتبت كل شيء لمغادرة المكان والذهاب إلى مدينة أوروبية أكثر أمنا، لا أستطيع ذكرها الآن بسبب عيون قتلة المخبرين والهاچاناه التي تتعقّب كل شيء، مدينة أنا متأكدة من أنك ستحبها، ليست بعيدة عن مسقط رأسي. إذا أردت أن تترك نيويورك وتأتي، فأنا أنتظرك هناك، وسأخبرك ريثما أصل إلى تلك المدينة.

إلى هذه اللحظة، وبعد سنوات من انتهاء الحرب، ما زلت سجينة في القدس ولا استطع الخروج، لكني متأكدة من أني سأخرج قريبا، لقد رتبت كل شيء. أشعر أحيانا كأني بمجرد خروجي من القدس، وعبوري الحدود، سأختنق قبل أن أنتهي من الكيلومتر الأول المفضي إلى العدم.

المصدر : واسيني الأعرج: رواية كريماتوريوم سوناتا للاشباح القدس ، من ص **429–443**.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية ورش.

1-المدونة

2-الكتب العربية

3-الكتب المترجمة

4-الكتب باللغة الأجنبية

5-المجلات والدوريات

6-القواميس والمعاجم

7- المخطوطات والرسائل الجامعية

8- المنتديات والمواقع الالكترونية

*القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

المدونة:

1- الأعرج واسيني: **كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد**، منشورات الفضاء الحر،الجزائر، 2004.

2- الأعرج واسيني: **كريماتريوم سوناتا لأشباح القدس**، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2008.

3-// // :**مملكة الفراشة**،دار الآداب،بيروت،لبنان،2013.

4-// //:**أنثى السراب**،دار الآداب،بيروت،ط2،2013.

5-// // :**رماد الشرق-1-**،دار الآداب،بيروت،ط1،2014.

6-// // : **رماد الشرق-2-**،دار الآداب،بيروت،ط1،2014.

المراجع باللغة العربية :

1- إبراهيم عبد الله: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

2- إبراهيم زكريا: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1.

3- أيوب سمير: تأثير الإيديولوجيا في علم الاجتماع، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1983.

4- البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
الجزائرية، ط1، 1986.

5- برادة محمد: المادية الجدلية و تاريخ الأدب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986.

6- بشير تاوريرت :محاضرات في مناهج النقد الأدبي،مكتبة اقرأ قسنطينة،الجزائر،ط1،2006.

7- بغورة الزواوي: المنهج البنيوي و البنيوية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1.

8- بلحسن عمار: الأدب و الإيديولوجيا، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1،1984.

9- الجيار مدحت: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للنشر الإسكندرية مصر،ط1 2001.

10-حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1898.

11-خالد عبد الكريم هلال: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، جامعة قار يونس، بنغازي ليبيا، ط1، 2003.

12- خالد عبد الكريم هلال :أسس النقد الجمالي،منشورات جامعة قار يونس،ليبيا،ط1،2003.

13- دراج فيصل: الرواية و تأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2004.

14-ظاظا رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1997.

15- سبيلا محمد: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986.

16-سبيلا محمد وآخرون:الإيديولوجيا دفاتر فلسفية،دار طوبقال،المغرب،ط2،2006.

17-السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000،

18-سليمان عبد العظيم صالح:سوسيولوجيا الرواية السياسية،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة1998.

19- شحيد جمال: في البنيوية التركيبية، دار بن رشد للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1،1982 .

20- عبد الوهاب عبد الله: الإيديولوجيا و اليوطوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة، منشورات جامعة الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.

21-عبيد مالك أبو شهيوة:الإيديولوجيا والسياسة،الدار الجماهيرية للنشر،ليبيا،ط1،1993.

22- العروي عبد الله: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2004.

23- عصفور جابر: عن البنيوية التكوينية، القاهرة، يناير 1981.

24- عوض يوسف نور الدين: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

25- عورة محمد: تاريخ علم الاجتماع، دار النهضة العربية، بيروت، جزء1، غير مؤرخ.

26- العيد يمنى: الراوي، الموقع، الشكل، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

27- عيلان عمرو: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

28- عيلان عمرو: في مناهج تحليل الخطاب السردي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

29-غنيمي هلال محمد:الأدب المقارن،دار العودة،بيروت،ط1983.

30- فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث،نصوص-جماليات-تطلعات-دار الجيل،بيروت85.

31- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

32- فضل صلاح: نظرية البنائية،دار الشروق،القاهره،مصر،ط1،1998.

33-فضيلة فاطمة دروش:سوسيولوجيا الأدب والرواية،دار أسامة،الأردن،ط1،2013.

34- قطوس بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر: دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

36- قطوس بسام: إستراتيجية القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 2005.

37- لحميداني حميد: النقد الروائي و الإيديولوجي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

38-لحميداني حميد:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مركز الأبحاث العربية،الدار البيضاء،المغرب،1998.

39- مبروك مراد عبد الرحمان: آليات المنهج الشكلي في الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

40-محمد خرماش : إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر،دار طوبقال للنشر والتوزيع، المغرب ،1996.

41-محمد صابر عبيد :تجلي الخطاب النقدي،منشورات ضفاف،دار الأمان،الرباط،المغرب.

42- المسدي عبد السلام: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، مصر، ط2، 1982.

43- المسدي عبد السلام: قضايا البنيوية، منشورات وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991.

44- هويدي صالح: النقد الأدبي الحديث، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2001.

45- ولد أباه أحمد سالم: البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث، المكتبة المصرية العامة، مصر،

46- ياسين النصير:الاستهلال،فن البدايات في النص الأدبي،وزارة الثقافة والإعلام بغداد،ط1993

47-يوسف حامد جابر:البنيوية في النقد الأدبي المعاصر،دار لبنان للنشر والتويع، 198

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

48-أرسطو:الخطابة،تر:عبد الرحمان بدوي،منشورات دار الرشيد،بغداد،1980

49- اسكاربيت روبيرت:سوسيولوجيا الأدب،تر:آمال أنطوان،منشورات عويدات،بيروت،لبنان،ط،1993.

50- التوسيير لويس :الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية،تر:سليم الفش،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،1981.

51-انسار بيير:الإيديولوجيا والمنازعات والسلطة،تر:حسن الحصني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط2،1986.

52- اودويف ستيبان :على دروب زرادشت،تر:فؤاد أيوب،دار دمشق،سوريا،ط1،ص108.

53- باختين ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري و يمنى العيد، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

54- باختين ميخائيل :الماركسية وفلسفة اللغة،تر:محمد البكري ويمنى العيد،دار طوبقال،الدار البيضاء،المغرب،ط1،1986.

55- باختين ميخائيل :المبدأ الحواري،تر:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات،بيروت،ط2، 1996.

56- بارت رولان: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضارية، بيروت، ط1،1994.

57- بارث رولان :نقد وحقيقة،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا،ط1،1994

58- بارث رولان :النقد البنيوي للحكاية،تر:أنطوان أبو زيد،منشورات عويدات،بيروت،1988.

59 - بارت رولان :لذة النص،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،دمشق،ط1992،1.

60- باسكادي بول: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986.

61- ببرايون ياكو :ماهي الإيديولوجيا؟تر:اسعد رزوق،الدار العلمية،بيروت،لبنان،ط1،1979

62- بينيت طوني وآخرون : معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع،تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2010

63-جون ليتشه :خمسون مفكرا أساسيا معاصرا،تر:فاتن البستاني،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت ط2008

64-ر.هيندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب،تر:عبد السلام بنعبد العالي،من كتاب البنيوية والنقد الأدبي مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،1984.

65- زيما بيير:النقد الاجتماعي للأدب،تر:عايدة لطفي،دار الفكر للدراسات القاهرة،ط1،1991.

66- سلدن رامان:النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1996.

67- غولدمان لوسيان :مقدمات في سوسيولوجيا الرواية،تر:بدر الدين عروكي،

68- غولدمان لوسيان :المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة،تر:نادر ذكرى،دار الحداثة للطباعة والنشر،بيروت،1981.

69- غولدمان لوسيان :البنيوية والنقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،ط1،1984.

70- غولدمان لوسيان :العلوم الإنسانية والفلسفة،تر:يوسف الأنطاكي،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط 1،1996

71-ف.كوميف:المنطق الديالكتيكي والمسائل الأساسية،تر:احمد سليم درقاوي،دار دمشق للنشر والتوزيع،دمشق،1983 .

72 - كنت تودوروف و آخرون:القصة،الرواية،المؤلف،تر:خيري دومة، مر:سيد البحراوي،دار الشرقيات،القاهرة،1997

73- لوكاتش جورج: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 1978.

74- ليفي شتراوس كلود: الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977

75- ماشيري بيار :بما يفكر الأدب؟،تر:جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت ط1،2009 .

76- مانهايم كارل : الإيديولوجيا واليوتوبيا: تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، م.س، ص 14 دفاتر فلسفية).

77- محمد أركون: معارك من اجل الأنسنة،تر: هاشم صالح،دار الساقي للنشر والتوزيع،بيروت،ط1،2001

المراجع باللغة الأجنبية:

78-*Lucien Goldman* : le dieu caché ; Ed. Gallimard. Paris. 1983.

79-*Lucien Goldman* : pour une sociologie du roman. Ed. Gallimard. Paris. 1985.

80-*Lucien sève* : structuralisme et dialectique. Ed. social. Paris. France. 1984.

81-M**.** *Foucault* les mots et les choses une archéologie des sciences humaines Gallimard 1966

82-*Max J. Skidmore :* Ideologies : Polities in action company. Harcourt, 2nded, 1993, P : 01.

83 – *Mikhaïl Bakhtine* : le marxisme et la philosophie du langage. Ed minuit. Paris. 1975.

84-*Pierre. V. Zima*. Manuel de sociocritique. Ed l'harmattan. France. 2000.

الدوريات والمجلات:

85- مجلة التواصل، جامعة عنابة، عدد 08 جوان 2001.

86- مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، عدد 26 سبتمبر 2008.

87- مجلة عالم الفكر، عدد 1، الجزء 2، 1994.

88- مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 5، شتاء 1989.

89- مجلة علوم إنسانية، السنة الرابعة، عدد 31 نوفمبر 2006، الجزائر.

90-مجلة عمان عدد163،كانون الثاني2009،

91- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، عدد 4، الجزء2، سبتمبر 1985.

92- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، عدد 3، الجزء 5، خريف1985.

93- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، عدد 5، الجزء1، 1985.

الموسوعات والقواميس:

94- انوود ميخائيل:معجم مصطلحات هيغل،تر: إمام عبد الفتاح،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2000.

95- بوريكو فرانسوا:المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية

96- برنس جيرالد :قاموس السرديات،تر،السيد إمام،ميريت للنشر،مصر،ط2003.

97- الجوهري عبد الهادي : قاموس علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، ط3، 1998

98-راغب نبيل:موسوعة النظريات الأدبية،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1،2003.

99-صبري إسماعيل:محمد محمود ربيع،موسوعة العلوم السياسية،جامعة الكويت،1994.

100- علوش سعيد :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،سوشبريس،الدار البيضاء،المغرب،ط1985.

101-علي حسن عمار :الموسوعة السياسية للشباب،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،2007.

102-منغنو دومينيك:معجم تحليل الخطاب،تر:عبد القادر المهيري وآخرون،دار سيناترا،تونس،2008.

103- موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي ق20،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط2005.

104- يودين ب. :الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985.

المخطوطات والرسائل الجامعية

105-عبد الله عبد الوهاب الأنصاري:الإيديولوجيا واليوتوبيا،جامعة الإسكندرية،قسم الفلسفة،2000.

106- عماد هرملاني: العلم و الإيديولوجيا، مذكرة ماجستير. جامعة دمشق، 1987.

المواقع والمنتديات الإلكترونية:

107.www.goodreeds.com

108.www.blogspot.com

109.http//www.whyislamas. com

110.www.aluka.com

111.http://www.kafka-in-arabic.de.vu

112.www.arabwashingtonian.org

113.http://www.al-jazirah.com/20101112/cu12d.htm

114., http://www.askoxford.com/concise_oed/infrastructure

فهرس الآيات القرآنية:

الرقم	الآية	الصفحة
01	الآية، 74 من سورة البقرة **قال الله تعالى:** 	الرواية، ص50
02	الآية 27 من سورة النور قال الله تعالى: 	الرواية، ص383

فهرس النصوص الإنجيلية:

الرقم	الموضوع/السفر	الرواية	الصفحة
01	نص النهايات	كريماتوريوم.	132
02	//	//	133
03	لالة مريم- أفي ماريا	مملكة الفراشة	225

فهرس الجداول:

رقم الجدول	الفصل	الموضوع	الصفحة
01	الثاني	محور البناء – طبيعة الأفعال و الأعمال-	120
02	الثاني	محور الهدم – طبيعة الفعل والغرض منه-	122
03	الثالث	توضيح أعمال الهدم	176
04	الثالث	توضيح أفعال البناء	178
05	الرابع	تصنيف عناوين الروايات	185
06	//	تحليل العنوان:رواية كتاب "الأمير"	186
07	//	رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس	190
08	//	رواية البيت الأندلسي	205
09	//	أنثى السراب	209
10	//	مملكة الفراشة	214
11	//	رماد الشرق-1 و 2-	220
12	//	رماد الشرق 2	223

فهرس الأعلام

أ	
أفلاطون، 51-52	**أرسطو،26**
ارنست بلوخ،18	**امجه،18**
اوسيب بريك،	**انسار بيير**
ب	
بيير ماشيري،	**بيير زيما،**
بليخانوف	**براندیس،**
بورس	**بوريس اخنباوم،**
ج	
جابرعصفور،	**جمال شحيد،**
جون بياجي	**جون موبي**
جورج لوكاتش	
د	
دوسوسيير،	**دلتاي،**
دوصال،	**ديستوت دوتراسي،**
هـ-و	

هيغل، واسيني،70.....

ك

كارل ماركس، كارل مانهايم،

كانط، كلود كلوزيل،

ل

ليفي شتراوس، ليون روش،

لينين، لوسيان غولمان،

م

. مونسينيور ديبوش،... ماريشال فالي،

محمد التيجاني مولاي عبد الرحمان،

ماكس سكيدمور،

ن

نابوليون بونابرت،

ف

فلاديمير بروب، فيليب برو،

فيكتور شكلوفسكي، فالي،

ر

رولان بارت ، رومان جكبسون

روبرت اسكاربيت

غ

غريماس،.

ثبت المصطلحات الأساسية/Glossaire

عربي/فرنسي

إيديولوجيا	idéologie
صراع إيديولوجي	conflit idéologique
ايديولوجيم	ideologeme
إنسانية	humanite
بنية	Structure
بنيوية تكوينية	structuralisme génétique
تفسير	Explication
جماعة	groupe
حوار	dialogue
حقيقة	vérité
خارجي	extérieur
داخل	intérieur
دليل	signe
ذات الفعل	sujet de faire
رؤية	Vision
مرسل	destinateur
مرسل إليه	destinataire

vision du monde	رؤية العالم
roman	رواية
totalite	كلية
adjuvant	مساعد
opposant	معارض
scène	مشهد
acteur	ممثل
société	مجتمع
approche	مقاربة
Acculturisation	مثاقفة
system	نسق
socio structural	سوسيو بنائي
socio linguistique	سوسيو لساني
actant	عامل
operation	عملية
espace	فضاء
espace Romanesque	فضاء روائي
comprehension	فهم
conte	قصة
Lecture	قراءة

conscience	وعي
conscience collective	وعي جماعي
situation	وضعية
utopia	يوطوبيا

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الفصل الأول : الإيديولوجيا والرواية إيقاعات معرفية للمفهوم والعلاقة	
الإيديولوجيا؛ مهاد تاريخي مفاهيمي	08
1–علم الأفكار " الصيغة الملتبسة في نسق الفلسفة التنويرية "	10
2–المفهوم السلبي / التهكمي	11
3–المفهوم الماركسي	16
4–المفهوم السوسيولوجي	**19**
4 –1– الإيديولوجيا واليوطوبيا؛ المفهوم الكلي والمفهوم الجزئي للإيديولوجيا	20
4–2–الإيديولوجيا ورؤية العالم	**22**
5–خصائص الإيديولوجيا	23
6–نظائر الإيديولوجيا	24
6–1–الإيديولوجيا والسياسة	25
6–2–الإيديولوجيا و الدين	27
6–3– الإيديولوجيا في مجال اللغة والخطاب	27
7–علاقة الأدب بالإيديولوجيا	27
7–1– علاقة الإيديولوجيا بالرواية	31
7–2– النشأة والجذور في نظرية الرواية	31
7–3–الإيديولوجيا والرواية	33
ثانيا– الإطـار المنهجي للدراسة:السيوسيو بنائية من منظور النقد الأدبي	
1– علم اجتماع الأدب و الظاهرة الأدبية	**46**
2الإسهام الشكلي في تحليل الأدب..	**49**
3–من الشكلانية إلى البنيوية	**54**
4–مفاهيم بنيوية.	**57**
4–1–سمات البنية.	**57**

4-2-اللغة و الكلام 59

4-3-التزامن و التعاقب. 60

4-4-العلاقات السياقية و العلاقات الإيحائية 62

5-الإجراءات و المعايير المنهجية للبنيوية التكوينية. 64

5-1-الجدلية. 66

5-2-الوعي . 69

الفصل الثاني:"رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" دراسة سوسيو-بنائية

أولا – الإطار البنائي الفني 80

1 – حوارية التاريخ وبناء الرواية . 81

2 – جنس السيرة واشتغال التاريخ . 84

3 – التوثيق والرسالة المرجعية. 88

4– تعدد الأصوات وتعدد اللغة. 90

ثانيا– الإطار البنائي الفكري

1– الوعي الممكن و إيديولوجية التغيير. 96

2– الوعي الممكن و إيديولوجية التعايش. 99

3– الوعي الزائف و سياق الإيديولوجية النفعية 106

4-الوعي القائم بين السلبية و الحدس 109

5– البنية الدالة في كتاب الأمير.

5-1– وظيفية الأفعال في كتاب الأمير. 118

5-2-- محور البناء 119

5-3- محور الهدم. 121

4.5- الشخصيات و النموذج العاملي. 123

1.4.5- البطل الفاعل-الذات/ الموضوع. 124

5-4-2- المساعدون . 126

5-4-3- المعارضـون 127

5-4-4-المرسل و المرسل إليه 127

الفصل الثالث: مستويات الوعي في رواية مملكة الفراشة

1-الوعي القائم ومقتضيات الإيديولوجيا الليبرالية. 131

1-2-الوعي الزائف وسياق الإيديولوجيا الأصولية. 140

1-3-الوعي الزائف وسياق الإيديولوجيا البراغماتية. 144

2-أسلوبية النص الروائي: 147

2-1-الحوارات الخالصة وفكرة الجدل. 148

2-2-المونولوغ الداخلي/الاسترجاع. 151

2-3-. التهجين. 154

2-4- المحاكاة الساخرة/الباروديا 159

2-5-التناص. 163

3-البنية الدالة في مملكة الفراشة. 175

3-1-وظيفية الأفعال 175

3-2-محور البناء. 178

3-3- حور الهدم. 176

4–3–الشخصيات والنموذج العاملي 178

الفصل الرابع أثر التفاعل الدلالي بين المكونين الفني والإيديولوجي

1–1– العناوين 183

1–2– تصنيف العناوين 185

– تحولات العنوان بين الشكل والمضمون 186

1– رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد 186

2– سوناتا لأشباح القدس: 188

3–البيت الأندلسي 204

4– أنثى السراب 210

5–رماد الشرق1 219

6–رماد الشرق2 222

الخاتمة 230

قائمة المصادر والمراجع

الملاحق

الفهرس

الملخص