الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة عباس لغرور خنشلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مدرسة الدكتوراه في النقد

والدراسات الأدبية واللغوية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

الأدبي والإيديولوجي في روايات الطاهر وطار

- دراسة سوسيوبنائية -

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

- منيرة شرقي

إشراف الدكتور:

- عمر عيلان

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
يوسف الأطرش	أستاذ	خنشلة	رئيسا
عمر عيلان	أستاذ محاضر أ	خنشلة	مشرفا ومقررا
محمد كعوان	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	ممتحنا
باديس فوغالي	أستاذ	أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2011- 2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)

صدق الله العظيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي لا يبلغ مدحته القائلون، ولا يحصي نعماءه العادون،
ولا يعطي حقه المجدون، له الفضل والثناء الحسن.
والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين؛ نبي الهدى والرّحمة سيدنا وحبيبنا
محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه أجمعين.

الشكر إلى أستاذي الدكتور: "**عمر عيلان**"، الذي أشرف على مذكرتي ممّا زادها
شرفا، وقدم لي المساعدة في إنجازها، وكان له الفضل في إتمامها.

الشكر للأساتذة أعضاء اللجنة على قراءتهم مذكرتي وقبولهم مناقشتها
الشكر للأستاذ "الشريف حبيلة" على المراجع المقدمة

إلى كل عمال مكتبة جامعة تبسة، وعمال مكتبة الشيخ العربي التبسي
إلى كل من قدم لي المساعدة لإنجاز هذا البحث

شكرا

إهداء

أهدي فرحة نجاحي إلى

أمي حبيبتي التي تشجعني على المضي قدما نحو مراتب العلم الشريفة حفظك الله يا أمي

أهدي ثمرة جهدي إلى

من كان ومازال وسيبقى مصدر فخري واعتزازي أبي الغالي

"**محمد الصالح**" –رحمه الله– الذي زرع في حب الدراسة والنجاح

إلى أخوي عباس وعبد العزيز

إلى أخواتي حياة، رشيدة، حليمة، فضيلة، كريمة

إلى آسيا وضياء ونوفل

منيرة

مقدمة

مقدمة

إنّ الأدب فن جميل قبل كل شيء، يسعى للحفاظ على خصائصه الفنية، ومنه الرواية التي تمتلك سمات فنية تميزها عن غيرها من الأجناس، فتستحضرها أثناء عملية نسج الموضوع. هذه السمات أو الخصائص الجمالية للرواية، هي ما أُطلق عليه في الساحة النقدية بالأدبية.

كما أن الرواية هي أقدر الأجناس الأدبية على استيعاب قضايا المجتمع ومشاغله؛ إذ تتناول مشكلات الحياة ومختلف مواقف الإنسان منها، كما تحمل في طياتها أفكارا ومعتقدات وقيما تمس عدة جوانب اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية وأخلاقية صادرة عن رؤى الأفراد والمجتمعات، وهذا ما استدعى حضور ما اصطُلح عليه في الحقل النقدي بـ"الإيديولوجيا" في الرواية.

جمعت هذه الدراسة "**الأدبي والإيديولوجي في روايات الطاهر وطار –دراسة سوسيوبنائية–**" بين الرأيين، كونها سعت لإقامة قراءة نقدية موضوعية عن الرواية، تنظر لهذا الأدب على أنه طائر يطير بجناحين، جناح يمثل الجانب الأدبي الفني، وجناح يمثل الجانب الإيديولوجي الفكري. وبهذه الرؤية المنطقية، نقّبت الدراسة عن نقاط التقاء الجانبين، وكيفية حضورهما داخل النص الروائي.

والحديث عن طرفين مختلفين كالأدبي والإيديولوجي في المتن الروائي، يؤدي حقا إلى التساؤل عن كيفية تمثلهما في الرواية، ويفتح كذلك بابا للحوار حول مدى تأثير الإيديولوجيا على أدبية الرواية، أي على تلك الخصائص الفنية التي تجعل من الأدب أدبا ومن الرواية رواية. ولعل هذا ما دفع إلى طرح أهم القضايا المتعلقة بالرواية، من حيث تأرجحها بين كفتي الأدبية والإيديولوجيا.

وفق ذلك، كانت إشكالية هذا البحث على النحو الآتي: **كيف يحضر الأدبي والإيديولوجي في روايات الطاهر وطار؟** ما يؤدي للسؤال أيضا: هل كل ما هو أدبي حامل لإيديولوجيا؟ وكل ما هو إيديولوجي مستحضر بتقنية أدبية؟

ارتأيتُ الإجابة عن ذلك في دراسة نقدية، بغية الحصول على كنز المعنى الذي كاد يمحي، إذ كانت معظم الدراسات المتعلقة بالرواية مولعة بقضايا الأشكال وبمسألة النسق، كما وقد طغت المقاربات السردية على الساحة النقدية بالجزائر؛ ومن هنا يكون الحديث عن الإيديولوجيا ممزوجا مع الحديث عن الأدبية، لتحقيق حديث عن ثنائية نقدية هي السياق والنسق. أما اختيار روايات الطاهر وطار، فلملاءمتها الموضوع بلمسها الجانبين، الأول من خلال التحلي ببنيات أدبية جمالية تحقق لها الفوز بدرجات مستحقة في سلم الأدب، والثاني من خلال النزوع إلى الواقع الجزائري بسماته

الاجتماعية والسياسية، خاصة في فتراته التأزمية منذ الثورة وعواصف الاستقلال... هذا ما انتبه إليه إدريس بوديبة، فقدم بحثا موسوما بـ: "**الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**"، وفيه قام بمقاربة النصوص الروائية من جوانبها الشكلية ومضامينها الاجتماعية، فجمع بين الشكل والمضمون، الأمر مثله جاء في الدراسة النقدية التي قام بها عمر عيلان حول روايات ابن هدوقة، والتي كان عنوانها "**الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة**". وهناك دراسة ليوسف الأطرش "**المنظور الروائي عند محمد ديب**"، اهتدى فيها إلى دراسة المنظور باعتباره أداة تكشف عن رؤية الكاتب، إلا أنه خلافا لإيراد منظور محمد ديب تجاه مختلف القضايا التي عالجها في رواياته، كشف عن الأدوات الفنية التي وظفها ديب للتعبير عن كل هذا، ثم أنه حدد الإطارين الزمني والمكاني اللذين حويا هذه الأفكار. وتنضم دراستي لهاته الدراسات ولدراسات أخرى، حتى تسهم هي أيضا في المجال النقدي الجامع بين شكلانية وإيديولوجية الأدب.

من أجل نيل المرام، سلكت السبيل الممكن لالتقاء الأدبي والإيديولوجي فيه، هو المنهج السوسيوبنائي، هذا المنهج يجعل تحديد العناصر الأدبية والإيديولوجية ممكنا في الرواية، كما أنه يتيح الإحاطة بالأدب –عموما– داخليا وخارجيا من أجل دراسة أكثر تحررا، وفيه استعنت بمنطلقات ميخائيل باختين حول دراسة النص، لأنها ترمي إلى الربط بين العناصر السالفة الذكر، عبر الإنصات للنص، فالوصول منه إلى الدلالات الإيديولوجية، واستفدت كذلك من التوضيحات التي قدمها النقاد، أخص بالذكر حميد لحمداني.

في إطار المنهجية التطبيقية أيضا، اعتمدت في مقاربتي النقدية على تحليل الرواية من الجانب البارز فيها فقط، لأن تحليل روايات من جانب فني واحد، ثم تحليلها من جانب ثان، ثم من ثالث... يؤدي إلى الفوضى والخلط، والوقوع في فخ سطحية التحليل لكثرة النماذج "الروايات"، ومن ثمة البعد عن الغاية المنشودة... فحسبي هنا الكشف عن حضور والتقاء الجانبين الأدبي والإيديولوجي من خلال النموذج الروائي الأمثل.

من أجل الإجابة عن إشكالية البحث، اهتديت إلى تقسيم موضوع البحث إلى ثلاثة فصول مسبقة بمدخل، كما يأتي:

حررت في المدخل بطاقة تعريفية عن الروائي الجزائري "الطاهر وطار".

اهتممت في الفصل الأول "**الأدبي والإيديولوجي في الرواية**" بمسألة الاستقاء من الكتب بغية تحديد المفاهيم الأساسية للبحث، فتعرضت بداية إلى مفهوم "الأدبية"، ومدى غموضه وتعدد مراميه، ونظرا لتشابكه، قمت بتصنيف التعريفات حوله إلى حقلين: عند الشكلانية (كونها المنظر الأول)، وخلافا للشكلانية (أبرز الآراء لضيق المجال)، ثم مفهوم "الإيديولوجيا" الغامض أيضا، ونظرا لتضارب الأقوال حوله، صنفته هو الآخر بنفس الطريقة: عند الماركسية (كونها المنظر الأساسي)، وخلافا للماركسية (أبرز الآراء). انتقلت بعد ذلك إلى تحليل العلاقة الموضوعية للأدب بالمفهومين، فتوضيح أحوال تصادم الرواية بهما، بدءا بالإرهاصات الأولى الآتية من النقد الجدلي، ثم الإقرارات الواضحة من البنيوية التكوينية، ثم الإجراءات الصريحة والمعلن عنها من السوسيونصية.

أما الفصل الثاني "**السمات الأدبية والإيديولوجية للفضاء والزمن**"، فقد بحثت فيه عن نقاط التقاء الأدبي والإيديولوجي، لكن من خلال عنصري الفضاء والزمن. تطرقت أولا إلى لمحات تنظيرية عن العنصرين، ثم كيفية عكسهما وحملهما للمكون الإيديولوجي وحضورهما أيضا الجمالي. خصصت رواية **الزلزال** للفضاء، ورواية **اللاز** للزمن، وليس ذلك اعتباطا، وإنما بعد تمعن وتثبت في خصائص الروايتين، **فالزلزال** ركزت كثيرا على جماليات الفضاء، كما جعلته محركا لأحداثها، **واللاز** حفت بعنصر الزمن في كل أشكاله، سواء في مفهومه التاريخي والاجتماعي، أو في مفهومه النفسي، أو في مفهومه التقني أيضا.

في الفصل الثالث "**صراع الأصوات وتعدد اللغات**"، بحثت عن التقاء الأدبي مع الإيديولوجي، لكن من خلال عنصري المتكلم واللغة، فدرست الصراع الصوتي والتعدد اللغوي وفق أهم منطلقات باختين لا كلها، لأن هذا الناقد خصص نظريته على الرواية الحوارية فقط دون الرواية المناجاتية، فاستكمل لحمداني النقص بأسلوب نقدي توضيحي. لدراسة صراع الأصوات، اخترت رواية **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ولدراسة اللغة بتعددها، اخترت رواية **قصيد في التذلل**. وليس ذلك من باب الاختيار التعسفي، وإنما لِما اتصفت به هاتان الروايتان، فالأولى رصدت تناقضا فكريا سائدا في فترة ما، مثّله الروائي بشخصيات ذات أبعاد محددة تفي بغرض التصوير الفكري، ثم أن الرواية الثانية اشتغلت كثيرا على جانب اللغة، وتضمنت تعددا في الخطابات، كما اصطبغت بخاصية التناص، مما جعلها أكثر ملاءمة لهذا الجانب التطبيقي بالذات.

أنهيت البحث بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، وقد حرصت على أن تمس كل جزء من أجزاء الموضوع.

كانت هناك صعوبات في البحث، كغموض المصطلحات وتعدد مشاربها، والحصول على مراجع مثرية للموضوع، وتطبيق منطلقات باختين التي لم يجد البحث ملجأ للتنصل والهروب منها، فعلى الرغم من تداخلها وغموضها أحيانا، تُعتبر النظرية الأساسية والمنبع الأصلي للقول بـ"الأدبي والإيديولوجي في الرواية".

وفي الأخير، أتمنى أن يسهم بحثي: "**الأدبي والإيديولوجي في روايات الطاهر وطار**" في إثراء الدراسات الأدبية التطبيقية لاسيما الجزائرية منها، والله ولي التوفيق.

مدخل

الطاهر وطار أحد أعلام الرواية الجزائرية

مدخل (الطاهر وطار أحد أعلام الرواية الجزائرية)

ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة، وذلك بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة كالمقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية، بل إن هذه الأشكال الجديدة تعتبر حديثة بالقياس إلى مثيلاتها في الأدب العربي الحديث[1]. وإن لم تر الرواية عموما النور باكرا، فإن الرواية ذات التعبير العربي في الجزائر قد تأخرت في الظهور عن الرواية العربية وعن المكتوبة بالفرنسية في الجزائر[2].

وسواء كانت الرواية الجزائرية مكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية، فإنها عكست كما عكس الإبداع الجزائري عامة واقع الإنسان الجزائري وقضايا الوطن الذي عانى مدة طويلة من الظلم والاضطهاد، فرسمت ذلك، وواكبت التحولات التي عيشت منذ الثورة التي صارت –كما قيل– «هاجساً أساسياً يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه»[3]، ثم مخاض ما بعد الاستقلال، وحدة الأزمات السياسية... وصولا إلى العصر الراهن ومشاكله، لاسيما الثقافية منها.

فكثيرا ما يسافر الكاتب الجزائري عبر خياله إلى عوالم وهمية، إلا أن الواقع يحطه مرارا على أرض الحقيقة، وبالتالي لم يستطع في الغالب التنصل من انتمائه ومن قضايا مجتمعه وشؤون وطنه، ففي كل مرة يترك الواقع بصماته على تلك الصفحات، رغبة أو دون رغبة من صاحبه. وهذه أهم ميزة للرواية الجزائرية. ومن الروائيين الجزائريين الذين انشغلوا بقضايا مجتمعهم، فألفوا روايات تسعى ككل عمل أدبي إلى تجنب الانشغال عن أدبية وفنية الإبداع، الأديب والروائي "الطاهر وطار":

---

[1]– عبد الله ركيبي: **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 198.

[2]– مخلوف عامر: **توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية**، منشورات دار الأديب ص: 161.

[3]– مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 17.

وُلد الروائي الطاهر وطار يوم 15 أوت 1936 بسوق أهراس التي تقع في الشرق الجزائري، وفي بيئة ريفية لا تبعد عن مداوروش بأكثر من 20 كلم. ولد بعد أن فقدت أمه ثلاثة بطون قبله، فكان الابن المدلل للأسرة الكبيرة التي يشرف عليها الجد المتزوج بأربع نساء، أنجبت كل واحدة منهن عدة رجال لهم نساء وأولاد أيضا[1].

حفظ القرآن الكريم في طفولته الأولى، ثم التحق بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، ومن ثمة سافر إلى "جامع الزيتونة" بتونس في بداية 1954، وفي حدود سنة 1955 بدأ ينشر بعض القصص في الصحافة التونسية. وبعد الاستقلال أشرف على إصدار جريدتين متتاليتين "الأحرار" و"الجماهير" ما بين 1962- 1963، وفي السبعينيات أشرف على إصدار "الشعب الثقافي" ملحقا لجريدة الشعب، وكان ذلك ما بين 1972- 1974[2].

من 1963 إلى 1984 عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي، ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش وهو في سن "47". في 1990 أسس مجلتي التبيين والقصيدة واللتين تصدران حتى اليوم. ما بين 1991- 1992 شغل منصب مدير عام الإذاعة الجزائرية. كرس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989، وقبلها كان قد حول بيته إلى منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر[3].

توفي عمي الطاهر وطار* «مساء الخميس 12 أوت 2010 بالجزائر العاصمة إثر مرض عضال عن عمر يناهز 74 سنة بعد رحلة علاج شاقة بين الجزائر ومستشفى باريس»[4]. لكنه رحل وترك وراءه ما يخلده على طيات السنين، إنها تلك الأعمال الإبداعية التي أنعشت الساحة الأدبية والثقافية الجزائرية والعربية، ثم العالمية بعدما تُرجمت إلى العديد من اللغات. وقد صدرت كما يلي:

---

[1]- http://www.wattar.cv.dz/TAH_OUETTAR.HTM

[2]- إدريس بودبية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص: 11.

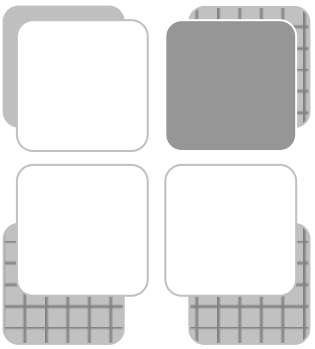
[3]- http://www.wattar.cv.dz/TAH_OUETTAR.HTM

* كما يلقب في الوسط النقدي والإعلامي خاصة.

[4]- خ. حسيني: **محطات هامة في 2010، 12 أوت 2010 وفاة الأديب الجزائري الطاهر وطار، الشروق العربي** (جريدة أسبوعية) تصدر عن مؤسسة الشروق للإعلام والاتصال، الأسبوع "27 ديسمبر إلى 01 جانفي 2011"، العدد 953، ص: 14.

على الضفة الأخرى (مسرحية) مجلة الفكر التونسي أواخر الخمسينيات، **دخان من قلبي** (قصص) تونس 1962، **الهارب** (مسرحية) الجزائر 1971، **الطعنات** (قصص) الجزائر 1971، **اللاز** (رواية) الجزائر 1974، **الزلزال** (رواية) بيروت 1974، **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** (قصص) بغداد 1980، **عرس بغل** (رواية) بيروت 1983، **العشق والموت في الزمن الحراشي** (رواية) بيروت 1980، **الحوات والقصر** (رواية) الجزائر 1980، **رمانة** (رواية) الجزائر 1981، **تجربة في العشق** (رواية) الجزائر 1989، **الشمعة والدهاليز** (رواية) الجزائر 1994، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** (رواية) الجزائر 1999[1]، **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** (رواية) الجزائر جريدة الخبر وموفم 2005 القاهرة أخبار الأدب 2005، **قصيد في التذلل** (رواية) القاهرة. دار كيان 2010.

[1]- إدريس بودبية: **مرجع سابق**، ص: 11.



الفصل الأول

الأدبي والإيديولوجي في الرواية

- الأدبية
- الإيديولوجيا
- الأدبي والإيديولوجي في الرواية

1

يحقق الأدبي والإيديولوجي ثنائية متقابلة تتحدث عن فن الرواية، يهتم هذا الفصل بتوضيحهما، لأن في ذلك سعي إلى صوغ علاقة واضحة للرواية بهما، ورصد لكيفية تمثلهما بها.

أولا: الأدبية

أخذت كلمة "الأدبي" من المصطلح الشكلاني "الأدبية"، ويتفق الدارسون على أن أول استخدام تنظيري لهذا المصطلح، كان على يدي الناقد رومان ياكبسون حين حدده في مقولة غدت شهيرة، كما أن نقادا آخرين تطرقوا إليها، حسب وجهات نظرهم. وقبل الحديث عن ذلك، تجدر الإشارة إلى إشكالية المصطلح.

1- المصطلح واستخداماته الأولى

اشتق مصطلح "الأدبية" من اسم الأدب، وهذا ما امتثلت العربية له، إذ صيغ المصدر الصناعي "الأدبية" ليدل على الخصائص والسمات الموجودة في الاسم الذي اشتق منه (أدب)، ويقابلها "La littérarité" في اللغة الفرنسية.

كثرت التسميات حول كلمة الأدبية، مما أوقع المصطلح في إشكال، وقد أشار إلى ذلك محمد صالح الشطي بقوله: «ثمة عدد كبير من المصطلحات التي ابتكرت أصلا للدلالة على تلك السمات الخاصة التي تميز الأعمال الأدبية من غيرها، فإذا كان هناك إجماع على أن تشكيل النص الأدبي يتكئ على طرائق متعددة مخالفة للغة الكلام العادي المألوف ومنحرفة عنه، فإن هذه الطرائق لم تخضع للحصر وقد أطلق عليها أسماء متباينة لدلالة فئة من يرى أن السمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة الشعرية/ أو الشاعرية/ أو الجمالية/ أو الإنشائية/ أو الأدبية... وما إلى ذلك وبعض النقاد يخصص بعض هذه الألفاظ للدلالة على نوع أدبي بعينه، والبعض الآخر يعمم بحيث تدل كل لفظة منها على الهوية الفنية لأي عمل أدبي شعرا كان أم نثرا...»[1].

فقد تباين الاستخدام اللفظي لهذه الكلمة، وتلك التسميات المختلفة الواردة آنفا، تشير إلى فوضى في المصطلح، والشائع منها "الأدبية" و"الشعرية/ La poétique"، إلا أننا قد نميل أحيانا إلى مصطلح الأدبية، تفاديا للخلط الذي أصاب الشعرية، حيث اختلف النقاد في حقيقتها؛ فمرة يقولون أنها

[1]- ذكره أيمن داوود اللبدي في: **الشعرية والشاعرية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2006، ص: 20.

مرادفة للأدبية، ومرة أخرى أنها مخصصة للشعر، ومرة أخرى أنها منهج... أما الأدبية، وعلى الرغم من تعدد مفاهيمها، فهي تعود كلها إلى خصائص هي جوانب فنية وجمالية تعطي سمة مميزة للأدب، فتجعل منه أدبا.

من بين من استخدم مصطلح الشعرية تودوروف، وقد جعله مساويا لعلم الأدب، فهما منهجان يبحثان عن الأدبية، والتي هي مجموعة الخصائص التي تجعل من النص أدبا*. بينما الشاعرية، وقد استعملها سعيد علوش، تدل على الدرجات الجمالية الفرعية التي يلمسها القارئ عند القراءة لنص ما في لغة ما[1]. أما الإنشائية، فقد استخدمها عبد السلام المسدي في كتابه **الأسلوبية والأسلوب**، وتعني عنده الشعرية، وإنما فضلها لإبعاد اللبس، كون هناك من يعتقد أن الشعرية تضم الشعر فقط، فقال بالإنشائية وعنى بها الخلقَ والإنشاء الأدبي عموما[2]. وإن سعى النقاد للتفريق بين هذه المصطلحات، إلا أنها متداخلة لحد كبير.

الأدبية مصطلح حديث، إلا أن له جذورا ضاربة في أعماق التاريخ، ومنذ العصر اليوناني، فقد عرفت شعرية أرسطو التي وضعت نظرية فلسفية عامة لكل الفنون، بما في ذلك الأدب والموسيقى والرقص، حيث أرجعها جميعا إلى محاكاة الطبيعة والحياة، ثم قرر أن الاختلاف فيها يكمن في الوسيلة؛ فالأدب يحاكي الطبيعة باللغة، والموسيقى تحاكيها بالنغم، والرسم بالخطوط والألوان، وتكون هذه المحاكاة لما هو واقع فعلا أو لما هو ممكن الوقوع أو لما هو واجب الوقوع، فالمحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال[3]. كما هدفَ أرسطو إلى تشكيل نظرية عامة للأدب، طورها من خلال تركيز بحثه في نوعين فقط، هما المأساة والملحمة، وسعى إلى إبراز خصائصهما وخصائص أجناس أخرى[4]. وركز كثيرا على المأساة، واعتبرها محاكاة لفعل خطير مهم من الناحية الإنسانية، وتستعمل لغة راقية، وتحقق من خلال الشفقة والخوف التطهيرَ.

خلافا لذلك، بحث الدارسون عن جذور للأدبية في التراث العربي، ودافعوا عما عثروا عليه بأدلة مستقاة من بطون الكتب العربية، وبالتمعن فيما قالوه، نجد حقا أن هناك محاولات لنقاد عرب

---

* يتم إرجاء الحديث عن ذلك في صفحات موالية.

[1]– ذكره عز الدين مناصرة في: **علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2007، ص: 25.

[2]– عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط3، ص: 171.

[3]– محمد مندور: **النقد والنقاد المعاصرون**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص: 183.

[4]– نبيل راغب: **موسوعة النظريات الأدبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، مصر، 2003، ص: 386.

هي نتيجة البحث عما يجعل من الأدب أدبا جماليا، ومن نماذج ذلك ما أتى به الجرجاني، حيث تناول الدور الباهر لصور البلاغة في تشكيل منبع رئيسي للأدبية، فهي التي تُعطي الأدب خصوصيته وطبيعته الفنية، وهذه الصور البلاغية (الاستعارة، الكناية...) تجسد نظريته المسماة بالمعنى ومعنى المعنى، تلك النظرية التي تقرر وجود مستويين للغة؛ فالمستوى الأول هو الذي يقرر أمرا ما، أو يشير إلى حقيقة معينة لا يختلف فيها اثنان، أما المستوى الثاني فهو المستوى الأدبي، الذي يقوم على الانفعال والجمال والفن، ومداره على الكناية والمجاز والاستعارة والإشارة والتلميح والتورية والتشبيه والتمثيل، وهو الذي يجعل الأدب أدبا، حيث يدل اللفظ على معنى، ثم يفضي هذا المعنى إلى معنى آخر يوصل إلى الغرض. فتقوم الأدبية على معنى المعنى، وتتجسد في جسد النص من خلال صور البلاغة المختلفة، وكلما ازدادت العلاقات غموضا بين الأشياء، تحقق التميز ومن ثم الأدبية[1].

وقول قدامة بن جعفر بأن الشعر كلام موزون مقفى، يدل على منطلق لتصور الأدبية، بوصفها تحدد أركانا للشعر، تتمثل في اللفظ والمعنى والوزن والقافية[2].

وقد عبر النقاد العرب القدامى عن الأدبية بمصطلحات، منها ما يجعل الشعر شعرا، كالفحولة عند الأصمعي، ثم عند تلميذه ابن سلام الجمحي في كتابه **طبقات فحول الشعراء**، فالفحولة هي اكتمال أدبية عند الشاعر[3]. كما استعمل التراث النقدي العربي مفهوم "حسن الديباجة"، إذ وُصف شعر النابغة الذبياني بأنه حَسن الديباجة، وكذلك مفهوم "الرونق"، حيث وصف المرزوقي الشعر العربي العبقري بأن في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا[4].

يُقر عبد الملك مرتاض بفكرة الأدبية في التراث العربي النقدي فيقول: «ومع إقرارنا بأن أدبية ياكبسون ليست هي أدبية ابن سلام أو ابن طباطبا أو المرزوقي إلا أنه كان لهؤلاء، حتما أدبيتُهم، وإذن فالفكرة طُرقت في النقد العربي، ومورست...»[5]. ثم يذهب إلى أن أدبية العرب بقيت غامضة بقدر غموض أدبية ياكبسون، ويتساءل عما إذا كانت الديباجة مجرد انتقاء الألفاظ الأنيقة الرقيقة في

---

[1]– محمود درباسة: **مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد – الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام – المملكة العربية السعودية، 2003، ص: 15.

[2]– حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص: 26.

[3]– محمود درباسة: **مرجع سابق**، ص: 13.

[4]– عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص: 59، 60.

[5]– **نفسه**، ص: 60.

نسج الشعر، أم أنها أبعدُ من ذلك، ثم يستفسر عن حقيقة هذا الرونق إن كان هو أدبية ياكبسون أم لا، دون أن يصوب أو يفند إشكالاته، سوى أن فكرة الأدبية قد طُرقت في النقد العربي حتى وإن اختلفت عن أدبية ياكبسون[1].

2- المفهوم الشكلاني

الشكلانية حركة روسية نقدية (1915- 1930)*، ترفض المقاربات النفسية والاجتماعية والتاريخية، لأنها حسب منظريها تركب الأدب من أطراف أخرى لا تخص الأدب وإنما تخص علوما أخرى. أما المعنى أو الدلالة عامة فمسألة غير مطروحة في عرف الشكلانيين، حيث يرونها خارجة عن خصائص الأدب ولا علاقة لها بأدبية الأدب، فليس للمعنى في رأيهم أي شأن، مثله مثل الواقع يدخل إلى الأدب كجزء من المادة المتوافرة التي يستخدمها الأدب[2].

قام الشكلانيون بالتشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، مما جعلهم يختصون بدراسة الشكل. ومن خلال تحليلهم النص شكليا توصلوا إلى الأدبية، وهي التي -أي الأدبية- نقلت قيمة الأعمال الأدبية من السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية، إلى السياق المنبثق من هذه الأعمال ذاتها، أي في طبيعتها الأدبية[3]. لكن، ما حقيقة هذه الأدبية؟

2-1- مقولة الأدبية

أطلق رومان ياكوسبون Roman Jakobson سنة 1919 مقولة تحمل لفظة الأدبية، والتي غدت منذ ذلك شهيرة: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عملٍ معين عملاً أدبياً»[4]. وعليه، تعد الأدبية من المصطلحات التي أنشأها رومان ياكبسون، وحدد بها موضوع الدراسة الأدبية، فهو ليس الأدب عموما، وإنما الأدبية.

---

[1]- **نفسه**، ص: 60.

* تكوّنت من جماعتين (حركة موسكو الألسنية/ 1915، وجمعية دراسة اللغة الشعرية -Opoyaz- في سان بطرسبرغ/ 1916)، وما جمعهما هو السعي إلى خلق علم أدبي مستقل، انطلاقا من خصائص المادة الأدبية، فكان لهم الدور البارز في إرساء نظرية للأدب، تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس. انظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: البنيوية، التفكيكية، السيميائية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1996، ص: 09.

[2]- عدنان بن ذريل: **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 30.

[3]- صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997، ص: 88.

[4]- تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1990، ص: 84.

حاول غريماس أن يعلق على مقولة ياكبسون ففسرها بقوله: «أي ما يسمح بتمييز ما هو أدبي، مما هو غير أدبي»[1]، لكنه لم يضف إليها شيئا، ذلك لأن المشكلة تكمن في أمرين؛ تحديد ما هو أدبي في النص، أي تلك الخصائص الجمالية والفنية التي تجعل من النص أدبا، وتحديد ما هو غير أدبي حتى إذا توفر في نص، نقول أنه فاقد لأدبيته.

كما كتب ايخنباوم هو الآخر موضحا المقولة: «لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي، يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية، التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة، تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى، كموضوع مساعد»[2]، فلم يضف هو الآخر شيئا.

اعتبر ياكبسون الأدبية موجودة في جميع الفنون الإبداعية، ورغم ذلك اعتد في تطبيقاته بالشعر الموزون، لا لشيء سوى أن الشعر المنظوم –حسب رأيه– في مقدمة الأنواع الأدبية دوما من حيث الأسلوب، وقد أكد ترنس هوكز على أنها تظهر في نظرية ياكبسون باعتبارها مظهرا لكل استعمالات اللغة[3].

خلافا للمقولة الشهيرة، لخص ياكبسون موضوع الأدبية بالسؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وهي إجابة بالسؤال[4]؛ ذلك لأن الأدبية –كما قيل– مصطلح «يُطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية»[5].

2-2- الأدبية وظيفة لغوية

توصل ياكبسون إلى تحديد أدبية الأدب من خلال هيكلته للحدث الاتصالي؛ فكل حدث اتصالي يستدعي وجود طرفين هما "المرسل/ المتكلم" و"المستقبل/ المخاطَب"، وبينهما "رسالة" شفوية أو مكتوبة تستند إلى "سياق"، وتقوم على "سَنَن" يشترك فيها طرفا الحدث وبها تكون الرسالة واضحة ومفهومة، وتقتضي الرسالة "اتصالا/ قناة" يسمح للطرفين بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويقصد

---

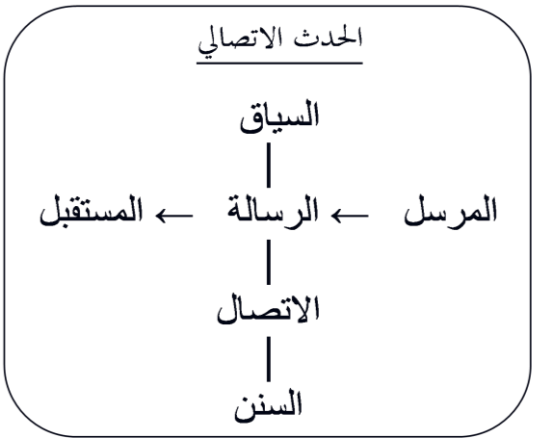
[1]– عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، ص: 59.

[2]– سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط4، 2005، ص:13.

[3]– حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 94، 95.

[4]– **نفسه**، ص: 97.

[5] – عبد السلام المسدي: **مرجع سابق**، ص: 132.



بالاتصال وسيلة انتقال الرسالة "الصوت أو الحروف أو الخط الهاتفي"[1]. كما هو موضح في المخطط[2]:

ثم صاغ ياكبسون نظريته الشهيرة في وظائف الكلام، لما اكتشف أن لكل رسالة وظيفة أو أكثر، ومنها الأدبية أو الشعرية*، وذلك حسب ارتباطها بعنصر من العناصر السابقة: إن ركزت الرسالة على المرسل كانت وظيفتها "انفعالية وعاطفية"، أو تعبيرية على العموم، وإن اهتمت بالتركيز على المستقبل سادت الوظيفة "الإفهامية"، أما إذا توجهت بالتركيز نحو السياق حدثت "الوظيفة المرجعية" المؤدية للإخبار، أي إحالتها إلى ما هو خارج عنها، وإذا انصب تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها كانت الوظيفة "الاختبارية"، كالتأكد من وصول الرسالة، يقال "ألو" أو "هل تسمع؟"، كما تسمى هذه الوظيفة بالانتباهية كونها تحرص على إبقاء التواصل بين الطرفين[3]، أما حين تركز على السنن كانت وظيفتها "ميتالسانية" أو ما يسمى باللغة الماورائية، فتسعى الرسالة إلى التأكد من أن الطرف الآخر يستعمل نفس النمط اللغوي، كأن تتخلل الحوارَ عبارات مثل: أليس كذلك؟ هل أنت تفهم عني ما أقول؟ وحين تتوجه الرسالة نحو ذاتها، فتسود الوظيفة "الشعرية أو الجمالية أو الأدبية"[4].

يتبين مما سبق أن الأدبية تتحقق حين تكون الرسالة غاية في حد ذاتها، لا تعبر إلا عن نفسها، وهي المعنية بالدراسة، أو كما قال ياكبسون: «إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»[5]. وهناك مواقف متباينة حول حقيقة العلاقة بين الرسالة والوظيفة الأدبية؛ من رأى أن الوظيفة الأدبية لا تكون في الكلام العادي الذي تؤدي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية، وأن الأدبية تكون فيه في الدرجة الصفر، واعترضهم في ذلك آخرون بحجة صعوبة تحديد المعيار الذي تكون فيه اللغة في الدرجة الصفر. إلا أن ياكبسون

---

[1]– **نفسه**، ص:157.

[2]– رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، 1988، ص: 27.

* كونه يستخدمهما في معنى واحد.

[3]– عبد السلام المسدي: **مرجع سابق**، ص: 158، 159، 160، 161، 162.

[4]– **نفسه**، ص: 160.

[5]– رومان ياكبسون: **مرجع سابق**، ص: 31.

وصل لحل يتلخص في أن كل رسالة مهما كان مضمونها أو غايتها، فهي تحمل وظيفة أدبية، يبقى أن درجة الوظيفة تختلف من نص لآخر[1].

ذكر ياكبسون أيضا بأن هناك تداخلا بين هذه الوظائف، إذ يصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة، وقدم حلا متمثلا في "الوظيفة المهيمنة"؛ فإذا هيمنت الوظيفة الشعرية على وظيفة أخرى تؤديها نفس الرسالة، كانت الوظيفة هنا الأدبية/ الشعرية[2].

2-3- الأدبية بين الاختيار والتأليف

بعد أن حدد ياكبسون الأدبية كوظيفة لغوية، ذكّر بنمطي الاختيار والتأليف، وفي هذا يرجع إلى مبدأ المحورين الذي قننه دي سوسير على التتابع: محور التزامنات أو محور الانتقاء، ومحور التعاقبات أو محور التركيب[3]. يعد الاستبدال مجموعة الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم، والتي لها طواعية الاستبدال فيما بينها، فتقوم بينها علاقات استبدالية[4]. فإذا قال شخص: «ظننتُ الوجبة شهية»، فإنه في المرحلة الأولى اختار الفعل "ظننت" بدل أفعال أخرى مثل: "اعتقدت"، "حسبت"، "خلت"، "عددت"... وفي المرحلة الثانية اختار كلمة "الوجبة" بدل "الأكلة" و"الطعام" و"الغذاء"... وفي المرحلة الثالثة اختار "شهية" بدل "لذيذة" و"حلوة" و"مرة" و"حارة"... وكل مجموعة من هذه الألفاظ ذات علاقة استبدالية، إذا اختير أحدها، انعزلت البقية، ولذلك قيل في هذه العلاقات أنها روابط غيبية، إذ يتحدد الحاضر منها بالغائب، ويتحدد الغائب انطلاقا من الحاضر[5].

وتزدوج العلاقات الاستبدالية في الحدث اللساني بالعلاقات الركنية، وهي نتيجة عملية، تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده اللغوي، وتتمثل في رصف هذه الأدوات التعبيرية، وتركيبها حسب قوانين النحو ومجالات التصرف، وسميت علاقات ركنية لكونها خاضعة لقانون التجاور، ودلالاتها رهينة الأركان القائمة في تعاقبها. وأطلق عليها محور التوزيع، لأن رصفها بمثابة توزيع لها على سلسلة الكلام. وهذه العلاقات الركنية/ التوزيعية تتميز بكونها حضورية، أي يتحدد بعضها ببعض بما

---

[1]- عبد السلام المسدي: **مرجع سابق**، 160، 161.

[2]- رومان ياكبسون: **مرجع سابق**، ص: 28.

[3]- نبيل راغب: **مرجع سابق**، ص:379.

[4]- عبد السلام المسدي: **مرجع سابق**، ص: 139.

[5]- حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 139.

هو حاضر موجود، أي بما تم اختياره لا بما يمكن أن يختار من الرصيد[1]. ولا يمكن أن يكون النظام الاستبدالي أو النظام الركني عفويا أو اعتباطيا، فكل لغة لها نواميسها التي تسعى اللسانيات إلى تحديدها.

وإسقاط محور الاختيار على محور التوزيع يخلق الأسلوب، ومن هذا الأسلوب تتحدد درجة الأدبية، فالمبدع «في ميدان الأدب لا يأخذ من مخزون خبرته عنصرا عاما معروفا، بل ينتقي عناصر خاصة وحميمة، وهي عناصر عديدة، وبذلك يكون لزاما عليه أن يختار منها ما يريد بعناية فائقة، ثم يقوم بتركيبها في سياق لغوي»[2].

بذلك ربط رومان ياكبسون الأدبية بعلم اللسانيات، معتبرا أن مجالها هو الاستخدام الخاص للغة، حيث تخرج الكلمات عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على الإبداع قيمة فنية وجمالية[3].

2-4- تقنيات الأدبية

نظر الشكلانيون للأدب على أنه «استخدام خاص للغة»[4]، ولتوضيح هذا الاستخدام الخاص، وضعوا مقابلة بين اللغة الأدبية واللغة العملية اليومية، فوجدوا أن التمايز قائم على أساس هيمنة أو تراجع الهدف التوصيلي، كما أنه قائم على أساس اكتساب أو عدم اكتساب المكونات اللغوية قيمة مستقلة؛ فإذا استعمل الإنسان الظواهر اللغوية من أجل التوصيل، فقدت المكونات اللسانية قيمتها وصارت مجرد أداة للتوصيل[5].

من هذا التفريق، سعى الشكلانيون إلى تحديد التقنيات التي تجعل من النص أدبيا، وعالجوا الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة، لأنه يمارس عنفا منضبطا على اللغة العملية، ومن ثم يحرفها بطريقة تجذب انتباهنا إلى طبيعتها التي يقوم الشاعر ببنائها[6].

حتى تتحقق الأدبية، يلزم على الكاتب أن يبني الأدب بعوامل تضفي عليه لمسة جمالية، وقد سعى شكلوفسكي إلى تحديد التقنيات التي يوظفها الكاتب في إحداث تأثيرات ملموسة، ولعل أهمها

---

[1]- **نفسه**، ص: 140.

[2]- إنريكي أندرسون إمبرت: **القصة القصيرة، النظرية والتقنية**، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص: 07.

[3]- محمود درباسة: **مرجع سابق**، ص: 21.

[4]- **نفسه**، ص: 26.

[5]- حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 81.

[6]- رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 29.

حسبه "التغريب" إذ يقول: «تقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»[1]. فكل رسالة تركز على ذاتها لا تستغني عن خاصية داخلية ألا وهي الغموض، فيعسر الوصول إلى الإحالات، وعن ذلك قال ياكبسون: «إن الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها»[2]، فجعل الغموض ملمحا لازما في النصوص الأدبية.

لم يهتم الشكلانيون بتغريب الإدراكات نفسها، بقدر ما اهتموا بالطرائق التي تحدث التغريب، كإزالة الألفة عن طريق تصعيب الأشياء، وتعرية الموضوعات من أي تبرير لفظي، وكذلك بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع، إذ أن تطويل الأحداث يثير الانتباه لها، كما أن قطع وحذف أحداث يبعث إلى الغموض والتساؤل عن الحقائق[3].

ولعل أهم ما قالوا به هو "إماطة اللثام"، أي الكشف عن الوسائل الفنية الموظفة في إحداث التغريب أو في إحداث جمالية للنص على وجه العموم، وكل رواية تقوم به فهي أهم عمل أدبي حسب شكلوفسكي، إذ أنها تميط اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة فتتكشف بنيتها، فقد كان للشكلانيين الروس موقف عدائي صريح من المبدأ الكلاسيكي الذي ينادي بضرورة أن يخفي الفن عملياته الفنية[4]، كما كانوا ضد مبدأ الاقتصاد الفني لأنه ينافي إماطة اللثام، ويجعل الجملة تحتوي على قدر كبير من الفكر، وقد دحض شكلوفسكي هذا المبدأ وقرر أنه يلائم اللغة اليومية لا اللغة الأدبية[5].

مما قاله الشكلانيون أيضا، أنه يمكن للعناصر الداخلية في الأدب أن تكون ذات وظيفة جمالية، كما يمكن حدوث العكس؛ فتكون العناصر الأدبية والوسائل ذات طابع روتيني وتوظيف آلي، وإذا كان ذلك، تنطمس ملامحها. وذلك يعني أن العناصر في الأعمال الأدبية، يحتل بعضها موضع

---

[1]– **نفسه**، ص: 30.

[2]– رومان ياكبسون: **مرجع سابق**، ص: 51.

[3]– رامان سلدن: **مرجع سابق**، ص: 30.

[4]– **نفسه**، ص: 30، 31.

[5]– حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 80.

الصدارة، ويتراجع بعضها وينطمس، كالألفاظ العتيقة مثلا، فإذا تراجعت عناصر، برزت أخرى إلى الأمام وأصبحت "عنصرا مهيمنا"[1].

ويتسم العنصر المهيمن بالصفة الحركية، ومن ذلك فسر الشكلانيون التاريخ الأدبي، فكل تطور جديد هو استجابة لرفض الألفة الجامدة، ويؤدي تغير العنصر المهيمن إلى تغير الأشكال الأدبية. وأضاف ياكبسون إلى ذلك فكرة مؤداها أن النظرية الأدبية عبر العصور، قد يحكمها عنصر أدبي خارج عن النسق الأدبي، كتوجه الشعر الرومانسي صوب الموسيقى. وينظم العنصر المهيمن بقية العناصر (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ...) في العمل الفردي من حيث، الترتيب (التقديم أو التأخير). وما يتغير ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ...)، وإنما وظيفة هذه العناصر أو مجموعة منها[2].

جعل ياكبسون من المجاز والكناية جزءا من الواقع الشعري، ومن ثم الأدبي عموما[3]. وأكد الشكلانيون خاصة شكلوفسكي على أن "الحبكة" هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية، وليست الحبكة في نظرهم مجرد ترتيب لأحداث القصة، بل هي أيضا كل "الوسائل" المستخدمة للتدخل في مجرى القص وإبطائه، فالاستطرادات والحيل والأوصاف المسهبة وسائلٌ تثير انتباهنا إلى الشكل. فالحبكة انتهاكٌ أيضا للترتيب الشكلي المتوقع للأحداث، وقد ارتبطت بالتغريب لأنها تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة[4].

ومن أهم عوامل الشعر الإيقاع الذي يضفي جمالا عليه، فلم تكن هذه المدرسة بمنأى عن مشاكل الإيقاع والوزن الشعريين، وقد شدد الشكلانيون في الأول على الوزن، ثم أصبح الإيقاع ذا دور كبير في وضع اللبنات الأساسية لنظرية في الأدبية[5]. وقد أبرز بريك في دراسة عنوانها "الإيقاع والنظم" أن الشعر يتوافر على أبنية تركيبية ثابتة مرتبطة مع الإيقاع، فلا يكون الإيقاع مجردا، وإنما مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملة، أما الوزن فيتراجع إلى المرتبة الثانية، وبذلك أصبح الإيقاع أساسا بنائيا للشعر[6].

---

[1]– رامان سلدن: **مرجع سابق**، ص: 35.

[2]– **نفسه**، ص: 36.

[3]– رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ص: 52، 59.

[4]– رامان سلدن: **مرجع سابق**، ص: 32، 33.

[5]– حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 80.

[6]– عز الدين مناصرة: **مرجع سابق**، ص: 275.

يبدو أن الشكلانيين مهتمون كثيرا بعنصر اللغة، وإن أشاروا إلى الإبطاء والقطع للدلالة على أنهما يلبسان اللغة الغموض ويثيران الانتباه، فهذان العنصران يحملان أيضا بعدا زمنيا، فإبطاء الحدث يزيد زمن السرد، وقطعه أو حذفه ينقص من ذلك أيضا. ثم أن حديثهم عن دور العنصر المهيمن في تبيين الشكل الأدبي يفتح بابا واسعا للحديث عن الخصائص الأدبية المهيمنة على الرواية فميزتها عن الشعر مثلا. وإن ركز الشكلانيون على اللغة غالبا، فقد أصابوا لأن ذلك ما يميز الشعر حقا، ولو درسوا الرواية لربما قالوا بعناصر أخرى كالزمن والمكان والشخصية...

3- المفهوم غير الشكلاني

3-1- أدبية الانزياح

اهتم جان كوهن J. Kohen في تحديده لمفهوم الأدبية بالجانب اللغوي فقط، لأنه رأى سر الأدبية كامنا في مدى انزياح اللغة، فما هو هذا الانزياح؟

ليوضح كوهن هدف الشعرية انطلق من التصنيف الشائع (الشعر–النثر)، ولأن هذا الأخير هو اللغة الشائعة، فالقصيدة انزياح عنه وعن هذه اللغة الشائعة. وضمن مقابلة الشعر بالنثر، شدد على وظيفتين لغويتين من وظائف اللغة تعرفان بالتقابل بينهما، الأولى وظيفة ذهنية أو عقلية أو تمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية، واصطلح على الأولى "دلالة المطابقة"، وعلى الثانية "دلالة الإيحاء"، فالأولى وظيفة النثر، والثانية وظيفة الشعر، فوظيفة الشعر الإيحاء، ولكنه إيحاء غير ذاتي، يدرك كصفة للعالم. فتتجلى نظرية الانزياح عنده في خرق الشعر لقانون اللغة، بوجود قابلية إعادة بناء لغة الشعر على مستوى أعلى[1]. ومما سبق، يتضح أن كوهن استخدم مصطلح الشعرية، وحصره في الشعر لأنه منزاح.

استند كوهن إلى مفهوم اللغة عند سوسير بوصفها الذخيرة الذهنية، فتوصل إلى النوع الأول من الانزياح، وهو انزياح استبدالي يحدث فيما هو غائب (ما دامت اللغة غائبة في الذهن)، واستند إلى مفهوم الكلام عند سوسير بوصفه الإنجاز الفردي، فتوصل إلى النوع الثاني من الانزياح، وهو انزياح سياقي يحدث فيما هو مكتوب أو مقول أو فيما هو حاضر (ما دام الكلام إنجازا فرديا حاضرا)[2]. ووفق ذلك، يكون الانزياح نوعين عند كوهن؛ استبدالي وتركيبي، «فأما النوع الأول فهو ما

---

[1]– حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 115.

[2]– **نفسه**، ص: 119.

يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة (...) وأما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه؛ سياقا قد يطول أو قد يقصر»[1].

تحدث كوهن عن المنافرة والاستعارة، تحدث المنافرة على مستوى الانزياح السياقي في مستوى الكلام، وبأنماط متعددة كالحذف والتقديم والتأخير وعدم ملاءمة المسند للمسند إليه، فتحدث منافرة بينهما، وهو ما اصطلح عليه كوهن باللانحوية، وهي التي تؤدي إلى تغيير المعنى وخلق معنى آخر[2]. أما الاستعارة فهي عماد الانزياح الاستبدالي، وتتضح أكثر من خلال المثال الذي قدمه؛ "هذا السطح الهادي الذي تمشي فيه الحمائم"، والسطح في السياق النصي تعني البحر، أما الحمائم فتعني السفن، فهذا الانزياح والخرق للغة، أحدث جمالا في البيت الشعري[3]. إن معنى الكلمة يحيل إلى معنى ثان، هذا ما يوضحه مخطط كوهن التالي، والذي يرمز فيه للدال بـ"د" وللمدلول بـ"م"[4]:

د ←——— م1 ←——— م2

وعلى ذلك تحدث المنافرة في المستوى السياقي، وتحدث الاستعارة في المستوى الاستبدالي. والخلاصة، أن كوهن عد الشعرية علمَ الأسلوب الشعري، ورأى ذلك على أساس أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا، بل إن لغته شاذة، وأن هذا الشذوذ هو الذي يُكسبها أسلوبا. والأسلوب الشعري عند كوهن يقتصر على الانزياح اللغوي.

3-2- الأدبية والشعرية

لم يميز ياكبسون الأدبية عن الشعرية، حيث استعمل في مقولته المصطلح الأول وفي عنوان مؤلفه المصطلح الثاني، على أساس أن لهما معنى واحدا. بينما نجد تودوروف Tzvetan Todorov قد فرق بينهما، فاستخدم مصطلح الشعرية، وجعله مفهوما واسعا لا يقتصر على الشعر فحسب، وإنما يشمل كل الأجناس الفنية، ويتبدى ذلك في قوله: «ستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله

---

[1]- أحمد محمد ويس: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2005، ص: 111.

[2]- حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 119، 120.

[3]- أحمد محمد ويس: **مرجع سابق**، ص: 112.

[4]- حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 119.

سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية»[1]. وأرجع استعماله لفظةَ الشعرية، إلى أن أشهر الشعريات شعرية أرسطو، ولم تقتصر على بعض أنماط الخطاب الأدبي[2].

تشترك الأدبية والشعرية في أن لهما نفس الغاية، وتتسمان بالعلمية، إلا أن الأدبية تتخلى عن كونها مفهوما نظريا مستقلا، لتكون موضوعا لعلم الأدب، وبالأحرى موضوعا للشعرية، ومرد ذلك أن الشعرية تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبية. فالأدبية خصائص والشعرية هي التي تستنبط الأدبية، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع[3].

هذا ما ذهب إليه تودوروف في تحديده لمفهوم الشعرية، فقال: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي **الأدبية**»[4]. فتسعى الشعرية إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، فتقارب الأدب بالبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته[5]. ومن ثمة، تُعد الشعرية (علم الأدب) **منهجا** يبحث في الأدبية (خصائص الأدب)، فالأدبية **موضوع** للشعرية.

قام تودوروف بضبط العلاقة بين الشعرية واللسانيات، وقال بأنها ضرورية، كون الأدب نتاج لغوي بأتم معنى الكلمة، ثم أضاف فنادى بعلاقة أعم بين الشعرية وعلوم اللغة كافة، لأن اللسانيات موضوعها نمط محدد من البنى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية)، دون أنماط أخرى تُدرس في ميادين أخرى كفلسفة اللغة[6]. والخلاصة أن تودوروف عد الأدبية مجموعة الخصائص التي تجعل من من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا، فهي التي تعطي الإبداع الفرادة والتميز، ومجال هذه الأدبية هو تلك اللغة الفنية التي تجعل من الأدب أدبا متميزا عن الكلام العادي.

---

[1]– تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، ص: 24.

[2]– **نفسه**، ص: 24.

[3]– حسن ناظم: **مرجع سابق**، ص: 36.

[4]– تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، ص: 23.

[5]– **نفسه**، ص: 23.

[6]– **نفسه**، ص: 27، 28.

3-3- أدبية الخطاب السردي

يلاحظ مما سبق أن انشغال الدارسين بالأدبية كان في إطار الشعر، الأمر الذي دعا إلى التساؤل عن ماهية الأدبية في النص السردي عموما، أي تلك الخصائص الأدبية المهيمنة على الفن الروائي أو القصصي.

استلهاما من التوجه الشكلاني الذي ينص على النزوع إلى الشكل والعزوف عن المعنى، نحا الكثير من الدارسين إلى تحليل مكونات الخطاب الروائي أو القصصي وفق إجراءات بنيوية شكلية، وسعيهم في ذلك هو من أجل استنباط الأدبية، وما حصلوا عليه من عناصر قاموا بنقدها وتحليلها وتبيين جماليتها، فخلافا للغة وأسلوبها، قالوا بالزمن والمكان والشخصية والحوار... وبالتالي تكون الأدبية ممثلة في هذه العناصر الشكلية الفنية أيضا.

إن هذه العناصر الأدبية لصيقة أكثر بالرواية التقليدية، ما يعني أن الرواية التقليدية تحتاج إلى بناء روائي متماسك أو شكل عضوي تلتحم فيه الأجزاء، وللروائي التقليدي حرية اختيار الوسائل التي تجعل عالمه الروائي جميلا مقنعا متماسكا، فقد يختار بناء شخصياته من الخارج أو من الداخل، يتحدث عنها أو يتركها تتحدث عن نفسها، قد يلجأ إلى التسلسل التاريخي للزمن أو يتلاعب به قليلا...[1]

كذلك الأمر بالنسبة إلى تنويع طرائق سرد الحوادث، فهو تابع لمشيئة الروائي التقليدي في اختيار زاوية النظر، فقد يختار الروائي راويا ويحله في إحدى الشخصيات، كما قد يختار راويا عالما بكل شيء، فيترك له السياحة في الرواية والانتقال من شخصية إلى أخرى، أو يختار عدة رواة، ويترك كل راو يحل في إحدى الشخصيات ويعبر عن وجهة نظرها، وهذا ما لم تصل الرواية التقليدية إليه، وإنما في مراحل تطورها[2].

وضرب هذه الأمثلة يبين أن الخصائص الأدبية لا تُفترض جملة على الأديب، فهذا الأخير يختار منها ما يلائم نصه، وما يرغب هو فيه ليحقق فرادة أدبه.

إن البحث عن أدبية الخطاب السردي محط انشغال النقاد العرب اليوم، ومنهم محمد عزام الذي اختار مصطلح الشعرية بدل الأدبية في دراسة موسومة بـ"**شعرية الخطاب السردي**"، وفيها

---

[1]- سمر روحي الفيصل: **الرواية العربية، البناء والرؤيا -مقاربات نقدية-** اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 13.

[2]- **نفسه**، ص: 15.

استخلاص لأهم الخصائص الأدبية، ويقول أن دراسته بحث: «يتوخى استنباط الأدبية من النص السردي»[1]. وفي المقابل، هناك دراسات اختارت صب كل الاهتمام على خاصية أدبية واحدة، ومن ثمة التمعن فيها، كالدراسة التي أقامها حسن نجمي، ذات العنوان **شعرية الفضاء***، حيث اهتمت بعنصر الفضاء فقط.

في ختام الحديث عن الأدبية، قد يصح القول أنه مهما تعددت الآراء حولها، فهي «ما يجعل العمل الأدبي عملا فنيا جماليا، له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي، الذي يمارسه الناس في حياتهم اليومية، أو من خلال الكلام الوضعي التقريري المباشر الذي يقرؤونه»[2]. وقد يجدر التنويه أيضا بأن الأدبية ليست ضربا من القوى الغيبية، وليست كذلك مجموعة القوانين التي تُستعمل آليا في الأدب، إنها ظاهرة إلى حد الخفاء، وواضحة إلى حد الغموض، سبب كل ذلك هو استعصاء تجمع عناصرها؛ فقد يستحسن القارئ نصا، لاحتوائه على تشابيه جيدة أو استعارات متمكنة، وقد يرد جودة نص آخر إلى فجواته أو فنياته المكثفة، لكن في الحالتين لا يمكن القول أنه تمت الإحاطة بالأدبية[3]. فلكل نص سماته الأدبية.

وبما أن ياكبسون ينتمي إلى الشكلانية الروسية، فلا تُفهم هذه الأدبية التي يجب توفرها في النص الأدبي، إلا على أنها شكلانية أيضا[4].

ثانيا: الإيديولوجيا

يتفق الدارسون على أن كارل ماركس أكثر النقاد تنظيرا للإيديولوجيا، حين أعطاها معنى تحقيريا استلهمه من سابقيه، كما أن نقادا آخرين تطرقوا إليها، حسب وجهات نظرهم. وقبل التعرض لآراء النقاد فيها، تجدر الإشارة إلى إشكالية هذا المصطلح.

---

[1]– محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 05.

* وهذا مرجع معتمد في بحثنا.

[2]– محمود درياسة: **مرجع سابق**، ص: 21.

[3]– **نفسه**، ص: 12.

[4]– عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، ص: 59.

1- المصطلح واستخداماته الأولى

هناك صعوبة في تحديد المصطلح، والبحث فيه يُعد مغامرة، خاصة إذا لم يستطع الباحث تحديد المواقع التي ينطلق منها في حديثه عن الإيديولوجيا، وهذه الصعوبة تكمن في مشكلة معالجة الإيديولوجيا في الحقل الاجتماعي والفلسفي، ويزداد الأمر تعقيدا حين ينتقل هذا المصطلح إلى حقل الأدب[1]. كما يرجع ذلك إلى تطور معاني هذه الكلمة على مر العصور؛ فكل حقبة زمنية تعرّفها بما يختلف عن سابقتها ولاحقتها، حسب ما يسودها من فلسفات[2]، فكان تصدي المفكرين لهذا المفهوم، حسب توجههم الفكري واختلافهم المنهجي، مما أدى إلى فوضى لا تُخطئها العين في مجال بحثه، فلم يتعرض مصطلح لسجال حاد ونقاش عاصف كما تعرض له مفهوم الإيديولوجيا.

"الإيديولوجيا" مصطلح لاتيني الأصل، مشتق من مقطعين، هما Idéo بمعنى فكر وLogie بمعنى علم، فهي تعني بترجمتها للغة العربية علم الأفكار[3]. وأغلب النقاد يرجحون استخدام هذا المصطلح على يد الفرنسي تراسي.

ابتكر دستوت دو تراسي Destut De Tracy "الإيديولوجيا" L'Idéologie في أواخر القرن الثامن عشر، عام 1796، واعتبرها فرعا من علم الأحياء، يختص بدراسة القدرات العقلية لأحد الكائنات الحية، هو الإنسان[4]. وكان قد عرفها بأنها «العلم الذي يرمي لدراسة الأفكار على أنها وقائع الوعي»[5]، فهي علم الأفكار الذي يبحث في أصل وطبيعة الآراء والمعتقدات. وقد أوردها في كتابه **مذكرة حول ملكة التفكير** عام 1797، وأعاد استخدامها في كتابه **عناصر الإيديولوجيا** ليدل بها على الفلسفة التي تهتم بدراسة المعاني، من حيث خصائصها وقوانينها وأصولها، مستبعدة في ذلك الفكر الميتافيزيقي[6]. ولعل هذا هو الداعي لهذا الاتجاه الجديد، نقدُ الأفكار الفلسفية التي سادت فترة قبل الثورة، فهي في نظره غير صالحة لمفاهيم العصر الثوري الذي تغيرت فيه كل العقائد الفكرية، لاسيما وأن هذه المفاهيم كانت تعتمد على الميتافيزيقا، والتي أراد دو تراسي هدمها لعدم ملاءمتها للمنطلقات

---

[1]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 13.

[2]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **الأيديولوجيا والمجتمع**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2008، ص: 3.

[3]- أحمد حمدي: **جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2001، ص: 27.

[4]- قاسم عبده قاسم: **الخلفية الايديولوجية للحروب الصليبية**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1999، ص: 7.

[5]- شاكر اليساوي: **في بعض المفاهيم والأفكار**، دار الينابيع، دمشق، 1996، ص: 67.

[6]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 19، 20.

الفكرية. فترمي الإيديولوجيا مع دو تراسي إلى التحليل العلمي للأفكار بعيدا عن الميتافيزيقا، وبهذا نجد أن أنصار الجمهورية الفرنسية قد كافحوا لوضع أساس علمي للمجتمع الثوري، عن طريق كشف الأفكار الزائفة وفضحها، وإقامة تخطيط سياسي رسمي للمجتمع الجديد[1].

لقد أشار دو تراسي بمصطلح إيديولوجيا إلى فكر جماعة من الفلاسفة الثوريين بزعامة كوندياك Condillac الذي حلل النظام الفسيولوجي والذهني للإنسان، وكذلك مضمون تصوراته، من أجل استخراج قواعد عملية للتربية والأخلاق والقانون والسياسة. ومن المنطلقات التي اتخذها هؤلاء الفلاسفة الإيديولوجيون: أن العقل ليس مبدأ ميتافيزيقيا، وإنما هو شكل من أشكال الفكر يتغير طبقا للتغيرات في مصائر الجماعات. وقد رفض هؤلاء الفلاسفة الفكر الميتافيزيقي الذي كانت الطبقات الحاكمة في أوربا تبرر به وجودها وتربعها على عرش السلطة. ويؤمنون كذلك بوجوب دراسة الفكر وفق معطيات العلوم الإنسانية والنفسية، لا على أساس المفاهيم والمنطلقات الميتافيزيقية[2].

أراد دو تراسي بذلك تأسيس علم جديد سماه "علم الأفكار" أي التحليل العلمي للأفكار.

وفي عهد نابليون استعملت كلمة "إيديولوجيا" للدلالة على أي رأي مضاد له، فرأى نابليون أن هؤلاء الفلاسفة يعارضونه في تطلعاته الاستعمارية الإمبريالية، فأطلق عليهم اسم "الإيديولوجيين" احتقارا لهم[3]. فاكتسبت اللفظة معنى تحقيريا.

2- المفهوم الماركسي

لم تطرح نظرية ومنهجية موضوع الإيديولوجيا -كما يرى بلحسن- على بساط البحث والتحليل كالماركسية*، إذ عالجتها بكثير من الانتباه والاهتمام والصرامة[4]. فقد اختفى هذا العلم باختفاء

---

[1]- سعد عيد مرسي بدر: **الأيديولوجيا ونظرية التنظيم، مدخل نقدي**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2008، ص: 6.

[2]- **نفسه**، ص: 6.

[3]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 21.

* تُعد الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي، وضعها كارل ماركس مع مساعدة من فريدريك إنجلز في منتصف القرن التاسع عشر، وتسمى أيضا بالمادية التاريخية. انظر: ميجان الرويلي، سعيد البازعي، **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005، ص: 323، 324.

[4]- عمار بلحسن: **في الأدب والايديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 11.

الإيديولوجيين تحت وطأة نظام حكم نابليون في فرنسا. ومرة أخرى ظهر هذا المصطلح، ولكن بمفهوم جديد على يد ماركس عندما ظهر كتاب **الإيديولوجيا الألمانية** الذي كتبه مع انجلز سنة 1845م[1].

انطلق كارل ماركس Karl Marx في تحديده لمفهوم الإيديولوجيا من مبدئه القائل بأن «التاريخ، لأي جماعة، هو تاريخ الصراع الطبقي فيها»[2]، فنظر إليها من حيث دورها في هذا الصراع. وفي تعريفه لها، دعا إلى ضرورة الاهتمام بحياة الناس وتاريخهم، إذ قال: «إن تاريخ الطبيعة أو ما يسمى بالعلوم الطبيعية لا يهمنا، ولكن علينا أن نهتم بتاريخ الناس وحياتهم؛ إذ أن الإيديولوجيا كلها تقريبا إنما ترد إما إلى تصور خاطئ لهذا التاريخ، وإما إلى عملية تجريد كاملة لهذا التاريخ»[3]. فأولاها أهمية قصوى، واستعملها في معان مختلفة تُرصد فيما يلي:

2-1- بنية فوقية

حين تحدث ماركس عن مفهوم الإيديولوجيا في كتاباته الفلسفية، نقد فردريك هيجل (1780-1831)، لأن الإيديولوجيا حسب هذا الأخير: «كيان فكري يعبر عن الروح التي تدفع الحقبة التاريخية إلى السعي لتحقيق هدف معين، لابد وأن يكون له دور في الخط الذي رسمه التاريخ العام للبشرية»[4]، فقد أعطى هيجل الأسبقية للوعي الذي يخلق بدوره العالم، بينما انطلق ماركس من العالم أولا، فالأفكار تنشأ عن الممارسة، وتعبر عن الواقع، ونجد ذلك متجليا في قوله: «إن منهجي الجدلي لا يختلف عن المنهج الهيجلي من حيث الأساس فقط، بل هو ضده تماما. فهيجل يرى أن حركة الحياة وتقدمها ليست سوى نتاج لحركة الفكرة الشاملة. فالواقع يعتمد عليها لأنها خالقة وصانعة. أما في نظري فعلى العكس من ذلك، إذ أن حركة الفكر ليست سوى انعكاس للحركة الواقعية منقولة إلى دماغ الإنسان في شكل أفكار»[5].

اعتبر ماركس أن كل حقبة تاريخية تولد الأساس المادي للمجتمع المتمثل في عدة أمور؛ منها: الواقع الجغرافي، الاقتصاد، عدد السكان، القوة العسكرية... وهذا ما أطلق عليه اسم البنية التحتية التي تملك أدوات وما يترتب عنها من إنتاجية، وبالتالي تتحدد الإنجازات الفكرية والفنية، وهذا

---

[1]- قاسم عبده قاسم: **مرجع سابق**، ص: 7،8.

[2]- سعدي صناوي: **مدخل إلى علم اجتماع الأدب**، دار الفكر العربي، بيروت، 1994، ص: 256.

[3]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 05.

[4]- **نفسه**، ص: 22.

[5]- **نفسه**، ص: 23.

ما سماه بالبناء الفوقي، كالآراء السياسية والقانونية والأخلاقية والفنية والفلسفية والدينية والعلمية التي هي أساس كل تغير وتطور داخل المجتمع[1]. وهذا ما يوضح نقد ماركس لهيجل؛ إذ أن المجتمع لا يفسر من خلال الأفكار، بل الأفكار هي التي تفسر من خلال المجتمع.

يتضح من ذلك أيضا أن ماركس يقسم النظام الاجتماعي إلى بناءين[2]:

1/ البناء التحتي (الاقتصادي): ويُطلق على قوى الإنتاج وعلاقاته، إذ يدخل الأفراد في علاقات محددة وضرورية أثناء عملية الإنتاج الاجتماعي، وتتفق (العلاقات) مع مرحلة من مراحل تطور قوى الإنتاج المادية، وتكون جملة هذه العلاقات البناء الاقتصادي للمجتمع. وهذا البناء التحتي هو الأساس الذي يقوم عليه البناء الفوقي.

2/ البناء الفوقي: يتكون هذا البناء –حسب ماركس– من النظام السياسي والإيديولوجيا السائدة وثقافة المجتمع... ويعد هذا البناء انعكاسا للبناء الاقتصادي، فهو متغير تابع له؛ فطبيعة الدول – مثلا – تتشكل حسب طبيعة النظام الاقتصادي، إذ نقول النظام الإقطاعي، النظام الرأسمالي، النظام الاشتراكي، فذلك راجع إلى طبيعة النظام الاقتصادي السائد في البلاد.

فوضح ماركس الإيديولوجيا بمصطلح استعاره من فن المعمار، إنها بناء فوقي يتجلى في السياسة ومختلف الأحكام في الأخلاق والفن والقانون والفلسفة والدين، ويرتكز هذا البناء على أساس، هو البناء التحتي، ويتمثل في العلاقات الاجتماعية الاقتصادية. ورأى أن الأول انعكاس وتعبير عن الثاني، وذلك يتجلى في قوله: «ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم»[3].

2-2- نتاج فكري

بنى ماركس تصوراته على الصراع الطبقي الناشئ عن الحاجات والمصالح المادية، واكتشف أن في خضم هذا الصراع، تستخدم الطبقة المسيطِرة أفكارَها أسلحةً في تجنيد القوى لصالحها، أما الطبقة المستغَلة فلا تجد بديلا سوى تقبل هذه الأفكار دون تمحيص، وهي على يقين أنها لا تخدم

---

[1]– **نفسه**، ص: 25.

[2]– خالد حامد: **المدخل إلى علم الاجتماع**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص: 76، 77.

[3]– رامان سلدن: **مرجع سابق**، ص: 49.

مصالحها الخاصة، حتى وإن استندت إلى معايير موضوعية للناس جميعا في كل زمان ومكان، وهذا ما رفضه ماركس[1].

قال ماركس: «إن الأفكار السائدة في كل عصر كانت دائما أفكار الطبقة الحاكمة»[2]، فالطبقة المسيطرة على وسائل الإنتاج داخل المجتمع الطبقي، هي التي تسيطر على وسائل الإنتاج الإيديولوجي في نفس الوقت، وبمعنى آخر، الطبقة التي تتحكم في القوى المادية، تتحكم أيضا في القوى العقلية. وبذلك، يؤكد ماركس على وجود علاقات سببية بين الفكر والعالم الاجتماعي، فذهب إلى أن الإيديولوجيا تعبيرات عن مصالح الطبقات، وانعكاسات أو أصداء لقوى متحكمة[3]. فهذه الإيديولوجيا انعكاس للصراع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي يتحكم بالضرورة في التنظيم الطبقي، ومرد هذا الصراع صراع الطبقات على مرّ التاريخ[4]. فالإيديولوجيا تعبير عقلي أو فكري يعكس النظام الاجتماعي، وليس شرطا أن يرتبط هذا التعبير بالمجتمع ككل، بل يخص الطبقة الحاكمة فقط.

ويُشير ماركس بمصطلح إيديولوجيا إلى كافة الإحساسات والأفكار والمعتقدات التي يكونها البشر حول الموضوعات المادية المحسوسة الموجودة في الواقع، فهي ليست سوى ترجمة ذهنية للعلاقات المادية والطبقية السائدة في تلك الحقبة، وهي خاصة بالطبقة المسيطرة التي تتكون حسبه من قسمين؛ الأعظم يهتم بالإنتاج، والآخر بالتنظير فيهذب ويرتب ويبرر أوهام الطبقة نفسها (المسيطرة)، وأصحاب هذا القسم الثاني هم إيديولوجيو الطبقة[5].

أيد ألتوسير موقفَ ماركس في ذلك، فقال: «الإيديولوجيا السائدة في مجتمع طبقي هي إيديولوجيا الطبقة المسيطرة، وظيفتها هي أن تخضع الطبقات المستغلة، بالإضافة إلى مساعدة الطبقة المسيطرة نفسها على أن تتحول إلى طبقة مسيطرة بأن تجعلها تقبل علاقاتها بالعالم على أنها علاقة حقيقية ومشروعة»[6].

---

[1]– حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 27، 28.

[2]– **نفسه**، ص: 34.

[3]– سعد عيد مرسي بدر: **مرجع سابق**، ص: 9.

[4]– حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 30.

[5]– **نفسه**، ص: 32.

[6]– أحمد حمدي: **مرجع سابق**، ص: 36 . 37.

فقد أعطى كل من ماركس وألتوسير مفهوما مهينا للإيديولوجيا بجعلها وسيلة للاستغلال وحماية الطبقة المسيطِرة، والدفاع عن مكاسبها، من خلال حجب الواقع في الخيال لا لتنويره وتغييره، وبالتالي فهي تسمح للبشر أن يقولوا عكس ما يفعلوا ويُظهروا عكس ما يُخفوا. إلا أن لينين الماركسي خالفهما، وذهب إلى أن الإيديولوجيا هي: «مجموع أشكال المعرفة والنظريات التي تنتجها طبقة معينة للتعبير عن مصالحها»[1]، وقوله طبقة معينة جعل للطبقة المستضعفة إيديولوجيا أيضا. فأعطى لمفهوم الإيديولوجيا بعدا إيجابيا، واعتبرها أيضا سلاحا عقائديا تتسلح به الطبقات الاجتماعية[2].

2-3- وعي زائف

ميز ماركس بين الوعي الصادق (أي الحكم المطابق للواقع) والوعي الزائف (أي الإيديولوجيا في حالات معينة). وتوصل للمفهوم الثاني من قناعة هي أن: مادامت الطبقة المسيطرة هي التي تخلق إيديولوجيتها، والطبقة الكادحة عاجزة عن خلق إيديولوجيا تخصها، وغير قادرة على التصدي لإيديولوجيا الطبقة الحاكمة، فإن الطبقة الثانية ستنساق وراء الأولى وتعتنق أفكارها دون وعي فعلي بذلك[3]. وبذلك تكون الإيديولوجيا نتاجا فكريا بالنسبة للطبقة الحاكمة، ووعيا زائفا بالنسبة للطبقة المستغَلة.

هذا ما ذهب إليه ماركس في تحديده للإيديولوجيا على أنها وعي زائف وأفكار زائفة من جانب العامة، لأنها عجزت عن إنتاج فكر يخصها نتيجة اغترابها وانفصالها عن وسائل الإنتاج، فامتصت بالضرورة إيديولوجيا الطبقة الحاكمة[4].

فالإيديولوجيا وعي زائف، أي «أفكار مضللة وتفكير معوج، وأوهام ليس لها وجود حقيقي، ووعي زائف من شأنه أن يؤدي إلى غموض العلاقات الحقيقية في الدفاع عن المصالح الطبقية»[5]. وهذا ما يخالف النظريات العلمية، ويُبيّن الفرق بين الإيديولوجيا والعلم، فالعلم يُشكّل معرفة موضوعيّة في حين تشكل الإيديولوجيا شيئا ذاتيا[6]. وهذه الإيديولوجيا كمجموعة أوهام تعتم العقل وتحجبه عن

---

[1]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 35.

[2]- أحمد حمدي: **مرجع سابق**، ص: 31.

[3]- عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميدبن هدوقة**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص: 16.

[4]- بنسالم حميش: **التشكلات الايديولوجية في الإسلام، الاجتهادات والتاريخ**، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993، ص: 210.

[5]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: **مرجع سابق**، ص: 32.

[6]- أحمد حمدي: **مرجع سابق**، ص: 32.

إدراك الواقع والحقيقة، وكان ماركس يطرح تساؤلا: «لماذا يقلب الأيديولوجيون كل الأمور رأسا على عقب؟»، ويقصد بالإيديولوجيين هنا القانونيين والاقتصاديين والمؤرخين السياسيين والفلاسفة المثاليين وكل المسلطين (الرهبان، النبلاء، الأغنياء) الذين يمنعون الناس من اكتشاف الحقيقة[1].

والحقيقة أن ماركس قدم عدة تعريفات للإيديولوجيا، فمرة يعرفها بأنها نتاج فكري للطبقة الحاكمة، بمعنى أنها أفكار وتصورات تنتجها الطبقة الحاكمة عن الواقع المجتمعي، وفق ما يقتضيه وضعها ويخدم مصالحها، ومرة أخرى يعرفها بأنها وعي زائف، بمعنى أنها أفكار زائفة من جانب العامة، وفي مواضع أخرى يقول إنها بناء فوقي.

3- المفهوم غير الماركسي

3-1- الرؤية للعالم

سعى غولدمان Goldman إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني من أجل إبراز دور الإنسان في صناعة التاريخ، وطرح مفهوما مهما في إطار بنيويته التكوينية، مهم في فهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب، وكيف يؤثرون بها ويتأثرون، إنه مفهوم "رؤية للعالم" Vision du monde، وهذه الرؤية للعالم محكومة هي نفسها بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد، فهي المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية، وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى[2].

وكذلك تحدث غولدمان عن الوعي، وصنفه إلى وعي واقع ووعي ممكن، أما الأول la conscience réelle، فهو مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما، عن حياتها الاجتماعية، وهي تصورات ثابتة وراسخة، والثاني la conscience possible، هو الذي يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة، وهو المحرك الفعال لفكر الجماعة، ويرسم مستقبلها، وعادة ما يكون هذا الوعي في متناول الطبقة المثقفة كالفلاسفة والأدباء والسياسيين، ولا يكون في متناول الناس العاديين[3].

من خلال ذلك، يمكن القول أن الإيديولوجيا حسب لوسيان غولدمان تتخذ مفهومين، فهي تحمل معنى "رؤية للعالم"، كما تعني مفهوم "الوعي".

---

[1]- عبد الله العروي: **مفهوم الايديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993، ص: 34.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: **مرجع سابق**، ص: 77، 78.

[3]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 69.

ولا يبتعد الناقد باختين في مفهومه للإيديولوجيا عن غولدمان، فهي في نظره: «مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبعي الذي يعبر عنه ويُثبّته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بشكل سيميائي آخر»[1]، فهي صورة عن الواقع الاجتماعي والطبعي، ماثلة في ذهن الإنسان، في شكل وعي.

3-2- الإيديولوجيا والطوباوية

في حديثه عن الإيديولوجيا، أقام كارل مانهايم K.Mannheim تمييزين، الأول بين الإيديولوجيا والطوباوية Utopie، والثاني بين مفهوم الإيديولوجيا العام ومفهومها الخاص.

ميز مانهايم بين الإيديولوجيا والطوباوية في قوله: «إن الإيديولوجيا هي تأكيد النظام الاجتماعي، فهي تتجه نحو الماضي، أما الطوباويات فتهدف إلى تقويض الوضع القائم، إنها تتجه نحو المستقبل»[2]. فتدل الإيديولوجيا على أفكار وتصورات محافظة، وعلى نظام ينتسب إلى طبقة مهيمنة تكلفه بوظيفة تبرير سلطتها القائمة وإخفاء التناقضات والتوترات التي تنتج عن هيمنتها، أما عقلنة الإيديولوجيا للواقع فتتم على نمط تقليدي ينزع إلى المحافظة والدفاع عن الوضع القائم. وعلى عكس ذلك، تنتسب الطوباوية إلى الطبقة المحكومة التي تتولى مهمة إظهار إيديولوجيا الطبقة المهيمنة كإيديولوجيا أغراض ومنافع ذاتية يلزم التخلص منها. وبالتالي فإن هذه الطبقة الطوباوية تعقلن الواقع على نمط دينامي ثوري، فهي تناضل من أجل تغيير الواقع لصالحها هي كطبقة صاعدة[3]، وإذا تحققت الطوباوية يمكنها أن تصير إيديولوجيا.

وأكد مانهايم قوة الفكر الطوباوي، واعتبر شأنه في ذلك شأن الإيديولوجيا، ينتج أو يقدم صورة مشوهة ومشوشة من الواقع والحقيقة الاجتماعية، والذي على العكس من الإيديولوجيا يمتلك دينامية ملحوظة لتحليل الواقع والحقيقة إلى الصورة التي يرسمها لهذه الحقيقة[4].

كما عرف كارل مانهايم الإيديولوجيا بأنها البنية الفكرية للعصر، والمرتبطة بمصالح ورغبات الفئات المحافظة في المجتمع، والتي لها مصلحة في الدفاع عن الوضع القائم. ثم عمم تعريفه، فجعل

---

[1]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص: 44.

[2]- أحمد حمدي: **مرجع سابق**، ص: 34.

[3]- بنسالم حميش: **مرجع سابق**، ص: 217.

[4]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، **مرجع سابق**، ص: 51.

الإيديولوجيا مجموعة الأفكار الخاصة بطبقة أو فئة اجتماعية أو شعب معين[1]. فتمييزه بين مفهوم الإيديولوجيا العام ومفهومها الخاص، قائم حسب دلالة الأولى على حضور الإيديولوجيا المهيمنة في سلم المجتمع الكلي، وترجمة الثانية لأغراض فئات اجتماعية خاصة[2]. وبمعنى آخر، يشير المفهوم الكلي إلى طريقة التفكير لكل المجتمع أو لفترة تاريخية خاصة، بينما يشير المفهوم الجزئي إلى منظومة الأفكار الخاصة بمصالح جماعة معينة.

ثم فصّل مانهايم أكثر، فجعل للإيديولوجيا ثلاثة مفاهيم؛ خاص وشمولي وعام. التصور الخاص أو الجزئي للإيديولوجيا يشير إلى تكوين شريحة أو قطاع فقط من الفكر المعارض أو المناوئ، يتجلى في أفكار وتصورات هي أقنعة –بدرجات متفاوتة– لطبيعة الموقف الحقيقية، وأن هذه التحريفات والتزييفات تتراوح بين الأكاذيب المقصودة (لخداع الآخرين)، والتموهات الخفية (لخداع النفس)[3]. كما توصل إلى أن التصور الشمولي للإيديولوجيا، يشير إلى أنها تحتل الفكر المعارض برمته (مثل مفهوم الوعي الزائف عند ماركس). أما التصور العام أو الكلي للإيديولوجيا فيشير إلى الإيديولوجيا على أنها لا تميز الفكر المعارض فحسب، بل إنها تميز فكر الفرد ذاته. وبهذا المعنى تمثل الإيديولوجيا إحدى الحقب التاريخية، أو إيديولوجيا جماعة تاريخية تهتم بخصائص وتركيب البناء الكلي للفكر في هذه الحقبة التاريخية، أو لتلك الجماعة[4].

فالتصور الخاص يخص جزءا من المعارضين، والتصور الشمولي يخص كل المعارضين، والتصور الكلي يخص الكل سواء معارضين أو غير معارضين.

وقد ربط مانهايم الإيديولوجيا بمضمونها، فرأى أنها الخطاب السياسي المباشر المعبر عن والمبرر لممارسات وأفعال ونظرات حزب ما، أو جماعة معينة من البشر يشتركون في هدف معين؛ مصلحة أو غاية أو نحو ذلك[5].

يمكن رصد القواعد العامة التي استخلصها مانهايم من الأبحاث التي قام بها بالاشتراك مع بعض تلاميذه وزملائه فيما يلي:

---

[1]– **نفسه**، ص: 07.

[2]– بنسالم حميش: **مرجع سابق**، ص: 217.

[3]– حسين عبد الحميد أحمد رشوان، **مرجع سابق**، ص: 48.

[4]– **نفسه**، ص: 49.

[5]– تركي الحمد: **الثقافة العربية في عصر العولمة**، دار الساقي، لبنان، ط2، 2001، ص: 182.

1/ أن مانهايم جعل مفهوم الإيديولوجيا هو المحور الأساسي في علم السياسة.

2/ فرّق مانهايم بين الإيديولوجيا والطوباوية، "وعرف الطوباوية بأنها نوع من التفكير، يتركز حول النظر إلى المستقبل بصورة مستمرة، وعرف الإيديولوجيا بأنها التفكير الذي يهدف إلى استمرار الحاضر، ونفي بذور التغير الموجودة فيه"، فقد كانت الليبرالية مثلا إيديولوجيا (محققة ومجسدة) والاشتراكية طوباوية (حلم بعيد المنال)[1].

3/ سواء كانت الأفكار السياسية تبريرية أو طوباوية فإنها تعبر دائما عن مصالح فئوية، ومن ثم فهي مطابقة لأغراضها. وهذا ما يطلق عليه مانهايم "المنظورية"، وهو مذهب معناه أن كل فئة اجتماعية ترى المجتمع من موقع خاص بها، يتلاءم مع مصالحها[2].

3-3- أنماط الإيديولوجيا

من الدارسين العرب الذين أسهموا في بلورة مفهوم للإيديولوجيا، عبد الله العروي، جاء ذلك في عرضه التمهيدي لمؤلفه **مفهوم الإيديولوجيا**، وقد قسمها إلى أربعة أنماط:

1/ نمط سياسي.

2/ نمط اجتماعي.

3/ نمط معرفي.

4/ نمط مشترك بين الأنماط الأخرى.

وذهب إلى أن النمط السياسي يُستعمل في ميدان المناظرة السياسية، وبه تكتسي الإيديولوجيا صبغة سلبية أو إيجابية، وذلك حسب هوية المستعمل؛ فالمتكلم يرى أن إيديولوجيته تعبر عن الوفاء والتضحية والتسامي، أما إيديولوجيات الخصوم فيراها أقنعة تتستر وراءها نوايا حقيرة لئيمة، وتخفى عن الكل وحتى عن أصحابها، فإيديولوجيا المتكلم تهدي الخلقَ إلى نور الحق والعدل، بينما تعمي إيديولوجيا الخصم الناسَ عن طريق الهداية[3].

---

[1]- عبد الرحمن خليفة: **أيديولوجية الصراع السياسي**، دراسة في نظرية القوة، دار المعرفة الجامعية، 1999، ص: 114.

[2]- **نفسه**، ص: 115.

[3]- عبد الله العروي: **مرجع سابق**، ص: 10.

أما النمط الاجتماعي، فيتجسد في دور من أدوار المجتمع التاريخية، حيث يتفق أفراد المجتمع في الوفاء لقيم مشتركة. ولدراسة إيديولوجيا من هذا القبيل، لا بد من تحليل وتأويل أعمال المعاصرين لها، كالأعمال الأدبية والسياسية[1].

بينما يتحقق النمط الثالث في مجال تعامل الإنسان مع محيطه الطبيعي، ويبقى النمط الأخير، فهو مشترك بين المجالات السابقة، ويحدث عندما ندرس تأثير أية إيديولوجيا على الفكر، فيتم ذلك من خلال إرساء الحدود الثلاثة التي ترسم أفق ذلك الفكر، وهي: حدود الانتماء إلى إيديولوجيا سياسية، حدود الدور التاريخي الذي يمر به المجتمع ككل، حدود الإنسان في محيطه الطبيعي[2].

وأشار العروي إلى أن الباحث في الأنماط الأربعة، يصف الإيديولوجيا وينقدها بالحكم على مدى صدقها في عكس الواقع[3].

نقد لحمداني ما ذهب إليه العروي، وجعل النمط الاجتماعي موازيا للنمط المشترك، لأن في معرفتنا لإيديولوجيا العصر الاجتماعية، نكون مجبَرين على معرفة العلاقة بينها وبين الإيديولوجيات الأخرى المكوِّنة لها، والتابعة للنمطين (السياسي والمعرفي)، لأن هذا كله هو ما يجسد المشكلات الكبرى التي تهيمن على مجتمع معين في مرحلة معينة[4]. وبذلك أبقى لحمداني على التقسيم الثلاثي[5]:

1/ نمط سياسي.

2/ نمط اجتماعي.

3/ نمط معرفي.

ثالثا: الأدبي والإيديولوجي في الرواية

يسعى هذا المبحث إلى تبيين موضوعية الأطروحة "الأدبي والإيديولوجي" معا في الرواية، ثم تحديد الكيفية الممكنة لحضور هذين العنصرين في النص الروائي.

---

[1]- **نفسه**، ص: 11.

[2]- **نفسه**، ص: 11.

[3]- **نفسه**، ص: 11.

[4]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 14.

[5]- **نفسه**، ص: 14.

1- موضوعية الأطروحة

تعددت المنظورات المحددة لمقاربة النص الأدبي، ويمكن جعلها في ثلاث مجموعات؛ منظور أول اهتم بدراسة الأدب في نسقه المغلق، ومنظور ثان درس الأدب في سياقه الاجتماعي وما يحمله من دلالات، ومنظور ثالث موضوعي جمع بين الرأيين. نتعرض لذلك بصفة عامة.

1-1- النص بنيات أدبية

ينظر أصحاب هذا الاتجاه للنص، على أنه نسق تعبيري مغلق، ووحدة من العلاقات والخصائص البلاغية المستقلة بذاتها، بعيدا كل البعد عن أية معطيات خارجية، وذلك من أجل تعيين قيم ومعايير أدبية خالصة تستند إلى أحكامها. وحجتهم في ذلك خشيتهم من عدم الحفاظ على خصوصية النص إذا ما ربطوه بأية معطيات اجتماعية أو تاريخية[1].

تعرض الفكر المثالي إلى أن الأدب فن لا علاقة له بالإيديولوجيا، وقد قدم عمار بلحسن في مؤلَّفه **في الأدب والايديولوجيا** فكرتين تلخصان ذلك[2]:

- الأدب خَلق وإبداع، والموضوع الأدبي إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخالقه، لذا يجب بحث ودراسة الأدب على أساس الموهبة، كونه خلق ذاتي من لدن ذات واعية هي الكاتب، إنه جملة علاقات لغوية ذات دلالة.

- الأدب ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية، ومن ثمة لا علاقة لها بالطبقات والصراع الأدبي، "إنه إبداع فردي لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية ولا يحمل أية ذرات من أفكارها وإيديولوجياتها".

وتمادى النقد في نظره إلى النص بهذه الرؤية الشكلية، إلى أن تشكلت نظرية في أواخر القرن التاسع عشر، تسمى بنظرية "الفن للفن"، وقد احتلت مكانا بارزا، وحظيت بقيمة عالية من حيث أنها نبهت إلى أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع، وأن الأشياء الجميلة بعامة والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة بشكلها الجميل، ومن أهم مبادئها التغني بالرمز والتكثيف

---

[1]- يوسف الأنطاكي: **سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الإبيستيمولوجية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص: 06.

[2]- عمار بلحسن: **مرجع سابق**، ص: 91.

اللغوي. وقد ثارت هذه النظرية ضد من يستخدم الفن وسيلة للوعظ أو التعليم، وإن تضمن شيئا من ذلك فهو أمر عرضي غير مقصود[1].

كما تندرج المناهج النصية أيضا في نظرتها للأدب وفق هذا المجال، وعلى رأسها البنيوية التي هي «منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره»[2]. فهي متشددة في رفضها لكل ما هو خارج الأدب، «لذلك راح المفكر الفرنسي روجيه غارودي ينسج عنوان كتابه على هذا النسق "البنيوية- فلسفة موت الإنسان"»[3]، ومن ذلك صيغت عبارة موت المؤلف التي تلغي السياقات الخارجية للإبداع.

وبصفة عامة، يدعو أصحاب هذا التوجه إلى ضرورة التماس الجمال في الجانب الشكلي من الأدب دون الاحتفال بمضمونه، وهو "المنظور الشكلاني للفن"[4].

1-2- النص بنيات إيديولوجية

ينحو أصحاب هذا التوجه نحو النص، ويدرسونه باعتباره نسقا تعبيريا منفتحا على مجمل ظروفه المساهمة في صوغ خصوصيته، ومن ثم يعتمد فهم النص على شروطه الاجتماعية التي لفظته[5].

بظهور المادية التاريخية تراجعت كلمة "خلق"، وحل محلها مفهوم "إنتاج"، كون الكلمة الأولى أضحت عاجزة عن تحليل العمل الأدبي، وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالإيديولوجيا، ومن ثم بالبنيات الاجتماعية، فالأدب إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الإيديولوجيا ومع التاريخ. وللماركسية أطروحة تفيد بأن هناك انعكاس للبنية التحتية على البنية الفوقية، فيصبح الأدب بهذا

---

[1]- عصام محمد الشنطي: **الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص: 15، 16.

[2]- يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص: 71.

[3]- **نفسه**، ص: 71.

[4]- عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، ص: 75.

[5]- يوسف الأنطاكي: **مرجع سابق**، ص: 06.

المفهوم شكلا إيديولوجيا، بل ممارسة إيديولوجية محضة، وبذلك ألغت الماركسية الخصوصية الأدبية[1].

تمادى أنصار هذا التوجه في النظر إلى الأدب على أنه معان وأفكار، حتى تشكل ما سمي بـ"النقد الإيديولوجي"، وهذا النقد يرى أن موضوع الأدب ليس تصويرا للحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها فقط، وإنما مواجهتها والانفعال معها، ويفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية. وخلافا للموضوع يهتم هذا النقد أيضا بدراسة المضمون المفرَغ في الأدب من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر، فموضوع واحد يمكن لأديبين أن يُفرزا فيه مضامين متناقضة، حسب وجهة نظر كل واحد منهما[2].

ويرى الناقد فاولر العمل الأدبي خطابا اجتماعيا، ومعبرا أيضا على عقائد الكاتب، أما إليوت فيؤكد بحتمية إثبات الإيديولوجيات لوجودها بصرف النظر عن إيمان الإنسان بها من عدمه. فالنقاد الإيديولوجيون يؤكدون على أنه بدلا من محاولة إخفاء الإيديولوجيا التي يتضمنها النص، يتوجب على الناقد أن يحرص على كشفها ووضعها تحت الأضواء الفاحصة. ولم يقتصر توجه هؤلاء على كشف اللثام عن الرسالة الإيديولوجية للنص، بل تجاوز ذلك إلى تقديم وجهات نظر مناقضة لوجهة النظر التي يتبناها العمل الأدبي[3].

إن الأدب –بهذا المفهوم– إنتاج إيديولوجي وواقع مادي، يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الاجتماعية. ويهدف التركيز على الدلالة الاجتماعية للأدب إلى تحديد وظيفة له، وحمل الأدباء على اتخاذه سلاحا في خدمة مبادئهم، والتي تكون في الغالب مجهزة مسبقا، مما يجعل الأدب مجرد قالب تُصب فيه هذه المبادئ والتوجيهات[4].

وتجتمع المناهج السياقية هنا لتقتل الخصوصية الأدبية، وتتأتى في زي المقاربات التاريخية والنفسية والواقعية والاجتماعية لتمنح الأدب إلى علوم أخرى تبحث في الدلالات والإيديولوجيات والأسباب. لكن الفهم الذي يستند إلى أدلجة صارخة، لا يحظى بالسيطرة على كل العقول، إذ أن

---

[1]– عمار بلحسن: **مرجع سابق**، ص: 91، 92.

[2]– محمد مندور: **مرجع سابق**، ص: 188.

[3]– نبيل راغب: **مرجع سابق**، ص: 85، 87، 88.

[4]– مخلوف عامر: **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر –دراسة–**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص: 10.

الكثير من الأدباء والنقاد دعوا إلى ضرورة الاهتمام بخصوصية الأدب وجوانبه الفنية، وعدم التضحية بها في سبيل ما هو عابر ظرفي[1].

1-3- النص يجمع بين الاثنين

مما سبق ذكره، يتبين أن هناك نقادا لا يهتمون سوى بالفكرة أو الموقف، بغض النظر عن الصياغة الفنية، فهؤلاء يمارسون ما يسمى بالنقد الإيديولوجي، وأن هناك آخرون ينصب اهتمامهم على الإطار الفني، أو الصياغة والتشكيل اللغوي والفني، وهؤلاء يمارسون ما يسمى بالنقد الفني والجمالي الخالص. ويرى شكري عزيز ماضي أن كليهما مخطئ؛ كون الاهتمام بالفكرة أو الموقف دون الجوانب الفنية، يجعل العمل الأدبي أقرب إلى ما يسمى بالأدب الدعائي الذي يكون منفرا متى انتصر لأية فكرة، لأنه يدل على عجز الأديب عن تجسيد رؤيته فنيا، ومهما وجد هؤلاء الأدباء من مدح لأعمالهم المستندة لمواقفهم الإيديولوجية، فإن هذه الأعمال سرعان ما تذبل ويطويها النسيان، وإذا اهتم الأدب بالإطار الفني واللغوي والتشكيلي، دون تقديم أفكار أو إعارة الموقف أي اهتمام، فإنه يُعد عملا قاصرا، لأن خلوّه من الموقف يفقده وزنه، ويفقده شرطا من شروط نجاح التجربة الأدبية، وهو التواصل مع القراء، فلا يكتب الأديب لنفسه، ولا يكتب لإبراز مهارته الفنية وبراعته اللغوية، وإنما يكتب عما يصيب مجتمعه من مشاكل تؤرقه، وقضايا تقلقه، ويهدف من ذلك إلى مشاركة القراء في التفكير فيها ووضع الحلول لها[2].

ويرمي أصحاب هذا التوجه عموما إلى جعل الأدب فرصة لتماثل الأنا مع الآخرين، بتجسيد البعد الإنساني فيه، وفرصةً أيضا لفهم العالم والمساهمة في تغييره، وذلك لا يعني تغييب بعده الجمالي، بل العكس من ذلك، فلا بد من الاعتناء بكل جانب فني سحري في الأدب، فهذا لن يستطيع إيصال رسالته إلا بفضل جماله[3]. فلن يتحقق جمال الشكل إلا بجمال وصدق المضمون، وبتناغمهما -الشكل والمضمون- يصل الفن إلى ذروة كماله.

كل ذلك يسمح للأدب بأداء وظيفتين؛ تتعلق الأولى بتحريك الإنسان والسماح له بالتماثل بحياة الآخرين، وتمكين حياته مما لم تكنه أو مما هي جديرة به، فهي تمكن الإنسان من فهم العالم وتغييره، أما الثانية فتتعلق بالسحر الذي يلازمه، فلا بد للأدب من إحداث أثر فني جمالي، ولا يتحقق

---

[1]- **نفسه**، ص: 10.

[2]- شكري عزيز ماضي: **في نظرية الأدب**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص: 106.

[3]- مخلوف عامر: **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر**، ص: 10، 11.

هذا السحر إلا بالجهد الإبداعي الذاتي، لا برصف الألفاظ وتركيبها. فعلى الأدب تشخيص حرارة الشعور وعمق الإحساس، وإلا كان سطحيا باهتا، وعليه أيضا التركيز على المهارات اللغوية والزخرف البلاغي (كون اللغة هي الهاجس الأول)، لأن ذلك هو ما يميز الأثر الفني عن أي إنتاج آخر[1].

وبذلك، يكون الأديب في عملية إنتاج النص بين شيئين؛ أولهما استعمال وتحويل المواد الأولية الأدبية الموضوعة أمامه من فنيات واتجاهات وأساليب الكتابة وطرقها، أما ثانيهما فهو حضور تجربته الحياتية بكل أبعادها النفسية والاجتماعية، كما تحضره إيديولوجيته ومجمل الإيديولوجيات المتواجدة في مجتمعه وعصره[2].

والإقرار بالإيديولوجيا في العمل الروائي ليس نقيصة له، وإنما ذلك منطق تفرتضه التجربة الإبداعية، وقد فسره عمار بلحسن وفق ثلاث أطروحات هي[3]:

1/ إن النص الأدبي كتابة تنظم الإيديولوجيا وتُعطيها بنية وشكلا يُنتج دلالات جديدةً، تختلف عبر العصور، فلكل نص شكله ومضمونه.

2/ يحول النص الإيديولوجيا ويصورها مما يسمح باكتشافها، فيفضح رؤى وأفكار الكاتب، وتصبح الإيديولوجيا التي يحملها جلية رغم وجودها المضمر في النص، والمخفى بأشكال وصور عديدة.

3/ يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة للواقع، فهو انعكاس عارف، وتمثل فني لظواهره، وأشخاصه، وعلاقاته، وأحاسيسه، ومخفياته.

والأديب في شعره أو نثره يقدم رؤية ممتثلة للواقع فتدعو للتصالح معه، أو رؤية تدعو إلى تجاوزه وتخطيه، وكل ذلك يرجع حسب انتمائه الاجتماعي والإيديولوجي. إذا كانت الرؤية ممتثلة ومتصالحة مع الواقع فإنها تقدم العالم الفني هادئا ومستقرا، وهو ما يُفقد العمل الأدبي مسحة الحركة والحياة، أما إن كانت الرؤية تجاوزية فإنها تقدم العالم الفني مليئا بالحركة والحيوية، لأنها تجسيد لتلك التناقضات الماثلة في المجتمع، وذلك ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإيصال[4].

---

[1]– **نفسه**، ص: 11، 12.

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

[3]– **نفسه**، ص: 97، 98.

[4]– شكري عزيز ماضي: **مرجع سابق**، ص: 105.

وإن كان الأديب ملتزما بإيديولوجيا معينة، فإنه يواجه تحديا كبيرا، يتمثل في مدى قدرته على إقامة توازن دقيق بين الإيديولوجيا ومتطلبات الصياغة الأدبية، بحيث لا يطغى جانب على آخر، وأخطر شيء قد يحدث، أن تُناقِض أعمال أدبية إيديولوجيا أصحابها، بل ولأقوالهم عنها[1].

هناك إذن علاقة حميمة بين الأدب والإيديولوجيا، لكن ذلك يؤدي إلى طرح السؤال: أي العنصرين أهم: الموقف الإيديولوجي، أم الإطار الأدبي الفني؟

مع الإقرار بأن الفن تعبير –في أصله عن الجمال– فإن ذلك لا يحظر عليه أن يكون تعبيرا عن الواقع، أو على حد قول عبد الملك مرتاض: «ويُفترض في النتاج الفني، أن ينشد أعلى درجات الكمال ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؛ وذلك على المستويين الشكلي والمضموني معا»[2]. وبالتالي يكون الأدبي والإيديولوجي وجهين لعملة واحدة، هي العمل الأدبي، إلا أن الضرورات الفنية والتي لا يمكن تجاهلها، هي التي تجعل في النهاية من الأدب أدبا وفنا، وليس مجرد أداة لتوصيل الإيديولوجيا، ومعنى ذلك أيضا أنه إذا وضعنا الطرفين في ميزان الرواية، يجوز التعادل أو غلبة كفة الأدبية.

إن التوصل إلى موضوعية ومنطقية أطروحة "الأدبي والإيديولوجي" في الرواية الواحدة، يستدعي الكشف عن كيفية حضورهما فيها، وهذا ما تكفل به البحث الموالي، من خلال منظور البنيوية التكوينية، والسوسيونصية، وما سبق من إرهاصات جاء بها النقد الجدلي.

2– حضور الأدبي والإيديولوجي في الرواية

يكون استيضاح الكيفية التي يتأتى بها العنصرين، وفق ثلاثة أشكال للنقد*:

1/ النقد الجدلي الروائي "إرهاصات أولى جامعة بين الأدبي والإيديولوجي"، وحتى إن بسط الأمر، سيكون الحديث عن الإيديولوجيا داخل الرواية مفيدا؛

2/ البنيوية التكوينية؛

3/ سوسيولوجيا النص الروائي.

2–1– من منظور النقد الجدلي

---

[1]– **نفسه**، ص: 106، 107.

[2]– عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، ص: 72.

* اقتباسا لتصنيف لحمداني.

ارتبط النقد الجدلي بالمادية التاريخية، إذ أنه يعتبر الأدب شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع، وبما أن هذا الأخير يشكله التصارع الطبقي، فالأدب حامل لأفكار كل طبقة، ويختلف من طبقة لأخرى. لذلك اهتم النقاد ذوو النظرة الجدلية بالمضامين للفن الروائي بالدرجة الأولى، من أجل تحديد موقف المبدع من الصراع الاجتماعي، فاتخذ نقدهم طابعا إيديولوجيا صريحا[1]. إلا أن هناك من أشار إلى التشكيل الفني للرواية.

إن أول اهتمام بالرواية كجنس أدبي جمالي متميز، هو الناقد الروسي جورج بليخانوف George Plekhanov، لكن حديثه عن ذلك لم يكن إلا نظريا، إذ أنه في تطبيقاته ينظر النظرة الجدلية السابقة، فيعتبر الرواية شكلا من أشكال الإيديولوجيا، ثم أنه يفاضل الإيديولوجيا؛ حيث يرى أن مهمة الناقد الأولى هي اكتشاف الرؤية الإيديولوجية للكاتب، والثانية هي تقييم الجانب الجمالي، لكنه لم يحدد الوسائل التي تكشف هذه الأبعاد الجمالية [2].

يقول بليخانوف: «إن كل إيديولوجيا بما فيها الفن، وما يسمى بالآداب الجميلة، إنما تعبر عن الميول والأحوال النفسية لمجتمع بعينه، وإذا كان هذا المجتمع منقسما لطبقات فلطبقة بعينها، واضح أن الناقد الأدبي الذي يحاول تحليل أثر ما، ملزم قبل كل شيء، أن يدرك العنصر المعبر عنه في هذا الأثر من عناصر الوعي الاجتماعي أو الوعي الطبقي»[3]. يتضح من قوله، أن الأدب خطاب إيديولوجي، يعبر عما تعانيه الطبقة أو المجتمع، وعلى الناقد أن يُدرك تلك الإيديولوجيات المعبَّر عنها، فهذا هو المهم، ثم يأتي بعد ذلك إدراك البعد الجمالي.

وعن الفعل النقدي الثاني، يقول: «والفعل الثاني في نقد مادي متماسك منطقيا، يجب أن يتمثل –مثلما فعل المثاليون– في تقييم الخصائص الجمالية للأثر»[4]، فنقد النصوص جماليا ليس إلا تكملة لعمل الناقد، وعلى الرغم من ذلك، فقد أعطى لهذه الدراسة بعدا مثاليا، مما يُبدي اهتمامه الواضح بالجانب الفني.

وبتقصي لحمداني لمدى تحقق الجانبين النظريين في تطبيقات بليخانوف، توصل إلى أنه لا يُلقي بالا للجانب الجمالي، وضرب مثالا بدراسته لرواية "ما العمل" لتشيرنيشيفسكي Nikolaï

---

[1]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، ص: 56.

[2]– **نفسه**، ص: 58.

[3]– عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 49– 50.

[4]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجي**، ص: 59.

Tchernychevski، حيث بدت السيطرة مطلقة لمناقشة المضامين، والتعامل مع الرواية على أساس أنها خطاب إيديولوجي محض، بدليل أنه ربط مضمون الرواية بأفكار روبرت أوين المصلح الاجتماعي، وفورييه المنظر، لأنهما دافعا أيضا عن حرية العواطف. كما أنه ربط التوجه الفكري والإيديولوجي للرواية، بما هو محتدم في المجتمع الروسي من صراع إيديولوجي إبان القرن التاسع عشر، بين دعاة قتل العلاقات العاطفية، ودعاة تحرير عاطفة الحب. ثم انتقل إلى أن الرواية شديدة الارتباط بالدعوة الاشتراكية المثالية التي رفع لواءها فورييه، فاستنتج أن الروائي لم يأت بالجديد، سوى نشر أفكار فورييه وإذاعتها بين الناس. ولم يكلف بليخانوف نفسه عناء الكشف عن الجانب الجمالي، الذي يميز الرواية عن عمل المصلح الاجتماعي أو المنظر[1].

فنقد بليخانوف يركز على المعاني والمضامين الإيديولوجية نظريا وتطبيقيا، أما اهتمامه بالجوانب الفنية لم يكن إلا عرضا، فلم يعطِ الرواية حق الفن والجمال.

وهناك ناقد آخر، يُصنَّف توجهه ضمن هذا الإطار، إنه بيار ماشري Pierre Macherey، صاحب الكتاب **من أجل نظرية للإنتاج الأدبي**، والذي جمع فيه مختلف تصوراته حول الأدب، منها علاقته بالإيديولوجيا، وهو يميل كثيرا إلى اختزال النشاط الأدبي إلى الإيديولوجيا، ويؤكد على أنه يشكل جزءا من الأجهزة الإيديولوجية للدولة[2]، فحصر الأدب في الجانب السياسي.

استخدم ماشري مفهوم "المرآة" كما تصوره لينين، وهي مرآة جزئية تختار ما تعكسه، فقد لا تعكس كل حقائق الواقع، وقال بأن صورة الواقع المتمثلة في المرآة، لا يُبحث عنها في الواقع، وإنما في الشكل الذي رُسم داخل المرآة، فلا يتم التنقل بين النص والواقع، بل تحليل النص فقط[3]. لكن اختيار الكاتب لِما يعكسه في مرآته ليس اعتباطا، بل يتحكم فيه منظوره الإيديولوجي، فالمذكور له دلالته الإيديولوجية، والمسكوت عنه له أيضا دلالته الإيحائية الإيديولوجية.

كما أشار ماشري إلى نقطة بالغة الأهمية، وتتمثل في الصراع الإيديولوجي الذي يكون بين طرفين على الأقل؛ إذ أنه أطلق "النسق" على النتاج الأدبي، ورأى أن هذا الأخير متميز بالتناقض،

---

[1]– **نفسه**، ص: 60، 61.

[2]– بيير زيما: **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص: 60.

[3]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 25، 26.

لذلك كانت الإيديولوجيا لوحدها عاجزة عن تشكيل نسق[1]. فالنص لا يمثل الإيديولوجيا، لكن يظهر تناقضاتها وفجواتها، ويعرضها في عملية تنقلب فيها بشكل ما ضد نفسها[2].

وقد تكون إيديولوجيا الكاتب، واحدة من الإيديولوجيات المتناقضة، وقد تكون غير كل هذه التناقضات، غير بادية ومضمَرة داخل النص، وتعيش بدورها صراعا مع الإيديولوجيات المعلَنة[3].

اعتبر ماشري التجربة الإيديولوجية العادية للبشر المادةَ التي يستقي منها الكاتب عمله الأدبي، ثم يحولها إلى شيء مختلف عندما يمنحها معنى وشكلا وبنية متميزة. وما دام الفن لا يعبر عن نفسه إلا بالشكل، فإنه قادر على منح الإيديولوجيا شكلا محددا من خلال إبداع شعري أو مسرحي أو روائي[4]، وبذلك يتبدى نوعا ما الحديث عن الجانب الفني للرواية في خضم الإيديولوجيا، كون الحديث عن نوع أدبي (رواية، مسرحية، شعر...) متميز ومختلف عن نوع آخر، فذلك راجع إلى خصائص أدبية مميزة ومتوفرة في الأول، وغير متوفرة بنفس الكم والشكل في الثاني. وتبقى هذه إرهاصات أولية للجمع بين أدبية وإيديولوجية الرواية، تبدى من خلالها الحضور الإيديولوجي، لاسيما فكرة الصراع.

2-2- من منظور البنيوية التكوينية

بعد محاولة النقد الجدلي، كانت هناك ممارسة فعالة في حقل سوسيولوجيا الرواية بريادة الناقدين: جورج لوكاتش George Lukacs، ولوسيان غولدمان Lucien Goldman.

على الرغم من اهتمامه السياسي، أولى لوكاتش فن الرواية العناية الخاصة بمؤلفات عديدة، منها **الرواية كملحمة بورجوازية** و**الرواية التاريخية**، وقد كان من بين من بلوروا* فكرة "رؤية العالم"، والتي تبناها غولدمان بعده[5]. وعن الأدب قال: «الصلة الحية بحياة الشعب والتطور اللاحق التقدمي لتجارب الحياة الخاصة، هذان هما بالذات الرسالة الاجتماعية الكبرى للأدب»[6]. ولم ينظر إلى الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة على أنه مجرد شهادة تاريخية أو وثيقة اجتماعية، فمن خلال

---

[1]- **نفسه**، ص: 31.

[2]- بيير زيما: **مرجع سابق**، ص: 58، 59.

[3]- عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 52.

[4]- نبيل راغب: **مرجع سابق**، ص: 565.

* إذ أشار لحمداني إلى أن دلتي Dilthey ساهم في بلورة فكرة الرؤية إلى العالم.

[5]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 61، 62.

[6]- جورج لوكاش: **دراسات في الواقعية**، ترجمة: نايف بلوز، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط4، 2006، ص: 156.

دراساته لأعمال بالزاك Balzac، أشار إلى قضية هامة في التنظير الروائي، هي التفاوت الموجود – أحيانا– بين الانتماء الاجتماعي، والانتماء الفكري للكاتب، فنبه إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، انطلاقا من انتماءاتهم أو معتقداتهم. ففي الرواية قد يحدث تفاوت كبير بين إيديولوجيا الكاتب وإيديولوجيا أعماله، وهذا أمر إيجابي، لأنه يطبع الأبطال بالتناقض الخلاق، ويجعل الإبداع مستوعبا أكثر للواقع[1].

واستخدم لوكاتش مصطلح "الانعكاس" استخداما يميز أعماله، فالرواية حسبه ليست انعكاسا سطحيا للواقع، إنما هي انعكاس صادق وفعال وحيوي له، وهذا الانعكاس يكون بدرجات متفاوتة، فقد تقود الرواية القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي للأشياء. ولا يعكس العمل الأدبي الظواهر الفردية المنعزلة، ولكن العملية المتكاملة للحياة، ومع ذلك يبقى القارئ على وعي بأن الإبداع ليس انعكاسا تاما للواقع، وإنما شكل من أشكال انعكاسه[2].

واعتبر لوكاتش الرواية تعبيرا عن التناقضات الحادثة في المجتمع الأوربي، بسبب الصراع حول المصالح: «تولدت الرواية، من وجهة نظر المضمون، عن الصراعات الإيديولوجية التي خاضتها البورجوازية الصاعدة ضد الإقطاعية الغاربة شمسها»[3]. كما اعتبرها النوعَ الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي، وأكد بأنها: «هي التي صورت تناقضات المجتمع البورجوازي النوعية أصدق تصوير وأكثره نموذجية»[4]، وفي ذلك دلالة على أن من سمات الرواية التناقضَ الفكري، بسبب الصراع حول المصالح.

ويتمثل الشكل الروائي عند لوكاتش في القالب الجمالي المعطى للمضمون، ويتجلى في تقنيات، كالزمن السردي، والعلاقة المتبادلة بين الشخصيات والمواقف؛ إذ يشعر بطل الملحمة بالعزلة والانفصال، لانسجامه الكلي مع منظومته المجتمعية، ودفاعه عن قيمها، أما بطل الرواية فهو إشكالي، يؤمن بقيم سامية ومطلقة، وحتى يحققها، يعيش صراعا دائما مع العالم الخارجي الذي لا

---

[1]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 63.

[2]– رامان سلدن: **مرجع سابق**، ص: 55.

[3]– جورج لوكاتش: **الرواية كملحمة بورجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعات والنشر، بيروت– لبنان، 1979، ص: 52.

[4]– **نفسه**، ص: 09.

يتيح له فرصة لتحقيقها[1]. فلم ينفِ عن الأدب جانبه الفني، لكنه جعل الفن في خدمة المضمون، وانتصر في الغالب للجوانب الاجتماعية والاقتصادية الفكرية.

وبربطه بين الشكل والمضمون، توصل لتحديد ثلاثة أشكال للرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر[2]:

1/ الرواية المثالية التجريدية: تتميز بنشاط البطل، ووعيه الضيق في مقابل تعقد العالم، فالبطل يسعى لفرض مثاليته على الواقع المعقد.

2/ الرواية النفسية: إنها الموجهة لتحليل الحياة الداخلية، وتتميز بسلبية البطل، فهو يميل إلى أن يكون حالما سلبيا.

3/ الرواية التربوية التعليمية: وهي تناقض الروايتين السابقتين في اهتمامها المخالف.

من الواضح أن لوكاتش أبدى اهتماما للشخصية، وجعلها عنصرا حاملا للإيديولوجيا.

أعاد لوسيان غولدمان Lucien Goldman بناءَ فكر معلمه لوكاتش، فأرسى منهجا جديدا سماه البنيوية التكوينية Structuralisme génétique عام 1971، وقال عن الأدب: «العمل الأدبي تعبير عن وجهة نظر إلى العالم، عن طريقة في النظر والإحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموسة. والأديب هو الإنسان الذي عثر على الشكل الملائم لخلق وتفسير هذا العالم»[3]، فاعتبر الأدب تعبيرا عن وجهة نظر إلى العالم، ووجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فردية لصاحب النص، بل وقائع اجتماعية، أما الأديب فما عليه إلا إبراز هذه الرؤية، وتوضيحها في صياغة جمالية للعمل الإبداعي. ثم أشار إلى أنه نادرا ما يكون فكر الأفراد متماسكا وموحدا، وخطّأ القائلين بأن النظرة إلى العالم تغدو كُلاّ ميتافيزيقيا، فـ«النظرة إلى العالم، نظام التفكير الذي يفرض نفسه في ظروف معينة على مجموعة من الناس الموجودين في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية»[4].

---

[1]– عمر عيلان: **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص: 241، 244.

[2]– **نفسه**، ص: 245.

[3]– لوسيان غولدمان: **المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة**، ترجمة: نادر ذكرى، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 1981، ص: 12.

[4]– **نفسه**، ص: 08.

رأى غولدمان أن البنية الأدبية تكتسب قيمتها الجمالية، بقدر ما تتآلف فيها عناصر وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية، مكونة معها بنية موحدة[1]، فكلما كانت بنية النص منسجمة مع الرؤية للعالم، كلما زاد جمالها. ولم يفصل الشكلَ عن المضمون في الرواية، واعتبر الحرص على المضمون دون الشكل، بالاقتراب من الحياة الواقعية والصراعات الاجتماعية اقترابا شديدا، يُفقِد الأدب صرامته ونقاءه[2].

وفي تحليله للنصوص ابتدأ بالبنية النصية، وهذا عكس ما ذهب إليه النقد الجدلي، إذ كان يبتدئ من الخارج. يقوم تحليله بالضبط على مرحلتين؛ الأولى مرحلة "الفهم" La compréhension، وفيها يقوم الباحث باستخلاص البنية الدالة للنص La structure significative، وهي بنية داخلية تشمل الجانبين الفكري والجمالي، دون الاستعانة بوسائط خارجية، أما الثانية فهي مرحلة "التفسير" L'explication، وفيها يقوم الباحث بتفسير البنية الدالة للنص، فيشرحها من خلال تجاوز النص إلى الخارج[3]. وتفكيره واضح ومنطقي، لكنه يفتقر إلى آليات إجرائية تعتمد أثناء التحليل.

2-3- من منظور سوسيولوجيا النص الروائي

تسعى سوسيولجيا النص الروائي لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبي، والكشف من خلاله -فقط- عن العلاقات الاجتماعية، بغية الكشف عن التماثل الموجود بين ما هو موجود في الواقع، وما هو موجود في البنية اللسانية المتحققة في النص الروائي[4]. فلا تلتزم سوسيولوجيا النص الروائي بخطاطات وأحكام قبلية تمارس على مختلف النصوص، بل تنطلق من النص، وتحدد انتماءه السوسيولساني[5].

2-3-1- ميخائيل باختين

للناقد ميخائيل باختين "Mikhaïl Bakhtine"* دورٌ بارز في مجال البحوث السوسيونصية، حيث صاغ نظرية نقدية تربط بين الأدبي والإيديولوجي في الرواية، فتلغي القطيعة الموجودة بين

---

[1]- يوسف الأنطاكي: **مرجع سابق**، ص: 23.

[2]- لوسيان غولدمان: **مرجع سابق**، ص: 22.

[3]- عمر عيلان: **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، ص: 266، 267.

[4]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 72.

[5]- عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 69.

* ولد ميخائيل باختين عام 1895 في أوريل ابنا لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة، فقد كان والده كاتبا في مصرف. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام 1918. عمل في سلك التعليم الابتدائي، وتزوج في 1921، وفي العام نفسه أصيب بالتهاب

ثنائية الشكل والمضمون، وقام بتسميتها "تعدد الأصوات" Polyphonie، وهذا مبدأ مميز لدى روايات دوستويفسكي النموذجية، فقد درسها باختين وعنها قال: «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية»[1]. وتعدد الأصوات مفهوم يشير إلى تعدد الإيديولوجيات في الرواية، ويضاهيه مفهوم آخر عند باختين هو "الحوارية" Dialogisme، ويخلق "رواية متعددة الأصوات" هي نفسها "الرواية الحوارية/ الديالوجية". أما النقيض من ذلك والذي ترفضه نظرية باختين، فهو مفهوم "أحادية الصوت" الذي يشير إلى إيديولوجيا واحدة سائدة في الرواية، ويماثله أيضا مفهوم "المناجاتية" Monologisme، ويخلق "رواية أحادية الصوت" هي نفسها "الرواية المناجاتية/ المونولوجية"*.

وحين قلنا أن نظريته جامعة بين شكلانية وإيديولوجية الخطاب، ذلك أن هذا التعدد الإيديولوجي لا يدخل إلى النص الروائي عاريا مكشوفا، وإنما متسترا ببنيات أدبية فنية مختزلة في عنصرين هما "المتكلم واللغة"، فقد جعل باختين الإنسان الذي يتكلم، وكلامه، هما الموضوع الرئيسي المخصِّص لجنس الرواية عامة، والرواية الحوارية خاصة، فالإنسان يتكلم، لأن الرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون خطابها الإيديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصة[2]. ولتوضيح مسألة المتكلم واللغة في الرواية أكثر، نربطهما بتصنيف باختين للرواية حسب علاقتها بالإيديولوجيا؛ مناجاتية وحوارية.

تتميز الرواية المناجاتية بكونها تسعى لتأكيد إيديولوجيا واحدة، ولا تسمح للإيديولوجيات الأخرى المناقضة بالبروز إلا بما ينفعها ويخدمها في النهاية. فالرواية تشمل عدة تصورات متباينة، يجسدها أبطال متعددون (باعتبارهم متكلمين)، لكن الكاتب (باعتباره متكلما أيضا) لا يسمح باستقلال لغاتهم ذات الطابع الاجتماعي، فيتحكم بها كلها، وينتصر لفكرة واحدة فقط، ويجعلها الغالبة والمهيمنة

عظام حاد مزمن مما أدى إلى بتر رجله عام 1938. ألقي عليه القبض عام 1929 لأسباب مجهولة، لكنها قد تكون متعلقة بارتباطاته بالمسيحية الأرثوذوكسية، حكم عليه بالسجن خمس سنوات، ولظروفه الصحية تم التخفيف بالنفي إلى قازخستان. عمل حينها في أعمال كتابية لدى مؤسسات مختلفة، ثم حصل على وظيفة في كلية المعلمين، ثم استقر في كمر القريبة من موسكو ودرس بها اللغتين الروسية والألمانية، ثم مارس بعض النشاطات الأدبية. لما تدهورت صحته استقر في موسكو، ووافته المنية عام 1975. هذا مختصر، وللتفاصيل انظر: تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996، ص: 23، ...26.

[1]– ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، 1986، ص: 11.

* وهذا فرز للمفاهيم المتداخلة لدى باختين، يبقى "تعدد اللغات" فهو من الأدلة على تعدد الأصوات، وقد يؤدي الدور الأكبر في إحداث تعدد الأصوات، لدرجة أن تكون اللغة ذاتها صوتا.

[2]– ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 182.

في الأخير، وإنما قد يهدف من إدراجه الإيديولوجيات المناقِضة إلى إبراز مساوئها وتثمين فكرته في المقابل. وهذا ما يفسر أحادية الرؤية للكاتب، والتي تسعى لإقناع القارئ بأهميتها وألا جدوى من الأخرى، فلا تترك له مجال الاختيار، ولا تسمح للرواية بتجسيد صراع إيديولوجي عميق[1].

عارض باختين هذا النمط المونولوجي المنتصر لإيديولوجيا واحدة، لأن وحدة الصوت تنطبق في رأيه على الشعر، كونه يكتفي بذاته ولا يتوكأ على أقوال الغير، ولا يستعير ألفاظا وأشكالا نحوية أجنبية، بينما الرواية تشتمل على معلومات مستقاة من مصادر مختلفة، وبالتالي من خطابات متعددة، اجتماعية ونفسية وأخلاقية وتاريخية وسياسية وعلمية، مما يؤدي بها إلى إدخال التعدد الصوتي فيها[2]. فالتعدد اللغوي هو السبب الرئيسي في طرح باختين للنمط الحواري للرواية.

إن الرواية الحوارية هي المثلى لدى باختين، فهي تمنح كل الأفكار الحق في التعبير والتمثل في هذا الملفوظ، كما تحقق صراعا إيديولوجيا عميقا، وتعددا للآراء، ورؤية أكثر شمولا للواقع، مما يكسبها كمّا من القراء الذين يجدون بها أفكارهم ورؤاهم المختلفة. وتفعل الرواية ذلك عن طريق الطرح الإيديولوجي الذي تجسده الشخصيات بالتكافؤ، دون انحياز من الكاتب لواحدة على حساب الأخرى، وإنما إعطاء جل الشخصيات القدر الواحد من الاهتمام، والمساواة بينها –حتى وإن كان ذلك نسبيا– من حيث إبراز جوانبها الحسنة والسيئة، فيسعى الكاتب بذلك لتحقيق حياد مطلق، وترك القارئ حرا في الاختيار بين هذا الزخم الإيديولوجي[3].

ومسألة "حياد الكاتب" شغلت باختين كثيرا، لأنها أساسية في تحقق الحوارية، وعنها قال: «مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي (...) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق»[4].

خلافا لدور المتكلم، يتحقق المبدأ الحواري أكثر عن طريق "تعدد اللغات"، حيث يتجلى توجه باختين أكثر في اعتباره الرواية جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة مكوَّنة من خطابات تَعيها الذاكرة

---

[1]– عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 64.

[2]– لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي، إنكليزي، فرنسي–**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، 2002، ص: 107.

[3]– عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 65.

[4]– ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ص: 97.

الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه من تلك الخطابات[1]. فيشير باختين إلى اللغة الاجتماعية، ولا يقصد بها مختلف الصيغ التركيبية والنحوية، وإنما الخلفيات السوسيوتاريخية، والطبقية للأفراد، فلا تُدرس اللغة لسانيا، لأن لغة الرواية متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتها، وعلى الأديب –حسب رأي باختين– أن يؤلف بين هذه اللغات المختلفة، ويصوغها بنائيا، بما ينسجم مع فنيات الرواية، فيمكّن الشخصية من المحافظة على لغتها الاجتماعية، ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص[2]، وكذلك إيديولوجيتها الخاصة، وكلما تعددت اللغات تعددت الأصوات.

فلا يعتبر باختين اللغة كدلائل فارغة من أي محتوى إيديولوجي، بل هي الوجه المجسِّد للصراعات الإيديولوجية في الواقع، كما أن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، بل إنه يتلقى اللغة مصنفة ومقسمة إلى لغات متنوعة. فالروائي يُدخل نوايا الآخرين، والمنظورات والعوالم عن طريق استخدام اللغة، وهذا ما يبرر "تعدد اللغات" في نظرية باختين.

استلهم باختين توجهه هذا من تعددية الأصوات والألحان العديدة في الموسيقى[3]، فمنها تتعدد الأصوات واللغات في الرواية. واستلهمه أيضا من خلال «إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر في وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر التنوير وتميز بالضحك السخري»[4]، فنتيجة الضحك السخري، تُقلد الأدوار بعناية، لدرجة يصير فيها المتكلم في الرواية رمزا لإيديولوجيا معينة.

خلاصة القول، لا يقول باختين بالرواية كإيديولوجيا، وإنما بالإيديولوجيا في الرواية –كما اصطلح على ذلك لحمداني– ففي الرواية يكون الكاتب مضمَرا، ونواياه أيضا غير بادية، وحياده مطلق، فتتصارع الإيديولوجيات دون فوز لإحداها. لكن، إلى أي مدى يظل الكاتب محايدا في روايته؟ أحقا يكون حياده مطلقا؟

إن مساهمة ميخائيل باختين في تحقيق سوسيولوجيا نصية، ذات قيمة عالية في مجال التنظير الروائي، من خلال دمج الرواية بالواقع، والنداء بحياد الكاتب، وبصراع الإيديولوجيات، والسعي لفهم العالم الداخلي للرواية دون الانتقال للعالم الخارجي.

---

[1]– ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص:43.

[2]– عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 62، 63، 67.

[3]– ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ص: 22.

[4]– محمد ساري: **الأدب والمجتمع**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص: 51.

2-3-2- بيير زيما

هناك ناقد آخر أسهم في ميدان سوسيولوجيا النص الروائي، إنه بيير فاليري زيما Pierre Valery ZIMA، درس العلاقة بين البنية النصية للرواية، والبنية الفكرية الإيديولوجية، من خلال كتابه **من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي**، ومنهجه في ذلك يربط بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية، وبين نتائج سوسيولوجيا الأدب كما بلورها لوسيان غولدمان، فقد جمع بين العنصرين اللغوي والاجتماعي[1].

عرّف زيما الإيديولوجيا بأنها: «تجسيد خطابي "معجمي ودلالي وتركيبي" لمصالح اجتماعية معينة»[2]، وخلافا لذلك فهي ملازمة لجميع النصوص الأدبية والفلسفية والاجتماعية... ثم ميز بين الخطاب الإيديولوجي والخطاب النظري أو النقدي، استنادا للموقف الذي تتبناه ذات التلفظ تجاه نشاطها السردي. اعتبر أن هذه الذات لا تستطيع أن تتبنى موقفا نقديا، إلا عن طريق التفكير في المصالح الاجتماعية والقيم التاريخية المتغيرة، والموجودة كلها في خطابها، وبفضل هذا الموقف النقدي، تتمكن الذات بشكل ما من تخطي إيديولوجيتها الخاصة، كما أن هذا الخطاب النقدي والنظري، يتأمل آلياته الدلالية والسردية الخاصة به، فاهتمامه مزدوج بين مصالح الجماعة، والنشاط اللغوي[3]. أما الخطاب الإيديولوجي، فهو يتصف بالمونولوجية، وذات التلفظ فيه تَعتبر أن خطابها هو الوحيد حول الأدب، التاريخ، الاقتصاد... وهكذا تمنع إيراد أي خطاب فيه يختلف عن تصويرها، وهذا الخطاب الإيديولوجي ذا الموقف المونولوجي، يرتبط ارتباطا وثيقا بالسلطة السياسية[4]. الخطابان يشكلان على الترتيب النمط الحواري والنمط المونولوجي لدى باختين.

رأى زيما أن لا جدوى من معارضة الشكل بالمضمون، لأن النسق اللغوي تلتقي فيه المصالح الاجتماعية، وذلك ما اتفق فيه مع باختين، ففي الأدب، تُقدَّم المشاكل الاجتماعية والاقتصادية على شكل قضايا لغوية، تتجسد من خلال طابعه التناصي (Intertextuel)، وتتمثل في شكل إيديولوجيات متناقضة. وعلى الرغم من هذا الصراع الفكري، فهناك إيديولوجيا مميزة تحظى باهتمام، مما يجعل النص الأدبي يتخذ موقفا معارضا أو غير معارض للإيديولوجيات، ويتجاوز هنا أطروحةَ

---

[1]- عمر عيلان: **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 67، 68.

[2]- بيير زيما: **النقد الاجتماعي**، ص: 199.

[3]- **نفسه**، ص: 200، 201.

[4]- **نفسه**، ص: 201.

باختين التي تؤكد على حياد المؤلف، ويجعل النص في كليته صوتا إيديولوجيا، له موقف حتى من تلك الأصوات التي يتألف منها نسيجه الحواري الخاص[1].

جعل زيما الأدب صرحا للصراع الإيديولوجي، وركز كثيرا على النص، ورأى أن الصراع الإيديولوجي يتحول إلى بنيات لغوية تعبر عنه وتميزه عبر مراحل تطور المجتمع، فتتسم كل مرحلة اجتماعية بطابع إيديولوجي[2].

ثم تأتي محاولتنا في دراسة سوسيوبنائية، تستبق الحديث أولا عن عنصري الفضاء والزمن في حضورهما الأدبي الجمالي والفكري الإيديولوجي، وبعد ذلك تدرس عنصري المتكلم (عامة) واللغة (خاصة) في نفس الحضور، فتأخذ من منطلقات باختين ما يجعل من المتكلم موقفا فكريا، وما يحقق تعددا في اللغات سانحا لتعدد الإيديولوجيات، وتأخذ أيضا من منطلقات زيما ذلك الرفض لحوارية الرواية.

[1]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص: 86، 87.

[2]– عمر عيلان: **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص: 68.

الفصل الثاني

السمات الأدبية والإيديولوجية للفضاء والزمن

- الفضاء في رواية الزلزال
- الزمن في رواية اللاز

2

يهدف هذا الفصل إلى البحث عن نقاط التقاء الأدبي والإيديولوجي، لكن من خلال عنصري الفضاء والزمن.

أولا: الفضاء في رواية الزلزال

يُعنى هذا المبحث بدراسة الفضاء في رواية "**الزلزال**"[1]، بطلها هو "عبد المجيد بو الأرواح"، شيخ ذو طباع سيئة، وصاحب ماض مترع بالجرائم والدماء، ففيه اصطاد أرواح* زوجاته اللائي أجهز عليهن خنقا، وهذا مما أورثه أبوه إياه. إنه ينحدر من عائلة عُرفت بانحلالها الخلقي، وبتواطئها مع فرنسا، وخذلانها للثورة المجيدة، وعلى الرغم من ذلك، فهو «مدير ثانوية بالجزائر العاصمة. وعالم في الدين والنحو والصرف»[2]. قدِم بو الأرواح إلى مدينة قسنطينة بحثا عن الأهل الذين نسيهم، وذكّرته الثورة الزراعية بهم، ظل يبحث عنهم من أجل تقسيم أراضيه عليهم حتى لا تؤممها الحكومة، فأخذ يسير من مكان إلى مكان، ويشتم كل مرة ألوانا من الروائح، وتلتقط أذناه حوارات الآخرين، فيعلق عليها في سره، كما يستمع إلى مزيج الأنغام، ويندهش من الأيادي الممدودة، ويتعجب في كل مرة من وضع قسنطينة، ويلعن مرارا اكتظاظها وزخم شوارعها، ويسعى جاهدا لتفسير سبب هذا الحشد من الناس، وعلة حركتهم الدائمة... لقد حل الزلزال.

لا يبتسم الحظ لبو الأرواح، فيبوء مشروعه الذي قدم من أجله بالفشل، فتصيبه نوبة من الجنون، ويوشك على الانتحار لولا تدخل رجالات الشرطة.

ومن أبرز السمات الفنية لهذه الرواية، توظيف الفضاء في نسج وصياغة النص، فكان محركا للأحداث، ومسرحا للشخصيات، وحاملا لإيديولوجيات متقاربة أحيانا ومتباعدة أحيانا أخرى، وقبل التفصيل في ذلك، لفتة عن الفضاء وما يكتنفه من قضايا.

1- الفضاء والنص الروائي

هناك مكان واقعي يأتي قبل النص، وهو ملك عام لا يملك الكاتب القدرة على تغييره، ولكن ما إن يحوله إلى جزء من الفضاء الروائي، حتى يصبح خيمة تخييلية، ينسجها وفق ما يتناغم مع البنية

---

[1]- الطاهر وطار: **الزلزال**، دار العلم للملايين، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

* وقد يكون هذا سبب اختيار وطار اسمَ "بو الأرواح" لهذه العائلة الغريبة.

[2]- **الزلزال**، ص: 105.

السردية[1]. ويحظى المكان باهتمام كبير داخل الخطاب الروائي، لأن هذا الأخير لا يمكن له أن يصور أحداثا دون أن يحدد تموقعها، وبذلك يلعب دورا في تشكيل هذا العالم الروائي، لدرجة يستحيل فيها على الكاتب الاستغناء عنه. وقد يعتقد البعض أنه مجرد «ظرف أو وعاء أو إطار»[2]، إلا أن دارسين آخرين حمّلوه معنى أعمق من ذلك، وأطلقوا عليه تسميات توحي بوسع مدلوله كالفضاء "L'espace".

تشهد الساحة النقدية العربية إشكالية البحث عن الفرق بين مصطلحي "الفضاء" و"المكان"، وذلك جراء الخلط الذي أقامه غالب هلسا حين ترجم كتاب غاستون باشلار ذا العنوان الفرنسي " La poétique de l'espace" بـ"**جماليات المكان**" بدل "شعرية الفضاء"، وقد أشار حسن نجمي إلى تأكيد محمد برادة على ذلك[3]. ومن الذين اجتهدوا في وضع تمييز بينهما، الناقد حميد لحمداني، حيث اعتبر الفضاء شاملا للمكان، وذلك من خلال تأملاته في طبيعة الحكي، حيث توصل إلى أن المكان متعدد في الرواية، وإن كان واحدا، فإنه يخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال، وبالتالي أضحى الفضاء حاملا لهذا التعدد المكاني، كما قدم مثالا توضيحيا عن ذلك، فاعتبر كلا من المقهى والمنزل والساحة مكانا محددا، وأن الرواية تشمل كل هذه الأمكنة فيما يُسمى بفضاء الرواية. ولا يُرجع هذا الناقد شمولية الفضاء إلى احتوائه على الأمكنة فقط، وإنما لاحتوائه أيضا على الانقطاعات الزمنية التي تتطلبها الأوصاف لهذه الأمكنة، وأيضا لتضمنه الشخصيات التي تسكنه وتتحرك فيه[4]، وبذلك يصير المكان الواحد فضاء لتلاحم عناصر بداخله، هي الشخصيات والأحداث والتوقفات الزمنية والأمكنة.

يشيع مصطلح "الفضاء" نتيجة شموليته لدى النقاد العرب المعاصرين، إلا أن الناقد عبد الملك مرتاض يستخدم مصطلحا ثالثا هو "الحيز"، ويفضله عما هو رائج، لأنه يرى معنى الفضاء يجري في الخواء والفراغ، بينما ينصرف استعمال الحيز إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل... [5]

وتؤثر هذه الدراسة مفهوم "الفضاء" الواسع والشامل للعناصر من أجل المساهمة في توحيد المصطلح، ثم أن المكان لا يتشكل بمفرده داخل المتن الروائي، وإنما بعناصر متداخلة معه، مما

---

[1]– عبد المنعم زكريا القاضي: **البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009، ص: 140.

[2]– عبد الصمد زايد: **المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة**، دار محمد علي، تونس، 2003، ص: 17.

[3]– انظر: حسن نجمي: **شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص: 43.

[4]– حميد لحمداني: **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص: 62، 63.

[5]– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 121.

يضفي جمالية وفنية على الإبداع، ويفتح باب التأويل إلى الإيديولوجيا. كما أن الحيز مفهوم يوحي بالمحدودية، وهذا ما قد تأباه الرواية، خاصة الجديدة.

وإذا أخذنا الفضاء بهذا المفهوم الواسع، فإن نجاح الروائي في تصويره مرهون بجعل الأماكن الروائية متكاتفة تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتسهم في تطور الشخصية التي تحل فيها أو تخترقها[1].

وبعد الفصل في قضية المصطلح، نعود إلى غاستون باشلار Gaston Bachelard في حديثه عن الفضاء، فهو لم يعتبره مجرد هندسة، وإنما متصلا بجوهر العمل الفني، فجماليته الحقيقية تكمن في تجارب الحياة الإنسانية التي يتضمنها، ويحصره في المكان الأليف* لما له من أهمية اجتماعية ونفسية، ولم يتعرض للمكان المعادي، لفقدانه الحس الجمالي، حيث يقول: «إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[2]، وسبب توجهه في ذلك يكمن في أن دراسته «تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكننا الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب»[3]. فانطلاقته كانت من أن البيت القديم/ بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وإن ابتعدنا عنه سنظل نستعيد ذكراه[4].

ومن النقاد الغربيين أيضا، نجد لوتمان الذي يُعد من أكثر الباحثين اهتماما بالتقاطبات المكانية، وقد توصل إلى تحديد ثنائيات ضدية (الأعلى ≠ الأسفل)، (القريب ≠ البعيد)، (المنفتح ≠ المنغلق)، (المحدود ≠ اللامحدود)...[5]، «وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، بل أن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد إلى التصاق معان أخلاقية بالاحداثيات المكانية نابعة من حضارات المجتمع وثقافته»[6]. وهذا ما سعى النقاد إلى إثباته خوفا من الظن الشائع بأن الفضاء رقعة جغرافية هندسية فقط، فقد أكدت

---

[1]– سمر روحي الفيصل: **مرجع سابق**، ص: 74.

* "المكان" كما جاءت الترجمة.

[2]– غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط2، 1984، ص: 31.

[3]– **نفسه**، ص: 31.

[4]– **نفسه**، ص: 06، 09.

[5]– صالح ولعة: **المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف**، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2010، ص: 45، 46.

[6]– سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص: 75.

جوليا كريستيفا على أنه حامل للدلالات الملازمة له، وأن هذه الدلالات مرتبطة بثقافة عصر من العصور[1].

وإن كان الفضاء –كما هو متداول– مسرحا لتمثيل الشخصيات، فإنه لا يتجسد إلا عن طريق الوصف، لأن هذا هو الذي يحدد معالمه، ويُجلي مظاهره وأغواره، ويكون التقنيةَ المشكِّلة له، والأسلوبَ الأمثل لعرضه، لحد لا يمكن له الانفصال أو الانعزال عنه. وإن خلا الفضاء من الوصف، انعدمت جماليته، وقلت أهميته، وضؤل دوره. و«الوصف أسلوب إنشائي يتناول الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين»[2]، وهو أيضا «وسيلة اللغة في جعل المكان مدركا لدى القارئ»[3]، وكلما كان بصورة أدق، كلما أسهم في توليد المعنى داخل المبنى الحكائي، وفتح باب التأويل للقارئ الذي سيكثر من التساؤل: ما هو المكان؟ لماذا اختيار هذا المكان؟ ولماذا كان المكان هكذا؟

خلافا لتوليد المعنى، يقوم الوصف في الرواية بعدة وظائف، وقد ذكرها لطيف زيتوني في معجمه النقدي[4]، نوجزها فيما يلي:

1/ وظيفة واقعية: تتمثل في الإيهام بمدى حقيقة الأشياء.

2/ وظيفة معرفية: أي التعريف بالأشياء، وقد يتمادى الأمر إلى تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية، مما يهدد النص بالتحول إلى وثيقة.

3/ وظيفة سردية: تزويد القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن*.

4/ وظيفة جمالية: يبرز من خلالها الكاتب موقعه داخل نظام الجمالية الأدبية.

5/ وظيفة إيقاعية: تتحقق بقطع تسلسل الأحداث بغية وصف المحيط، مما يولّد قلقا وتشويقا لدى القارئ.

وتضيف سيزا أحمد قاسم الوظيفة التفسيرية، ذلك أن الوصف يكشف عن حياة الشخصية النفسية، ويفسر مزاجها وطبعها من خلال مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث...[5]

---

[1]– حميد لحميداني: **بنية النص السردي**، ص: 56.

[2]– صالح ولعة: **مرجع سابق**، ص: 142.

[3]– سمر روحي الفيصل: **مرجع سابق**، ص: 74.

[4]– لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 172.

* ويعني ذلك أيضا أن الوصف يكون من طبيعة الأحداث وجزءا من القصة، فيأتي غالبا على لسان الشخصيات.

[5]– سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 82.

ويرتبط وصف المكان بالزمن والحدث والشخصية، فيما يشكل الفضاء، فيظهر هذا الأخير في الرواية كنشاط إنساني لارتباطه بالسلوك البشري، وحمله لأفكار وأحاسيس وآمال وآلام من يسكنه، ما علن منها وما خفي[1]. ونظرا للترابط الموجود بين المكان والإنسان، حمّل روائيون الفضاء شيئا من التضمين أو الرمز، فرمزوا بالبيت مثلا إلى الذات وبالخارج إلى الآخرين، أو حملوا البيت معنى الطمأنينة والأمان وحملوا الخارج معنى الخطر...[2]

وعليه، لا يقتصر دور الفضاء كما هو شائع على تقديم الاستراحة للسارد، أو الوقفة الوصفية التي تعدل بنا من الشعور بالزمن المتدحرج نحو الخاتمة، إلى الشعور بالمكان، لأنه سيصبح أيضا علامة تتضمن مدلولا إيديولوجيا[3]، وما تجدر الإشارة إليه، أن الكاتب حين يختار فضاء معينا، ويصبغه بلون ما، ويملؤه بأثاث دون آخر... فإنه يرمي إلى سبر أفكار ورصد رؤى عن عصر خاص، أو عن عادات لشخوص محددة، وهذا ما يحتم علاقة منسجمة بين عنصري الفضاء والشخصية، فالأثاث مثلا يدل على شخصية صاحبه، وعلى انتمائه الاجتماعي والفكري أيضا، فما بالقصور يختلف عما بالأكواخ، ولكل شحنته الدلالية.

وللكشف عن كل ذلك في دراسة تطبيقية، يتوجب أولا معرفة «من يعيش الفضاء؟ من يقدمه لنا؟ من يرى مظاهره؟ من يتحكم فيه؟...»[4]، فمن ذلك يستطيع القارئ تحديد عنصر الرؤية، ومعرفة الكيفية التي تم بها تقديم الفضاء، ومدى التفنن في وصفه، وتشخيص سماته، وإدراك علاقة الشخصية به، ثم الغرض من تقديمه... وعلى القارئ عدم الاكتفاء بما يقوله النص، وإنما إقامة تأويل منطقي يمكّنه من التوصل إلى دلالة الفضاء المعبرة على الانتماء والوضع والتوجه الفكري والحالة النفسية، عن طريق تسمية المكان (الكوخ –مثلا– يدل على الفقر)، وسكانه وأهله (تواضع القرية – مثلا– رمز للبراءة)، حالته ومكوناته (الأثاث –مثلا– ينم عن المستوى الاجتماعي)، والظروف الخارجية المحيطة به (الاستعمار –مثلا– أثر عليه إيجابيا أو سلبيا) فكل ذلك لا يخلو من مقصد.

---

[1]– الشريف حبيلة: **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2010، ص: 191.

[2]– لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 130.

[3]– إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي، دراسة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر– الجزائر، 2010، ص: 140.

[4]– حسن نجمي: **مرجع سابق**، ص: 104.

وبعد الطرح النظري الموجز، تأتي دراسة الفضاء في تمثلاته الفنية والإيديولوجية، حسب اختلافه في الأشكال من نواح عديدة «كالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق»[1]، نختار منها شكلي المنفتح والمنغلق، ولو أننا نضيف فضاء نصفه منغلق، ونصفه الآخر منفتح، نظرا لخاصية متوفرة في المقهى.

2- الفضاءات المنفتحة

يقصد بالفضاءات المنفتحة، المواقع الفسيحة ذات المساحات الكبيرة، والتي تتواجد بالعالم الخارجي، ولا تنغلق على ذاتها.

2-1- المدينة والريف

المدينة والريف؛ كلمتان متقابلتان، بينهما تضاد وهوة واسعة لا يسهل العبور فوقها، لأنها تركز على ميراث طويل من العزلة والاستعلاء، وتزداد هذه الهوة اتساعا في الوطن العربي للفروق بين أنماط الحياة، وتزداد أيضا لسوء الرأي المتبادل بين الطرفين[2]، خاصة إن كان أحدهما إقطاعيا، والآخر اشتراكيا أو مستفيدا من الاشتراكية، كما كان في رواية **الزلزال**، حيث يمكن للطرفين أن يشكلا ثنائية ضدية، أو ثنائية صوتية قائمة على التحاور، فتؤدي إلى صراع إيديولوجي عنيف.

شغلت المدينة الروائيين في الكثير من الأحيان، حتى صارت في وقت ما صانعة الرواية، والمستهلك الأساسي لها[3]، وقد عنى كاتب **الزلزال** برسم المدينة القسنطينية، لاسيما وقد صوّرها بشوارعها، ودقق في أرجائها وما شملت، فأطلق بذلك العنان لفكر القارئ، وجعله يتجول بها بدل "بو الأرواح" الشخصية البطلة، لكن في محاولة ممزوجة بأبعاد فنية لهذا الفضاء كالوصف.

وإن كان الوصف بعدا فنيا يقوم على مبدأي الاستقصاء والانتقاء؛ الأول من خلال وصف كل ما تقع عليه العين، والثاني من خلال اختيار ما يوضح دلالة معينة، ويفتح الإيحاء لدى القارئ[4]، فإن وصف المدينة اتبع المبدأ الثاني من أجل التعبير عن إيديولوجيا الإقطاعي بو الأرواح، فلما كان هذا

---

[1]- حميد لحميداني: **بنية النص السردي**، ص: 72.

[2]- محمد حسن عبد الله: **الريف في الرواية العربية**، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص: 147.

[3]- **نفسه**، ص: 07.

[4]- محمد عزام: **مرجع سابق**، ص: 70.

الأخير غاضبا من الثورة الزراعية القادمة، صار يتمنى حدوث الزلزال للمدينة، وبالتالي، كانت المشاهد المنتقاة تساند بو الأرواح في فكره هذا حتى أوهمته في الأخير بأن الزلزال واقع حقا.

تم انتقاء علامات تشبه علامات الساعة، لتدل على زلزال قسنطينة، وهذه العلامات توصل إليها بو الأرواح من خلال تأملاته فيما يحيط به، ومما صرح له به بالباي الخائن، فالحفاة والعراة هم أولئك الفلاحون أو الريفيون والقرويون الذين دخلوا إلى المدينة، وقتلوا الفرنسيين الأسياد، فكانت العلامة يوم الإعلان عن الرغبة في الجهاد والتحرير[1]، وصار الحفاة العراة يتطاولون في البنيان يوم الاستقلال، كالغرابلي الذي صار أستاذا في ثانوية[2]، وذهلت المرضعة عما أرضعت، لما كانت المرأة القسنطينية ذاهلة عما ترضع، وتركض خلف المواد الغذائية... فعلامات زلزال الرواية بادئة منذ الثورة، إلا أنه واقع بسرعة نظرا للمنكر الذي أقر به زعماء الجزائر، فهم «يعجلون قيام الساعة بالمروق»[3]، إنهم السبب لأن بو الأرواح يرى الناس قانعون بما أعطاهم الله، وهم مصرون على هذا الجرم العظيم الذي يخالف الإسلام: «الشيء لمن يملكه»[4]، فجاءت المشاهد الموصوفة محكومة بوجهة نظر الإقطاعي الغاضب. وما زلزال قسنطينة في الرواية إلا زلزال للتعسف الإقطاعي، فهذا ما يخاف منه بو الأرواح، مما أثر على نفسيته شيئا فشيئا، وكلما يئس من بقاء نظامه، صار يعتقد بصحة ما تنسجه مخيلته من مظاهر كاذبة عن زلزال قسنطينة.

ولما انتهجت الرواية الوصف الانتقائي، لم تختر أيضا سوى ألوان القبح والشين للمدينة، فقسنطينة العريقة بتاريخها، جعلها الاستعمار تعاني من عبء خطيئته، فكانت أغلب مظاهرها تدل على الفقر وسوء المعيشة، كما تدل على عدم استفاقة الجزائر –بعد– من الفساد والدمار الذي طالما اجترته، فهي لازالت حبيسةَ الأزمات التي أنجبها الاستعمار. وقد يكون استظهار ذلك ابتغاء تبيين واقع الجزائر في هذه الحقبة؛ «تسع سنوات كاملة بعد الاستقلال»[5]، أي عام "1971"، ففيها لا الجراح ضمدت، ولا المعاناة نُسيت، إذ ظل هذا البلد العظيم يئن في صمته، ويبكي في سره، لكنه يحاول غير راضخ الخروج من ذلك والنهوض من جديد، متكئا على نظام حاكمه الراحل بومدين.

---

[1]– **الزلزال**، ص: 29.

[2]– **نفسه**، ص: 160.

[3]– **نفسه**، ص: 13.

[4]– **نفسه**، ص: 13.

[5]– **نفسه**، ص: 207.

ولما كان تقديم فضاء المدينة محكوما بمنظور بو الأرواح، سيطرت إيديولوجيا هذا الإقطاعي الخائن للبلاد على تقديم قسنطينة، فلم ير سوء الوضع نتيجة حتمية للتغيير والاستقلال كما قد يعتقد القارئ في اللحظة الأولى، وإنما بدت له المدينة تجني شوك فعلتها الشنعاء، حين طردت فرنسا! ولا داعي للاستغراب حين ندرك مدى انحيازه لها.

كانت المدينة بأحوالها مرآة لأحوال بو الأرواح، فنظرا لسوء مزاج وفكر هذا الأخير، لم يأت على المدينة سوى السيئ والفاسد، ولا مجال لإحضار الجيد إلا بما شاء بو الأرواح، وعليه لم يبق من الصالح في الرواية إلا الزوايا والأضرحة، لأنه قال كعادته مخاطبا نفسه: «آهاه. زاوية سيدي عبد المؤمن. هي ذي، هي ذي بطلائها الأخضر لا تزال. مادامت هناك هذه البقايا، فإن الدنيا بخير»[1]، وكذلك ضريح سيدي راشد الذي زاره، وطلب منه إنقاذ أراضيه وإرسال زلزال عظيم يأتي على الرعاع قبل أن يأخذوا الأرض. ولهذا الجيد القليل، شعر بو الأرواح بالأسف على قسنطينة، وندم على وضعها الجديد، وعلى هذا الاستقلال الذي أذهب بالهدوء والأنوار والعطور المتطايرة من أجساد الأوربيات... على حد قوله.

وعلاقة المدينة بالريف متجسدة في ظاهرة النزوح التي ماانفكت تتفاقم مذ الاستقلال، حيث ارتمى الريف فيها عنفا، وراح يمزق شوارعها، راغبا في اكتساح كل مناطقها، ولم يأتها راغبا، وإنما ساقته الحاجة إليها، فأثر عليها سلبا، وأوقع بها ازدحاما لامعقولا من الخلق، وصيرها بذلك لا تتسع لهذه الأعداد المهولة، مما أفرز مشكلات عويصةً في مختلف الميادين. وترك الناس لقراهم وبواديهم فارين بأنفسهم إليها، كان استرزاقا وركضا وراء لقمة العيش التي تشتد مرارة يوما بعد يوم، وما زاد الأمر تعقيدا، أصبح أمر خروجهم منها مستحيلا، خاصة حين «عرفت نساؤهم الحمام والمستشفى، وعرف أبناؤهم المدارس والثانويات والملاعب»[2]، فوجدوا ضالتهم بها، مما يدل على أن العيش فيها أحسن من العيش في الريف، لما توفره من حاجات الإنسان. والنتيجة حملتها صرخة احتجاجية على لسان شيخ حضري واقف أمام مقهى: «ضاقت المدينة (...) خمسمائة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفا، في عهد الاستعمار»[3]، فعدد السكان كبير بالنسبة لهذه المدينة، مما أحدث ضيقا واختناقا بها، لدرجة أن بو الأرواح يضيق صدره كلما تذكر وأدرك هذا العدد الهائل من البشر.

---

[1]- **نفسه**، ص: 116.

[2]- **نفسه**، ص: 101.

[3]- **نفسه**، ص: 14.

الحقيقة أن بو الأرواح الإقطاعي لم ينظر إلى النزوح بهذه النظرة الحسنة والمشفقة، فهو يرى أن قدوم الريفيين كان من أجل الادعاء والتظاهر بالفقر والعوز أمام الحكومة، حتى تعطيهم في المقابل ممتلكات الغير عبر قانون الثورة الزراعية، وبالتالي لم يضق صدره من الاكتظاظ، وإنما من هؤلاء الفقراء الكثيرين الذين يراهم رعاعا وسببا في مصيبة الاشتراكية. فعدو المدينة الألد في هذه الرواية، هم أهل الريف، أولئك الرعاع والبدويون الذين يمتلكون «ذهنية ريفية متخلفة»[1]، قدموا للمدينة واستولوا على حكمها (والمعني هو الرئيس الراحل "بومدين")، ومن ثمة أرادوا مناصرة أمثالهم ممن تركوا وراءهم، فسنوا نظاما ينطق بفكرة توزيع الأرض. فكثيرا ما ارتبطت أحوال المدينة بالمتغيرات السياسية المستجدة على البلاد، والمتمثلة في الثورة الزراعية بما صاحبها من تحديث، إلا أن تفسير الأوضاع كان محكوما بإيديولوجيا بو الأرواح، أي إيديولوجيا الإقطاعيين عامة.

جاءت نظرة بو الأرواح عن الريفيين سلبية، لأن أبناء الريف عند الإقطاعي مجرد أدوات إنتاج يعتصرها بكل وسيلة، كما أن الإقطاعي استلهم من مبادئ الإقطاعية أخلاقا، فتعامل مع أهل الريف على أنهم ملكية خاصة، خادمة لهم، وليس لها الحق في التنعم بخيرات البلاد[2].

بناء على ربط الفضاء بالمنظور أيضا، أجاد الكاتب في وصف هذا الفضاء الأساسي، وإطلاق النعوت والتشبيهات عليه بما يتلاءم مع منظور بو الأرواح، فلو كان هذا الشيخ محبا للمدينة لشبهها ببستان زهور يأوي العديد من الفراشات، ومادام كارها لها، فقد شبهها بالمزابل جراء اكتظاظها، لأن الناس يحومون حولها كالذباب، وهي أيضا كباخرة في محيط عظيم، لأنها توحي في كل خطوة بالوحشة، وبالشعور بالاغتراب، والانقطاع عن العالم[3]، وهنا تتبدى حدة القلق التي تملكت هذا الإقطاعي، ذلك أن اشمئزازه من المدينة انعكاس لما يعتري نفسه من خيبة وحسرة، وغضب وسخط على النظام القادم.

أما الوجه النقيض "الريف"، فلم يحظ بأدنى اهتمام جمالي في **الزلزال**، حيث أدخله الكاتب عنوة، لا لغرض فني، وإنما ليمرر عبره الإيديولوجيا الماثلة في المتن، لأن النظام الاشتراكي ينص على توزيع الأراضي على من يخدمها، أي على أولئك الريفيين والقرويين. وقد ظل بو الأرواح ساخطا على الريف طيلة صفحات الرواية، لأنه سبب في استفزاز النظام الذي يتبناه أي "الإقطاع"،

---

[1]– **نفسه**، ص: 195.

[2]– محمد حسن عبد الله: **مرجع سابق**، ص: 148.

[3]– **الزلزال**، ص: 101، 43.

كما أنه أنجب بومدين، ذاك الذي قدم مع خطط جديدة لمسار الدولة والتي يهدف من ورائها إلى تحسين ظروف أبناء عمومته من البدويين. فلم يحظ الريف لا بتصوير فني ولا بترحيب فكري، ذلك لأنه نُقل من منظور الشخصية البطلة الناقمة عليه، حيث تراه الفائز في هذه المعركة النظامية والمستفيد الأول من تلك الأراضي المسلوبة.

أخذت المدينة ملامح الكتابات الكلاسيكية، فهي في الرواية «حيز مادي تأخذه الذات»[1]، أما الريف فقد أخذ «صورة انزياحية، ذهنية تطبعها فيه الشخصية بكل انفعالاتها»[2]. والواقع أن المدينة حملت أبعادا إيديولوجية سياسية واجتماعية ومعرفية، وما دراسة الفضاءات الأخرى إلا دراسة لها، لأنها جزء من هذا الفضاء العام.

2-2- الشارع

إن الشارع جزء من تركيبة مدينة قسنطينة، تم التركيز في وصفه على فكرة الاختلاط في كل شيء، وبو الأرواح يقول عن ذلك بأعين إقطاعية وعدائية: «كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط. مقهى مرتبة بنجمتين أو ثلاث، أو قاعة شاي، يجلس فيها شاب وشابة يتغازلان، وشيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته، إلى جانب بائع بيض أو أي شيء من هذا القبيل، إلى جانب صاحب الملايين، إلى جانب الفقير المعدم»[3]. إن هذه التقنية في تقديم الفضاء، تنطوي على قيمة جمالية وفنية، تتبدى من خلالها قيم إيديولوجية، كون هذه الفوضى المكانية تجسد في صورتها فوضى في التقاليد والقيم، وتقوم على كسر المراتب الاجتماعية، والتي يرى الشيخ ضرورة مراعاتها بناء على قناعته بالاختلافات البشرية، خاصة وأن الفقير بعيد كل البعد عن صاحب المال مثله هو: "الشيخ عبد المجيد بو الأرواح".

ولم يقتصر الاختلاط على ذلك فقط، فبالشارع «الفرقاني من هنا، إلى جانب أم كلثوم. يقابلها حديث ديني في الإذاعة، إلى جانبه عيسى جرموني، بعده فريد الأطرش»[4]، مما يدل أيضا على تمازج الثقافات واختلاف الأفكار والرؤى، واختلاف الأحوال، من فرح إلى حزن إلى خشوع...

---

[1]- علي خفيف: **سيميائية المكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**، **مجلة التواصل**، جامعة عنابة، الجزائر، العدد 8، جوان 2001، ص: 226.

[2]- **نفسه**، ص: 226.

[3]- **الزلزال**، ص: 194- 195.

[4]- **نفسه**، ص: 98.

تعمد الكاتب أيضا إبراز اختلاط الروائح، من باب أن الرائحة تربط علاقة الإنسان بالفضاء*، حين يرغب أو يرفض البقاء فيه، فقد واجهت بو الأرواح قافلة من الروائح «استنشق رائحة أدمغة مشوية، ثم رائحة قشور ثمر الصبار، ثم رائحة بول، ثم رائحة عقاقير كيماوية، ثم رائحة عطر، ثم رائحة آباط، ثم رائحة أقدام نتنة»[1]. وبعد صفحتين يكرر الكاتب وصف الروائح بأسلوب آخر «أدمغة مشوية. فلفل مقلي. بيض مسلوق. كباب. ملوخية. بطاطس مسلوق. كفتة. بول شائط»[2]، وفي صفحة أخرى** «واجهته الروائح تسيل في موجاتها. الأدمغة المشوية. المرق. التوابل. ثمر الصبَّار»[3]، مما يدل على سوء وتدني الشارع. ولاختلاط هذه الروائح، اختلطت الأمور على بو الأرواح، وانعكس اشمئزازه منها على حالته النفسية، فصارت مضطربة وزادت حدة من الانفعال والتوتر، وكلما تقدم القارئ في فصول الرواية زادت رغبة بو الأرواح في ترك المدينة بأكملها، مما يؤكد مسألة فنية هامة، هي ربط الفضاء بالحالة النفسية للشخصية.

ولما كان بو الأرواح يسير بشارع 19 ماي الفرنسي سابقا، أخذ يسترجع ذكريات جميلة يأسف على مضيها، ويتذكر جيدا كيف كان الشارع أيام فرنسا مع المرح والحبور والغرام المشع من عيون الأوربيات والإسرائيليات، وذلك العبق الساحر المنطلق من أجسادهن... وما إن فتح عينيه على مرآة الحقيقة، حتى اصطدم برائحة الآباط منبعثة من القرويين، وتداخل المارين من كل الفئات البشرية "نساء، رجال، أطفال، شيوخ..."، وتصاعد الغبار، ولمعان البصاق مع أشعة الشمس[4]، وكل ذلك عكر مزاجه، وجعله يأسف على الأيام التي ولت، وولى معها مجده وشموخه.

خلافا لأثر الفضاء على نفسية الشخص، فهو يسهم في التعريف بالشخصية من حيث أبعادها الشعورية، وتكوينها الذهني أيضا[5]، فقد أعلن الشارع عن النوايا الفكرية لبو الأرواح، وعن نبذه للحكومة، ورفضه التأميم الذي تتحدث عنه، يقول السارد: «انحدر قليلا، ووجد نفسه في شارع

---

* ويمكن نعت الشارع هنا بأنه "فضاء شمي"، لأن إدراكه في هذه الحالة يكون بوساطة قرائن دلالية لها علاقة بحاسة الشم، كما يتشكل في الخيال من مجموعة الأشياء المشمومة. انظر: باديس فوغالي: **دراسات في القصة والرواية**، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010، ص: 215.

[1]- **الزلزال**، ص: 70.

[2]- **نفسه**، ص: 72.

** هذا من السمات الواضحة للزلزال، حيث امتلكت الرواية طاقة تكرارية في الوصف، ورغم ذلك لم تنح إلى الرتابة والملل، ما يومئ إلى البراعة في التأليف.

[3]- **الزلزال**، ص: 96.

[4]- **نفسه**، ص: 35، 36.

[5]- باديس فوغالي: **مرجع سابق**، ص: 160.

يوغوسلافيا (بعد أن كان في شارع زيروت يوسف)، وتساءل: كيف أتاحت لهم عبقريتهم الاهتداء إلى تقسيم الشارع بهذا الشكل؟ نصفه لشهيد بطل، ونصفه لبلد شيوعي (...) في السابق كنا نعتبر هذه المسائل شكلية، أما وقد بدأوا يكشرون عن أنياب الذئاب فتجب المحاسبة على كل دقيقة»[1]. فشاركت الفضاءات بو الأرواح في فكره، وعبرت عن رأيه في التناقض الخطير الذي توشك الجزائر على فعله، وأن الشيوعية مبدأ مناقض للمبادئ الجهادية الراسخة في نفوس الجزائريين.

والشارع من حيث مدلوله الاجتماعي الذي تحفظه الذهنية الشعبية، يمثل مشهدا للفساد وكل الظواهر السلبية التي يحملها المجتمع، ففيه «ينعدم الأمان لكونه المكان المفضل للصعاليك والمشردين والحثالة، لذا يصح مفهوم "رجل الشارع" "ابن الشارع" في فكر الأرستقراطي مصطلحا سلبيا»[2]. ويكون هذا سببا من أسباب اختيار الكاتب لهذا الفضاء الواسع، فحتى يشحنه بتلك الأوضاع والأزمات التي حلت بالمجتمع الجزائري في مرحلة الاستقلال الأولى، وبذلك يكون الشارع وعاء لها، وحاملا لكل هذه الدلالات. ومن بين ما جاء، أن هذا لص يجري وآخر ينادي: «خمسمائة دينار، راتبي الشهري وثمن خبز أطفالي. أنا أخوكم. أمسكوا اللص»[3]، لكن لا حياة لمن تنادي، فلم يتحرك أحد على وجه الإطلاق. وهناك حوار العجوزين الذي يبين صورة لمعاناة المرأة، فقد تركها زوجها مع سبعة أطفال، وذهب إلى فرنسا، مما جعلها تعمل بالمنجل في الحقل والولدُ على ظهرها لتكفي معاشه ومعاش إخوته، حتى تسقط وتموت بعد ساعات من ذلك... وجاءت صور أخرى عن أطفال متسولين وآخرين عاملين ومعرضين للخطر والموت.

لم يدخل قلم الكاتب إلى البيوت القسنطينية ليرصد أجواءها، لأن شخصيته مستعجلة في البحث عن أهلها، ولا وقت لديها لتستضاف في مسكن من المساكن، غير أن الشارع في **الزلزال** فضاء يفشي أسرار البيوت، والطفل الماسح للأحذية يعلم الشيخ بو الأرواح بما يحدث في مسكنه؛ الأم أرملة ومن ثم متزوجة بمسجون، والعمة عاملة حيث «تتزوج كل ليلة رجلا، يترك لها خمسة دينارات ويذهب بلا عودة»[4]. كلها عبارات ومعان تجتمع في بوتقة واحدة، هي مظاهر البؤس والفقر الشديدين.

---

[1]- **الزلزال**، ص: 44.

[2]- بدر عبد الملك: **المكان في القصة القصيرة في الإمارات**، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي- الإمارات العربية المتحدة، 1997، ص: 364.

[3]- **الزلزال**، ص: 66.

[4]- **نفسه**، ص: 64.

بتقريب عدسة الالتقاط أكثر، نجد بالشارع من مازال محافظا على تقاليده من حيث الامتهان والارتداء، فهذه التجارة بالأغنام والأبقار والخيول أصيلة لدى العرب، توارثوها أبا عن جد، وهذه الملابس تنم عن القسنطيني الأصيل الحر، فيشير ذلك إلى فكرة رفض التغيير ومحاولة التمسك بنمط العيش الموروث، وكل ما يتصل بالعرق والانتماء وأصالة العادات والتقاليد، فكان الشارع مشهدا بانوراميا عاكسا لواقع الحياة بالجزائر عامة، وليس من قبيل المصادفة أن يختاره الكاتب، لأن تلك المظاهر المتعددة يصعب حصرها في زقاق أو رصيف.

2-3- الجسور المعلقة

لأن زمن الرواية لم يتجاوز اليوم الواحد، لعب فضاء الجسر في **الزلزال** دور المحرك للأحداث، وهذا من السمات الفنية التي اختصت بها الرواية، إذ غالبا ما تنبني الروايات وفق عنصر الزمن. وقد تضمنت المدونة "**الزلزال**" سبعة فصول، يحمل كل فصل اسما معينا لجسر ما، فجاءت كالتالي:

الفصل	اسم الجسر	الصفحات
الأول	باب القنطرة	09- 37
الثاني	سيدي مسيد	38- 68
الثالث	سيدي راشد	69- 140
الرابع	مجاز الغنم	141- 167
الخامس	جسر المصعد	168- 189
السادس	جسر الشياطين	190- 209
السابع	جسر الهواء	210- 224

كلما انتقل بو الأرواح من جسر لآخر، حدث تغير وتطور في وقائع الرواية؛ يفقد الأمل في العثور على قريب يعطيه أرضا حتى ييأس نهائيا في آخر جسر، كما تستاء حالته النفسية، ويزداد غضبا حتى يصير في حياة اللاوعي وهو على الجسر الأخير، كما يتجلى نفاقه في ادعاء الإسلام والخشوع، حتى يصبح في الأخير عابدا للقبور (كما أراد الكاتب أن يقول)، ويتضح أيضا تأييده لفرنسا ونبذه لحكومة الجزائر تدريجيا، كي يصل به الأمر إلى تأكيد تمنيه بقاء المستعمر واليهود في هذه المدينة القسنطينية.

نظرا لتضاريس المدينة الوعرة، وأخدود وادي الرمال العميق الذي يشقها، أقيمت الجسور على قسنطينة ابتغاء تسهيل حركة التنقل، ولما تحقق هذا الرجاء، صارت المدينة أيضا بهية ومتألقة بالجسور التي تجري المياه من تحتها، وكل الفضل في ذلك يعود للفرنسيين، وهذا ما استغله بو الأرواح في الدفاع عن منظوره الإيديولوجي، فأكد أن كل الجسور برهان على حاجة العرب للغرب، ومن ثم حاجة الجزائر إلى فرنسا.

باب القنطرة، هذا «الجسر الضيق المعلق بالحبال الفولاذية»[1]، حضر في الرواية عبر تقنية المونولوج*، فعنه قال بو الأرواح: إنه «أفضل جسور قسنطينة السبعة. عريض وقصير، سرعان ما ينسي الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي»[2]، دنو الجسر يبعث الراحة والاطمئنان ويذهب الخوف والرعب، وقد كانت هذه النظرة الإيجابية ممتزجة بكثير من التفاؤل، لأن الشيخ في بداية الرواية عازم على إحباط المشروع الاشتراكي، ومزاجه حسن لما رآه بادئ الأمر من أشياء ومناظر راقت له، «كل شيء من هذه الناحية، يبدو على عهده. خضورة الأشجار. تميز البنايات وتباينها»[3]، ثم استلطافه للفيلات والأشجار والمستشفى والثانوية... فقد ارتبطت هذه الرؤية إلى الجسر بالحالة النفسية للشخصية. وقد نعت بو الأرواح هذا الجسر بـ"إله قسنطينة"، نظرا للمكانة المرموقة التي يحظى بها في هذه المدينة، فهو معلم ورمز لوجودها، وأقدم جسر بها.

«عند الأسفل تماما، يبرز لسان من الجبل، يتخطى الوادي، هو جسر **سيدي مسيد**»[4]، تعبير راق يعرض الجسر، فيكون سببا لبعث مسحة جمالية يستمتع بها القارئ، وإضفاء لمسة فنية أدبية على الرواية، وقد اتجه إليه بو الأرواح لالتقاط نسمة تحت ظل قوس من أقواسه، بعد أن قلق من الاكتظاظ ورؤية القرويين، لكن الذي حدث هو العكس، كون «النظر إلى العالم السفلي، من مثل هذا العلو، يخلق الدوار في رأس الإنسان»[5]، فقد أثر العلو على مزاج بو الأرواح تأثيرا سلبيا، لكنه كان

---

[1]- **نفسه**، ص: 14.

* حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وللمزيد انظر: مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2004، ص: 244.

[2]- **الزلزال**، ص: 10.

[3]- **نفسه**، ص: 10.

[4]- **نفسه**، ص: 44.

[5]- **نفسه**، ص: 46.

تأثيرا نسبيا، حيث أن تمنيه للزلزال مقصور على الرعاع فقط، إذ بدا له من المدينة عباد صالحون وأخيار.

لقد غلبت رؤية البطل في تقديم الفضاءات، ومنها جسر **سيدي راشد**، لكن ذلك لم يمنع من إيراد جماليات في المقابل من هذه الإيديولوجيا، فقد جاء الوصف مزينا للتعبير، لاسيما بهذا المقطع المونولوجي: «في الأقصى يبدو جزء من سيدي راشد، النائم فوق أقواس مضاعفة من الصخور والاسمنت المسلح. يتحدى العربات الضخمة والشاحنات الكبيرة. مهما كان هول الزلزال، ومهما كانت قوته وعظمته، فإن هذا الجسر لن ينكسر. سيظل جسرا، ولو بقي بدون واد يمر تحته، ولو ذهبت قواعده. إنه شحنة من إصرار الإنسان على التحدي والمكابرة. بل، إنه رمز لطموح الإنسان إلى المساهمة في الخلق»[1]. فيعطي هذا القول قيمة فنية وإيديولوجية في آن واحد، لأن طريقة الوصف لم تكن عادية، وإنما أبرزت الموقع المرموق للكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية. وفي نفس القول، بدا شعور بو الأرواح بالقوة والشموخ العاليين من الفوق، جراء قوة وصلابة هذا الجسر، ومن قوته استلهم هو معنى التحدي ليمارسه على الحكومة وقرارها. وبذلك جعل بو الأرواح من جسر سيدي راشد رمزا للنظام الإقطاعي الصلب، وإنما ادعى ذلك ليزيد من عزمه على تنفيذ مشروعه، وإقناع نفسه بأن نظامه لن يزلزل ولن ينهار مهما حاولوا هز أركانه، وإن ضاهت قوتهم قوة العربات الضخمة والشاحنات.

وما قيل يقال هنا عن نفس الجسر وما يشكله من هلال، وما يملكه من أقواس، وما يتحلى به من شموخ واعتداد، وما يمتد به على طول عشرين مترا تقريبا[2]، فكله ينم عن الطاقة اللغوية التي يمتلكها الكاتب، وعن البعد الإيديولوجي ذاته. ورؤية بو الأرواح لهذا الجسر أشعرته بشيء من الارتياح، وبعثت في نفسه الأمل من جديد في تحقيق مشروعه، أما الزلزال، فما إن يحدث سيلهم الله عباده الصالحين –ويقصد مالكي الأراضي والأئمة– بالتواجد فوق هذا الجسر...[3] وظل الجسر يلهم بو الأرواح القوة والعزم والشجاعة، لأنه قوي واسمه من اسم الولي "سيدي راشد" الذي يؤمن به كثيرا.

---

[1]– **نفسه**، ص: 127.

[2]– **نفسه**، ص: 162.

[3]– **نفسه**، ص: 128.

إن كانت الرغبة هي علاقة البطل بجسر سيدي راشد، فإن الكره والنفور هما علاقته بجسر **مجاز الغنم**، حيث دل هذا الجسر على إيديولوجيا أساسية في الرواية من خلال اسمه وشكله، هي عدم فلاح الفلاحين "أصحاب الغنم" في الاستفادة من الاشتراكية، فقد جاء أنه «يمتد في تواضع على طول عشرين متر تقريبا، لكن الأهم أن واضعيه، فكروا في أنه وقتي ولا شك، فلم يجعلوا له أية قاعدة إلى جانب متكأيه على حافة الوادي. هذا أصدق الجسور على الإطلاق. إنه يومئ إلى إحساس القسنطينيين الدائم بأنه محكوم عليهم بفناء عاجل، وبأن عليهم أن ينهبوا الحياة نهبا، طيلة الدقائق المتبقية لهم»[1]، فيرمز هذا الفضاء حسب منظور واصفه بو الأرواح إلى كل مناصر ومستفيد من قانون الثورة الزراعية، ذلك لضعفه مقارنة بقوة جسر "سيدي راشد"، وبذلك يشكل الجسرين ثنائية ضدية*. إن بو الأرواح يعيش أزمة، وكل الفضاءات تشاطره ذلك.

وفي باب **جسر المصعد**، كانت الجسور المعلقة تبرهن على عجز العرب، وقوة الغرب في الآن نفسه، فالصخرة المتآكلة، ظل الجزائريون يتفرجون عليها بخوف وإعجاب إلى أن جاءت فرنسا، فتفننت في الاسمنت، وفتلت الحبال الفولاذية، وبنت بالحديد، ثم علقت جسورا في الفضاء[2]، مما يدل على أن جسر المصعد جاء ليقدم أغراضا تتعلق بشخصية البطل[3]، فاستحضره الكاتب في نصه حتى يربطه بإيديولوجيا الشخصية، ويحقق انسجاما بين العنصرين.

تأزمت حال البطل كثيرا **بجسر الشياطين**، لشعوره بفشل مخططه ودنو أجل نظامه، فقد أخذ يهذي وينطق بأسماء أقاربه ويذكر المآل الذي آلوا إليه، ثم ازدادت حالته سوءا فـ«صاح بأعلى صوته:

– أين أنا؟ أين أنا؟

فأجابه الأطفال بصوت واحد:

– في جسر الشياطين. في جسر الشياطين»[4]. وفسر بو الأرواح اسم الجسر، بأن من يسكنه شياطين بعثها الحقد والحسد إلى انتزاع الأراضي من مالكيها. ولم يدرك أنه بهذا الجسر حقا إلا بعد لحظات في التأمل، ولما أيقن ذلك، أخذ يركض وقد تبعه الأطفال، حتى وجد نفسه على **جسر**

---

[1]– **نفسه**، ص: 162.

* نسميها ثنائية ضدية، أو ثنائية صوتية كما في مفهوم باختين.

[2]– **الزلزال**، ص: 168.

[3]– إدريس بودية: **مرجع سابق**، ص: 145.

[4]– **الزلزال**، ص: 209.

الهواء، لكن الهواء به خانق... فتتحد كل العناصر، الجسر، الهواء، الأطفال، من أجل إعطاء صورة أقرب للواقع عن توتر وانفعال بالغ ذروته. بعد برهة أخذ الجسر يتحرك، ثم يهتز اهتزازات عنيفة غير منظمة بفعل السيارات، فزاد الجسر من سوء حال بو الأرواح وحدة ارتباكه، وما زاد الأمر تعقيدا، صيحات الأطفال المرتفعة إلى أذنه: «بو الأرواح. بو الأرواح»[1]، ويكررون ما سمعوا من هفواته: «يا عمار. يا عبد القادر، يا الطاهر يا عيسى يا الرزقي. يا بو الأرواح»[2]، ويخيل له أنهم الأبناء الذين طالما تمناهم، وأنهم النقابيون، ثم طلبة، ثم رعاع مزبلة بولفرايس، إنه يريد إلقاءهم من الجسر، لأنهم تسببوا في زلزال إقطاعه. فبدأ جنونه يقذف بهم، إلا أنهم ظلوا في مستوى بصره وأنفه ولم يسقطوا، دلالة على ثبوت الاشتراكية والاستفادة منها.

من أعلى الجسر، رأى الناس في حجم صغير، وبدت له الأشياء جد تافهة، هذا الصغر وهذه الضآلة في الحجم والقيمة، يبديان له حقيقة ماضيه المفعم بالدماء والمعاصي، تحضر زوجاته في مخيلته، وقد كن في الواقع مقتولات بيديه، أخذ يخاطبهن وهن يخاطبنه. فكان الجسر تأنيبا للماضي، به اختلط الماضي بزمانه مع الحاضر بمكانه، ثم اجتمعا لمحاسبة البطل.

ولما كانت الجسور معلما حضاريا ورمزا لقسنطينة العريقة، فقد كانت أيضا ملجأ المنتحرين، إذ يقصدها الشباب من مختلف الأنحاء، لإلقاء أنفسهم منها، ووضع حد لحياتهم، وهذا ما نوى بو الأرواح فعله على جسر الهواء، نتيجة حالته النفسية السيئة، والتي تضاهي الجنون.

وصف الكاتب الجسورَ من أجل التغني بجمال قسنطينة، واختار الجسرين الأخيرين ليبين انحصار ذات بو الأرواح، وشعوره بالضيق، ومن ثم انحصار النظام الإقطاعي وانهياره، فحقق بذلك خاتمة نصه.

2-4- الأرض

المسألة الهامة والشائكة التي دارت حولها الرواية هي "قضية الأرض"، فبعد أن تفشى سر قانون الثورة الزراعية بين الأوساط الهامة، والذي ينص على انتزاع الأرض من مالكيها وتوزيعها، شعر بو الأرواح بخوف وغضب لأنه صاحب أراض كثيرة وشاسعة، منها ما ورثها، أو تنازل له عنها

---

[1]- **نفسه**، ص: 210.

[2]- **نفسه**، ص: 211.

بعض الورثة، ومنها ما اشتراه، الأمر الذي استدعاه إلى أن يهيم في قسنطينة يقتفي أثر أهل له، لعل منهم من يسد معضلته، ويقبل شيئا من أراضيه.

لم تعط الرواية وصفا لهذه الأرض، وأبقتها فضاء متخيلا فحسب، وما جاء عنها سوى أنها «ما يزيد على ثلاثة آلاف هكتار»[1]، مما يدل على اتساعها. والأرض في **الزلزال** ذات قيمة عالية على الأغلب، ذلك أنها نقلت وفق منظور الشيخ الإقطاعي "بو الأرواح" الذي يرى أن «ملكية الأرض لا تتأتى لكل واحد، كالموهبة كالذكاء كالعبقرية»[2]، ليس ذلك فقط، بل «إنها الشرف. السيادة. السلطة. الارتقاء إلى مصاف الرسل والأنبياء، بالنسبة لمن لا يملكها»[3]، وبذلك ينكشف التغطرس والتعالي لبو الأرواح، ويتضح مدى شغفه وتعلقه بالأرض، فمنح للشيء الجامد الأصم الفاقد الإحساس قيمة لا يستحقها مضاهاة بالبشر والأقارب الذين فرط فيهم دون أن يجعل منهم قضية، كما جعل من الأرض قضية. يعتبر بو الأرواح الأرض شرفا وسلطة وسيادة وارتقاء، وكذلك رمزا لحاملي نفس لقبه، مما جعله يبحث عنهم في شوارع قسنطينة غضبان أسفا، عسى أن يعثر عليهم، فيبقيها لهم «شرط ألا يحوزوها أو ينالوا ثمارها إلا بعد أن أموت»[4]، هذا ما أفصح به أمام ضريح سيدي راشد.

قال بو الأرواح لنفسه أن «الأرض لله، يرثها من عباده الصالحون»[5]، وهو واحد منهم طبعا حسب ما يعنيه، فالأرض نعمة الله التي أغدق بها على خلقه الخيرين الطيبين فقط، وقدمها هبة لهم، ثم جعلهم من بعد ذلك يتذكرون فضله عليهم بمجرد أن يروها. وقد نسج الكاتب تعبير الإقطاعي عن الأرض بهذه الطريقة، ليبين مدى نفاق هذه الفئة التي أجرمت في ماضيها، وجاءت الآن تدعي الصلاح والطهر والنقاء.

ومادامت الأرض في نظر بو الأرواح ذات مقام عال، فقد أبى صاحبها هذا أن يفرط فيها، خاصة وأن ذلك سيكون للأعداء "الفقراء الريفيون"، فسعى للحفاظ عليها بشتى الطرق، ولم يجد ما يدافع به عنها سوى الدين الإسلامي، فنهل منه ما يصح أن يكون حجة وبرهانا، كأن الأملاك تورث

---

[1]- **نفسه**، ص: 32.

[2]- **نفسه**، ص: 136.

[3]- **نفسه**، ص: 136.

[4]- **نفسه**، ص: 132.

[5]- **نفسه**، ص: 62.

ولا تنزع بالغصب، لقوله عن كل فرد من الأهل: «هو وريثي الوحيد، حسب أصول الشريعة. ولكن هاهم الكفرة»[1]، الآن فقط صار يعمل بالأصول، وأية أصول؟ أصول الشريعة والإسلام! وعلى هذا الأساس، تكون الأرض «لمن يملكها. لمن ملكها، وليس غير ذلك»[2]، إنها مملوكة عن طريق الهبة من الله أو الإرث من الأموات الأقربين، أي امتلاكها فقط، وهذا مما غالطه الاشتراكيون، وقالوا بمبدأ "الأرض لمن يخدمها"، فصاروا كفرة في نظر الإقطاعيين. وبذلك تحقق تآلف بين الفضاء والتناص الديني والشخصية...

هذه الأرض التي أكلت نيرانها فؤاد بو الأرواح، ودفعت به إلى الجنون والرغبة في الانتحار في آخر الرواية، قدمها "الطاهر" ابن أخيه لنصرة البلاد، وكسب أسلحة خدمت الوطن، فقد جرت الوقائع أيام الثورة، حين لم يجد الطاهر المال الكافي لإنجاز هذا العمل النبيل، فاضطر إلى بيع أرضه لعمّه الشيخ، دون إعلامه بسبب ذلك، ولم يكن أمام الشيخ عبد المجيد بو الأرواح سوى انتهاز الفرصة، والاستدانة من أجل شرائها. وإجراء المقارنة بين الطرفين هادف إلى إيصال إيديولوجيا الكاتب، هي إيديولوجيا متصالحة مع الطاهر –كاسمه– ومعادية لبو الأرواح.

2-5- المزبلة

حضرت مزبلة "بولفرايس" في **الزلزال**، وخصتها الرواية بعناية وصفية، حيث «يصّاعد من قمة سفح عظيم، دخان أزرق كأنه لبركان يخرج في تثاقل من أماكن متعددة، منتشرة على مساحة كبيرة: مزبلة بولفرايس الشهيرة، ومن خلال الفجوات التي تتخلل الدخان، تبدو أجساد سوداء شيطانية الحركة، تتطاول وتتقاصر، تذهب وتجيء، تلف يمينا وشمالا»[3]، وهنا يلعب الوصف دورا جماليا وواقعيا، الأول من حيث إعطاء صفة الأدبية للنص، بتجنيد الفنيات التعبيرية المتنوعة والمتاحة، من تشبيه ومجاز يشيران إلى فظاعة الموقع، وصفات تروم إلى التدقيق في المعنى، وألوان وأشكال تقرب الصورة إلى مخيلة القارئ، لدرجة أن يشعر بواقعية المشهد، وبهذا يتحقق الدور الثاني للوصف.

بينت هذه الوقفة الوصفية بشاعة المنظر وسوء المشهد، وكم هي النتانة طاغية على الموقع، لكن المشهد لم يكتمل بعد ليعبر عن الإيديولوجيا المقصودة، فصحيح أن الراوي قد عدل عن المزبلة، وأخذ يخبر عما تراه عينا بو الأرواح من فوق الجسر، ومن بعد هبوطه... إلا أنه عاد إليها مرة ثانية

---

[1]– **نفسه**، ص: 106.

[2]– **نفسه**، ص: 136.

[3]– **نفسه**، ص: 45.

حين اقتطع السرد، وأعلم أنها مصدر الرائحة التي صار أنف بو الأرواح يشتمها[1]، فبدا كأنه يرغب في تذكير القارئ بهذا الفضاء، خاصة وأن الصورة التي قدمها له لا تنأى عن السابقة. وقد كان تقديم المزبلة بهذه الكيفية متعمدا من لدن الكاتب، إذ اختار أن يجعل للوصف –هنا– وظيفة إيقاعية، تقوم بقطع تسلسل الأحداث عدة مرات، فتبعث في القارئ القلق والتشوق لما سيأتي بعدها. إلا أن كثرة إطلالة المزبلة على القارئ في رحلة متابعة الرواية، تبعثه أيضا للشك في نوايا الكاتب من فعله هذا.

مازال الحديث مستمرا عن المزبلة، فقد استوقف الكاتب عجلة السرد مرة ثالثة، لينقل حادثة بولفرايس مستخدما في ذلك تقنية الحوار بين الشخصين:

«– كانت إحدى شاحنات البلدية تحمل علب مصبرات فاسدة، صودرت من مختلف المتاجر، ما إن أفرغت الشاحنة حمولتها، حتى هجم عليها «هاجوج وماجوج».

– وما «هاجوج وماجوج» هذا؟

– خلق كثير من سكان الأكواخ. شيوخ وكهول وأطفال، ذكور وإناث، يحومون طوال السنة حول مزبلة بولفرايس، يلتقطون الفضلات والمرميات، العظام التي يلقيها الناس، يعيدون هنالك طبخها في الماء لتطلق لهم رائحة الأدام، عالم آخر هنالك، بتجاره وسماسرته، وزعمائه ومستغليه ونظامه وأمنه، يقيمه العراة»[2].

بفضل المهارة في التعبير، صورت هذه البطاقة حدة الفقر والجوع لفئة خاصة من الشعب الجزائري، حيث غدت المزبلة مصدر قوت الكثير من العائلات التي تسكن الأكواخ*، وليت الأمر يتوقف عند هذا الحد، فقد تشاجر هؤلاء العراة بطريقة فظيعة على المصبرات الفاسدة الملقاة، لدرجة أن صار مجرموهم يحصدون القتلى بالبارود، بعد أن فشلت الحجارة والعصي والخناجر في إبعادهم[3]. اعتمد هذا التدقيق في الوصف على نقل الصورة كما هي دون تزيين، ودون عبء بتأفف القارئ من المشاهد، فكل ما سعى إليه هو تصميم الصورة بصدق وواقعية[4]. ولم يكن دور الوصف بريئا في إضفاء واقعية على الفضاء، وإنما لطرح إيديولوجيا ماثلة على الساحة الاجتماعية، تم توضيحها.

---

[1]– **نفسه**، ص: 49– 50.

[2]– **نفسه**، ص: 67– 68.

* اختار الكاتب الكوخ لأنه رمز الفقر.

[3]– **الزلزال**، ص: 68.

[4]– عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 127.

كانت المحطات الوصفية المتقطعة السابقة إذن، للعب دور جمالي، وفرش استراحات سردية يتعمدها الكاتب في تحريك مساره السردي، وإبعاد الرتابة عن القارئ، وحمله على تذكر هذا الفضاء بعد صفحات كثيرة، وإثارة انتباهه إلى خطورة ما يرغب في إيصاله من إيديولوجيا. وقد أجاد الكاتب في اختيار اسم "بولفرايس"** لهذه المزبلة، حيث سقطت بها فرائس كثيرة متمثلة في تلك الأجساد البشرية الهامدة. إن هذه الفرائس ضحية الجوع الذي لم يترك لها سبيلا سوى التقاط ما فضل وفسد واستهلك، فهدف الكاتب من هذا المشهد، هو تبيين الوضع الذي آل إليه الشعب أيام الاستقلال الأولى.

يساهم الوضع المتعفن الآسن إلى حد كبير في إقرار الاشتراكية واعتبارها الحل الجذري لقضايا التنمية في الجزائر[1]، هذا ما تفطن إليه بو الأرواح وأزعجه ووتره، وجعله يشتم رواد المزبلة والمخبرين عنها «تركهم الله، وترككم، أعظم مليون مرة من مزبلة بولفرايس، بجهنم خالدون فيها أبدا»[2]، فلم يكن توظيف الكاتب لهذا الفضاء من قبيل الصدفة، وإنما ليمارس ضغطا على بطله.

3- الفضاءات المنغلقة

الفضاءات المنغلقة هي التي انغلقت على ذاتها، فوضعت حواجز تفصلها عن العالم الخارجي، أو هي المواقع المحدودة من حيث مساحتها، وذلك بمقارنتها مع فضاءات منفتحة كالمدينة والشارع.

3-1- المسجد

يستخدم الكاتب الفضاء وسيلة يقدم من خلالها أفكارا فلسفية، فتساهم في تشكيل التصور السائد في الرواية[3]، هذا ما قرر الكاتب فعله خاصة مع الفضاءات التي تحمل أبعادا عقائدية، وذلك من أجل الكشف عن الخلفية الدينية الحقيقية لبطله الذي صوب الإسلام سهما ضد الاشتراكية. اختار

** هذا الاختيار يشبه اختيار اسم "بو الأرواح":

بو الأرواح ← اصطاد الأرواح بقتل زوجاته

بولفرايس ← اصطادت الفرائس "الأشخاص الموتى"

[1]- عبد الصمد زايد: **مرجع سابق**، ص: 237.

[2]- **الزلزال**، ص: 69.

[3]- الشريف حبيلة: **مرجع سابق**، ص: 190.

الكاتب المسجد والضريح، وجعل الأول في بدايات الرواية، أما الثاني، ففي آخرها، لأنه وضع خطة في فضح نفاق الإقطاعي وادعائه التدين والإسلام، تقوم على التمهل والكشف شيئا فشيئا.

قرر بو الأرواح تلبية نداء الصلاة، فقصد الجامع الكبير بخطى متسارعة، وما استرعى انتباهه حين وصل، هو ذلك التمايز الموجود على وجوه المتسولين من شاوي وفرجيوي وزناتي وعزابي... بعد أن كانت في عهد الاستعمار عامة، فكلهم جزائريون وغيرهم أوربيون، ارتبط وصف هؤلاء بوصف للجامع، فهم «يقفون في صف طويل، مع جانب الجدار، المطلي بالأخضر الباهت»[1]، وبالمسجد تراءت له صورة عبد الحميد بن باديس: «تراءى له في المنبر الشيخ ابن باديس، بحركات وجهه النشيطة، لا بذلك الجمود الذي بذل الرسامون جهدهم، لإبرازه على ملامحه، بطريقة مثالية، تؤمن بأن العلم، هو التأمل الأبله، والوقار الساذج، لا الحركة والحيوية، والتطلع الذكي»[2]، مما يبين النبرة الاستهزائية والموقف الساخر لهذا الإقطاعي من ابن باديس.

تتبني الرواية على فكرة الزلزال، وتم زرعها في المكان الملائم، وهو المسجد، ذلك لأن الكاتب ربط زلزال المدينة الذي شعر به بو الأرواح بزلزال القيامة، ومادام هذا الأخير ذا طابع ديني، تحدث عنه الإمام في خطبته. واستغل الكاتب المسجد أيضا ليري القارئ مدى نفاق الإقطاعيين بادعائهم الإسلام، فبو الأرواح أثناء صلاته لركعتي تحية المسجد، انشغل باله بابن باديس فقط، ولما أخذ يتلو التحيات، انشغل بحركة سبابته اليمنى التي تتثاقل ثم تهتز فجأة... وذكّره ذلك بأحد طلابه حين سأله مرة عن مدى اهتمام الله بكيفية حركة هذا الإصبع.

أما المتسولون، فهم يقصدون المساجد عسى أن يغدق عليهم المسلمون التائبون، ولو بالنزر القليل الذي قد يسد شيئا من جوعهم، ففضلوا هذا المكان دون سواه لأهله الخيرين الصالحين، إلا أن الإقطاعي الذي لا تتملص الآيات القرآنية عن شفاهه، أساء إليهم، ودون تثبت اتهمهم بأنهم كلهم أهل الريف النازحين للمدينة، وحكم عليهم بأنهم ابتلاء، فقال لهم: «المصائب، من أين خرجوا، لماذا لا تعودون إلى قراكم ودواويركم؟»[3]، كما أنهم –حسبه– مصدر ثقل على الصخرة الحاملة لقسنطينة. فأُخذ المسجد ليكون سببا فقط في إدراج هذه الإيديولوجيات في **الزلزال**.

---

[1]– **الزلزال**، ص: 16.

[2]– **نفسه**، ص: 18.

[3]– **نفسه**، ص: 16.

3-2- ضريح سيدي راشد

قام الفضاء بوظيفة حمل منظور البطل في هذه الرواية، فلم يكن مجرد مكان هندسي لتحركات الشخصيات، وإنما ذا بعد إيديولوجي ممزوج بتصوير جمالي يؤديه الوصف، كضريح الولي بكل ما يحمله من مواصفات عهدتها الذهنية الشرقية للجزائر، وذلك بفضل شطارة الكاتب في مناوشة الحروف وتجميعها فيما يشكل صورة الموقع، فله «باب قصير مطلي بالأخضر الداكن»[1]، وبه «حوش كبير مفروش بالاسمنت. في نهايته على يسار الداخل، المسجد، يليه باب يبدو أنه يُفضي إلى سكن، ثم باب آخر واضح أنه لسكن، ثم سكن تجلس عند بابه عجوزتان»[2]، وما إن يقرأ القارئ ذلك، حتى تقفز إلى ذهنه الهيئة المتواضعة للمكان، لاسيما وأنه صبغ بمسحة تقليدية لأهل المنطقة، لكنها ممزوجة بنوع من التدني لا الرفعة، فقد جاء أن «المسجد جد صغير. حوالي عشرة أمتار مربعة –المنبر المتواضع على اليسار، الضريح على اليمين. الزرابي الاصطناعية تغطي السقف والجدران والأرضية، ثريات النحاس، وحيدة النور، ملصقة هنا وهناك دون أن تتصل بالكهرباء (...) بعض شمعات قرب الضريح المغطى بخرقة خضراء بالية»[3]، ويعود كل هذا السوء لاختيار متعمد، قد يكون لحالته في الواقع، لكن توظيف الضريح ولو بهذا الشكل، يرسخ إيمان القسنطينيين بفكرة الولي، لاعتقادهم بجلب الخير والبركة لهم.

إن ذهاب بو الأرواح إلى الضريح نابع عن قناعة وإصرار، فعلى الرغم من نفسه التي توهمه بعدم إيمانه ببدعة الولي وعبادة القبور، قام بمصارحتها أن ذلك كان ادعاء فقط، أوجبته تلك الخطب التي كان يلقيها في المنابر، وإنما هو في الحقيقة يؤمن إيمانا شديدا بالأولياء الصالحين. وبالتالي كان بو الأرواح منافقا في ماضيه، وما إن حدثت فاجعة الثورة الزراعية، لم يعد هناك بد من إخفاء الأمر، فاتكل على الولي كل الاتكال في الحفاظ على أراضيه.

أمام مقام سيدي راشد، نزع بو الأرواح لثام التقوى والإيمان، وكشر عن أنياب الكفر والإلحاد، ثم انهمك في التذلل والتضرع والتوسل إلى الميت الهامد الذي لا حول له ولا قوة، إلا رحمة من العزيز الجبار. أخذ يشكو له تعبه في السفر، وسوء حظه وخيبته من عدم عثوره على أهله، وشمت حكومة الأعداء به (كما يسميهم)... ثم شرع يدعوه بقلب خاشع، ونفس مستسلمة، وعبارات تطفئ من بريق

---

[1]- **نفسه**، ص: 129.

[2]- **نفسه**، ص: 131.

[3]- **نفسه**، ص: 132.

نجمه الساطع، وتهبط من مكانته، بأن يرسل نار فتنة أو زلزالا كبيرا على الرعاع المستفيدين من الأراضي، مقابل علبة من الشمع.

يتضح مما سبق أن اختيار الضريح كان من أجل تعرية نفاق الإقطاعيين في ادعائهم الإسلام، ففجر هذا الفضاء إيديولوجيا هامة وأساسية في الرواية، لم يصرح بها السارد، إلا أن ربط علائق منطقية يضفي إليها مباشرة دون اعوجاج. وبذلك نجح الكاتب في ربط الأمكنة بالحوادث ومنظور الشخصيات أو وجهات نظرها.

3-3- المطعم

في بدايات الرواية، شعر بو الأرواح بالجوع، فقصد مطعم صديقه "بالباي"، والموجود في نفس المكان الذي عهده من قبل، وحين وصل إليه «لم يصدق عينيه... المكان هو المكان، لكن حاله تغيرت كثيرا...»[1]، ورأى أنه تغير لمعرفته الجيدة به أيام الاستعمار، فقد تركه منذ ذلك الوقت في درجة عالية من الجودة والرفعة، وزاخرا بعملاء فرنسا، لأن بالباي كان يراهم رفقة صالحة ولائقة، وما كانت الثورة تعنيه بشيء. أخذ بو الأرواح يتأمل المكان، وأخذت ذاكرته تسترجع صوره الماضية، وتقارنها بما هو حاضر: «طلاء الجدران ذائب إلى درجة فقد معها لونه، المقاعد اختفت وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية، والمناضد المستديرة، حلت محلها رفوف زنكية عل الجدران»[2]، فرسم الكاتب المطعم بكلمات وعبارات وفق رؤية الشخصية البطلة، ذلك ليجعلها شاهدا على المكان، ويشعر القارئ بواقعية الأحداث. وقد تمكنت هذه المقارنة من جعل الوصف دقيقا وواضحا، كما أشارت إلى الأثر السلبي للاستقلال على أصدقاء فرنسا ممن ينتمون اسما فقط إلى الجزائر، فحين ذهبت فرنسا، ذهبت معها آثار النعم على هؤلاء، ومنهم بالباي.

وحتى تكتمل الصورة، ويكون التعبير عن هذه الإيديولوجيا تاما، لم يقتصر وصف المطعم على أثاثه فقط، وإنما حظي بوصف أوفر يمس مختلف جوانبه، كزبائنه، وصاحبه... ولم يكن اختيار ذلك اختيارا بريئا، وإنما متعمدا من أجل توصيل الإيديولوجيا المقصودة للقارئ.

---

[1]- **نفسه**، ص: 22.

[2]- **نفسه**، ص: 23.

حزن بو الأرواح لتغير حال المطعم، وتحسر كثيرا على بساطة زبائنه، فما إن رآهم، حتى عمد قائلا بنبرة كئيبة: «لا حول ولا قوة إلا بالله. أحقا هذا هو مطعم بالباي، الذي عرف الآغوات والباشوات والمشائخ، وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام»[1]، فقد صار الآن مقصد «المتسخين من باعة ثمرة الصبار، وحمَّالين، ونشَّالين، ومعيني سائقي الشاحنات، وصناع المقاهي الرديئة»[2]، وذلك بسبب حالة الفقر المتفشية آنذاك، فلم يعد يؤم المطاعم إلا فقراء قلائل. أسف بو الأرواح واستاء من هذا الوضع، لدرجة أن ارتفعت حرارة جسمه، وتقلصت عضلات وجهه... ذلك لأنه شعر بعمق المأساة، وأنه هو الآخر متضرر منها، حيث أن رحيل حبيبته فرنسا، أجاءه بالمغتصب لأراضيه جهرا.

ولا تدل بساطة زبائن المطعم على الخسارة العظمى التي لحقت الخونة الجزائريين فحسب، وما صاروا عليه من تدن وفقر، وإنما تدل أيضا على الاختلاف في المستوى المعيشي بين الفرنسيين والجزائريين، فالفرنسيون كانوا أصحاب جاه ومال، أما الجزائريون فهم على درجة من الفقر والاتساخ، وطالما أن هذه الفئة الثانية هي الموجودة والمتوفرة، تلاءم حال المطعم مع حالها وساء.

ومادام المأكل والمشرب يشكلان مؤشرا هاما بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية، وإلى مزاج وطبيعة الشخصيات المختلفة[3]، كانت المأكولات المعروضة في مطعم بالباي رديئة، وقد قال بو الأرواح بكثير من المغالاة أنها «قطعة خبز، بفلفلة مقلاة منذ يومين، أو ببيضة مسلوقة منذ أسبوع، أو بكأس لبن حامض، مخلوط بالدقيق»[4]، وذلك لاشمئزازه منها.

انسجم مظهر بالباي هو الآخر مع كل ذلك السوء والبشاعة للمطعم، وتغير أيضا بعد أن كان في أبهة وعظمة، فقد رآه بو الأرواح بـ«لحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره، وسروال حوكي في عجزه، (...) سواد الشعر خلفه البياض، وامتلاء البدن خلفه، نتوء العظام»[5]، فصار بالباي في حال مزرية، ووضع سيئ ومستوى متدن من الفقر والاتساخ والتدهور الصحي، وأثار كل ذلك فضول بو الأرواح، فأخذ يستفسر عن

---

[1]- **نفسه**، ص: 23.

[2]- **نفسه**، ص: 24.

[3]- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 103.

[4]- **الزلزال**، ص: 24.

[5]- **نفسه**، ص: 24.

السبب، ولم يجد بالباي المخادع من تبرير سوى القول بـ«مرحبا بقضائه ورضائه»[1]، وكأن خروج فرنسا مصيبة وابتلاء من عند الله، وهذا ما يوضح النفاق والادعاء الإسلامي لهذه الفئة.

انقلب شأن المطعم رأسا على عقب، وليلخص الكاتب الرواء الذي كان عليه، جعل صورة ضخمة في إطار مذهب على الجدار، بها «بالباي في أيام عزته وعظمته محاطا بجماعة من كبار ولاية قسنطينة الكبرى، باشاغاوات وآغاوات وقياد، ونواب وموظفين سامين.. أنوار ثرية ضخمة تتلألأ، منعكسة على ملاعق الفضة، وكؤوس البلور، ومزهريات النحاس»[2]، فارتأى الكاتب وضع لوحة في مطعم بالباي، لما تملكه الصورة من طاقة كبرى في الإعراب عن أشياء كثيرة، فرسم واحد، إلا أنه مضغوط بشحنة تعبيرية عظمى، وهذه اللوحة تجمع صورة المطعم في ذاك الزمن، وتدل على الارتقاء والغنى حينها، وتلك الأشياء من ثرية وملاعق ومزهريات، تنم في نوعيتها وشكلها على جودة المطعم وخدماته العالية وفخامته إبان الاستعمار.

كان المطعم أيضا فضاء ملائما لتبادل الأسرار، فبو الأرواح أفشى لبالباي سر قدومه إلى قسنطينة، ألا وهو تقسيم الأرض على الأهل قبل تطبيق مبادئ الثورة الزراعية، كما برز جانب من ماضي بو الأرواح، وتجلت بعض مواقفه الإيديولوجية، فلما أخذ يتجاذب أطراف الحديث مع بالباي، انكشف موقفه من الحكومة الجزائرية، إذ يلعنها وينعتها بحكومة الكفار والملحدين.

خلافا لذلك، لعب المطعم دورا مغايرا متمثلا في نسج الرواية، حيث قام بإتمام شيء بدأه المسجد، وهو فكرة الزلزال، إذ أعلن بالباي لبو الأرواح أن قسنطينة زلزلت زلزالها، وذلك «يوم كان الرعاة والحفاة والعراة يدخلون من الريف والقرى ليقتلوا الأسياد هنا ويخرجوا»[3]، أي يوم اندفع الجزائريون –الذين يراهم بالباي ريفيين وقرويين– يأخذون حقهم بالقوة، وهم يرفعون راية الثورة. ومن هذا الإعلان لبالباي تنطلق وقائع الرواية كلها على فكرة الزلزال.

كان المطعم بما حوى، لوحة عاكسة لصورة متأزمة عن وضع الشعب الجزائري، وشاهدا على مدى تضرر الإقطاعيين من هذا التغيير، إلا أن بعده الإيديولوجي الأساس، تمثل في كونه رمزا للآثار السلبية التي أفرزها الاستقلال على فئة الخائنين من الجزائريين عبر النموذج "بالباي".

---

[1]– **نفسه**، ص: 25.

[2]– **نفسه**، ص: 27.

[3]– **نفسه**، ص: 29.

4- المقهى بين الانفتاح والانغلاق

تتسم المقهى بأنها مكان نصف مغلق أو نصف مفتوح[1]، ويحفل تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي بوجودها الكبير، حتى كانت في معظم الأحيان المادة الأساسية للرواية[2]. ربما يعود سبب الحضور المميز لهذا المكان إلى تعلق العنصر الذكري به، والتردد عليه بصفة دائمة، فيعقدون فيه اللقاءات، كما يتجاذبون أطراف الحديث بمرح وراحة أكثر، مما يتيح للكاتب بعث أقوال الشخصيات في الرواية، وفرش استراحة وصفية تبعث إلى أدبية الأدب.

تم تقديم المقهى في هذه الرواية "**الزلزال**" بطريقة تشبه كثيرا طريقة تقديم المطعم، إذ تم تعيين نقاط الاختلاف بين وضع المكان في زمن الاستعمار، ووضعه في زمن الاستقلال، وذلك من خلال تقنيتي الوصف والمقارنة. وإن كان المطعم واحدا ودالا على أثر الاستقلال على الجزائريين الذين ساندوا فرنسا وخانوا الثورة، فإن المقهى مقهيان، وذلك من أجل أن تبين واحدة الأثر على نفس هذه الفئة، وتبين الأخرى الأثر على فئة الجزائريين الحقيقيين.

4-1- مقهى البهجة

إن تعدد الأمكنة **بالزلزال**، فرض على الكاتب بذل جهد كبير في العثور على أسباب لجوء البطل إليها، ولما حان دور المقهى، جعل السارد يقول: «قرر أن يواصل طريقه، نحو أي مقهى قريب، ليستريح بعض الشيء»[3]. ومقهى البهجة موجودة في النهج الفرنسي السابق "19 ماي 1956"، وقد كانت في ذاك الزمن «وكر المثقفين من كامل العمالة، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا والنادل يقف عند رأسه هامسا:

- ثمن مشروبك مدفوع.
- ومن دفعه؟!
- قُسنطيني حر يأبى أن يعلن عن نفسه»[4].

---

[1]- بدر عبد الملك: **مرجع سابق**، ص: 377.

2- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص: 72.

[3]- **الزلزال**، ص: 35.

[4]- **نفسه**، ص: 39.

وهذه هي الصورة التي بقيت محفورة في ذهن بو الأرواح عن المقهى، كيف لا! وقد قال: «كانت البرجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا»[1]، ومن ذلك يتجلى أن القسنطيني الحر ومن معه يشكلون فئة الإقطاعيين، وأن المقهى هي وكر الإقطاعيين الخائنين في زمن الاستعمار.

بسطوع بدر الاستقلال، حلت الفاجعة بالمحل، فما إن تقدم بو الأرواح منه، حتى انتفض آسفا كما فعل حين رأى المطعم: «لا حول ولا قوة إلا بالله، اللافتة لا تزال تعلن "البهجة"، والطلاء متحلل، ودقات الحجر تنبعث من الداخل قوية، بدل صوت فريد الاطرش المنساب: "بساط الريح، بساط الريح جميل ومريح"»[2]، فتبدو نبرات الحزن واضحة على قوله، جراء التدهور الذي أصاب الموقع، وقد تعرض الكاتب للمقهى من هذه الناحية، ليبين مدى تمسك شخصيته بالماضي ومحاولتها التثبت به، ورفضها للحاضر ومتغيراته، وبعبارة أخرى، قُدّم كل ذلك وفق منظور بو الأرواح، من أجل تبيين أسف الإقطاعيين على وضع الاستقلال، لأنه لم يجلب لهم إلا الخسارة، فصاروا يرجعون سبب كل شيء سلبي إلى ذهاب فرنسا، وبذلك كانت المقهى ذات قيمة دالة على عنصر التغيير.

ما حدد الدلالات للمقهى هنا، هي إيديولوجيا الإقطاع، حيث نُقلت هذه المعاني بأعين النظام الإقطاعي الحاقد على الدولة، لتبنيها النظام المعادي "الاشتراكية"، وأشار لحمداني إلى هذه الفكرة موضحا كيفية التلاعب بالفضاء، وذلك من خلال «إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه»[3]، وهذا ما عمد إليه الكاتب مع بطله "بو الأرواح". وبالتالي تجاوز فضاء المقهى دوره المألوف، ومعناه العام، ذلك الإطار والوعاء الحامل للأحداث.

لم تختلف حال المقهى هنا عن أماكن كثيرة في **الزلزال**، وقد احتفظ الكاتب بنفس مواقعها وأسمائها، كي يجعلها مشهدا شاهدا على أوضاع الإقطاعيين وبائعي الثورة، وليبين كذلك موقف هؤلاء من التغيير والانتقال لمرحلة الاستقلال، فهم يرون أن الحال ساء، ولم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار والأشكال والمباني.

4-2- مقهى سعدان

---

[1]- **نفسه**، ص: 39.

[2]- **نفسه**، ص: 39.

[3]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص: 71.

تأتي الآن المقهى المضادة لمقهى البهجة ومطعم بالباي، وجاءت أيضا لتحاورهما وتكون الصوت المناقض لهما*، لاسيما المطعم، فما قدمته الرواية عنه من وصف للصاحب والأثاث والزبائن، قدمته عن هذه المقهى، وبصورة تكاد تتخالف كليا.

يمثل الأثاث مظهرا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، حيث يعكس مجموعة من القيم الاجتماعية ذات دلالة معينة يرغب الكاتب في تقديمها[1]، فبلجوء البطل إلى مقهى أخرى، وجد «المقاعد والمناضد من الحديد، مطلية حديثا. الجدران نقية مطلية حديثا أيضا. الاكسبريس الإيطالية، خلفت الوجاق القديم حتى هنا. ليس هناك جالس غيري، سوى صاحب المقهى»[2]، جاء وصفها من منظور بو الأرواح، ليكون ذلك أكثر مصداقية، وتبدو في حال من الرفعة، ليدل التجديد في الطلاء على اليسر والسعادة، والرغبة في التجديد والمضي قدما، والحرص على التألق والظهور بالأفضل، فيوحي المشهد عموما بالرقي والسعي لتقديم خدمات أحسن للزبائن، رغم كل الظروف الصعبة التي تعيشها الجزائر في هذه الفترة الحرجة من التحول.

تطابق حسن المقهى مع صاحبها، وذلك حتى لا يخلق الكاتب تنافرا في الرواية، قد يتسبب في نفور القارئ، وبالتالي تم نسج المقهى بإحداث انسجام وألفة بين كل العناصر، «صاحب المقهى كهل، تخطى الخمسين، لكنه لا يزال يتمتع بالصحة. أبيض طويل، طريقة عصب عمامته، تدل على أنه قسنطيني حر، تبدو على ملامحه الهيبة والوقار. إنه كالتمثال»[3]، ولم يكن ذلك لخلق تواؤم حال صاحب المقهى مع حال المقهى فقط، فتحدث اللمسة الفنية الأدبية، وإنما لتسريب إيديولوجيا متسترة بهذا المكان فيحدث الترميز لها بهذه التقنية، تقنية اختيار الفضاء الملائم.

هناك تحيز مطلق من الرواية لهذه المقهى، فوضعها جيد، وصاحبها بصحة جيدة، وبمظهر جميل، كما أنه يبدو محترما، فلماذا كل هذا الحسن للمقهى؟

لقد ربط الكاتب المقهى بصنيع الشخص، فكانت جيدة لأن صاحبها ليس كبالباي الخائن، حيث خدم الشعب إبان الاحتلال، وسانده لدرجة أن رهن مقهاه، وباع كل ما يحيط به، وجمع من

---

* وهذه المفاهيم مقتبسة عن باختين حين جعل الصوت متمثلا في المتكلم، إذ بعد التمعن في رواية **الزلزال** صار من الممكن أيضا أن تتشكل ثنائية صوتية من خلال فضاءين اثنين متناقضين في الدلالة. وفي الفصل الموالي حديث مفصل عن الثنائية الصوتية وكيفية تصارع طرفيها.

[1]– سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 102.

[2]– **الزلزال**، ص: 102.

[3]– **نفسه**، ص: 102– 103.

رفقائه كل ما في مقدورهم من نقود، وخاطر بحياته مخترقا جواسيس فرنسا إلى تبسة، وبها أتم البيع، واستلم قناطير الصابون القادمة من تونس، «وبعد أيام غرقت قسنطينة في الصابون»[1].

اختار الكاتب المقهى أيضا لأنها مكان ملائم للبحث عن الأشخاص، كون العديد من الناس يأتون إليها، مما يجعل صاحبها يعرف الكثيرين، فقد سأل بو الأرواح سعدان عن الطاهر ابن أخيه، فأعلمه بأنه قد زوجه ابنته، وأنه صار ضابطا... وبتجاذبهما أطراف الحديث، تجلت صورة المدافع عن وطنه، والمضحي بماله من أجل نصرة البلاد، فهذا هو الطاهر الذي أسلفنا ذكره، باع الأرض من أجل صفقة أسلحة خدم بها وطنه.

ومجمل القول في هذا السياق، أن الفضاء تقاسم البطولة مع بو الأرواح وبجدارة[2]، مما جعل **الزلزال** معرضا للفضاءات التي سخرها الكاتب رغبة في صنع مأساة بو الأرواح ومعاناة الشعب عامة، وعلى رأي بودبية، فقد امتلأ الفضاء في هذه الرواية بالمكونات التاريخية والاجتماعية التي عاصرت الطاهر وطار، كمظاهر الجوع والفقر والتسول والانحراف...[3]

وبعد تتبع الفضاء في هذه المدونة الإبداعية، يتضح أنه ظل محكوما بوجهة نظر الكاتب وشخصيته البطلة، ولم يتحرر من تسلطهما الإيديولوجي، حتى أنه يحضر أحيانا دون تصوير فني أو وصف جمالي، ذلك ليؤدي دوره الإيديولوجي المنوط به فقط، بالرجوع إلى التاريخ أو المجتمع.

وفي الأخير، طاب القول أن الكاتب يبدو سعيدا بالاستقلال والانتصار المحقق للاشتراكية في فترة ما، فبمعنويات مرتفعة يكتب عن المآل السيئ لأهل الإقطاع، وأصدقاء فرنسا، والذين تنصلوا من ضمائرهم يوم كانت دماء الجزائريين تُسفك وتُهدر، وانشغلوا بطاعة ضمائرهم الميتة ونفوسهم الساقطة الراكضة وراء أشياء زائفة وزائلة. فكان كاتب **الزلزال** ساخرا ومستهزئا وضاحكا في غيابة الأسطر، مما جعل صوته ورأيه طامسا، وصوت بو الأرواح والإقطاع متفشيا.

ثانيا: الزمن في رواية اللاز

---

[1]– **نفسه**، ص: 109.

[2]– مصطفى فاسي: **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص: 45.

[3]– إدريس بودبية: **مرجع سابق**، ص: 189.

اللاز[1] كبة من الخيوط المتشابكة التي يصعب فرزها، أو العثور على واحد منها هو خيط المسار السردي، لأنه اختلط مع خيوط الاسترجاعات المكثفة. ومع الاجتهاد يمكن القول أن أحداث هذه الرواية تجري في إحدى قرى الجزائر التي يسكنها العديد من الثوار، و"اللاز"* واحد من أبطالها، لقيط وطائش وشرير وصاحب طبائع سيئة، حلمه الوحيد هو أن يكون له أب كباقي البشر، وحين تحقق له ذلك، انعطف مسار حياته، وبدأ من جديد، فالتحق بصفوف الكفاح، وانشغل بتهريب المجندين الجزائريين في الجيش الفرنسي، إلا أن خائنا وشى به، مما استدعى إلقاء القبض عليه أمام الملأ من قبل الجيش الفرنسي، وهناك استغل الفرصة ليومئ إلى قدور بالفرار، فهرب هذا الأخير والتحق بالقائد زيدان ومن معه. لقي اللاز حتفه من التعذيب، إلا أنه فر هو الآخر مع الجنود الجزائريين، والتحقوا هم كذلك بزيدان (أب اللاز). تعرض زيدان لنزاع مع الجبهة بسبب الاختلافات الإيديولوجية، فذُبح أمام مرأى اللاز، ثم دخل هذا الأخير في حياة اللاوعي نتيجة الصدمة.

وترسل الرواية فروعها على مر الصفحات، وكأنها أخطبوط يمد أطرافه راغبا في إمساك كل شيء، فهي تحاول لم شتات الأحداث من كل جهة والتي تمس شخصياتها، فتسرد ما حدث مع قدور منذ حياده من الثورة إلى غاية استشهاده، وبعطوش منذ أن كان راعيا للعجول، حتى أصبح خائنا ثم فدائيا، وزيدان منذ علاقته بمريم "أم اللاز"، حتى ذهابه إلى باريس وعودته متشبعا بالفكر الشيوعي ومساهمته في الثورة إلى غاية ذبحه... وغير ذلك.

1- الزمن والنص الروائي

يعد الزمن مكونا أساسيا وعنصرا بؤريا في تشكيل النص، لأن الأفعال لا تدل على الأحداث إلا إذا ارتبطت في شكلها العربي بزمن ما. ويزداد هذا العنصر أهمية لما يكون النص رواية، لأن الكاتب سيسرد أحداثا تستدعي زمنا ينظمها ويربطها، إما بتتابع منطقي، أو بإحداث فوضى جمالية فيه؛ إذ بإمكانه المناورة على محور الزمن والتلاعب به، وفق ما تجود به عليه قريحته الأدبية. وهو يختلف عن الفضاء في أنه «مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته»[2].

---

[1]- الطاهر وطار: **اللاز**، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

* اختار الكاتب اسما مناسبا له، لأنه بطل لا يخسر أبدا كلاز أوراق اللعب.

[2]- عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص: 173.

ويؤثر على الشكلانيين الروس أنهم يمثلون الانطلاقة الفاعلية الأولى في تحليل زمن الخطاب الروائي، وقد كان تركيزهم منصبا على العلاقات القائمة بين الأحداث، فإما هناك سببية في عرضها، مما يلزم نظاما زمنيا معينا، وإما تعرض في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية[1]. ومن الجهود التي تلت هذا الحركة، أعمال تودوروف، فقد أكد على اختلاف زمن القصة عن زمن الخطاب، لأن هذا الأخير زمن خطي، في حين أن الآخر متعدد الأبعاد، لأنه -مثلا- عاجز عن تقديم أحداث واقعة في زمن واحد، مما يدفع الكاتب إلى التحريف الزمني عن طريق تقنيات كالتضمين Enchâssement والتناوب* Alternance[2]. يُفهم من ذلك أن السرد لا يتقيد بترتيب وتتابع منطقي، مما يحدث خرقا في النظام أو ما يسمى بمفارقة زمن القصة لزمن الخطاب.

ونتيجة لثنائية (القصة، الخطاب)، ميز تودوروف بين ثلاثة مفاهيم، هي أزمنة داخلية ومسجلة في النص؛ زمن الحكاية أو زمن التخييل، وزمن الكتابة أو زمن السرد أو المحكي، وزمن القراءة[3]. وإلى جانب هذه، توجد ثلاثة أزمنة أخرى خارجية يدخل معها النص في علاقة، وهي زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي[4].

وقد اقترح جيرار جنت Gerard genette ثلاثة محاور لدراسة الزمن، هي: محور النظام، محور المدة، محور التواتر، ويمكن إيجازها بما يلي:

1/ النظام الزمني L'ordre temporel: إذا كان زمن القصة يخضع لترتيب متتابع للأحداث، فإن زمن السرد لا يتقيد بهذا الترتيب، وهذا ما يحدث مفارقة زمن السرد لزمن القصة، ولا يخرج شكل المفارقات السردية Annachronies narratives عن عنصرين اثنين: إما سوابق Prolepses أو لواحق Analepse. تكون الأولى كأن يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، والثانية كأن يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة[5].

---

[1]- مها حسن القصراوي: **مرجع سابق**، ص: 48، 49.

* التضمين أن تتضمن قصة ما قصة أخرى، أما التناوب فهو سرد قصتين مرة بمرة.

[2]- مها حسن القصراوي: **مرجع سابق**، ص: 50.

[3]- تزفيطان تودوروف: **مفاهيم سردية**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005، ص: 110.

[4]- **نفسه**، ص: 110.

[5]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص: 74.

2/ المدة/ الاستغراق الزمني/ الديمومة La durée: تقتضي دراسة هذا المحور إجراء مقارنة بين زمن السرد وزمن القصة، وذلك لمعرفة مدى تناسب مدة الحدث بين الزمنين، ولكن تحقيق الغاية صعب، لأن زمن القصة يقاس بالثواني والساعات والأيام والسنوات، بينما زمن السرد فيقاس بالأسطر والصفحات[1]، كما أن هناك اعتبار لا بد من الأخذ به، هو «القراءات السريعة، والقراءات البطيئة»[2]. وأكد جنت على صعوبة المقارنة، وأشار إلى أن هناك دائما انطباع لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة تلائم طوله أو لا، لذلك اقترح دراسة الإيقاع الزمني من خلال التقنيات التالية[3]:

– الخلاصة Sommaire: تعتمد الخلاصة على اختزال فترة زمنية طويلة في بضع صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل. وتعمل هذه التقنية على تسريع الأحداث.

– الإضمار/ القطع Ellipse: تقنية تعمل على تسريع الأحداث أيضا، لكن بصورة أكبر، حيث تسقط مرحلة كامل دون الإشارة لشي منها.

– الوقفة/ الاستراحة Pause: وتكون للوصف، وبها يتسع زمن السرد شرط ألا تكون تأملا من قبل الشخصية، لأن ذلك من مجريات القصة.

– المشهد Scène: يعني المشهد الحواري، وبه يكاد زمن السرد يتطابق مع زمن القصة، فيبقى ذلك نسبيا؛ لأن هناك لحظات الصمت أو التكرار، كما قد يكون الحوار بطيئا أو سريعا.

3/ التواتر Fréquence: هو العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث، وهناك أربعة أنماط لاستبيانها[4]:

– السرد الإفرادي: أن يسرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، أو سرد (كذا) مرة ما وقع (كذا) مرة.

– السرد التكراري: أن يسرد أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة.

– تكرار الحدث: أن يسرد مرة واحدة ما وقع عدة مرات. ويسمى بالسرد المؤلِّف، أي الجامع للأحداث المتشابهة.

ومن العرب الذين أبدوا اهتماما بعنصر الزمن الناقد سعيد يقطين، حيث قدم التصورات الغربية له بكثير من الدقة، فقسمه إلى زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص، واعتبر الأول زمنا صرفيا،

---

[1]– **نفسه**، ص: 76.

[2]– **نفسه**، ص: 74.

[3]– **نفسه**، ص: 76، 77، 78.

[4]– لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 52.

والثاني نحويا، والثالث دلاليا[1]، كما عنى بالأول «زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي»[2]، وفسر الثاني بكونه «الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»[3]، وقال عن الثالث أنه «مرتبط بزمن القراءة»[4].

كما خصص عبد الملك مرتاض مقالا عن "علاقة السرد بالزمن" في مؤلفه **في نظرية الرواية**، ولا يقتصر الزمن عنده على السرد كما نحا إلى ذلك معظم النقاد، فهو موجود في الأجناس الأخرى كالشعر، وبرر توجهه من منطلق أن الزمن يتجسد «في كثير من المعاني التي تصادفنا في الكتابة مثل الشيخ، والطفل، والعجوز، والصبية؛ ومثل الشجرة، والفسل*...»[5].

ومن أهم ما تطرق إليه أيضا، مكانة الزمن في السرد الروائي، ونفى عنه تلك الصبغة التي تجعله مجرد خيط وهمي يربط الأحداث ويؤسس لعلاقات الشخصيات... وأكد على أنه أعظم

وأخطر من حيث هو لعبة يتفنن الروائيون في ممارستها وفق أشكالها الثلاثة حسب ترتيبها الزمني: زمن الحكاية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[6].

وبالرجوع قليلا إلى الوراء، نجد أن الناقدة سيزا أحمد قاسم تذهب في مؤلفها **بناء الرواية** إلى تحديد وجهي الزمن الروائي، وهما الزمن الخارجي والزمن الداخلي؛ وتقصد بالأول الزمن الطبيعي الموضوعي الذي لا يحتاج في تقديره لخبرتنا، والوقت الحقيقي الذي يُحسب بساعة الزمن، أما الثاني فتعني به الزمن النفسي الذاتي الذي تعيشه الشخصية بمعزل عما هو خارجي، وتقدّر مدته حسب خبرتها به وما تشعر به[7].

---

[1]– سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ص: 89، 90.

[2]– سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط2، 2001، ص: 49.

[3]– **نفسه**، ص: 49.

[4]– سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ص: 89.

* الفسل هو غصن أو جزء من غصن يفصل عن النبات ويُغرس ليعطي نباتا جديدا. انظر: لويس معلوف، فرديناند توتل: **المنجد في اللغة والأعلام**، ج1، دار المشرق، بيروت، ط21، 1973، ص: 583.

[5]– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص: 178.

[6]– **نفسه**، ص: 193.

[7]– سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 45.

ووسط هذه الإسهامات النقدية، يتساءل الدارس عن أي زمن يلهم الأدباء، أو يستفسر كما فعل عبد اللطيف الصديقي لما قال في باب حديثه عن الزمن في الأدب والفن: «لست أعلم بالضبط ما هو الزمن الذي يعصف بهؤلاء الكتاب والفنانين، أهو الزمن الموضوعي، أم الزمن الذاتي، أم الاثنان معاً؟ أم هناك زمن آخر يتجاوز حدود هذين الزمنين؟»[1]. ولكن الزمنين ألهما معا الطاهر وطار في **اللاز**، كما ألهمه جمال الزمن في حضوره التقني والمشكّل للنص. وعليه، يمكن دراسة الزمن وما قد يحمله من دلالات إيديولوجية وفق مستوياته الثلاثة: الزمن في صورته الطبيعية والخارجة عن نفس الإنسان، الزمن في صورته الداخلية وفي علاقته بالنفس، الزمن في شكله الفني وخاصيته التقنية في إخراج النص.

2- الزمن الطبيعي:

يعد الزمن الطبيعي مفهوما عاما وموضوعيا، ويتمثل في الوقت الذي يألفه الإنسان من الزمن الشائع، وهو المقابل الخارجي الذي يسقط عليه الروائيون عالمهم التخييلي[2]. وقد سمي هذا الزمن بالطبيعي، لما له من وجود فعلي تتحكم فيه الظواهر الطبيعية، كما سمي بالخارجي كمقابل للزمن النفسي التخييلي الذي لا يوجد إلا داخل النفس البشرية.

الزمن الطبيعي خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، ولهذه الخاصية جانبان هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني[3].

2-1- الزمن التاريخي

لقد شرح تودوروف الزمن التاريخي -حين أشار إليه كعنصر خارجي ذا علاقة مع النص- قائلا: «أي الزمن الذي يخلق موضوع التاريخ بما هو علم»[4]، ولا يَعد استحضاره نقيصة فـ«سواء أراد الكتاب أم لم يريدوا، فإنهم من نوع حقبة تاريخية ومن نوع أنظمتها التشخيصية»[5]، مما قد ينعكس في كتاباتهم. والطاهر وطار كغيره من روائيين كثر، استدعى التاريخ في روايته **اللاز**، كما يقول الروائي والناقد واسيني الأعرج: «تعالج الرواية (أي **اللاز**) عن قرب، موضوعا شائكا. وربما يحدث هذا لأول

---

[1]- عبد اللطيف الصديقي: **الزمن، أبعاده وبنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ص: 141- 142.

[2]- سيزا أحمد قاسم، **مرجع سابق**، ص: 45، 46.

[3]- **نفسه**، ص: 45.

[4]- تزفيطان تودوروف: **مفاهيم سردية**، ص: 110.

[5]- **نفسه**، ص: 115.

مرة في الرواية الجزائرية. يعني تلك الإشكالات المعقدة التي صاحبت الثورة الوطنية بكل خلفياتها التاريخية، وطبيعة التحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي كان يهمها استقلال الجزائر أولا»[1].

يتسم الزمن بالتغيير لأنه يتجه إلى الأمام، فيتقدم صاعدا نحو التقدم والتطور والنمو، وإما هابطا نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط؛ مما يعني أن التغيير في الزمن يحدث إما إلى أفضل أو إلى أسوأ[2]. ورواية **اللاز** تتحدث عن فترة الثورة، وتسير شيئا فشيئا إلى الأمام حتى تصل إلى زمن الاستقلال، وإن لم تُبد محاسن هذا التغيير –إذ تم التركيز على مساوئه فقط– فإن هذا التطور في الزمن يُعد ذا بعد إيجابي. وحتى يجسد الكاتب هذا الزمن التاريخي الذي اختاره، توجب عليه استحضار وقائع تاريخية، تكون حجر الزاوية في بناء هذا الزمن. لذلك يدرس هذا العنصر بطرح التساؤلين: ما هو الزمن التاريخي الحاضر في النص؟ أو ما هي الفترة التاريخية الماثلة في الرواية؟ وما الذي حدث فيها؟

2-1-1- زمن ما قبل الثورة

حضر زمن ما قبل الثورة في شكل استرجاعات خارجية*، وكأنه سيزيل لبسا معينا، ربما هو كيفية العيش في هذا الوقت السابق لأحداث الرواية. وقد ربط الكاتب هذا الزمن بحياة الشخصيات حتى يتضح التغيير بين الفترتين (قبل الثورة وزمن الثورة)؛ فصور مثلا همجية وتهور اللاز، وانشغال حمو وقدور بأمور العشق... وهناك قول للسارد يبين حال الوضع في هذه الحقبة: «لم تكن الثورة آنئذ، مندلعة، ولا حتى تخطر ببال أمثال قدور، كان الجو، أشبه ما يكون بالمرآة، قبل أن تسقط وتتهشم، تبدو صافية لامعة، ولو كانت بها عشرات الخدوش، والوجود الاستعماري، لا يستشعره أحد، إلا كما يستشعر مريض، داء مزمنا، لولا أزماته من حين لآخر، لتوهم بل لاعتقد، سلامته»[3]. وكم جميل هذا التعبير الذي يرمي في تركيبه التمثيلي إلى مبتغى القول، إذ يدل على الرضا بالوضع رغم سوئه، ويدل أيضا على الهدوء والاطمئنان العام، فالناس كانوا يسهرون إلى أي وقت شاؤوا، مثلما كان يفعل قدور وحمو، فلم يكن هناك وقت لحظر التجول، ولم يكن السفر برقابة.

---

[1]– واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 494.

[2]– سيزا أحمد قاسم، **مرجع سابق**، ص: 47.

* الاسترجاع الخارجي: «هو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية». انظر: لطيف زيتزني: **مرجع سابق**، ص: 19.

[3]– **اللاز**، ص: 21.

ورغم هذا الهدوء والصفاء البادي عموما، يعاني وجه الجزائر من خدوش موجعة أحيانا، سببتها أزمات ونوبات مباغتة، كالتي شقت خطا أحمر على صفحة الثامن من ماي عام الخمسة والأربعين بعد التسعمائة والألف، مجازر تركت أثرا وخيما في نفوس الجزائريين، وكلما جاء خبر أموات كان الخوف من يوم مشؤوم كذاك؛ فقد بقي الحدث هاجسا محفورا في الأذهان، وقدور يتذكر جيدا «كيف كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان، وكيف كان هو وكل أفراد دواره يتراكضون في الحصائد كالمجانين، والنيران تلتهب من تحتهم ومن فوقهم...»[1]، فصارت الشخصية في **اللاز** شاهدا على الأحداث التاريخية، ويعد إشراكها فيها سمة بارزة من سمات الرواية الواقعية، ولولا هذه الوقائع والأحداث، لما كانت الرواية قريبة جدا من القارئ[2].

2-1-2- زمن الثورة

اتخذت **اللاز** موضوع الثورة الجزائرية نبراسا تستضيء به في الخروج إلى القارئ، حيث احتفت بأحداثها وصورت مشاهدها، كما رصدت تناقضاتها بعين تسعى إلى تجسيد الواقع بوجهيه الإيجابي والسلبي. ولرسم كل ذلك، جند كاتبها كل الإمكانات التي تتيحها طاقته الإبداعية، بدءا من اختيار القرية مسرحا لمشاهد تاريخية تعنى بهذه الحقبة؛ فبها ثكنة للفرنسيين يحكمها ضابط نذل ومتعنت، يستغل النفوس الضعيفة لإشباع أهوائه القذرة، ويجعلها طعما في معركته الفاشلة. وما جرى في هذه القرية أيضا أنْ «ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكناء، من ميادين العمليات»[3]، وما يكثر فيها هو أحداث تتبئ بالطوارئ، كـ«موعد منع الجولان يقترب أكثر فأكثر»[4].

ولما كانت «الثورة الجزائرية هي الهاجس المركزي الذي يشكل اللاز ويحيل على مرجعية الأحداث»[5]، انعكست أيضا الطريقة التي اتحدت بها جهود الجزائريين لإخراج العدو الفرنسي من البلاد، فقدمت الرواية للقارئ فكرة عن تنظيم الثورة من حيث توزيع المهام؛ فقدور وحمو مكلفان

---

[1]- **نفسه**، ص: 36.

[2]- سيزا أحمد قاسم، **مرجع سابق**، ص: 48.

[3]- **اللاز**، ص: 09.

[4]- **نفسه**، ص: 09.

[5]- إدريس بودية: **مرجع سابق**، ص: 49.

بـ«شراء الأدوية، والأحذية، والمواد الغذائية، وإرسالها»[1]، ويمارسان نشاطات أخرى غير ذلك، إذ يعد حمو أيضا رئيس المسبلين، واللاز مهرب الجنود من السرية، نظرا لخبرته بالمنطقة، أما زيدان فهو قائد لتعلمه وخبرته، كما أن هناك مسؤول مالي ومسؤول سياسي وقائد فرقة... وأن على القائد إعطاء الأوامر، والتدبير لشؤون الحرب، فقد «جمع زيدان وحدته على بعد بضع مئات أمتار من كوخ سي الفرحي، ثم قسمها إلى أربع فرق صغيرة، ثلاث تتكون كل واحدة منها من سبعة جنود»[2]، وألزم كل فرقة بمهمة معينة من حيث تحطيم المركز الكهربائي، وذبح الخونة، وقطع الأعمدة الهاتفية، وزرع الألغام بالجبال... أما الفرقة الرابعة فتتكون من عشرين جنديا، وكان عددها كبيرا لقيمة المهمة، وهي تتكفل بـ«شن هجوم في الناحية الشرقية على المركز العسكري بمحطة القطار، حتى تتمكن قافلة السلاح القادمة من الحدود، من المرور، دون أن يتفطن إليها العدو»[3].

زيدان هو نموذج البطولة والجهاد في سبيل الوطن، وغالبا ما يكون «البطل المجاهد يتمتع بصفات مثالية: الشرف، النبل، الشجاعة، الروح الوطنية، التفاني في الإخلاص، الصدق، الذكاء، الانتصار»[4]، وهذا ما انعكس على شخصية زيدان، فقد انشغل كثيرا بهموم وطنه ولم يدخر جهدا في سبيله، حتى أنه كان قائدا ناجحا في عمله الثوري، وهاهو يذكر إنجازاته: «العمل يسير على أحسن ما يرام. كمائن، هجومات، اشتباكات، ذبح، اغتيال، غُنم متواصل»[5]. ويعد هذا القول لمحة عامة عما أنجزه رجال الجزائر إبان الحرب.

ومما يبين توحد جهود الجزائريين أيضا، ما رصدته الرواية من صور التخطيط، كأن يتغيب أحد ويترك من يخلف مهامه من بعده؛ فمثلا تغيب حمو فخلفه قدور، كما تغيب زيدان فخلفه قائد الوحدة الأولى. وككل الحروب، لابد من التستر والكتمان، فكان للثوار كلمة سر متفق عليها، وهي «ما يبقى في الوادي غير حجاره»[6] تقال ثلاث مرات. ولعل ما يلاحظ على كلمة السر هذه، أنها برزت بشكل لافت للانتباه من شدة تكرارها المتعمد، وهي في الرواية مثل شعبي محمل بشحنة تاريخية، تلك الحمولة هي أن البلاد لن يبقى بها إلا أصحابها وأهلها الجزائريون، فهذا هو سبب انتقاء

---

[1]- **اللاز**، ص: 42.

[2]- **نفسه**، ص: 81.

[3]- **نفسه** ، ص: 81.

[4]- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر**، ص: 21.

[5]- **اللاز**، ص: 176.

[6]- **نفسه**، ص: 43. وقد تكررت كثيرا.

المثل دون سواه من التعابير، فالإيمان به إيمان بالانتصار والاستقلال، كما جاء على لسان حمو «الصُّح. الصُّح... لا يبقى في البلاد غير الصُّح»[1].

بينت الرواية أيضا كيفيات التكتيك لعمليات الهجوم، ولم تدخر جهدا في تسليط الضوء على الحوافز الدافعة للنضال بهذا الشكل الحاد، فأشارت إلى تلك الأزمات الاجتماعية التي ماانفكت تخز أجساد وأرواح الجزائريين، وحمو المتشبع بمبادئ الجهاد من أخيه زيدان «يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل
من أجل التخلص منه»[2]، وهذه إيديولوجيا سياسية منبثقة من إيديولوجيا اجتماعية، كون المجتمع لن يتخلص من معاناته ومشاكله إلا بالانتفاض والتحدي، ويستوجب هذا الوضع المتردي توحيد كل فئات وأصناف الشعب، لأن المأساة تكاد تعم، والمصير واحد... هذا هو منطلق زيدان المخالف للجبهة.

عالجت **اللاز** الصراع الإيديولوجي الذي عصف داخل المؤسسة الثورية وكاد يهز أركانها، فقد ضرب كاتبها مثالا عما حدث بين طرفي "الحزب الشيوعي الجزائري" و"جبهة التحرير الوطني"، وجعل الأول ممثلا بشخصية القائد زيدان الذي يرى أن وحدة الجزائريين تكمن في ذلك الهدف السامي الذي يفرضه الوضع الراهن، ألا وهو إقلاع فرنسا، ومادام المصير واحدا، فلابد من الاتحاد وترك مسائل الاختلاف في الانتماء الفكري والحزبي إلى ما بعد الحرب. لكن هذا ما أبته الجبهة، فخيرته مع شيوعيين آخرين بين الانسلاخ عن الحزب أو الذبح، بحجة فك و«حل الأحزاب جميعها وتكوين جبهة موحدة»[3]، وذاك ما لم يعجب زيدان لأنه يعامَل كخائن على الرغم من مساره النضالي الشريف، وما يرى موقف الشيخ (ممثل الجبهة في الرواية) إلا تصفية لحساب مضى، وما تأسيس جبهة من أفراد لا من أحزاب إلا نتيجة لخلافات مع قادة الأحزاب. رفض زيدان ومن معه تغيير منطلقهم الإيديولوجي، لأن الشيوعية حسبهم «ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء»[4]، فلقوا عقاب الذبح على ذلك. ومن خلال إبراز هذا الصراع الحاد، فتح الكاتب الستائر عن الذاكرة المهمشة، وقدمها لجمهوره وفق دقة وعناية في اختيار الممثلين.

---

[1]- **نفسه**، ص: 35.

[2]- **نفسه** ، ص: 41.

[3]- **نفسه**، ص: 180.

[4]- **نفسه**، ص: 85.

ومن هذا المنطلق كانت **اللاز** تنتصر للشيوعية من خلال الترميز لها بزيدان، هذه الشخصية التي برز دورها كثيرا في المتن، تريد النهوض بالجزائر والدفاع عنها وجمع كل من يرغب في ذلك، رجاء تحقيق النصر برؤية استطلاعية لمستقبل البلاد ألا وهي الفكرة الاشتراكية.

وصورت الرواية تناقضا آخر مس المؤسسة الثورية، على اعتبار أن أصحابها بشر ذوو طبائع مختلفة، فكان منهم المخلص الفدائي لبلده، وذاك هو قدور، فقد تعلم أسباب الجهاد على يد صديقه حمو، وكانت قضيته تعكس أزمة البطل الثوري الذي ترك دواعي وجوده وسعادته (الوالدين والقرية والحبيبة) فارا بنفسه من خطر فرنسا التي باتت شبح الموت العاصف بكل شيء، ناضل قدور معرضا حياته للخطر، حتى استشهد وجسد نموذجا في التضحية. في المقابل كان من الجزائريين النقيض من ذلك، وهم ممثلون في الرواية بالشامبيط وبعطوش، خاصة هذا الأخير، فهو تلك الشخصية التي ساندت فرنسا في أعمالها الدنيئة، حيث خان الثورة وكشف للضابط أمر تهريب العساكر من الثكنة، كما لبى جرائم في حق إخوانه الجزائريين، فحظي بترقية جراء خدماته... وبعدها تفطن لخطيئته فتدارك الأمر بعمل بطولي، وذلك لما فجر الثكنة وأخرج الأسلحة والمسجونين، فأنجى نفسه وغيره من ظلم فرنسا القابع.

استحضرت الرواية أيضا سياسة التقتيل التي انتهجتها فرنسا، وتبين ذلك من خلال مجازر الثامن من ماي، إلا أن جرائم العدو لم تقتصر على القتل فقط، وإنما تعدت إلى ما هو أسوأ حين انتهجت سياسة التعذيب، وطرأ ذلك على شخصية اللاز الشجاع الذي لم يهب فرنسا وجبروتها، فاعترف في لحظة غضب أمام الضابط بأنه: «مجاهد، مجاهد. مسبل، مناضل. فلاق»[1]، ولا يتأتى هذا إلا من لدن مجاهد حقيقي، وقد كلفته البسالة الجلد فوق منضدة تثبت على سطحها مسامير حادة تبعث الألم والعذاب في الجسد والنفس. ورغم كل المعاناة، فهذا الجزائري القح تشرّف بملامسة وتذوق أدوات التعذيب لأنها لم تكن إلا لأمثاله الأبطال. وتذكُر **اللاز** ما يتبع هذه المرحلة من تعذيب إذا لم يُفشِ الأسير الأسرار، يقول اللاز محاورا ذاته ومخبرا القارئ: «الغطس في الماء مع الكهرباء. وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة... اقتلاع الأظافر»[2]. تعرض الكاتب إلى كل هذه الصور ليبين بشاعة وعنف المستعمر، ومدى معاناة جزائريي الثورة، فعمد إلى الإتيان بحقائق تاريخية مرفقة بشخصيات خيالية وهمية، لكنها تحمل صفات حقيقية، وكأنها وُجدت فعلا.

---

[1]- **نفسه** ، ص: 63.

[2]- **نفسه**، ص: 64.

2-1-3- زمن الاستقلال

لم يفت **اللاز** كذلك التغني بالشهيد وتمجيد مساره البطولي، فجعلت من شخصية قدور تلعب هذا الدور، من خلال إبراز تضحيته وفراقه لأهله وأحبائه، وإسهامه بالمال الكثير من أجل تحرير البلاد، ثم ريه الأرض العزيزة بدمائه الطاهرة والتي لا يضاهيها ثمن... وقامت الرواية بإبراز السلبيات التي آل إليها الشهيد بعد الاستقلال، فقد غدا مجرد بطاقة توضع في الجيب، وتُستعرض أمام مكتب المنح مرة كل ثلاثة أشهر، فذهبت ذكراه يوم استشهاده، وصار لا يُذكر إلا تباهيا أمام الطوابير الطويلة:

«- إيه إيه الله يرحمك يا السبع

-سيد الرجال.

-عشر رصاصات، ومات واقف.

-يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط "زغردي أمي حليمة زغردي" »[1].

هناك فقط يتذكر الأهل مساره النضالي وإنجازاته الضخمة، فيأخذون قصته منجى في قتل وقت الانتظار، ثم تُطوى هذه الذكرى «مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة»[2]، كي يعاد سردها مرة أخرى أمام الملأ. وكانت هذه الرؤيا مكسوة بنظرة تشاؤمية، لا ترى إلا ما هو سلبي.

زخر الحدث التاريخي بالدلالات الإيديولوجية، ولما أراد الكاتب تحقيق ذلك استنجد بوسائل فنية، سبق التعرض لها، وفي مجموعها هي الاسترجاع والمكان، والشخصية التي تقوم بأفعال واقعية وتاريخية، كما تشهد على مجريات مسجلة في التاريخ، وهناك المثل أيضا الذي دل على إيمان الشعب الجزائري بالانتصار ولو طال الأمد، وكل ذلك يؤكد على أن هناك الكثير من الطرق الأدبية التي يمكن توظيفها في حمل واستحضار الإيديولوجيا. فكان الطاهر وطار في روايته هذه فنان الثورة الجزائرية، حاول من خلالها كشف حقائقها ومهملاتها ومنسياتها... لكنه لم ينقل وقائعها بصورة حرفية، وهذا ما يسعى إليه كل عمل فني، لأن النص الروائي ليس وثيقة تاريخية، بل هو مستفيد من التاريخ فقط. فأهم شيء أن الرواية لم تتخذ الناحية التسجيلية في استحضار التاريخ، وأنها أخذت على عاتقها تعريف القارئ بالثورة الجزائرية، فزخرت بالحدث التاريخي والاجتماعي، وتمكنت كأي رواية

---

[1]- **نفسه** ، ص: 07.

[2]- **نفسه**، ص: 07.

ناجحة من أن «تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الرواية»[1].

2-2- الزمن الكوني

يتوجب على كتاب النصوص الروائية الربط بين الحقبة التاريخية وحياة الشخصيات، ويكون ذلك عن طريق إشارات زمنية تفعل فيها الشخصية شيئا، وهذا ما خلق ما يسمى بالزمن الكوني[2]. والزمن الكوني هو إيقاع الزمن في الطبيعة، ويتحقق بتحديد الشهور وأيام الأسبوع أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (صباح، ظهر، عصر، مغرب...)، وغير ذلك من التحديدات التي تبين الوقت[3]. ولعل أفضل تعريف له، أنه: «يمثل المناخ الذي تعيش فيه الشخصيات وهو دائم المثول في النص الروائي»[4]، ويسمى هذا الزمن أيضا بالزمن الفلكي.

وقد خضعت رواية **اللاز** إلى زمن كوني روم إفهام القارئ بمجريات الوقائع وإشعاره بمدى واقعية الأحداث المسرودة، وكأنها موجودة فعلا؛ فـ«النهار يوشك أن يمر كغيره من الأيام.. خاصة وأن موعد منع الجولان يقترب أكثر فأكثر»[5]، مما يحقق الربط بين حياة الشخصيات والأحداث التاريخية، ويعطي إحساسا لدى القارئ بانسجام وقائع الرواية، لأن الزمن الذي تعيشه الشخصية في هذا القول هو آخر النهار، ويصادف أن له علاقة بحدث تاريخي، هو منع فرنسا الجولان في هذا الوقت المتأخر. وقد نجح الكاتب في خلق مصداقية للزمن، لأن الوقت هنا مرتبط باعتقال اللاز، وعنه قال قدور: «الوقت الرابعة، ما يزال هناك بعض متسع.. لكن ينبغي أن أخرج قبل أن يسارعوا لإلقاء القبض علي..»[6]، فـ"النهار يوشك أن يمر" قد يعادل الساعة "الرابعة" مادام هناك تجاوز لمنتصف النهار.

---

[1]- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة**، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 106.

[2]- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 50.

[3]- **نفسه**، ص: 50.

[4]- **نفسه**، ص: 51.

[5]- **اللاز**، ص: 09.

[6]- **نفسه**، ص: 15.

ومن الإشارات الزمنية الأخرى: «إذا جاء يوم الأحد بادر إلى الملعب، شاهرا خنجره في وجوه الصغار حتى ينزلوا عند إرادته»[1]، هذا عن اللاز وما يفعله كل يوم أحد، مما يوضح الغاية التي يهدف إليها الكاتب من وراء توظيفه للإشارات الوقتية، لاسيما هنا، حيث «أعطى قارئه إحساسا بالديمومة والاستمرار وفي نفس الوقت بتجديد الحياة»[2]. وينطبق ذلك أيضا على هذا القول: «كامل يومها، تقضيه في تتبعه، تتقصى أخباره»[3]، عن أم اللاز التي تراقب ابنها باستمرار، وفي ذلك بيان لإيديولوجيات اجتماعية: التشرد والعنف وقلق الأم.

وقد يكون الزمن الكوني مشارا إليه دون تحديده وضبطه، وهذه أمثلة تبين ذلك[4]؛ القول عن الشهيد: «يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط "زغردي أمي حليمة زغردي"»، وقول زيدان: «يوم التحقت بالثورة لم أستشر أحدا»، وقول السارد عن المعركة التي يشنها اللاز في صباه، فقد تمتد لأيام من حياته: «وإن استمرت عدة أيام»، وقول قدور في نفسه عن صديقه حمو الذي تغير وأصبح همه هو الثورة والحرب فقط: «لم يعد يكشف لي خبايا قلبه، كما كنا قبل أشهر بل قبل أسابيع قلائل».

وقد يكون الزمن الكوني أيضا معلوما بالتقريب، وهذه أمثلة[5]؛ قول زيدان: «اللقاء قبل مطلع الشمس في مركز السبعة شهداء»، وتنبيه اللاز له: «الضابط. سمعته البارحة يتحدث عنك ويضعك في رأس القائمة. سيلقون عليك القبض خلال هذا الأسبوع»، وكهذه الأقوال: «قبيل الفجر اقتربت الفرقة الثانية من مكان الموعد»، «بعد العصر، وقف بعطوش أمام الضابط» حتى يمنحه الضابط شارات رتبة سارجان، «كان الناس على الأقل، أحرارا في أن يسهروا إلى أي وقت شاءوا، وأن يسافروا في الليل أو النهار، بلا أية رقابة، أو مضايقة». وما يتضح من القول الأخير هو الربط بين الزمن الكوني وفعل الشخصية والحدث التاريخي، فهناك تحديدات وقتية مرتبطة بحياة الشخصيات وبالتاريخ أيضا، مما يحقق تضافرا وتآلفا داخل الرواية.

---

[1]- **نفسه**، ص: 10.

[2]- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 51.

[3]- **اللاز**، ص: 10.

[4]- **نفسه**، ص: 07، 163، 10، 41، على التتابع.

[5]- **نفسه**، ص: 82، 55، 118، 149، 21، على التتابع.

من التحديدات الزمنية المعلومة بالتقريب أيضا؛ قول حمو لقدور: «الإخوان اقتربوا، البارحة ذبحوا خمسة إخوة، وحطموا مدرسة وجسرا»[1]، ذلك ليرسخ في ذهنه إيديولوجيا سياسية، هي ضرورة الجهاد، والسعي لوضع أفضل. «فر وعاد إلى القرية ليلة أمس»[2]، هذا عن الحركي الجاسوس الذي هرب ليلة القبض على اللاز، فأفشى بأمر هذا الأخير وباسم قدور. «خاصة وأن الظلام قد بدأ يتكاثف شيئا فشيئا»[3]، وهنا صار قدور وسي الفرحي الفارين آمنين من عدم وقوعهما في قبضة العسكر.

خلافا لذلك، يمكن للزمن الكوني كذلك أن يكون محددا ومدققا ومعلوما بالضبط؛ مثل[4]: «وتطلع إلى الساعة... السادسة وخمس وعشرين»، «الساعة الآن السابعة وسبع وعشرون دقيقة»، «الساعة الثالثة والنصف. أتولى الحراسة حتى السابعة». وكذلك لما قال حمو لقدور: «تصبح على خير... إنها الرابعة... تأخرت عن إيقاد الفرن»، وهذه الرابعة بعد منتصف الليل. وقال الشامبيط عن خبر اختفاء قدور: «لقد مرت ساعة على اعتقال اللاز، والخبر لم يبلغني إلا منذ قليل». فساعد الزمن الكوني على تشكيل الرواية وتقديم الإيديولوجيات المختلفة.

يبدو مما سبق، أن الزمن الكوني يساهم في تأكيد إيديولوجيات وجعلها أكثر واقعية، فرصد الأيام والشهور... يشعر القارئ بأن المجريات حقيقية وواقعة فعلا.

3- الزمن النفسي

تعيش الشخصية في العمل الروائي الزمنَ بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل؛ حيث تتذكر الأول، وتتأمل الثاني، وتستشرف الثالث، وبذلك يتحقق الزمن النفسي. والزمن النفسي «لا يوجد إلا في ذات الشخصية التي جردته من موضوعيته وجعلته حالة نفسية لا شعورية»[5]، فهو نفسي وذاتي، لصنع النفس والذات إياه، وداخلي أيضا لوجوده داخل النفس البشرية فقط، دون أن يتعداها إلى خارجها.

---

[1]- **نفسه**، ص: 35.

[2]- **نفسه**، ص: 32.

[3]- **نفسه** ، ص: 31.

[4]- **نفسه**، ص: 99، 107، 158، 27، 73، على التتابع.

[5]- الشريف حبيلة: **مرجع سابق**، ص: 80.

ويتضح مفهوم الزمن النفسي في الأدب أكثر، بما أورده الطاهر وطار من قول للشيخ الربيعي: «ليس لنا من الماضي إلا المآسي.. وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار.. وليس لنا من المستقبل إلا الموت..»[1]. فهذه الشخصية غارقة في التفكير، وتعيش زمنا خاصا بها، وحدها، من خلال مخاطبة ذاتها، وتذكّر الماضي، وتأمل الحاضر، واستشراف المستقبل. وما أثار الربيعي هنا هو ما رأته عيناه وسمعته أذناه من حديث أشخاص يتباهون بشهدائهم، وينتظرون مِنحهم حتى تعطى لهم... فدون قصد منه صار غير واع بالزمن الطبيعي ومكتف بزمنه.

ومادام الزمن النفسي مرتبطا بالشخصية، فإنه يُدرس بطرح تساؤلات تُعنى بها، وأهمها:

- كيف تعيش هذا الزمن؟ ← التذكر، المونولوج، الغفوة، الهذيان...
- كيف هي حالتها وهي تعيش هذا الزمن؟ ← حزينة، سعيدة، قلقة...
- ما هي علاقتها بهذا الزمن؟ ← ترغب في استمراره، تريد الخلاص منه، تريد تغييره...
- وللاستيضاح أكثر: لماذا تعيش هذا الزمن؟ أو ما هي مناسبة هذا الزمن؟

زيادة على ذلك، أمر مهم جدا: ما هي مدة وسرعة هذا الزمن؟ ← وتتبني حسب علاقة الشخصية به: طويل يسير ببطء، قصير يسير بسرعة. فـ«تدرس السرعة الزمن النفسي Temps Psychologique أي إحساس الإنسان بالزمن. فالساعة الواحدة التي يحددها الاصطلاح بستين دقيقة، والتي لها قياس ثابت في الزمن الطبيعي، يختلف إحساس الناس بها تبعا للحال التي هم فيها. فالإنسان المنتظر القلق الخائف يحسب الساعة دهرا، والإنسان اللاهي المستغرق في السلوى أو المتعة يحسب الساعة دقيقة، فلا يشعر بمرور الوقت، لهذا يمكننا أن نقابل رواية الحدث، التي تستخدم الحذف والملخص والقليل من المشاهد، بالرواية النفسية التي تغلّب العرض والتحليل، ويسير فيها الزمن ببطء»[2]. مما يعني أن الزمن النفسي يخالف الزمن الطبيعي في السرعة، وذلك حسب تقدير الشخصية له، بما يتطابق مع حالتها النفسية. وللزمن النفسي علاقة تنافرية أخرى مع الزمن الطبيعي، كون الأول لا تعيشه الشخصية ولا تدركه إلا عندما تفقد شعورها بالثاني.

ويعتمد الزمن النفسي في الرواية –غالبا– على التذكر والسهو والهذيان والمونولوج، وهذا ما سيتضح هنا.

---

[1]– **اللاز**، ص: 08.

[2]– لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 109.

3-1- زمن البحث عن الهوية والانتماء

«كان الربيعي مثل كل سكان القرية، يبغض اللاز، ويتمنى من صميم قلبه، أن تلحقه المصيبة القاضية.. يرتكب جريمة لن يخرج بعدها من السجن، أو يقضى عليه، سواء من طرف العسكر، أو من طرف الثورة..»[1]، وليس الربيعي هو وحده من يكره اللاز، فهذا الأخير منبوذ اجتماعيا لتصرفاته العدائية والسيئة، حيث كان يسطو وينهب ويضرب ويتعاطى الخمر... وما ذلك إلا سلوك فرضته حالته النفسية المتعبة، والتي حملت بلا ذنبٍ جرمَ كونه لقيطا.

عانى اللاز كثيرا بسبب الماضي الذي ينمّي فيه عقدة أمه شيئا فشيئا، وتاق إلى الخلاص من ذلك، لكنه لم يجد حلا سوى التمرد والعصيان، وصب الغضب على كل من يصادف طريقه. ومن قراءة الرواية، يبدو أن اللاز يعيش معاناة نفسية وتألما روحيا، ومادام كذلك، فالزمن طويل بالنسبة إليه. رفض اللاز استمرار هذا الوضع، وقرر تغييره، فقال في نفسه: «أريد أن أتخلص من اللاز ولد مريانة*»[2].

تعبر هذه الحالة النفسية للاز عن إيديولوجيا اجتماعية، تتمثل في معاناة الابن اللقيط الذي لا إثم له فيما حدث، هي صعوبة أو استحالة العيش في وسط محكوم بعرف مستمد من الدين أو غير مستمد منه، المهم هو رفضه للتعامل مع أي لقيط، وعدم تقبله بينهم.

التقى اللاز بأبيه "زيدان"، وشعر بفرحة لا تضاهيها فرحة، فلم يستطع حينها التحكم في مشاعره التي فاضت لحظة الخبر، فارتمى مباشرة على أبيه «وراح يقبله في كامل وجهه. وفجأة تخلص من ذراعيه وراح يقهقه، بينما الدموع تنهمر من عينيه... اللاز عنده أب، ها ها... اللاز، أنا... مريانة أمي كانت تسمى مريم... ها ها...»[3]. بمجرد أن علم اللاز أن زيدان هو أبوه، أخذ يهذي دون وعي منه، وفقد شعوره بالزمن الطبيعي واكتفى بزمنه هو فقط، لأنه فرح وراغب في هذه اللحظة التي أنسته نفسه.

---

[1]- **اللاز**، ص: 09.

* اسم نُسب إلى "مريم" أم اللاز احتقارا لها واستصغارا لشأنها.

[2]- **اللاز**، ص: 53.

[3]- **نفسه**، ص: 55.

ويجيء الزمن النفسي غالبا فوق وعي وإرادة الشخصية، فيكون لاإراديا ولا مفتعلا، وهذا ما حدث هنا مع اللاز، فقد أخذته سعادته المفرطة إلى أن يهذي دون وعي وتدبر منه، كيف لا! وحلمه الذي طالما راوده وتمنى الوصول إليه قد تحقق في هذه اللحظة، وعرف هويته وأصبح موجودا.

وجد اللاز نفسه بعد ضياع طويل، وشعر بأنه ولد من جديد، فصار راغبا في الحاضر الذي لم يرغبه يوما، وشاء البدء من هذه اللحظة التي كانت نقطة التحول في حياته، والتي غيرته من حالته الدنيئة إلى حالة سامية ترقى لأن تكون جزائرية بأتم معنى الكلمة، وتسعى للنضال والجهاد بكل تفان وتضحية. والدليل على ذلك انفعاله الشديد لمّا علم بخيانة بعطوش، حيث غضب وسخط لدرجة أن «هوى عليه برأسه، فطرحه أرضا، والتفت إلى الضابط وزمجر في هستيريا دون أن يغير من وضع يديه: مجاهد، مجاهد. مسبل، مناضل. فلاق، خدعتك أيها المأبون القذر»[1]، فقدَ اللاز تمالك نفسه، وكشف سرَّه بكل جرأة جراء الغيظ من هؤلاء الخونة.

خروج اللاز من محنة تجاوز الماضي، أدخله في محنة أخرى، وهي البحث عن سبل الانتماء لهذا الوطن العزيز، وكيفية الانضمام إلى تركيبه الاجتماعي، لأنه كثيرا ما آلمه كره الناس واحتقارهم له، فحاول كسر هذه المعاناة النفسية عبر الاجتهاد لمحو التصرفات السيئة والانضمام لصفوف الثورة*، لكن ذلك كلفه الوقوع في مصيدة الفرنسيين... يبدو أن اللاز غير محظوظ، وما يزيده تعاسة وشقاء عدم تقدير الناس لهذه التضحية، فبقى يعاني أسفا على نفسه التي لم تحظ بالتقدير اللازم، يحاور ذاته: «هو أيضا (عن الضابط الفرنسي) لا يراني جادا فيما أقوم به من عمل... كالآخرين، ككل الآخرين، عدا عمي زيدان. أبي زيدان، وعمي حمو... يعتقدون أنه لا دور جادا يمكن أن أؤديه في الحياة... يروننني دودة زائدة، لا عمل لها إلا تنغيص حياتهم»[2]. ويبدو اللاز في هذا الزمن النفسي المقدَّم بتقنية المونولوج حزينا ومستاء ومشفقا جدا على نفسه، وما جعله كذلك، هو استخفاف الضابط بعمله الثوري، إذ يرى أن هناك أسماء أخرى وراء هذه الأعمال التي يقوم هو بها. ويظل اللاز يبحث عن الانتماء للجزائر.

---

[1]- **نفسه** ، ص: 63.

* وهنا تتضح الصلة المتينة بين الزمن النفسي والزمن التاريخي، فكان الأول سببا في وجود الثاني.

[2]- **اللاز**، ص: 62.

قد تخلق الشخصية في الرواية زمنا نفسيا داخليا بغية محو زمن طبيعي خارجي مؤرق، أي أن الزمن النفسي قد يكون مفتعلا وإراديا من أجل تحقيق هدف معين**؛ فاللاز وهو يكابد مخالب الوحش الفرنسي، انتقل إلى نوع آخر من الألم، حيث عاش مرحلة من التعذيب القاسي، والتي ابتغى مضيها واضمحلالها، فاقترح على نفسه الانشغال بالماضي والتفكير في أمور طوتها السنين، عسى أن ينجيه ذلك من الآلام، ولم تسترجع ذاكرته إلا الحدث البارز فقط وهو أمر والديه*، ثم أن الجلدات الضاربة لم تسمح له بالجولان في هذا الزمن الماضي.

يتضح مما سبق أن الزمن النفسي قد يكون مفتعلا وإراديا للقضاء على زمن طبيعي خارجي، إلا أنه يمكن للزمن النفسي أن يكون أيضا مفتعلا ولكن للقضاء على زمن نفسي آخر، فاللاز يُسر لنفسه لما كان تحت وطأة الجلد: «هذه العملية الأولى، إن لم أعترف أثناءها، تلتها مباشرة العملية الثانية... الغطس في الماء مع الكهرباء. وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة... اقتلاع الأظافر»[1]، وحاول تجاوز هذه الأفكار العالقة في ذهنه، لاسيما فكرة اقتلاع الأظافر، فأجهد نفسه لخلق زمن نفسي مغاير، عسى أن ينجيه من هذا الزمن المضني، جاء في خلده: «عندما قتل القايد في دوارنا وهرب عمي زيدان... أبي زيدان مع أمي إلى الغابة، أين هربت جدتي؟ وعمي حمو مع من هرب يا ترى؟»[2]، فدوما الحدث البارز نفسه. ولسوء حظه لم تسمح له السياط الموجهة إليه بالانغماس والتوغل في هذا الزمن المفتعل. بقي يتألم، ويحاول مرات أخرى تجاوز محنة التعذيب القاسية، ولم يكن أمامه سوى خلق أزمنة ذاتية نفسية، لأن الصراخ حرض العدو عليه. وهذا ما حقق في الرواية فكرة صراع الأزمنة النفسية مع الأزمنة الطبيعية تارة، وصراع الأزمنة النفسية فيما بينها تارة أخرى، وما بقي هو: هل يمكن للأزمنة الطبيعية أن تتصارع فيما بينها؟ فيكون وجودها سببا لمحو الأخرى! هذا ممكن حتما، ومن طبيعة حياة البشر**.

إن مأساة اللاز في صالة التعذيب قصوى، وهي نفسية أكثر منها جسدية، لأن مجرد تذكره مراحل التعذيب يبعث الخوف في نفسه، فتسيطر عليه الحيرة حول ما سيفعل من حل لوضعه دون إلحاق الأذى بالثورة. وكلما تطلع إلى المستقبل شعر بنهايته، فنجده يقول معبرا عن ذلك ومحاورا

** وقد رأينا قبلا أنه يكون لا إراديا.

* ويبدو الأمر منطقيا، لأن ذلك ما كان يشغل بال اللاز.

[1]– **اللاز**، ص: 64.

[2]– **نفسه**، ص: 65.

** زمن الثورة بأكمله –مثلا– يكون لتغيير سوء الأوضاع وإخراج العدو.

ذاته: «انتهيت الآن تماما، وكل ما تبقى مني أو ما سيتبقى مني، فبفعل المصادفة لا غير... لقد بلغت النهاية، نهاية النهاية»[1]. وحالة اللاز النفسية المعذبة والمتألمة في أقصى درجات المعاناة، تُعتبر صورة لكل أولئك الذين مروا على نفس التجربة، فكان الزمن النفسي مرآة عاكسة للوضع في الزمن التاريخي، ومعبرا بدقة قصوى عن إيديولوجيا صادقة وواقعة في زمن ما، هي شدة معاناة جزائريي الثورة أمام عنف العدو الفرنسي.

وبعد اليأس الذي أصاب اللاز، تطلع مرة أخرى إلى المستقبل، فإذا بنسمات الأمل تداعب وجهه المتضرر، وتوحي له بالاستبشار خيرا، لأنه قد يحقق ما لم يحققه قبلا، فيقول في سره: «يقينا أنني سأكون لازا جديدا... لا أعرف نفسي، ولا يعرفني أحد حتى القبطان المأبون»[2]، ولكن ذلك صعب التحقيق ومرهون بنجاته من بطش فرنسا. والإكثار من الأزمنة النفسية للاز، جعل القارئ يقترب من هذه الشخصية، ويعرفها أكثر، لأنه يعيش معها طموحاتها وأحلامها، ويتقاسم معها أفراحها وأحزانها...

عاش هذا البطل مرحلة التغيير من اللاز بن مريانة إلى اللاز بن مريم بكل صعابها، فالتعذيب يمتحنه إذا ما كان سيرجع إلى اللاز الأول أم لا، فكان ينبه نفسه دوما لقيمة اللاز الجديد حتى لا يقع في الخطأ. فقد أصبح يحب ذاته، ويبني لها طموحا آخر وكبيرا في أن يصير جنديا، يناجي ذاته: «ليتك الآن في الجبل تمسك رشاشا وتنبطح وراء صخرة كبيرة وتضغط بإصبعك لتلهب النار، تحصد أعداءك الذين يحاولون عبثا التقدم من موقعك. تضغط وتضغط، حتى يحمر الرشاش ولا تبالي... وإذا ما جاءت قذيفة مدفع أو طائرة تهوي عليك»[3]، فتكون هذه طوباوية لا إيديولوجيا طالما أنها لم تتحقق بعد. وفي حالته المتفائلة هذه، يشتاق إلى والده الذي حرمته فرنسا منه سابقا، وها هي تعيد حرمانه منه بحجزه، فيدفعه الحنين إلى تخيل جنوني، وأنه استشهد أمام والده، وقد افتخر به وهو يقبله قبلة الوداع.

تكثر تأملات اللاز لأنه لم يجد في هذه الثكنة سوى ذاته ليخاطبها، فاستغرق معها الوقت الكثير، وبينما هو يفكر طرأ في باله أن يتهم الشامبيط الخائن بتهمة تُلقيه في أشواك التعذيب، فتخيل أنه «سيتعذب، سينال قسطا وافرا يعادل ضخامة جسمه... يتذاوب شحمه على هذه المنضدة ويسيل

---

[1]- **اللاز**، ص: 75.

[2]- **نفسه** ، ص: 75.

[3]- **نفسه**، ص: 78.

مع المسامير، ممزوجا بالدم الأسود»[1]، وقد تمتع اللاز كثيرا وهو يرسم ذلك المشهد التخييلي، واستطاب له كثيرا منظر الشامبيط مجروحا... وبعد تأمل في أدوات التعذيب، عدل عن الفكرة، لأن المنضدة والسياط والآلات... شرف لا يستحقه هؤلاء الأعداء.

وبعد تتبع أزمنة اللاز النفسية وهو في صالة التعذيب، اتضح أن حالات شعورية عدة اعترته، ففي الأول كان مستاء ومحتارا وخائفا ومتشائما (يشعر بالموت)، ثم متفائلا (يكون لازا جديدا)، ثم في نشوة من التفاؤل (يمسك الرشاش)، ثم في لحظات الاستمتاع (بمنظر الشامبيط).

تمسك اللاز جدا بوجوده الجديد، فكتم أسرار الثورة، ثم تمكن من تهريب الجزائريين من الثكنة، ورغم هذا الإنجاز البطولي بقي حزينا لأنه لم يتأكد بعد من تغير نظرة الناس إليه، يقول لنفسه: «لم يتصوروني، ولن يتصوروني أبدا، واحدا منهم (...) منبوذ من طرفهم. منبوذ، إنني لاز، وليس غير لاز، ولو وجدوا جثتي ملقاة في الشارع، مخربة برصاصات العسكر، لتركوها في مكانها تتعفن، بل قد يبصق عليَّ الكثيرون»[2]. ويبدو أن غايته في الانتماء إلى هذا المجتمع لم تكتمل بعد.

تحقق حلم اللاز الذي راوده في الثكنة، فحمل السلاح. ولما ذُبح أبوه أمامه، دخل في مرحلة اللاوعي، وعاش زمنا نفسيا مفتوحا إلى آخر الرواية، لا يعلم أحد متى ينتهي أو يتوقف، ومتى يعود الزمن الطبيعي الفعلي*. ولم يبق من عقل اللاز سوى جملة يحفظها لكنها تعني كل شيء: ما يبقى في الوادي غير حجاره.

إن الزمن النفسي للاز باد منذ أن عاش حالة الضياع والسعي لإثبات الوجود، والبحث عن الذات وسبل العتق من الماضي، وقد فعل ذلك عن طريق التمرد. ولما وجد أباه، ولد من جديد، فأحب حاضره ورغب في التمسك به، وحب هذا الحاضر أثمر رغبة في تحقيق الانتماء إلى الجزائر، فانضم إلى الصفوف بإخلاص.

3-2- زمن السعي إلى الخلاص من الحاضر

---

[1]- **نفسه**، ص: 76.

[2]- **نفسه** ، ص: 100.

* إلا أن قارئ اللاز الثانية، يدرك أن هذا الزمن النفسي ينتهي لما يوشك التيار الإسلامي على تشويه وجه تيار الاشتراكية، فيتفطن اللاز، ليكون رمزا لتفطن كل الجزائريين من أجل تعليق وسام الاشتراكية على رداء النظام الجزائري.

بعطوش راعي العجول، وصاحب الطموحات التي لم يجد سوى فرنسا محققة له إياها، فانصاع لأوامرها وصار حليفا لها، لكنها بدورها استغلت ضعف شخصيته ورغباته الجامحة في الارتقاء، فجعلته "سارجان" مقابل قتله "أم اللاز" واغتصابه خالته "حيزية". بعد هذه الجريمة الشنعاء، دخل بعطوش في أزمة نفسية، و«صورة خالته عارية بين أحضانه، ما تنفك تبدو أمام ناظريه»[1]، عاش حالة انهيار عصبي ومرحلة لاوعي، وحاول تحاشي ما حدث ورميه في خانة النسيان، إلا أنه عجز عن ذلك، فعانى عذابا روحيا ممتزجا مرة بتأنيب الضمير ومرة أخرى برغبة ساحقة في الموت أو الانتحار، حتى سيطر عليه اليأس من الحياة، وهناك كره نفسه أشد الكره، وكل ذلك تبيان لإيديولوجيا اجتماعية محظورة في عرف ودين الجزائريين، ولكنها ممكنة الوقوع.

تخبو حالة التوتر هذه، لتأتي مرحلة الهدوء التي تشبه الغيبوبة، وقد أدخلت بعطوش في سكوت وتأمل في المحيط، وجعلته غير آبه بما يدور من حوله. وكثيرا ما يوظف الكاتب عبارات توحي بحال الشخصية وهي تعيش زمنها الخاص: «إن ضبابا كثيفا في لون دخان التبن يلفه... عيناه لا تريان سوى الضباب... قدماه لا تطآن غير الضباب... صدره لا يتنفس غير الضباب...»[2]. ويحيل الضباب إلى سوء حال بعطوش، وتوهه عما يجري ويحدث، وقد صار يتمنى الخراب لكل شيء: تذوب الجدران، تنشق الأرض وتبتلع الضابط وعسكره، ويصاب هو بالموت: «لو كانت القنابل اليدوية في حجم أقراص دواء الصداع لكان في استطاعة المرء أن يبتلع واحدة أو اثنتين منها، وينتظر انفجارها في صدره. بم... بم...»[3].

لكن هذا الهدوء هو الذي يسبق العاصفة، لأن بعطوش تخلص من أزمته النفسية، وذلك حين قتل الضابط، وألهب الثكنة وأخرج المسجونين مع الأسلحة، وبذلك استطاع أن يشعر براحة في ضميره. وهنا حقق الزمن التاريخي تخلصا من الزمن النفسي.

3-3- زمن الانشطار وأزمتي الخوف والفراق

قدور بطل ثوري، سببت له الثورة عدة مشاكل نفسية، ففي أول الأمر كان يعيش موقفا محايدا منها، إلا أنه بدأ يقتنع على يد صديقه بأن الحياد لا جدوى منه وأنه في نفس الوقت تحيز للعدو، أدخله ذلك في تشتت وانشطار بين طرفين، وعاش مرحلة يستقصي فيها نفسه ويشاورها في

---

[1]- **اللاز**، ص: 150.

[2]- **نفسه**، ص: 152.

[3]- **نفسه**، ص: 189.

اتخاذ القرار، فإما المستعمر أو الثورة. وكثيرا ما تراءت له صورة البئر، وأنه يغوص في أعماقه، وأنه كان «ينادي بالإنقاذ، ويمتد له حبلان، واحد أبيض يمثل يد ريمون أوجان جون أو الحاج الطاهر... وآخر أسود يمثل يد اللاز أو يد حمو أو يد زيدان»[1]، وقد احتار بأيهما يتعلق، لأن الأول يبعث إلى الذبح من قبل الثوار، والثاني يبعث إلى الرصاص من قبل العدوان. ثم خيل له أن «يتعلق بالحبلين معا... الأبيض والأسود... لكنه يظل كما كان، لا يتحرك وينادي بالإنقاذ، وكلما جذب الحبلين انجذبا واستقرا تحت قدميه كورا كورا...»[2]. ولما صحا قدور من سهوه، وتملص من زمنه الخاص، وجد ضغطا من قبل حمو الجالس بجانبه، والذي أخذ يستفهم عن أي صف سينظم إليه، أو أي حبل سيمسك... إلا أن قدورا لم يجب، وشرد مرة أخرى بسبب توتره وحيرته: «ينادي بالإنقاذ، ويمسك بالحبلين، ويتكوران عند قدميه، ويحتار بأيهما يحتفظ وأيهما يختار... الذبح من جهة والرصاص من جهة. ومع ذلك يجب أن يخرج من هذه البئر»[3]. تعكس فترات السهو هذه قلق قدور، وحدة توتره التي تزداد لما يمارس صديقه حمو إلزاما عليه.

فبسبب الضغط الممارس عليه، دخل قدور في حالات تشبه الغفوات المتقطعة باليقظات، تدل في مجملها على القلق والانشطار اللذين تعيشهما هذه الشخصية. ولا يرغب قدور في استمرار هذا الزمن، بل يرغب في الخلاص منه، مما يجعل التقدير لهذا الزمن بأنه طويل لكره الشخصية له، ولا أدل على طوله –حتى وإن كان متقطعا– من قول السارد: «وتتالى الغفوات والاستيقاظات»[4].

وبعد تفكير وتمخض داخلي، توصل قدور إلى قرار، هو الانضمام إلى الثورة، لأن خروج فرنسا يعني تحقيقه المراد؛ زواجه بزينة وشراء الحمام. وبالتالي تخلص مما عاشه من زمن الحيرة والانشطار. لكن ذلك يحمل بعدا إيديولوجيا أيضا، هو إبراز مأساة شباب الجزائر بسبب فرنسا .

ناضل قدور ليحقق الغاية المنشودة، ويوم إلقاء القبض على اللاز، أصابته نوبة من الوجل والذعر، ودارت بخلده أفكار، كما وضع الكثير من الاحتمالات لوضعه، وأخذ يحاور نفسه: «يجب

---

[1]– **نفسه** ، ص: 39.

[2]– **نفسه**، ص: 39.

[3]– **نفسه**، ص: 39.

[4]– **نفسه**، ص: 40.

أن أخرج قبل أن يسارعوا لإلقاء القبض علي.. قد يكوز* الآن في أثري.. ربما سبقوني إلى المنزل، أو ربما هم في الدكان يستفسرون أبي»[1].

كان لاعتقال اللاز وقع على نفسية قدور، فقد انشغل باله كثيرا -وهو قاصد البيت- في الوقت الذي سيكفيه لترك القرية، وفي ضرورة إخفاء الأمر، وفي شأن اللاز إن كان قد أفشى أسماء الثوار أم لا... أمور كثيرة تهاطلت على مخيلته في لحظة زمنية ضئيلة. وأجاد السارد حين دل على الزمن النفسي الذي يعيشه قدور الخائف من خلال تقديم وصف له: تهتز أعصابه، تتقلص عضلاته، تضطرب خطاه، تتقاذف قدماه، يقشعر بدنه، يبلع ريقه...

إن قدورا يعاني نتيجة الحاضر، ويبحث عن خلاص لمعضلته، وما يزيد توتره هو البحث عما سيخبر به أمه عن علة مغادرته القرية، فتغشاه طبقة من الحيرة والذهول... بهذه المرحلة يعيش خوفا من المستقبل المجهول الذي يفغر فاه أمامه راغبا في التهامه، وهنا فقط، يتذوق مرارة المستعمر المنغص للحياة، فبسببه يترك القرية وأمه وحبيبته "زينة" التي يدعها دون تفسير يبرر غيابه، وقد عانى كثيرا قسوة فراق كل ذلك.

ومما يتميز به الزمن النفسي، أنه يخالف الزمن الطبيعي الخارجي؛ فقد تعيش الشخصية زمنا نفسيا قصيرا، إلا أنه في الواقع أطولُ من ذلك بكثير، والسبب هو عامل نفسي يُشعِر بقصر الوقت. كما يمكن أن يحدث العكس، مثلما كان مع قدور هنا في **اللاز**، ففي قرابة الصفحتين، فقد شعوره بالزمن الطبيعي، وسمح لخياله بأن يسرح في عوالم وهمية، لكنها كانت حقيقة في يوم ما، «استعرض أسماء كثيرة ووجوها عديدة ممن جندهم بنفسه، أو التحقوا بالجبل قبل انخراطه، على يد حمو»[2]. وما يدل على أن هذا الزمن النفسي الطويل قصيرٌ في حقيقته، هو قول السارد: «خطر لقدور، وعجب كيف تذكر بسرعة فائقة أشخاصا كانوا بعيدين عنه كل البعد، لم تكن تربطه بهم أية علاقة»[3]، وقال "سرعة فائقة" دلالة على قِصر الزمن في الحقيقة والذي استغرق فيه كل ذلك. وما يدل على قصر هذا الزمن الطبيعي أيضا هو وقوعه في الفترة التي تبدأ بعد فتح الباب (باب الكوخ الذي ينوي قدور دخوله) وقبيل الدخول، وإن قدرنا مدة هذه الفترة، فهي ثوان معدودة.

---

* خطأ مطبعي، إذ يتضح أن المقصود هو "يكونون".

[1]- **اللاز**، ص: 15.

[2]- **نفسه**، ص: 46.

[3]- **نفسه**، ص: 47.

إن الزمن النفسي الذي عاشه قدور هنا قدام باب الكوخ، يوضح فكرة أشارت إليها سيزا قاسم، وهي أن الذاكرة تلعب دورا هاما في استرجاع الماضي، وربطه بحياة الشخصية النفسية، وعرضها من خلال منظور الشخصية، لا من خلال منظور الراوي[1]. فيصبح الزمن النفسي معرفا بالشخصية وكاسرا لسلطة الراوي التقليدية، كما يقرب إيديولوجيات واقعية إلى ذهن القارئ.

3-4- زمن الانشطار وهم النصر

زيدان هو الآخر عانى حالة تشبه حالة قدور، وهي الانشطار بين أمرين يصعب الاختيار بينهما؛ هما إخبار أو عدم إخبار اللاز بأبوته له. ولما التقاه، وفي بضع ثوان لاحت في باله عدة خواطر، وما يدل على ذلك هذا المقتطف الذي يبتدئه اللاز:

«أتعطف علينا يا عم زيدان.

هل أصارحه بالحقيقة الكبرى؟ يقين أنه حان أوان مصارحته... ألا تكون أمه قد سبقتني. لا. لا أعتقد ذلك، فهو خالي الذهن على ما يبدو. آه. كيف أبادره؟ كيف أبرر صمت كل السنين الطوال؟ هل يفهم؟ هل يعذرني؟ قبل أن أودعه، الوداع الذي قد يكون الأخير، لابد أن أعلمه. نعم لابد من ذلك. لقد حان أن يسترد اعتباره. نعم حان. رغم أنه فعله قبل اليوم، يوم قرر قتل القبطان.

ودون أن يدري، وجد نفسه يتمم:

– نعم. نعم. كثيرا جدا يا ولدي العزيز»[2].

ومادام القارئ يمتلك حسا في تقدير مدة الزمن، فإنه يمكن القول أن هذه الشخصية قد عاشت زمنا ذاتيا طويلا مقارنة بالبرهة القليلة من الزمن الطبيعي، هي لحظة أو هنيهة في التأمل. ومعاناة زيدان بادية من خلال هذا المونولوج المقتطِع للحوار، وهي تشير إلى أزمنة نفسية سابقة، تشترك كلها في حيرة صاحبها حول الموضوع منذ سنين مضت. وقد عاش زيدان كل هذه الأزمنة النفسية التي تم تقديرها بالكثيرة، لإدراكه بأهمية الأمر وضرورة الكشف عنه، ويرجع ذلك لطبعه وصفاته، ولو لم يكن كذلك لما تذكر أبدا أن له ابنا، فكيف بالتفكير في ضرورة إعلامه! فلكل زمن نفسي دوافعه وأسبابه في التحقق.

---

[1]– سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 34.

[2]– **اللاز**، ص: 54.

يمكن للإنسان أن يُجبَر على عيش زمن نفسي تفرضه عليه أوضاع معينة؛ كان هذا هو حال زيدان –الشخصية التخييلية– في **اللاز**، ولما كان النصر همه والثورة شغله «شعر بالإشفاق على قدور (لما رآه يتبرع بماله)، فأضاف في نفسه، الثورة تحول الإنسان، ومادامت عميقة، فإن التحول يحدث بسرعة. يجب أن يتحول قدور إلى مناضل ثوري، متطهر من العقد والرواسب...»[1]. وتشير عبارة "أضاف في نفسه" على عيشه زمنا نفسيا.

وليس ذلك فقط، فقد طوت هموم الثورة فراش زيدان، وجعلته ينشغل بها، فبسبب تغيبه الطارئ، احتار في اختيار من سيخلفه، فاستقطع جزءا من الزمن الطبيعي، وحوله إلى زمن نفسي بغية محاورة نفسه فيه، واستشارتها حول الفرد الموثوق به لأداء هذه المهمة الصعبة. وكان هذا الزمن النفسي بطيئا وعسيرا على زيدان نظرا لقيمة الموضوع، حيث عاشه قلقا، إلا أنه نال ما أراد وتوصل إلى قراره.

إن الزمن النفسي الذي عاشته الشخصية ارتبط ارتباطا وثيقا بالمشاكل الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية والسياسية للبلاد، مما طرح إيديولوجيات متعددة الميادين، ومن أمثلة الإيديولوجيات الماثلة بفضل رصد الزمن النفسي، ما فعله قائد الوحدة الثانية من ذبح سبعة أشخاص في ليلة واحدة، فذلك جعل زيدان يشرد عما يحيط به، و«خطر له... لو كنت مكانه، لكنت الآن مغموما... سبع أنفس بشرية كاملة، ولا يتأثر (...) حين يدرك هذا الشاب معنى ذبح سبعة آدميين في ليلة واحدة، بيد واحدة، ينفجر هذا الرأس المستطيل الذي بين كتفيه... ولو كانوا خونة، ولو كانوا أعدى أعداء الوطن»[2]. وزيدان شخصية تحب كثيرا الانعزال ومحاورة الذات، وفي كل مرة يفعل ذلك يخرج بنتيجة أو قرار، وهنا توصل إلى ضرورة مراقبة هذا القائد وتوصيته بعدم احتكار العملية، وإنما إشراك الجميع فيها.

ولما أتى الشيخ لزيدان، شعر هذا الأخير بدنو أجله، مما جعله يتعاطف مع ابنه اللاز، فأخذ يتأمله بنهم، كأنما لم يره من قبل. ولما علم زيدان بالذبح الذي ينتظره، أسف كثيرا على المآل الذي آل إليه بعد مساره البطولي في الثورة: «الموت. لِمَ لم نَمُتْ في الاشتباكات والمعارك التي خضناها،

---

[1]– **نفسه** ، ص: 49.

[2]– **نفسه**، ص: 131.

لماذا لم نستشهد. لماذا هذه النهاية؟»[1]. وبنفسية محبطة: «الشيوعي والشمعة لا دور لهما إلا الذوبان. الانتهاء، والذوبان»[2].

4- الزمن النصي

يقصد بالزمن النصي، التقنيات الزمنية التي ساهمت في تشكيل كيان النص، وبعثت مسحة جمالية فيه، وقد تكون هذه التقنيات حاملة لإيديولوجيات معينة، وبالتالي يتم التثبيت في ذلك، والكشف عن الإيديولوجيات إن وجدت.

4-1- التشكيل الزمني

انبنى زمن **اللاز** وفق تشكيل دائري، حيث بدأ بالحاضر، وهو زمن الاستقلال، وفيه غدا الشهيد مجرد سبب لأخذ الدراهم، وهناك سمعنا اللاز ينادي: «ما يبقى في الوادي غير حجاره»[3]. ويتوقف السرد ليعود إلى الماضي، وفيه تبرز مآثر هذا الشهيد، وكم هي معاناته كبيرة، وكم ضحى حتى آخر إنجاز، لمّا خضب الأرض بدماء شريفة. ويستمر سرد إنجازات أبطال الثورة وأهم الأحداث التاريخية، مضيا من الماضي ووصولا إلى الحاضر، فيلتقي السرد مع نقطة البداية، فتنغلق الدائرة. ثم يتجاوز الزمنُ الحاضرَ إلى المستقبل بقليل، عندما يخبرنا السارد أن الربيعي قاد اللاز إلى المقهى ليسأله عن كيفية استشهاد قدور ويخبره بمآل زينة (رمت بنفسها في البئر حين حبلت من خائن للبلاد)، إلا أن المسكين لا يردد سوى "ما يبقى في الوادي غير حجاره"، ثم ينظم حمو إليهما، وهو بعد الاستقلال بطال ينتظر الفرج على يدي بعطوش الذي خان الثورة ثم وفاها. فكانت الغاية من تجاوز الحاضر في السرد، غلق الفجوات المفتوحة في أحداث الرواية.

ولأن التناوب يعد التقنية الأمثل في رواية عدة حكايات في وقت واحد، حيث يكون التوقف عن سرد الحكاية الأولى ليروى جزء من الثانية، ثم التوقف عن سرد الحكاية الثانية ليروى جزء من الحكاية الثالثة[4]، ثم التوقف للعودة إلى الحكاية السابقة، وهكذا... تبنت **اللاز** ذلك لتسرد عدة وقائع متداخلة.

---

[1]- **نفسه** ، ص: 206.

[2]- **نفسه**، ص: 208.

[3]- **نفسه**، ص: 08.

[4]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 65.

4-2- الاسترجاعات

لم تعط **اللاز** اهتماما بالاستباق، وبالتالي يتم التركيز على تقنية الاسترجاعات في شكليها الخارجي والداخلي. أما الأول "الاسترجاع الخارجي Analepse Externe": «فهو استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي[1]»، وقد كان النظام الزمني في **اللاز** مبنيا على الكثير من ذلك، حيث تتوقف عجلة السرد باستمرار، لتعود إلى زمن انتهى وسابق للبداية بغية إعلام القارئ عن شخصيات الرواية؛ فاللاز مثلا، «كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر»[2]، وجاء هذا الاسترجاع من أجل التعبير عن انحلال اجتماعي، وبالتالي حمل الاسترجاع إيديولوجيا اجتماعية.

وقد وظف الكاتب عبارات توحي بالاسترجاع، فقدور مثلا «عاد يعيش وقائع ثمانية أشهر مرت...»[3]، عرض فيها الأحداث التي تفسر سبب انضمامه للثورة (تشبع بأفكار حمو النضالية)، وتبين له سبب هروبه من القرية (تهريب الجنود والخشية من إفشاء اللاز عن اسمه)، وذلك بغية إفهام القارئ. وزيدان هو الآخر «أسند كتفه إلى الجدار، ووضع يده على جبينه، كأنه يستغرق إغفاءة واستسلم لمخيلته»[4]، من أجل أن يُعلم القارئ بكيفية تعرف ابنه اللاز عليه، وكيف التحق هذا اللاز البطل بالثورة، وما سبب ذلك (أراد محو شخصيته المنبوذة). فالاسترجاع الذي «بنيت الرواية بكاملها على أساسه أسهم في كشف الخلفية التاريخية للمضامين الجيدة المثارة داخل الرواية. ونجاح هذه الأداة الفنية، يكمن في ذكاء الكاتب في استعماله لها تماشيا مع طبيعة الوقائع التي حدثت في الماضي»[5].

واتكأ زيدان أيضا منتظرا النوم، إلا أن الماضي حضر في مخيلته عندما كان في باريس، وبها لم يعرف شخصا، حتى تعرف على سوزان، فساعدته على التعلم والقراءة إلى أن صار يدرس «في حلقة ماركسية، ثم في خلية شيوعية»[6]، ثم أجرته أمها غرفة، ليصيرا فيما بعد زوجين... ثم تتركه

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 111.

[2]- **اللاز**، ص: 10.

[3]- **نفسه**، ص: 34.

[4]- **نفسه**، ص: 50.

[5]- واسيني الأعرج: **مرجع سابق**، ص: 513.

[6]- **اللاز**، ص: 165.

وتذهب إلى موسكو لمرض أمها ولم تعد. ومن خلال هذا الاسترجاع تبينت بعض طرق عيش الفرنسيين.

وقد يلد الاسترجاع «داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية. ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية»[1]، وهذا ما يؤدي إلى ما يُصطلح عليه بالتضمين السردي Enchâssement، والذي يعني: «إقحام حكاية داخل حكاية أخرى»[2]. وفي هذه الرواية، يتذكر قدور حواره مع حمو، والذي تذكر فيه الثامن ماي، لما «كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان»[3]، وكيف تضرر البشر والحيوان من ذلك. ويحمل هذا الاسترجاع شحنة إيديولوجية تسعى إلى تبيين بشاعة المستعمر المدمر في إيذاء الإنسان والحيوان.

كما ورد استرجاع تذكر فيه زيدان قدوم اللاز إليه طالبا مساعدته من أجل الانضمام إلى الثورة، وهنا أقر زيدان بأبوته له. وهذا الإقرار تطلب من زيدان تذكر واسترجاع قصته مع مريم "أم اللاز"، حتى يرويها لابنه ويبين له ظروف تركه له؛ ألا وهي التجنيد الإجباري. وبهذا الشكل انبنى استرجاع داخل استرجاع، مما قد ينسي القارئ أين كان وماذا قرأ.

أما الاسترجاع الداخلي "Analepse Interne"، «فهو استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها[4]»، ويشبه السرد الخارجي في مهمته، حيث استُخدم لسد ثغرات النص، أو «لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث»[5]؛ فلإخبارنا بما فعلته الفرقة الثانية، كان قائدها قد استند إلى صخرة و«تململ، وتفقد رشاشه، وسوى قبعته. وتمنى لو ينام»[6]، إلا أن إنجازه العظيم أطار النعاس عنه، وحمله إلى التذكر. وهنا يعود الزمن أدراجه ليعلمنا عن ذبح القائد سبعةَ خونة، وكيفية إتمام ذلك، مما يشير إلى سياسة الثوار في معاقبة الخائنين.

---

[1]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 18.

[2]- **نفسه**، ص: 57.

[3]- **اللاز**، ص: 36.

[4]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 112.

[5]- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 40.

[6]- **اللاز**، ص: 121.

وبعد الذي تم ذكره عن الاسترجاع، تبين أنه تقنية فعالة في إحضار الإيديولوجيا، وقد اعتمد الكاتب فيه كغيره على الذاكرة، وهذا من الطرق المستحدثة بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء[1]. ويقصد بالذاكرة استدعاء أحداث مدركة ومعينة من الماضي[2].

4-3- المدة

هناك تقنيات تعمل على تسريع الأحداث، فيكون بها زمن السرد أقل من زمن القصة، وهي متمثلة في الخلاصة والحذف، الأولى مثل: «وتتتالى الغفوات والاستيقاظات، وتتالى الأيام سريعة... وتتالى الحوادث، وتطغى أخبارها على كل شيء...»[3]، ليدل ذلك على الوقت الطويل الذي عاشه قدور في حيرة، كي يتخذ قرار الانتماء إلى فرنسا أو الثورة، وسط التطورات السريعة التي يحققها العدوان الفرنسي.

كما تم اختصار الأحداث المسرودة مسبقا، فما من داع لإعادتها كما هي مادام القارئ عالما بها، وكمثال عن ذلك، لُخصت قصة زيدان وأم اللاز، حيث يقول السارد: «وبعد أن أعاد زيدان باختصار مشوب قصة اغتيال القائد، والهروب إلى الغابات والتشتت في الأصقاع، وكل ظروف وجود اللاز»[4]. ومن ثمة ساهمت الخلاصة في صهر المسافات الزمنية في أسطر قليلة، حتى لا تقع تقع الرواية في الإطناب والثرثرة.

ويكون التلخيص لغاية فنية، تهدف إلى إحداث التكثيف في بنية السرد[5]، لأن الإطالة والتفصيل دوما، يجعلان القارئ يمل قراءة الرواية. وفي **اللاز** «قضى بعطوش أربعة أيام مهولة في الثكنة، كان خلالها بين يقظة ونوم، وبين واقع فظيع وحلم مرعب. لا يميّز شيئا، الليل والنهار، الصباح والمساء»[6]. فلخص ذلك حالة التوتر للشخصية.

---

[1]- **نفسه** ، ص: 43.

[2]- عبد اللطيف الصديقي: **مرجع سابق**، ص: 37.

[3]- **اللاز**، ص: 40.

[4]- **نفسه**، ص: 83.

[5]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 125.

[6]- **اللاز**، ص: 185.

استخدمت الخلاصة أو التلخيص مرة بشكل شاذ نوعا ما؛ فبعد ست وتسعين صفحة، يأتي السارد ليلخص ما حدث مع اللاز منذ بداية الرواية، وكأنه يشعر باختلاط الأمور على القارئ، فأراد تبسيط الأمر له!

أما الحذف، فيلجأ الراوي إليه حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها[1]، فيُسقط فترة زمنية لا يرى طائلا من ذكرها، كقوله: «بعد برهة أضاف: لن ينجو. سأخرجه حتى من بطن أمه. القرية مطوقة ولن يذهب بعيدا»[2]، هذا عن الضابط في حديثه مع الشامبيط عن قدور، ويبدو أن الزمن المحذوف غير مهم. وقال الراوي عن جلد الشامبيط للاز: «وبعد المائة جلدة»[3]، فما من داع لعدها.

لم تكن الخلاصة والحذف التقنيتين الملائمتين لحمل الإيديولوجيا، وقد يعود ذلك لطبعهما الاقتصادي في التعبير، ولو أن الخلاصة حملت شيئا ما من الدلالة الإيديولوجية، فلن تكون كتقنيات الإبطاء في زمن السرد، لما لهذه التقنيات من قدرة في الكشف عن الأمور.

لإبطاء الأحداث، يستخدم كاتبو الروايات ثلاث تقنيات: الوقفة، المشهد، المونولوج، ويمكن لكل واحدة منها أن تكون حاملا إيديولوجيا. وعن الأولى، استغلت رواية **اللاز** هذه التقنية لوضع القارئ في جو النص، وتمهيد الأحداث له، معتمدة على طرح حال الفضاء الروائي: «القرية، كما خلفها الرومان، تتأمل الجبال، في كآبة ما تزال، والضلال تتطاول كلما انحنت الشمس إجهادا ووهنا، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئا فشيئا، بعد أن ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكناء، من ميادين العمليات، وسط تعاليق، تتسرب من هنا وهناك»[4]. جاءت هذه الوقفة الوصفية الجامدة في شكل افتتاحية للرواية، ولعل الغرض منها هو تحديد الإطارين الزمني والمكاني للرواية، إذ يتضح أن الأحداث واقعة في قرية من القرى، بها عربات الجيش عائدة، مما يستدعي القول أيضا أن المجريات في زمن حرب من الحروب. وبذلك حملت الوقفة إيديولوجيا سياسية، هي أثر وجود المستعمر في مكان ما من كآبة وحزن. وقد أبطأت هذه الوقفة فعلا من زمن السرد وجعلته يتجاوز زمن القصة.

---

[1]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 74- 75.

[2]- **اللاز**، ص: 107.

[3]- **نفسه**، ص: 11.

[4]- **نفسه**، ص: 09.

تكون الوقفة مبطئة للزمن إذا جاءت على لسان الراوي الذي يتدخل للشرح أو التعليق، وقد يتضح ذلك أكثر بهذا القول: «الساعة الثالثة والنصف. أتولى الحراسة حتى السابعة، وبعدها دور رمضان، ثم دور اللاز، ثم الأشقر حتى ساعة انطلاقنا. تمتم زيدان، وهو ما يزال يحدق في ساعته، فنهض اللاز محتجا»[1]. فالقول من "تمتم" إلى "محتجا" زمن إضافي زائد، ويهدف إلى تبيان حال زيدان واللاز، وقد زاد ذلك من زمن السرد.

ولا تكون الوقفة الوصفية مُبطئة للأحداث دوما، وذلك لمّا يكون الوصف من لدن الشخصية أو من وجهة نظرها، فلا يمكن الجزم بأن زمن السرد بطيء لأن ذلك من وقائع القصة. وقد شرح حميد لحمداني ذلك قائلا: «الوصف باعتباره استراحة وتوقفاً زمنياً قد يَفْقِدُ هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد، على أن الراوي المحايد بإمكانه، حتى ولو لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث، أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها؛ ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث»[2]. ومن أمثلة ذلك أن اللاز يقول وهو معتدل خلف الصخرة: «هذه قمة القمم ولا شك، كامل جهات الجبل يمكن مراقبتها من هنا... كيف تمكنّا من الصعود إليها ياترى؟ هذا الضباب لِمَ ينتشر كوماً، تتكوّر وتتدحرج؟ بعض الأماكن مغطاة به وبعضها لا... أشجار الزان، تتشابك في خشوع ووقار. تتعانق في ود ومحبة... الأخاديد، تبدأ من نقطة، ثم تروح تتسع وتعمق، كلما انحدرت، وعند السفح تتفرع عنها شعاب، كأنها ورق التبغ»[3]. فهذا من تأمل الشخصية وليس زمنا زائدا. وقد تجسد ذلك أيضا في استغراق الضابط الفرنسي زمنا تأمليا في خالة بعطوش وزوجها، فجاء وصفُهما كالتالي: «المرأة في سن الأربعين ما تزال تحتفظ بشبابها، وجهها مستدير جميل، رغم هذه الوشمات التي تشوهه، الدموع تنهمر من عينيها الكبيرتين غزيرة، لا شك أنها تبكي بقرتها... حسنا فعلت... أما هذا الوجه البشع، الجاف كالقاموس الطبي، المخدد كأرض الزلزال... إنه في الخمسين، ولكنه يبدو في الثمانين»[4]. فهذا القول أيضا لا يُسبب تعطيلا أو استراحة في زمن السرد، لأنه من وقائع القصة.

---

[1]- **نفسه** ، ص: 158.

[2]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص: 77.

[3]- **اللاز**، ص: 168.

[4]- **نفسه** ، ص: 110.

لم تحمل الوقفة في الأمثلة السابقة إيديولوجيا واضحة، إلا أن ما سيأتي هو مثال عن الوقفة الحاملة للإيديولوجيا، فعن العساكر وهم يتناولون العشاء: «الفرنسيون في جانب والجزائريون في آخر. المسخَّرون في ركن والمتطوعون في ركن. أما القومية وعددهم ثلاثة لا غير (...) فإنهم استقلّوا بمنضدة في الوسط»[1]، فقد حملت هذه الوقفة الوصفية بعدا إيديولوجيا متمثلا في أن اختلاف الرؤى وتعددها يؤدي إلى اختلاف الفئات وتعددها أيضا، وأن الخونة أو القومية –كما جاء– لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينتموا إلى فرنسا، كما أن الجزائر لن تقبلهم.

ولعل أفضل حامل أدبي للإيديولوجيا هو المشهد، وإنما هو أكثر من ذلك، فهو فاضح للإيديولوجيا. ويتحقق المشهد بالحوار، و«الحوار من المميزات الأساسية للحضور. حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارئ، وتتبادل الكلمات الحية»[2]، وقد وُظف في **اللاز** ليكشف عن الإيديولوجيا الكامنة في ثقافة الشخص، فكل واحد يتحدث وفق مستواه الاجتماعي؛ وهذا حوار يبدؤه اللاز مع أبيه زيدان:

«– لماذا يتوقع الناس المكروه بعد الضحك.

– هاه، ابن أمه، رجعنا لحكايات العجائز.

– والله العظيم، وحق ربي جرّبتها، كلما ضحكتُ كثيراً أصابني مكروه»[3]، فيتضح المعتقد الثقافي الخرافي لصاحبه، نظرا لتأثره بالتراث الشعبي. ويبدو أن الكاتب يريد من خلال هذا الحوار تبيين معتقد راسخ في عقول عامة الناس وبسطائهم، لاسيما وأن المكروه الذي تنبأ به اللاز قد تحقق فعلا لما ذُبح أبوه.

ومن الإيديولوجيات التي يزيح المشهد الستار عنها، الإيديولوجيا السياسية التي يعتقدها الأشخاص، فقد قال الشيخ (التابع للجبهة): «الحزب الشيوعي الفرنسي، والحزب الشيوعي الجزائري شيء واحد.

– لا ليسا شيئا واحدا.

عارض زيدان، وتساءل القبطان الأسباني:

---

[1]– **نفسه**، ص: 191.

[2]– سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 33.

[3]– **اللاز**، ص: 160.

وبالنسبة للحزب الشيوعي الأسباني، ما قولك؟

– كلكم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جئتم إلى ثورتنا لتخربوها»[1].

وإيديولوجيا زيدان انكشفت أيضا من خلال هذه التقنية، لما تحدث مع أخيه حمو قائلا له: «المسئول الكبير سألني في المرة الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر... أفهمته بأن الشيوعية ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء»[2].

والمونولوج هو الآخر حامل للإيديولوجيا، فزيدان تحدث مع نفسه كثيرا في غمرة الدجى عن شؤون سياسية أثارت فيه الحيرة، ووجد أنه «لأول مرة في التاريخ يطرح موضوع تكوين جبهة وطنية من أفراد لا من أحزاب... هذا يعني تكوين حزب جديد. إذا كانت الخلافات والتصدعات داخل الحركة الوطنية، تدعو بعض أعضائها إلى تكوين هذا الحزب، فإنه ليس من الضروري أن يطلب من الأحزاب أن تحل نفسها»[3]، ثم يتساءل إذا ما «أعلنوا الكفاح المسلح من أجل تحرير الوطن، أم من أجل تكوين حزب؟»[4]، ثم يرى أنهم «يريدون ضرب عصفورين بحجر واحد»[5]. وهذه إيديولوجيات سياسية.

ولعل أسوأ شيء يحدث في الرواية، أن يفسر النص الإيديولوجيا ولا يتركها ملغمة بالرموز، وفي اللاز جرى ذلك على لسان الشخصيات، لاسيما حين تحاور ذاتها، فبعطوش أفشى سر رمزية اللاز في الرواية: «آه. أيها القذر، إنك لا تمثل شيئا، إنك لا تمثل غير هذا الشعب
اللقيط، غير هذه القضية المفتعلة التي انفلتت من دبر التاريخ»[6]، وقد يرفض الأدب ذلك، لأنه يميل إلى الغموض أكثر، ولا يحتاج إلى هذه التعليلات، فاللاز هو حقا الشعب، تبقى قضية أنه لقيط فذلك من رأي أعداء الجزائر.

4-4- التواتر

---

[1]- **نفسه** ، ص: 181.

[2]- **نفسه**، ص: 85.

[3]- **نفسه**، ص: 161.

[4]- **نفسه**، ص: 161.

[5]- **نفسه**، ص: 161.

[6]- **نفسه** ، ص: 106.

جاء التواتر أحاديا في الغالب، حيث أن ما وقع مرة جاء في الرواية مرة واحدة، كرمي قدور المطرقة فاجعا، حين أتاه نبأ اعتقال اللاز... وما وقع أكثر من مرة، جاء أيضا في الرواية أكثر من مرة، فاللاز لشدة ابتهاجه بالبندقية، «هوى بشفتيه، يرسم عليها قبلة حارة»[1]، وبعد تأمله في الوجود «عاد إلى تلمّس بندقيته، ثم إلى لثمها»[2]، مما يدل على تعلق الجندي بسلاحه. كما أن اللاز في جوابه عن أسئلة الربيعي وهو فاقد لعقله، لا يجيب إلا بجملة «ما يبقى في الوادي غير حجاره»*، لخمس مرات وهو يكرر الجملة، فجاءت مذكورة كذلك خمس مرات. كان بإمكان الكاتب القول: وفي كل مرة يقول ويأتي بالمثل، إلا أنه فضل ترسيخ إيديولوجيا معينة، هي التأكيد على أن الحق فقط هو الذي يبقى ويسود.

حضر السرد التكراري أيضا، وربما لقيمة عنصر التغيير الذي حل بالرواية، والذي تمثل في إلقاء القبض على اللاز، وبصقه في وجه قدور مزمجرا: «راقكم المنظر، يا خنازير. حانت ساعتكم كلكم»[3]، فأعاد قدور تذكر ذلك قائلا: «بصق في وجهي محذرا: حانت ساعتكم كلكم»[4]، فتملكه شك في أن ذلك تهديد له. كما أعاد ذكره مرة أخرى أمام زيدان، كما استرجعه اللاز فخورا بنفسه، لأنه أنقذ قدور. والثامن من ماي تكرر حسب وجهات النظر، يراه السارد يوما للحداد والحزن، أما قدور فيراه يوما لفشل الجزائريين وبقاء الفرنسيين.

وحضر السرد المؤلِّف لجمع أحداث ذات جنس واحد، ومن أمثلة ذلك، ما قاله الربيعي عن اللاز: «ظل طيلة السنوات التي قضاها لاجئا مشردا يطوف من مركز عسكري لآخر، ومن خيمة لاجئ لأخرى، يهتف دون وعي: ما يبقى في الوادي غير حجاره»[5].

«تلمس جيوبه عدة مرات»[6]، هذا زيدان الذي بحث عن سجائر ولم يجد.

«كل يوم أستظهر لها بطاقة تعريفي»[7]، عن زيدان.

---

[1]- **نفسه**، ص: 168.

[2]- **نفسه**، ص: 169.

* مرة ص: 220، وأربع مرات في ص: 221.

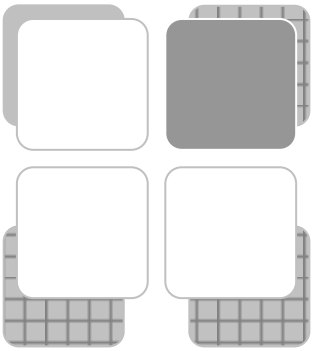
[3]- **اللاز**، ص: 13.

[4]- **نفسه**، ص: 16.

[5]- **نفسه** ، ص: 220.

[6]- **نفسه**، ص: 57.

[7]- **نفسه**، ص: 163.



الفصل الثالث

صراع الأصوات وتعدد اللغات

- صراع الأصوات في رواية
  العشق والموت في الزمن الحراشي
- تعدد اللغات في رواية قصيد في التذلل

3

ليس هدفنا إجراء تطبيق آلي لمبادئ باختين في تنظيره للرواية، وإنما الاستفادة منها فقط في توضيح كيفية التقاء الأدبي والإيديولوجي عبر عنصري "المتكلم" عامة و"اللغة" خاصة، إذ ينفي هذا الفصل الحوارية المطلقة للرواية، وكذلك الحياد المطلق للكاتب. وعليه، تم استبدال مفهوم "تعدد الأصوات" بـ"صراع الأصوات" استبعادا للحكم على الرواية المدروسة بحواريتها منذ الوهلة الأولى، كون تعدد الأصوات والحوارية يعنيان شيئا واحدا عند باختين.

وإن كان الصوت –حسب باختين– متحققا في الرواية عبر المتكلم وكلامه، فإن الكلام لوحده قد يغني الكاتب عن تشكيل ملامح وصفات المتكلم عند طرح الإيديولوجيا، الأمر الذي دعا إلى إعادة التمعن في هذا المفهوم "تعدد اللغات" وقدرته على حمل الإيديولوجيات، من خلال مبحث خاص به.

أولا: صراع الأصوات في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي

العشق والموت في الزمن الحراشي[1]، أي في الزمن «الذي يعكس الواقع المرعب للفوضى ولاختلال موازين القوى»[2]؛ رواية تكمل مسار **اللاز** الذي انتهى إلى الاستقلال، حيث ترصد وقائع ما بعد ذلك، متخذة نفس الشخصيات، مع إدخال وجوه جديدة متمثلة في طلبة جامعيين يدرسون في مختلف الكليات، وحد بينهم التطوع الذي سنه النظام من أجل خدمة الثورة الزراعية.

ابتدأت الرواية بالحديث عن فوج من الطلبة يركب سيارة "اندروفر"، ومن بينهم جميلة وفاطنة وبلقاسم؛ وإذا باللاز* يقف صوب طريقهم، ويكاد يتسبب في حادث. في هذه النقطة بالذات، يتوقف زمن السرد ليعود ويخبر عن ماضي اللاز وكيفية عيشه بعد الاستقلال، وموقف معظم الناس منه، إذ يعتقدونه وليا صالحا، فيعاملونه معاملة خاصة. نجحت جميلة في إبعاد اللاز، بعد أن فشلت الأخريات في ذلك، ثم أخذوه كلهم معهم، وبوصولهم إلى الحقل قاموا بمساعدة الفلاحين في غرس البطاطس، وزرع جو من التعاون... وهم كذلك في جو بهيج، حاول الطالب مصطفى ورفاقه – رجعيون مندسون في صفوف المتطوعين– شن معركة ضدهم متسلحين بالدين، إلا أن جميلة صدتهم وأخرست أفواههم بهتافها المناصر للإسلام، فلم يجدوا بعد ذلك ما يفعلونه سوى مواصلة الغرس. بعد

---

[1]– الطاهر وطار: **العشق والموت في الزمن الحراشي/ اللاز: الكتاب الثاني**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

[2]– **نفسه**، ص: 45.

*– اللاز مجنون كما تركناه في رواية **اللاز**.

الانتهاء من المهمة، أبى اللاز العودة معهم، إلا أنه أقام بالقرب منهم في التكميلية التي تأويهم، ولعل استفاقته في آخر الرواية من أهم الأحداث المكملة **للاز**، والتي تدل على استفاقة الشعب وحسن حاله على يد النظام الاشتراكي.

تواصل العمل التطوعي للطلبة، فاجتمعوا وخرجوا مرارا إلى الحقول، وقاموا بتوعية الفلاحين بالثورة الزراعية. ونتيجة هذا التطوع، برز في الرواية العداء بين مصطفى وجميلة، نظرا لاختلافهما الإيديولوجي، فهذا الطالب يرفض الفكر الشيوعي بينما الأخرى تناصره وتبذل قصارى جهدها في إنجاحه، وبلغ الصراع بينهما ذروته، لما هجم هو على قاعة الطالبات راغبا في تشويه وجهها الجميل بالحامض، إلا أن مدير التكميلية تمكن من إنقاذها.

وهناك شخصيات أخرى، لا تخرج عند تصنيفها عن هذين التوجهين المتناقضين، ومن ذلك يمكن دراستها حسب التوجه الباختيني الذي يفيد بتصارع الإيديولوجيات عن طريق ثنائية صوتية – على الأقل– ممثلة بالشخصيات.

1- الصوت والنص الروائي

جعل باختين الإيديولوجيا حاضرة في الرواية من خلال عنصر المتكلم، إذ قال: «المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، **منتج إيديولوجيا** وكلماته هي دائما عينة **إيديولوجية** "Idéologème"»[1]، وبذلك يكون المتكلم صوتا إيديولوجيا، أو مثلما قال لطيف زيتوني: «فالصوت إذن هو صوت المتكلم، بل هو المتكلم عينه»[2].

قال باختين "المتكلم" على وجه العموم، لأنه في الرواية يكون شخصية وراويا، كما قد يكون كاتبا إذا أراد صاحب النص الإدلاء بإيديولوجيته.

1-1- الشخصية صوت

نوجز أهم الآراء النقدية عن عنصر الشخصية قبل التطرق لكونه صوتا إيديولوجيا:

---

[1]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 183.

[2]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 117.

تكتسي الشخصية أهمية قصوى في بناء الرواية، من حيث هي حاملة للأدوار، وممثلة للعديد من القضايا التي يرغب الكاتب في طرحها. لكنها –حسب بارت– «كائنات من ورق»[1]، لأنها مفهوم تخييلي يصنعه الروائي من خلال عبارات لغوية دالة، وربما من يصنعها أكثر هو القارئ، «وهذا ما عبر عنه "فليب هامون" (PH. Hamon) عندما رأى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص»[2]. وذهب فليب أيضا إلى تصنيف الشخصيات إلى ثلاثة أنواع: الشخصيات المرجعية، الشخصيات الواصلة، الشخصيات المتكررة؛ ويعني بالأولى الشخصيات التاريخية والاجتماعية والأسطورية والمجازية، ويقصد بالثانية الناطقة باسم المؤلف، أما الثالثة فهي التي تبشّر أو تنذر[3].

أما فلاديمير بروب Vladimir Propp، فقد انطلق من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، فدرس الشخصية حسب وظيفتها، ولعل أهم فرضية بنى عليها تصوره، هي أن العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها، فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والذي يثبت هو أفعال الشخصيات ووظائفها. ومن خلال تطبيق تصوره على مائة حكاية روسية، استنبط إحدى وثلاثين وظيفة، لا يشترط حضورها كلها في حكاية واحدة، وبالتالي قلل من أهمية أوصاف الشخصية وخصائصها، وأعطى الأهمية للدور الذي تلعبه[4].

ثم احتذى غريماس A.J.Greimas ببروب، فقدم النموذج العاملي على أساس الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فالشخصية من حيث دورها لا صفاتها تكون ذاتا أو موضوعا أو مرسلا أو مرسلا إليه أو مساعدا أو معارضا، وقد تمثل الشخصية دورين، كما قد يمثل الدورَ الواحد أكثرُ من شخصية واحدة. كما لا يشترط في الدور أو العامل أن يكون ممثلا بعنصر الشخصية، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جماداً أو حيواناً... الخ. وبذلك يصبح للشخصية فهم معنوي، أو تكون الشخصية مجرد دور يؤدى في الحكي، بغضّ النظر عمن يؤديه[5].

---

[1]– محمد عزام: **مرجع سابق**، ص: 09.

[2]– حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص: 50.

[3]– محمد عزام: **مرجع سابق**، ص: 11.

[4]– حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص: 24.

[5]– محمد عزام: **مرجع سابق**، ص: 15.

وقسم تودوروف في مؤلفه **مفاهيم سردية** الشخصيات إلى مجموعتين؛ الأولى على أساس الشكل والثانية على أساس الجوهر، وجعل لكل واحدة منها أقساما أيضا، ومن أهم ما ضمنه في الأولى أن الشخصية قد تكون "قارة" أو "حركية" حسب وجودها على امتداد الحكي، كما قد تكون "أساسية" أو "ثانوية"، كما قد تكون حالات توسطية... ومن أهم ما ضمنه في الثانية؛ تصنيفات بروب، والإشارة إلى اسم الشخصية الذي يعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له[1].

الشخصية/ الصوت مفهوم متطور على يدي باختين، ويتم في هذا المجال من الدراسة تطبيق منطلقاته، لأنه ربط بين الشخصية والإيديولوجيا، لدرجة أن جعلها موقفا فكريا ووجهة نظر، وتوصل لذلك من خلال روايات دوستويفسكي، إذ أن «البطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه "أيضا" موقفا فكريا، وتقويما يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه»[2]، وهنا سؤال يطرح نفسه: ما الذي يجعل من الشخصية وجهة نظر وموقفا فكريا؟

وضح باختين ما يجعل من الشخصية موقفا فكريا باعتبارها الشكل الأبرز من المتكلمين، حيث قال: «لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه، هما: الموضوع الذي يخصِّص الروايةَ، ويبتدع أصالة هذا الجنس التعبيري. ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مشخصا وحده وليس فقط بوصفه متكلما. ففي الرواية يستطيع أن يكون **فاعلا** على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أن لفعله دائما إضاءة إيديولوجية. إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب، وبلازمة إيديولوجية، كما أنه يحتل موقعا إيديولوجيا محددا. إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازمان، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها، أو لاختبارهما»[3].

كما «تشتمل الرواية على عدد كبير من المنظورات، ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقا من منظوره الخاص»[4]، فـ«فعل بطل رواية ما مبرَّز دائما من طرف إيديولوجيته»[5]، وبالتالي تكون أفعال الشخصيات مساهمة في بلورة الصوت، وتكون أيضا ذات إضاءات إيديولوجية.

---

[1]- تزفيطان تودوروف: **مفاهيم سردية**، ص: 75، 78.

[2]- ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص: 67.

[3]- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص: 184.

[4]- **نفسه**، ص: 185.

[5]- **نفسه**، ص: 186.

وعلى الرغم من ذلك، لا يمكن كشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روائية، من خلال أفعالها فقط، هذا ما أكد عليه باختين، بعد أن وضح دور الفعل في إبراز الإيديولوجيا، حيث ذهب إلى ضرورة تشخيص خطابها[1]. وبالتالي جعل خطاب وفعل الشخصية مجسِّدان لتوجه إيديولوجي معيَّن داخل الرواية، إلا أنه كما يبدو، ينتصر كثيرا للعنصر الأول (الخطاب)، وفي كل مرة يذكر بمعضلة التشخيص اللغوي للخطاب الذي شغله كثيرا في مؤلَّفه **الخطاب الروائي**.

خلافا لقول وفعل الشخصية، تعمق باختين في مؤلَّفه **شعرية دوستويفسكي** فيما يجعل من الشخصية توجها فكريا، وركز على الشخصية الرئيسة "البطل" كما فعل في كتابه السالف الذكر، لأنها البارزة في الرواية، والتي تستطيع من خلال حضورها المستمر ذي الأبعاد المختلفة، رسم مذهب إيديولوجي بعينه، فكل «مواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي، باختصار، كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل – "من يكون؟" كل ذلك يصبح عند دوستويفسكي موضوعات للتأمل عند البطل، **مادة لوعيه الذاتي**»[2]، بعبارة أخرى، كل ما يخص البطل، قد يحمل بعدا في تشكيل التوجه الفكري.

لما جعل باختين من الشخصية حاملا لإيديولوجيا معينة، جعل تعددها سببا في إحداث تعدد الأصوات، وقد أكد مرتاض على ذلك قائلا: «تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود»[3]. فكلما تعددت الشخصيات المختلفة في الأسماء والملامح والأفعال، تعددت وتصارعت المنظورات والأصوات والإيديولوجيات.

وتلعب الشخصيات المتعددة دورا هاما في إحداث الصراع الإيديولوجي داخل الرواية، لكن يتوجب إحضار صوت ثنائي على الأقل، كل صوت ممثل بشخصية على الأقل. وقد دعا باختين أيضا إلى ضرورة تبادل الشخصيات وجهات النظر حول بعضها البعض اقتداء بما فعله دوستويفسكي في رواياته، فهو «لم يحتفظ لنفسه أبدا بأي معلومات جوهرية، وإن كان قد احتفظ

---

[1]– ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص: 186.

[2]– ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص: 68.

[3]– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص: 73.

بشيء، فقد احتفظ بذاك الحد الأدنى من المعلومات الضرورية ذات الطابع البراجماتيكي، والإخبارية الخاصة، والتي كانت ضرورية لسير القصة»[1]، فذلك يزيد من حدة الصراع، وينفي موقف الكاتب.

خلاصة ما ذهب إليه باختين هنا، أن الكاتب مجبر على ألا يقدم الشخصيات من منظوره الخاص، وإنما من منظور الشخصيات الأخرى، وأن الشخصية تكون حاملة للإيديولوجيا من خلال حالتها الاجتماعية وفكرها وفعلها وقولها ورغبتها واسمها ومظهرها الخارجي... فينسجم كل ذلك مع بعضه ليشكل مذهبا إيديولوجيا.

1-2- صوت الكاتب والراوي

إن الكاتب/ الروائي/ المؤلف حسب الدارسين هو خالق العالم الروائي، يصنع الحدث والشخصية والزمن والمكان وفق اختياره، ويضعها في الرواية، دون أن يظهر هو ظهورا مباشرا في النص، ويعتمد في اختفائه على الراوي. فالراوي إذن من صنع الكاتب، ويعتبر أسلوبا في تقديم البنية القصصية، وبذلك يكون مفهوما مختلفا عن الكاتب[2].

مادام باختين منتصرا لحوارية الرواية ورافضا لمناجاتيتها، فإنه قال بحياد الكاتب في الرواية من أجل ترك الأصوات المتناقضة تتصارع فيما بينها دون فوز إحداها، وبالتالي يكون مفهوم "صوت الكاتب" غير وارد في المبدأ الحواري*، لكن إسقاط نظرة عكسية على مبدئه يفضي تنبؤا بما قد يجعل صوت الكاتب مدرجا داخل رواية ما.

إذن، يقصد بصوت الكاتب موقفه بالتحديد، والبحث عنه عتبة هامة للحكم بمناجاتية أو حوارية الرواية، فإذا عثر عليه، كان الحكم الأول، وإذا غاب، كان الحكم الثاني. لكن، أين نجد صوت الكاتب؟

يقول أحد النقاد مفرقا بين الراوي والكاتب قولا يكون في معناه: يختلف الراوي عن الكاتب، وإن عبر أحيانا على أفكاره وأحلامه، فهو يعرف الأحداث والشخصيات التي تتضمنها الرواية، بينما الكاتب يتخيلها فقط، كما يمكن استبدال الراوي بعدة رواة في الرواية، بينما الكاتب المؤلف يبقى في

---

[1]- ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ص: 104.

[2]- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 131.

* وبسبب ذلك، اعتبر لحمداني نظرية باختين غير تامة، فحاول هو إتمام نقصها، وتحدث كثيرا عن صوت الكاتب.

العادة واحدا[1]. غير أن إنعام النظر في مسألة تعبير الراوي عن أفكار وأحلام الكاتب، يؤدي إلى ضرورة تعقب الراوي في مختلف أجزاء الرواية، للكشف عما إذا كان له صوت أم لا، وهذا ما فعله حميد لحمداني بالضبط، لأن ذلك قد يكون السبيل الأمثل للكشف عن نوايا الكاتب، أي قد يكون صوت الكاتب من صوت الراوي.

خلافا لصوت الراوي، هناك أمور أخرى تومئ إلى صوت الكاتب أو عدمه، كنهاية الرواية من حيث مآل أية إيديولوجيا متصارعة، ونسبة وكيفية حضور الإيديولوجيا... نوضح ذلك حسب نوعي الرواية "حوارية ومناجاتية".

إن كانت الرواية حوارية، تحقق "حياد" الراوي والكاتب، وعن كيفية تحقق هذا الحياد: اتخذت روايات دوستويفسكي –التي جعلها باختين نماذج– طابعا إيديولوجيا أصيلا، حيث تنتهي الرواية ولا تكون هناك غلبة لأية إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى، فلا يتمكن القارئ من تحديد الإيديولوجيا المنتصرة، إلا أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية. كما تقف الإيديولوجيات في هذه الروايات على قدم المساواة، فتبدو كلها على حق في جوانب كثيرة، وعلى خطأ في جوانب أخرى في ذات الوقت، وتُعرض من خلال جوانب قوتها وضعفها على السواء، وإن احتار القارئ في تحديد موقف الكاتب من الشخصيات، فتلك قمة الحوارية[2].

وإن كانت الرواية مناجاتية، تبدأ معالم "صوت" الكاتب في الظهور عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات، أي بعد استيعاب طبيعة الصراع الإيديولوجي وتحليلها، فتبدو محاسن طرف على حساب آخر، كما قد تنتهي الرواية بفوزه. وقد يبرز موقف الكاتب من خلال طرح الأسئلة على الآخر، ومن ثمة إظهار ضعفه وكشف حدود تصوراته، وبذلك تغيب سلطة كلام الآخرين، لتسيطر إيديولوجيا الكاتب[3].

وليس لزاما أن تكون الإيديولوجيات المكونة لبنية الرواية التعبيرَ المباشر عن صوت الكاتب، إذ يمكن للكاتب أن يعرض إيديولوجيات ويواجه بينها من أجل أن يقول ضمنيا شيئا آخر قد يخالف مجموع الإيديولوجيات نفسها[4].

---

[1]– لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 117.

[2]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، ص: 41.

[3]– **نفسه**، ص: 35، 36.

[4]– حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، ص: 33.

هناك من الدارسين من يتوجه مباشرة إلى رؤية عامة للنص الروائي، ودون تحليل بنيته الإيديولوجية، فذلك –حسبهم– أيسر في التوصل إلى إيديولوجيا وموقف وصوت الكاتب[1].

والعثور على صوت الكاتب مرفوض لدى باختين، لأنه يدفع إلى مناجاتية الرواية وأحادية الصوت. وبدل العثور على صوت الكاتب يقترح باختين صيغة أخرى منطقية، تتمثل في أن صوته موجود حقا ضمن الأصوات المتعارضة منذ بداية الرواية، لكن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة لدرجة يتعذر فيها تحديد موقف الكاتب، فهو يدير صراع الإيديولوجيات في حياد تام، ولا يختار منها ما يلائمه، وإنما يمتحنها جميعا، ويشاكسها، حتى يعرف حدود كل واحدة منها[2].

ودوما يرى باختين ضرورة حياد الراوي، وبقاء صوتين على الأقل متصارعين دون الحكم على أحدهما، لأنه إذا انحاز لأحد الطرفين شكك في نوايا الكاتب، وأساء للجنس الروائي.

2- الثنائية الصوتية

إن "الثنائية الصوتية" مفهوم من طرح باختين، ويماثل مفهوما آخر هو "الصراع الإيديولوجي"، ويعرف هذا الأخير بأنه «شكل من أشكال الصراع بين خط تقدمي وخط سياسي محافظ رجعي، وهو شكل للصراع الطبقي بين الطبقة العاملة والطبقة البرجوازية، بين الاشتراكية وبين الرأسمالية في المجتمعات التي أصبحت ناضجة طبقيا ضمن تنظيمات محددة. أما الصراع الإيديولوجي في البلدان المتخلفة فيتجلى بين طبقات معنوية، أي بين شرائح اجتماعية لم تتبلور سيماؤها الطبقية بعد. وهذا الصراع من الناحية الواقعية صراع بين الأغنياء والفقراء، ما لم يستقر في توازن اجتماعي يحدد المصالح الاقتصادية ويجسد الطبقات كمقولة واقعية وليست مقولة اسمية فقط»[3].

وفي الرواية، تجسد الثنائية الصوتية صراعا حادا بين إيديولوجيتين، حيث أن كل طرف منها يسعى لفرض جدارته واستحقاقه عبر التسلح بالعديد من الشخصيات المؤيدة باسمها ومظهرها وفكرها... و**العشق والموت في الزمن الحراشي** رواية حافلة بالعديد من الشخصيات، والتي ربطها الكاتب بالأحداث السياسية الموالية للاستقلال الجزائري، وبالضبط أين تبنى النظام مبادئ الاشتراكية،

---

[1]- **نفسه**، ص: 41.

[2]- **نفسه**، ص: 36.

[3]- شاكر اليساوي، **مرجع سابق**، ص: 68- 69.

لأنها حسبه الأنجع في حل الأزمات الراهنة، إلا أن تيارا آخر رفض ذلك وحاول صده بشتى الوسائل. وعليه، برز صوتان متناقضان ممثلان بالعديد من الشخصيات، هما "التقدمية" و"الرجعية".

2-1- التقدمية

التقدمية «مذهب سياسي، اجتماعي واقتصادي، يهدف إلى تطوير المجتمع بإدخال تعديلات على الأنظمة الحرة، الفردية...»[1]، وقد تحققت في الرواية من خلال تيار الاشتراكية المتشبع بالفكر اللينيني، وجاء هذا التيار ممثلا بمجموعة من الطلبة المتطوعين، ومجموعة من مناضلي حزب "جبهة التحرير الوطني". هدف كل هؤلاء، هو القضاء على الإقطاع وعدم إخلاء المجال للرجعية وفق ما نادت به السلطة الجزائرية في تحقيق مبادئ الاشتراكية.

تسلح هؤلاء بفكرة الدفاع عن المظلومين، وضرورة محاربة شبح الفقر والجوع، وكذلك محاولة حل أزمات ما بعد الاستقلال. حجتهم في ذلك أن هذه الفئات الجزائرية فقيرة ومحرومة بسبب انشغالها بطرد المستعمر من البلاد أيام الثورة، فلم تمتلك حينها أرضا أو مالا، لأن فرنسا تحرم كل مدافع من الحق في ذلك، بينما الذين بزغوا مع الاستقلال رفقة الأراضي والأموال، فقد غابوا عن الساحة الثورية، وانشغلوا بمساندة العدو فرنسا.

ركزت الرواية على تصوير التطوع الطلابي الذي ساهم فيه «خمسة وسبعون طالبا وطالبة»[2]، ولم تنحصر مهمتهم في الأعمال اليدوية، وإنما كما يقول الطالب الشريف: «نقوم بعقد اجتماعات مع الفلاحين لنتعرف على مشاكلهم، ولنحاول توعيتهم. حملتنا هذه السنة، ترتكز على شرح «التعاونية الزراعية البلدية المتعددة الخدمات»»[3]. وقد عنت الرواية بالطالبات أكثر، ذلك حتى تعكس أقصى درجات المعاناة في التطوع من خلال نموذج المرأة.

الشائع أن الروائيين يمتلكون حسا فنيا من حيث قدرتهم على اختيار الأسماء التي تتناسب في دلالتها اللفظية مع طبيعة الشخصيات وتكوينها[4]، لكن الأسماء قد تتناسب أيضا مع الإيديولوجيا التي تحملها، حيث أن الطالبة المتصدرة لهذه الفئة اسمها "**جميلة**"، وفي طبيعتها ومظهرها جميلة، وبعينين لا يُعرف لونهما المختلط بين الأزرق والأخضر، وهي هكذا لحسن وسحر الاشتراكية.

---

[1]- لويس معلوف، فردينان توتل: **المنجد في اللغة والأعلام**، ج1، ص: 953.

[2]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 200.

[3]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 132.

[4]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 90.

إن حال جميلة في هذه الرواية كحال بطل دوستويفسكي، إذ أنها موقف فكري ووجهة نظر، فهي تمثل الاشتراكية في حد ذاتها. هي طالبة بالحقوق، تدرك حق الشعب في تلك الأراضي المحتكرة من قبل الإقطاعيين والذين نسوا جزائريتهم في وقت مضى، وإنها نظام يسعى لتحقيق العدل على أساس المساواة وإرجاع الحقوق لفاقديها وإن كان ذلك بالغصب. هي المرأة التي «تركت العاصمة والدفء والراحة، وجاءت إلى هنا، لتتعرض إلى لفح الصقيع، والشمس وسط تعاونيات الثورة الزراعية»[1]، هذا ما قاله بعطوش المساند للنظام، والمدح من قبل المساند طريقة حصيفة يتعمدها الكاتب من أجل سنح الفرصة للشخصية في الدفاع عن نفسها وجلب عطف القارئ لها، دون أدنى دفاع من طرفه. إذن، جميلة غريبة عن فضاء الأحداث "العاصمة" دلالة على غربة هذا النظام الجديد، والذي قدم لسبب هو نفسه سبب قدوم جميلة التي تقول لنفسها: «انعتقت تماما. حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك، إعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع وتسلط الاستغلاليين. إعتاق الإنسان الجزائري، من الاستغلال والظلم والعسف»[2]، فهي (جميلة أو الاشتراكية أو كلاهما) منقذة الجزائر من الأوضاع المزرية.

جميلة نشيطة ومعتزة وذات ثقة عالية بنفسها، كانت النموذج النسوي المساهم في نشر مبادئ الاشتراكية، فقد أعطت أقصى صور معاناة الطلبة في التطوع، ولم تدخر جهدا في بذر البطاطا، بما يتطلبه من انحناء وصعود... متحمسة إلى أبعد الحدود في عملها التطوعي، ولا تترك مجالا للفشل أو لسيطرة الأسى.

هز اللاز مشاعر جميلة بنظرة منه، حيث راودتها عاطفة الأمومة والأخوة نحوه، فأحسنت معاملته، لأن هذا هو واجب الاشتراكية تجاه الشعب، فاللاز كما نعلم أنه رمز الشعب.

فاطنة –كاسمها– فاطنة لخبايا الخصم، فهي تدرك مدى خبثه، ومدى قدرته على التحدي، وهي طالبة من وهران، تدرس بكلية الحقوق، تطوعت مع زوجها "**يوسف**" مدة، ثم افترقت عنه لتحفز هي الطالبات، ويصطحب هو أفواج السنوات الأولى، وبفراقها عنه، انشغل تفكيرها به كثيرا.

كانت أفعال كل من فاطنة وزوجها مثقلة بإضاءات إيديولوجية للتطوع الطلابي، فتبين مدى تضحية الطلبة جراء مساهمتهم في ذلك. لقد عمل الزوج على إسقاط نفسه في الامتحان من أجل

---

[1]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 203.

[2]– **نفسه**، ص: 34.

تفعيل التطوع الطلابي المفزع للبرجوازية الصغيرة والمهدد للرجعية. يوسف هذا من الأوائل الذين اجتهدوا في «تحقيق الشرعية للتطوع»[1]، وكل ما يتيح له الاستمرارية والصفة النضالية، وواحد أيضا من الذين سعوا إلى طرح خطة دعم وإنجاح الثورة الزراعية، عبر إقناع الناس عامة. لقد رفض شهادة الطب، كما طلب من زوجته إسقاط الجنين الذي لم يختر الوقت المناسب للقدوم في هذه الأوضاع التاريخية... كل ذلك من أجل ماذا؟ من أجل إنجاح الثورة الاشتراكية كما قال لها: «هنالك الخدمة الوطنية التي تنتظرني والتي يبدو أنك أهملتها تماما من حساباتك، ومن مسؤولياتنا التاريخية»[2]. لقد ضحى الاثنان بحياتهما الخاصة، وفرطا في حق إنجاب الأطفال من أجل تلبية نداء الثورة الزراعية.

ثريا من الأغواط، طالبة بكلية العلوم، يهمها كثيرا شأن الثورة الزراعية، حتى في يقظتها تحلم بها وتفكر في حل ناجع يحرز دوامها، وتراود خيالها فكرة اختراع صباغ يُخفي جسدها، فتتمكن به من وضع حد لكل من لا يؤمن بالثورة الزراعية. إنها عنيفة تجاه عدوها، وذلك باد في قولها: «عندما يتعلق الأمر بقضاء طبقة على أخرى، فلا بد من العنف. لا بد من الدم»[3]، فقد كانت شجاعة كاللبؤة، خاصة حين أخذت على نفسها لواء الحراسة الأولى على رفيقاتها، فعلقت خنجرا في حزامها، واعتدلت على كرسي بجانب الباب. وقد شاطر مظهرها الخارجي توجهها الفكري
العنيف، فهي «ضاربة إلى السمرة. نحيلة، لكنها قوية العضلات. وجهها طويل، وأنفها دقيق، شفتاها تبدوان في جميع الحالات مفتوحتين، ذلك أن باطنهما، لا يختفي إطلاقا. عيناها رغم صغرهما الملحوظ، فإن سوادهما القوي، يجعلهما رهيبتين. يجعل نظرتها ولو كانت تبتسم جادة عميقة مهددة»[4]، وذلك ما يحقق انسجاما وتآلفا بين العناصر، ينفي نشازا داخل بنية الرواية. ولعنفها كانت خصما قويا لمصطفى الإقطاعي، وكثيرا ما استفزته بنظراتها الاحتقارية.

الشريف «طالب يدرس التاريخ. السنة الثالثة»[5]، اتصف بخفة الروح، إذ كان يروي نكته لعبد القادر. هو رئيس فرقة المتطوعين، انشغل بتشكيل فرق ومن ثمة تكليفها بالمهام التي لا تخرج عن نطاق الثورة الزراعية؛ كإحصاء الأراضي المؤممة، والتأكد من تأميم الأراضي المخفاة ملفاتها سابقا، والبحث لاكتشاف أراض أخرى صالحة للتأميم... خلافا لمهمته الأساسية هذه، سافر لإحضار بعض

---

[1]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 71.

[2]- **نفسه**، ص: 73.

[3]- **نفسه**، ص: 77.

[4]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 103.

[5]- **نفسه**، ص: 164.

أغراض المتطوعين، وحين رغب في الرجوع بقي لبعد منتصف الليل، فعانى مشقة العودة. لكن ثلاثة راكبين تكرموا بأخذه معهم، وبالطريق سخروا من توجهه الاشتراكي، لأنهم استغربوا مساندة طالب مثقف لهذا النظام. لم يجادلهم كثيرا لأنه تعلم من مساره التطوعي، أن التباهي بتطبيق الجزائر للاشتراكية «خطر يضر أساسا الاشتراكية»[1]، وأن ما يهم هو كسب عدد أكبر ممكن من مساندي الثورة الزراعية والانعزال عن الإقطاع، وأن الخصم «رد فعل طبيعي ضد التطوع، وهو ليس مفصولا، عن رد الفعل المجمل، ضد الثورة الزراعية»[2].

بلقاسم هو ابن زيدان، ونسخة عنه، عاش وإخوته أيتاما في حياة أبيهم، لأنه انشغل عنهم بالثورة. «يهتم كثيرا بالتطوع»[3]، حسب شهادة عمه "حمو" له، إذ يوصل الطلبة بسيارته إلى الحقل، وكان يلح دوما على جميلة التي تعجبه بالجلوس في المقدمة.

دافع الطلبة المتطوعون على مبادئ الثورة الزراعية بكل روح وطنية، لدرجة أنه ليس مستبعدا –حسب واسيني الأعرج– أن يتحول دم زيدان في اللاز الأولى، إلى دم يجري في عروق هؤلاء الطلبة المتطوعين، والمنحدرين بشكل عام من طبقات جد فقيرة[4]. هم بهذا المستوى الاجتماعي للدلالة على أن مؤيدي الاشتراكية، هم في الغالب من الطبقة الكادحة، وقد أشفق عليهم رئيسهم عيسى لكونهم تركوا بيوتهم وأهاليهم وراحتهم، وأتوا للزرع الشاق. وإدراج رأي الشخصية هنا (رأي عيسى)، طريقة حاذقة دوما في إعطاء الفرصة للخصم في الدفاع عن النفس، وفي إبراز المحاسن أمام محكمة القارئ الذي سيختار الصوت الأمثل.

خلافا للطلبة، نجد **عيسى** كاتب قسمة جبهة التحرير الوطني، «أسمر اللون، دقيق الأنف، عريض الفم، أحمر الشفتين، مصاب بالبرص في موضع واحد من جسده، هو جفنا عينيه العلويان، لذا يتحرج من إغماض عينيه، فيبدو أنه يحملق باستمرار في حين تظل شفتاه العريضتان الحمراوان ترسمان بسمة منسجمة جدا مع سعة عينيه»[5]، وقد رسمه السارد كما رسم مسار تعلمه وانخراطه بشبيبة الحزب، وعشقه بالمراسلة لامرأة هندية، أخلص لها.

---

[1]– **نفسه**، ص: 115.

[2]– **نفسه**، ص: 209.

[3]– **نفسه**، ص: 134.

[4]– واسيني الأعرج: **مرجع سابق**، ص: 134.

[5]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 57.

ساهم عيسى في الثورة الزراعية بالكشف عن خيانة الطالب المتطوع "مصطفى"، حيث قام بتسجيل حواره مع منسق القسمة، وأسمعه للطلبة. كما أنه كان يقصد الحقول كما يفعل المتطوعون، وفي مرة أتى الحقل وهو «يسوق دراجته النارية بيد ويرفع اليد الأخرى راسما بإصبعين علامة الانتصار، شعار المتطوعين»[1]، هذا ما أخبر به السارد، فعلامة الانتصار شعار المتطوعين، ما يدل على الثقة العالية بنجاح المشروع الاشتراكي.

حمو منسق قسمة قدماء المجاهدين، تزوج بخوخة التي تركناه يحبها في رواية **اللاز**، كما أنجب منها أطفالا. إنه مسؤول المجاهدين، ورمز للشرف النضالي، حيث يرفض كل الإغراءات، كما أنه «لا يقع بسهولة. ذئب، ابن ذئب. رباه زيدان»[2]، على رأي الرجعي سي منصور فيه. وإيراد رأي إيجابي عن الخصم، لا يكون صدفة أو اعتباطا، وإنما من أجل الجنوح إلى رؤية أكثر واقعية وأكثر مصداقية، وطريقة أيضا لطمس رأي الكاتب.

حمى حمو الطلبة من بعيد، وأكثر من الاطمئنان عليهم والاستعلام عن مدى توفر الأمن لهم من الدرك، والشيخ **مدير التكميلية** حماهم أيضا، لكن من خلال إيوائهم في التكميلية وحراستهم مع كلبه ليلا، فقد كان محبا للاشتراكية لدرجة أنه «لم يكتف بصبغ داره وسيارته باللون الأحمر بل توصل إلى حفر المطرقة والمنجل، على شاهد قبر أخيه»[3]، فالأحمر رمزها، والمطرقة والمنجل من دلائل الثورة الزراعية.

المجاهد **بعطوش** مؤيد أيضا للثورة الزراعية، كان يحث حمو على مساندة الاشتراكية بقوله: «إذا لم نكن رجالا فحولا أكلنا الأغنياء وأبناؤهم»[4]، ويقصد أهل الإقطاع. واختيار المجاهدين هنا، وجعلهم في صف الاشتراكية، تأكيد على الاعتقاد الشائع بأن الإقطاع مرغوب من قبل الأعداء الخائنين.

وهناك حضور ثانوي لشخصيات تمثل هذا التوجه، كدليلة واليامنة، ما يوضح أن الشخصيات الممثلة للمذهب الاشتراكي تراوحت بين الرئيسة والثانوية والعرضية المهملة إطلاقا.

---

[1]– **نفسه**، ص: 52.

[2]– **نفسه**، ص: 161.

[3]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 65.

[4]– **نفسه**، ص: 176.

2-2- الرجعية

بناء على أن كل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين ابتغاء خلق صراع إيديولوجي في الرواية[1]، فإن مجموعة الرجعيين هم الوجه المقابل والصوت المعارض للتقدميين.

الرجعية «حركة تعارض التقدم السياسي والاجتماعي المنبثق من مبادئ الثورة، فتتمسك بالمبادئ التقليدية، وتحاول إحياء التنظيمات الماضية»[2]، وحضرت في الرواية بقوة من خلال تيار تشكله مجموعة المناقضين للفكر الاشتراكي، كالطلبة الرجعيين الذين يسعون إلى بث أفكار وإثارة معارك تهز بالتطوع الطلابي وتبعث به إلى الزوال، والسياسيين المعارضين لحزب الجبهة، ومجموعة الأغنياء. هدف كل هؤلاء هو إسقاط الاشتراكية وإحباط حركتها، لأنها حسبهم مخالفة لمبادئ الدين الإسلامي، وما أنصارها إلا أهل الكفر والإلحاد.

تركز الرواية أكثر على مجموعة من الطلبة، باعتبارهم «لا يمثلون أنفسهم، وإنما يعكسون تيارا قويا، خيوطه تتفرع على كامل بلادنا، وتلتقي مع أخرى، تتفرع على كامل العالم»[3]. لقد جمعوا أنفسهم من مختلف جامعات الوطن، ونظموا تطوعا موازيا لتطوع "الحمر الاشتراكيين"*، وانتشروا هم أيضا في مناطق مختلفة. وقد كان تصرفهم عدائيا مقارنة بالفئة الأخرى، كما أن عددهم وهو ثمانية في البدء، ضئيل مقارنة بهم. نظموا أيضا تجمعا سياسيا سموه "حزب الله"، بمشاركة كل من سي رضوان (أستاذ بتكميلية) و«كثير من الجزائريين النزهاء»[4] كما يملي عليهم منظورهم الفكري. يقوم هذا الحزب على «قهر الشيوعيين وإقامة حكم الكتاب والسنة»[5]، ويبقى متخفيا في إطار جبهة التحرير، حتى يتسنى له السيطرة عليها، فيجعلها «وطنية إسلامية جزائرية»[6].

لقد اتخذ هذا الصوت "المعادي للنظام" الدينَ الإسلامي عكازا يستنهض به العزائم للمضي قدما، كما جعل من حبل الله هذا حجة على سدادة الرأي، وسلامة الفكر، فعلى نهجه حرم أصحابه

---

[1]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، ص: 32.

[2]- لويس معلوف، فرديناند توتل: **المنجد في اللغة والأعلام**، ج1، ص: 939.

[3]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 39.

* كما يحلو لهم نعتهم كرها.

[4]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 64.

[5]- **نفسه**، ص: 64.

[6]- **نفسه**، ص: 65.

الثورة الزراعية، وأطلقوا فتاوى دينية تحرم الاستفادة من أراض مسلوبة بالغصب. ولتعطيل مسار النظام السائد، وضعوا خطة للاستيلاء على الميدان، تهدف إلى طرد المتطوعين بالاستفزاز، أو تهريبهم بالدرك أو الشعب.

لما كانت جميلة هي الاشتراكية، كان متصدر هذه المجموعة "**مصطفى**" الإقطاعية بعينها، وقد جعله الكاتب توجها فكريا من خلال المادة اللازمة لرسمه، كملامحه وفكره وخطابه وأفعاله واسمه...

مصطفى طالب بكلية العلوم، رجعي مندس في صفوف المتطوعين (متطوع يعمل في النقيض من ذلك)، يسعى لإفشال الثورة الزراعية. أول حضور له في الرواية تم بقصده الحقل، أين يبذر الفلاحون البطاطس بعون من طلبة متطوعين، هتف قائلا: «يحيا الإسلام أولا وقبل كل شيء»[1]، حينها خصته الرواية بوصف فيزيولوجي، فقد «كان رقيقا، طويلا. نحيفا. محوق العينين. جاف الشفتين. كما لو أنه لم يذق طعما للنوم»[2]، ما يدل على سوء حالته الصحية والنفسية نتيجةَ الحدث الاشتراكي، بل إنه دليل على سوء حال الرجعية في خضم التطورات التي يحفل بها الخصم. وهذه طريقة فنية يتعمدها الأديب حين يصور الشخصية، حيث يتوجه وفق إيديولوجيا خاصة، ومسعى يسعى حثيثا إلى تحقيقه، فيعبر عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية[3].

لقد أثرت الإيديولوجيا الإسلامية على كل فكر مصطفى، وانعكست على نشاطه السياسي، وجعلته يرجح جودة الأمور لانسجامها مع الإسلام؛ تجنيد الشعب لم يكن إلا بالإسلام، وانتصار الشعب لم يكن أيضا إلا بالإسلام، كما أن سر نجاح الثورة الجزائرية هو الوحدة الدينية... أما الأمور التي تبدو في نظره سيئة، فلمخالفتها الإسلام؛ حيث قصد المسجد وألقى درسا فسر من خلاله سورة العصر، وحين وصل إلى كلمة الحق، أرشد بها إلى النجاة من الخسر، وقال: «هل حرم الله الكسب؟ هل أمر الله، بأخذ أرزاق الناس بالباطل؟ ألم يقل سبحانه وتعالى وفضلنا بعضكم على بعض في الرزق درجات..؟ صدق الله العظيم»[4]، وإنما يرغب في إيصال فكرة أن الاشتراكية تأخذ الأراضي بغير حق. أثمر هذا الدرس خوفا وسط الاشتراكيين، لاسيما وأنه حظي بإعجاب مستمعيه.

---

[1]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 38.

[2]- **نفسه**، ص: 38.

[3]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 69.

[4]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 110.

يصطلح النقاد على هذه الشاكلة من الخطابات: «خطاب سياسي في ثوب ديني»[1]، وقد ورد كثيرا على لسان مصطفى، ففي كل مرة يتحدث، ينهل من الكتاب والسنة وتاريخ الغزوات ابتغاء قول قولا سياسيا، كما يوظف مصطلحات دينية، ويستشهد بآيات قرآنية تدلي بصحة أحكامه، ومن الأمثلة المبينة لذلك أيضا قوله عن المتطوعين: «هاهو طوفان نوح، يغرقهم وسط الأرض الحرام التي يسطون عليها. لا نبقى سوى نحن. في جنة خضراء. عرضها السموات والأرض. "رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا. إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا"»[2]، ويحمل قوله ترسباته الفكرية التي جعلته يميل نحو التيار الرجعي.

إن الميول الإسلامي لمصطفى دال على الخلفية الفكرية الدينية التي بنيت عليها الإيديولوجيا الرجعية الإقطاعية، فهذه "الإقطاعية" ترجع دوما إلى السلف، إلى الدين الإسلامي لتستفيد من مبادئه، ولا تكتفي، فتقوم بالتأويل بما يخدم مصالحها.

خلافا للقول السياسي الديني، جاءت تصرفات مصطفى عموما مكسوة بالطابع الإسلامي، لتزيد تأكيدا على أن الإسلام سند للرجعية، فمصطفى وهو بعيد عن المسجد، يختلي ليلا برفاقه في قاعة نومهم، ويدفع الحماسَ في نفوسهم بكل جهد، ويقوي عزائمهم على النصر بالإيمان، وكان يفعل ذلك ائتساء بفعل الرسول محمد صلى الله عليه وسلم لما يوشك على الغزو، فاعتقد أنه مصطفى ومختار أيضا لإخراج الشعب الجزائري من ظلمات الكفر "الاشتراكية" إلى أنوار الإسلام "الإقطاعية"، ولتوهمه هذا أخذ يقارن معركته هذه ضد الاشتراكية بغزوة بدر الكبرى ضد المشركين، ولأن مجموعته عددها قليل كأتباع محمد صلى الله عليه وسلم، سيكون الفوز حتما حليفهم. كما كان يسألهم: «من هو الفدائي؟ من منكم حمزة؟ أين خالد بن الوليد، سيف الله المسلول من بينكم؟»[3]، ليحفزهم بهذه الشخصيات التاريخية، ويبعث شيئا من التنافس بينهم، حتى يتسابقوا في مهمتهم التي تنص على دحر الملحدين مثلما فعل السابقون.

وتشبيه مصطفى لمعركته بغزوة بدر، تخطيط هادف إلى ترك المجال للشخصية في الدفاع عن رأيها وتبيين محاسن مذهبها الإيديولوجي للقارئ، لأنه هو –حسب باختين– من سيحكم بين أصوات الرواية، وليس الكاتب. وكدفاع آخر من مصطفى عن توجهه، اعتبر نفسه ورفاقه أشبال

---

[1]– مخلوف عامر، **توظيف التراث في الرواية الجزائرية**، ص: 122.

[2]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 131.

[3]– **نفسه**، ص: 130.

المجاهدين الذين حرروا الوطن، كعميروش وبن بولعيد وبن مهيدي... والغريب في الأمر أن المتطوعين أيضا يرون أنفسهم مجاهدين، لأن كلا منهما يعتبر نفسه مصلحا ومحبا للجزائر.

ساهم شيء آخر في جعل الشخصية توجها فكريا، هو الاسم "مصطفى"، ذلك أن البطل تمادى كثيرا في الدفاع عن الإسلام (وإنما ذلك علة فقط للدفاع عن الرجعية) وفي التشبه بالرسول المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم، وكأنه هو أيضا مصطفى ومختار للقيام بهذه المهمة. وبهذا يكون مصطفى نموذجا من تلك الشخصيات التي «يتكفل اسمها بنقل عالمها»[1]، وقد كان في الرواية الصوتَ المناقض لصوت جميلة، والممثل الأسمى للرجعية في نظرتها للاشتراكيين، فلم يكن حينها «ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي»[2].

وبالرواية **شخصية**، صوتها سند لصوت مصطفى، لكن حضورها يكاد ينعدم، فلم تعطه الرواية لا اسما ولا وصفا ولا فعلا... وإنما سمحت لقول هذا الطالب بالبروز: «لن أتخلى عن مصطفى مهما كان الأمر، أنا معه حتى الموت في مكافحة الخطر الأحمر»[3]، فكان حضوره لدعم إيديولوجي فقط. وقد كان كغيره من الإقطاعيين يتحدث بقول ممزوج بالقرآن: «لماذا ترأس امرأة فوجا ليس فيه سوى الرجال إن الله تعالى يقول: "الرجال قوامون على النساء"»[4]، ولسوء حظه نجم عن هذا الخطاب الحجاجي ضحك من قبل المتطوعين، لأنه بدا لهم مثيرا للضحك.

إبراهيم «طالب الآداب وخريج أحد المعاهد الإسلامية»[5]، على الرغم من تشبعه بالعلوم الدينية، ظل وقتا مع مصطفى دون أن يتخذ موقفا منه ومن كلامه. أبوه ريفي، فرح بالثورة الزراعية لأنها أفقدت الأغنياء سيطرتهم على الريف، فكان كثير الترحم على الرئيس بومدين الذي حقق ذلك. هذا ما يؤكد تأثير الانتماء والمحيط في التشكيل الإيديولوجي للشخصية، وإن كان ذلك بعد مدة.

أدرك إبراهيم حقا فظاعة ما ارتكبه ورفاقه من خداع للتطوع، فارتكب شجارا عنيفا مع مصطفى، وعزم على فهم الاشتراكية، والانضمام إليها إذا رأى منها ما يعجبه. هذا ما يدل على جهل هاته الفئة لجوهر ما يعارضونه، مما يضعف وجهة نظرهم داخل الرواية، خاصة وأن ما حدث هو

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، **مرجع سابق**، ص: 92.

[2]- ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ص: 130.

[3]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 138.

[4]- **نفسه**، ص: 169.

[5]- **نفسه**، ص: 104.

فهم إبراهيم لحقيقة الأمر، فانسحب وانضم إلى الزملاء في حركتهم التطوعية، ولم يكتف بذلك، إذ هدد مصطفى بالعاقبة في حال ما إذا تعرض لإحدى الطالبات. انزعج مصطفى كثيرا لتصرف إبراهيم، فقد ينجر عنه انسحاب البقية.

بوزيد طالب العلوم السياسية، لم يصلّ يوما في حياته، إذ قال في نفسه: «لا أعرف حتى كيف أتوضأ أو أؤدي الصلاة»[1]، وسلوك الشخصية هنا، كان من أجل الكشف عن وضعها الإيديولوجي، ومادامت كذلك بهذا الإسلام الضعيف، فبديهي أنها لن تواصل في الدفاع عن مصالح الإقطاعيين بحجة الإسلام. تدارك بوزيد هو الآخر الأمر، واكتشف أن مصطفى قد غر به، وصار يعي بوضوح أن الرجعية «ضد أن ينال الفقراء والمساكين، قطع أرض يفلحونها. ضد أن يحصلوا ولو على الحد الأدنى من قوتهم، وقوت عيالهم»[2]، وأنها تخدم أهداف المالكين المحتكرين، والأغنياء وكبار التجار، وبذلك يَثبت الفقر والجهل والأمية والفساد الاجتماعي، قام حينها بإعلان ولائه لثريا هو وصديقه **علوان**، ومع ذلك بقيا مندسين في صف مصطفى لكشف مؤامرته. سيطر بوزيد على حقده وغضبه من مصطفى، حتى يتسنى له إفساد خططه، فوعده بتشويه وجه الطالبات هاتفا ومدعيا الحماس: «أنا أتولى أمر البنات»[3]، ثم لم يقم بالأمر.

خلافا للطلبة، حضر في الرواية **ثلاثة شبان رجعيين**، جاء حضورهم عرضيا فقط، حيث قاموا بإيصال الشريف، ومن خلالهم انعكست بعض أفكار الرجعية عن النظام، فهو حسبهم «غير شرعي. مجهول الهوية. لا هو بالملكي ولا هو بالجمهوري ولا هو بالإمبراطوري أو بالعسكري. لا دستور، لا برلمان، ولا أي قانون»[4]، وما أشد استغرابهم من تطوع النخبة المثقفة، ومساندتها إياه. ثرثروا كثيرا عن السياسة مع الشريف، وبمجرد أن نزل هذا الأخير انتهت قصتهم في الرواية.

من أنصار هذا التوجه أيضا، «البيرقراطيون، وملاك الأراضي الكبار، وتجار الجملة»[5]، وخاصة الأغنياء، فهم يحتكرون الثراء على أنفسهم حتى يبقى هناك من يخدمهم، وواحد منهم يقول: «إن القيامة ستقوم، لأن الريفيين اتجهوا إلى تعليم أبنائهم. تصوروا من سيرعى الأغنام في المستقبل

---

[1]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 102.

[2]- **نفسه**، ص: 102.

[3]- **نفسه**، ص: 130.

[4]- **نفسه**، ص: 112.

[5]- **نفسه**، ص: 135.

أو يحلبها، أو يعد الفريك، أو ينسج الحصر والزرابي»[1]. قد يبدي هذا القول وجها صادقا للإقطاعية، إلا أنه لا يكون مدافعا عنها، فالمفروض حسب باختين أن يجلي كل توجه فكري محاسنه بنفسه، ولربما تأتي مساوئه من قبل الخصم، أو يستنتجها القارئ حسب ما يقرأ من أخطاء غير مكشوف عنها.

2-3- حدة الصراع

بعيدا عن فتح المجال لكل واحد للدفاع عن نفسه وعن إيديولوجيته، يحتد الصراع في الرواية لما يتبادل الطرفان المتخاصمان النظرة السلبية، لأن ذلك يزيد من الهوة الموجودة بينهما، ويكشف عن نقائص كل واحد منهما. ويزداد الصراع عنفا أيضا، حين تحضر مشاهد التصادم والتنازع بين الطرفين.

2-3-1- تبادل النظرة السلبية

من الأساليب التي يسعى إليها الكاتب في طمس صوته، جعلُ الشخصيات تتبادل الآراء حول بعضها البعض، وكثيرا ما نظر الشيوعيون إلى الرجعيين نظرة سلبية، فعيسى يعتبر منسق القسمة "سي منصور" خائنا للدولة، وأن «همه في إدارة الضرائب التي يشرف عليها، أن يتحايل على أن لا يدفع الأغنياء الضرائب»[2]، وذلك مقابل أخذ الرشى عليهم. ورأي عيسى عن هذا الرجعي هو رأي أغلب الشيوعيين عن الرجعيين، لاسيما في مسألة الادعاء الإسلامي، فسي منصور «يتظاهر بالدفاع عن الإسلام، ويتآمر على الطلبة باسمه، إنه أبعد ما يكون عن الإسلام. لا يصلي. لا يعطي صدقة. يسكر»[3]، وأحيانا يبالغ الاشتراكيون في الحديث عن نفاق الإقطاعيين، والدليل هو الكلمة الأخيرة من القول، فهو يتهم الرجعي بالسكر من غير تأكد، كما تُظهر الرواية.

ولا يخفى عن فاطنة خبث ومكر الخصم الرجعي، تقول: «المعركة ليست سهلة إلى هذا الحد. السرطان. الورم الخبيث. يسكن ولا يموت. حين ينهزم يغير مظهره»[4]، فلمعرفتها به شبهته بأخبث الأمراض، لأن هزمه ليس أمرا سهلا.

---

[1]- **نفسه**، ص: 104.

[2]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 93

[3]- **نفسه**، ص: 93.

[4]- **نفسه**، ص: 31.

تهدف الإيديولوجيا الاشتراكية إلى بناء الإنسان الجديد المتحرر من التعصب العرقي والقومي، وتحقيق المجتمع الاشتراكي الخالي من الجوع والمرض والفقر والأمية[1]، ولأن جميلة تمثل الاشتراكية في الرواية، فإنها ترى نفسها كفيلة بتحقيق هذا الدور، وبثقة تامة توقن أنها قادرة على «إعتاق الجزائري من هيمنة الإقطاع وتسلط الاستغلاليين. إعتاق الإنسان الجزائري، من الاستغلال والظلم والعسف..» [2]، فما الإقطاع إلا وسيلة للاستغلال، وبذلك وجبت مجابهته. وهي نظرة المجاهد بعطوش أيضا، حيث يقول عن الإقطاعيين أنهم «يريدون أن يظل استغلال الإنسان للإنسان سائدا، بعد كل هذه السنوات من الاستقلال. وهذا محال»[3].

المجاهد حمو، واحد من أنصار الاشتراكية، ينظر هو الآخر نظرة مشوبة بالسوء للإقطاعيين، يرى أن سي منصور لم يطلق رصاصة واحدة مساهمة في الكفاح ضد العدو، وإنما فضل «أن ينتظر كالخروف في داره حتى يلقي* عليه القبض، يحاول الآن، أن يلعب دورا في تقرير مصير البلاد»[4]، وما يقال على سي منصور يقال على غيره ممن ينتمي لنفس التوجه المعادي للاشتراكية.

يرى عيسى أن هذه الفئة الرجعية تمثل «حركة مضادة للثورة وللهواري»[5]، فهو ككل الشيوعيين الذي يعتبرون الرجعية مناصرة لاستغلال الإنسان للإنسان، بعد ما شهده من استغلال فرنسي.

في المقابل، يبادل الإقطاعيون الاشتراكيين أيضا النظرة السلبية، فيرونهم مجموعة من الكفرة الخارجين عن أحكام الدين الإسلامي، وأنهم دون أخلاق تحكمهم، أما نظامهم فهو يسعى لنشر الفساد وإبادة المبادئ الإسلامية، لاسيما الأحكام المتعلقة بانتقال ملكية الشيء إلى الغير، فبدل الهبة أو الإرث، انتزعت الأراضي بالغصب والإرغام.

فليذهب الكاتب بنصه إلى صراع إيديولوجي عميق، عمد إلى فسح المجال للخصم بأن يبدي موقفه ورأيه ضد هذا الطرف الاشتراكي، فمصطفى يرى أن المتطوعين عموما ليس لهم «لا قيم ولا أخلاق، ولا دين»[6]، وأنهم «أفسدوا عقلية هؤلاء الفلاحين، المساكين، وتركوهم ينطقون كالببغوات،

---

[1]– شاكر اليساوي: **مرجع سابق**، ص: 69.

[2]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 34.

[3]– **نفسه**، ص: 210.

* خطأ مطبعي، إذ يبدو أن المراد من خلال السياق هو كلمة "يلقى".

[4]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 176.

[5]– **نفسه**، ص: 99.

[6]– **نفسه**، ص: 207.

بكلام لا يفقهون له معنى»[1]، وعن المتطوعات خاصة، يتبدى رأيه فيهن بشكل أوضح، من خلال قوله هذا: «أمن الحق أن تفقد المرأة، ما ميزها الله به، وتدوس على الشرف، والرجولة، والكرامة، والأمومة والأخوة، وتخرج إلى الشارع دابة ضائعة، عرضة للنهش والافتراس، الرجال قوامون على النساء. الرجال قوامون على النساء. صدق الله العظيم»[2]، وينطلق في حكمه من منطلق إسلامي يضع المرأة في مكان آخر.

2-3-2- إبراز السلبيات

برؤية موضوعية تسعى لرصد الواقع بإيجابياته وسلبياته، حضر كل طرف بمساوئ يرفضها الطرف الآخر، مما يزيد من اتساع الهوة الموجودة بين الخصمين.

جاءت تصرفات لجميلة تنم حقا على عدول الاشتراكية عن الإسلام والسلوك السوي، هذه المرأة متحررة من أحكام فرضها الدين، وعلى رأسها الحجاب، ثم أنها تتعاطى السجائر وبصورة فظيعة، فتشتهيها حين تغيب عنها وتستلذها بالتذكر. جاء مرة أنها تدخن في حضرة العم عبد القاء، ولا يرى هذا الاشتراكي من سوء في الأمر، بل العكس، فهو الذي أعطاها السيجارة بناء على طلبها، يقول: «تستحقينها بكل جدارة يا جميلة. لقد صبرت عنها طيلة النهار»[3]، وسبب ذلك أنه يراها امرأة غير عادية لكونها طالبة وتفهم بالسياسة. وليست جميلة فقط من تدخن من المتطوعات، وإنما كل البنات، فكن يملأن قاعة نومهن بالدخان. ولما فعلت النساء ذلك، كان الرجال يتمرغون في السكر والشراب، ورئيس فرقة المتطوعين نموذج حي في ذلك، «رفع قنينة البيرة إلى فمه وراح يعب منها»[4].

جميلة وصديقاتها يكسرن حاجز الاختلاط، ويتعاملن بتلقائية مع الذكور، حيث يرافقنهم إلى الحقول. وجميلة أكثرهن تحررا، تذهب إلى شقة عيسى لمناقشة مسائل الاشتراكية دون أدنى تحفظ، فما من رادع لذلك التصرف العادي حسبها. خلافا لذلك، كانت فاطنة قد قبلت اللاز في جبينه بدافع الأخوة -كما يبدو لها- حين قالت له: «يا اللاز خويا»[5]، وذلك حين أُعجبت بندائه المشهور "ما يبقى يبقى في الوادي غير حجاره" لأنه وقع في الوقت المناسب، وجاء كتأكيد على خبث الرجعية.

---

[1]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 135.

[2]- **نفسه**، ص: 110.

[3]- **نفسه**، ص: 62.

[4]- **نفسه**، ص: 112.

[5]- **نفسه**، ص: 31.

ارتكبت جميلة المحظور ووقعت في شرك العهر الذي نصبته لنفسها، فارتكبت جرم الزنا دون أدنى اكتراث، لم تفعل ذلك مرة، وإنما مرتين، مع من أغواها، ومع من ألح في الزواج منها، كمقابل لعزوبيتها. فمن أجل التحرر تعمل جميلة الجريئة أي شيء (الزنا)، ومن أجل تحقيق التحرر تقوم الاشتراكية الجسورة بأي شيء (أخذ الشيء بقوة)، فالمهم هو تحقيق الغاية المنشودة.

هذا عن الاشتراكية، أما الإقطاعية فلم يبرز الكاتب سلبياتها فقط، وإنما جعلها تفضح نفسها وتبرز عن مساوئها، كقول أحد الأثرياء: «إن القيامة ستقوم، لأن الريفيين اتجهوا إلى تعليم أبنائهم. تصوروا من سيرعى الأغنام في المستقبل أو يحلبها، أو يعد الفريك، أو ينسج الحصر والزرابي»[1]، فهي تسعى لبناء مجتمع مستغِل مسيطِر ومعمق للتفاوت الطبقي، وتسعى أيضا إلى استغلال شقاء العمال وحرمهم من المساواة الاجتماعية. ومما جاء عن الإقطاعيين أيضا أنهم منافقون في ادعائهم الإسلام، وبوزيد مثلا لم يصل يوما في حياته، وسي منصور يرتشي ولا يعطي صدقة، أما مصطفى الذي يرفض خروج الطالبات إلى الحقل، بحجة الإسلام، إنما هو في الواقع يفضل رؤيتهن «خادمات في منازل الأسياد، أو ساقيات بكاباريهات، على أن يلتحقن بالجامعة، وعلى أن يكن إلى جانب الفلاحين يزرعن البطاطس ويحيين الأرض»[2].

إن إبراز مساوئ الصوتين طريقة يهدف بها الكاتب إلى العدل بين المتخاصمين، إلا أن الإقطاعية تضررت كثيرا بسبب مساوئها المناقضة لرأيها، فأهلها يقولون بأن الاشتراكية مخالفة للإسلام، ثم يخالفون هم الإسلام في أفعالهم، وهذا ما أضعف حجتهم أمام الخصم، إذ أن الاشتراكية لم يعرف لها في الرواية تناقض إيديولوجي، فحين قال أهلها بحجة التحرر وإبادة الاستغلال، لم يأتوا بما يناقض أو يخالف، ولا أدل على ذلك من سلوك الطلبة الطامح إلى التحرر.

2-3-3- لحظات التصادم

رسمت الرواية مشهدين لتصادم الخصمين وتنازعهما، وإن بدوَا بسيطين، فهما في الواقع محملان بإيحاءات إيديولوجية.

وقع تصادم بين التوجهين داخل الحقل، أين كان المتطوعون يساعدون الفلاحين في غرس البطاطس، فحاول الطالب مصطفى ورفاقه -رجعيون مندسون في صفوف المتطوعين- شن معركة

---

[1]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 104.

[2]- **نفسه**، ص: 102.

ضدهم متسلحين بالدين، إلا أن جميلة خير ممثل للإيديولوجيا الاشتراكية عرفت مكمن قوة عدوها، فعملت به أيضا، فهتفت بـ«يحيا الإسلام. تسقط الرجعية»[1]، وبذلك أثبتت أن عداء الاشتراكية هو للرجعية لا للدين الإسلامي، هذا ما أدهش مصطفى، لأنها لم تُبق له سلاحا يدافع به عن توجهه، فلم يجد ورفاقه بعد ذلك ما يفعلونه سوى مواصلة الغرس. هذا انتصار أول للاشتراكية.

وضع مصطفى خطة تستهدف سكب الحامض على وجوه الطالبات، لأن ذلك سيبعث الرعب في نفوسهن «العاهرات الضالات»[2] كما ينعتهن، وبالتالي يختل شيء اسمه "تطوع طلابي"، وينفتح مجال لتطوع آخر لا يتضامن مع النظام، وقد يتخذ أية تسمية. إلا أن غله منصب أكثر على جميلة، كونها أخمدت معركته في الحقل قبل أن تومض، يعتبرها «جميلة الفتنة. بقرة إبليس. هي التي تغويهم بالتطوع. يجب أن تنال القدر الأكبر من الحامض»[3]، ولما وعده بوزيد بالتكفل بالمهمة، أخذ يضحك كالمجنون من فرط سعادته التي لا تضاهيها سعادة.

عانت جميلة جراء مساهمتها هذه، فواجهت مصطفى الرجعي بكل شجاعة، خاصة حين قام بنفسه بمهمة تشويه وجهها الجميل بالحامض، وزرع الخوف في نفسها، إلا أنها نجت من ذلك، وما أُصيبت به هو جرح كبير في ذراعها، لما قفزت من زجاج النافذة المكسر هربا. وهذا انتصار ثان.

ما محاولة مصطفى في تشويه الوجه الحسن لجميلة، إلا رغبة من الإقطاعيين في تشويه الوجه الحسن للاشتراكية، وتقبيح صورتها أمام الشعب، ثم أن إصابة جميلة بجرح في ذراعها بالتحديد، دلالة على تضرر الاشتراكية بتعطيل أعمالها.

كانت تصرفات الرجعيين عدائية في المقابل من سلمية التقدميين، فهؤلاء "التقدميون" لا يضمرون فعل شر لهم، كما لا يحاولون الإساءة لهم، وإنما هناك من نظر إليهم بعطف، إنها جميلة التي عثرت على ما يوحدها معهم، تقول: «مهما يكن. قضيتنا واحدة. نحن وهم»[4]، تقصد قضية مسألة الجزائر.

3- الأصوات الأخرى

---

[1]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 39.

[2]- **نفسه**، ص: 130.

[3]- **نفسه**، ص: 130.

[4]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 142.

3-1- صوت اللاز/ الشعب

إذا كان كل من الطرفين المتصارعين يسعى للانتصار، وينتج أفكارا، ثم يبثها في أذهان الشعب، عبر الاستعانة بالحقول الزراعية أو المساجد، فأين الشعب من كل ذلك؟ أين هو من بين الطرفين المتصارعين؟ أوعى المسألة وجعل له موقفا منها؟ أم أنه بقي يعيش في الهامش من قرارات النظام وقرارات المعادي له؟

بين الصوتين المتناقضين، تتمركز الفئة الغالبة من الشعب والممثلة بشخصية اللاز، فهي مضطربة تجاه الأوضاع الطارئة على البلاد، وربما لجهلها المتفشي آنذاك (كجهل اللاز) لم تنظم لأي توجه، ولم يكن لديها رأي فيما يحدث ويناقش حول مصير الجزائر، فعاشت مرحلة اللاوعي كما عاشها اللاز، ولم تبد من صوتها سوى تكرار المثل الشعبي «ما يبقى في الوادي غير حجاره»[1]. عبارة واحدة لكنها تعني كل شيء بالنسبة للشعب، ففي خضم هذه التحولات آمن بأن ما سيبقى هو الحق والأصل فقط.

لم يبق في ذهن الشعب التائه -خلافا للمثل- سوى مشاهد وصور عن تاريخ عظيم حافل بالبطولات، فقد تمسك اللاز برموز الثورة حينما لم يشأ نزع البدلة العسكرية، لما تعنيه له من شأن وقيمة على الرغم من أنها «لم يبق فيها موضع واحد تستطيع الإبرة أن تتثبت به»[2]، وكان مصرا على ألا ينزعها إلا مقابل قشابية حمراء تشبه قشابية أبيه، أي من النوع الذي يلبسه المجاهدون في معظم فصول السنة، ظل يبحث عنها بعينيه الصامتتين، ولما عثر عليها، قدمها له صاحبها فارتداها. إن ذلك إحالة على أنه لم يبق في ذهن الشعب سوى تلك الصور والذكريات عن الماضي الجميل، فاللاز/الشعب متمسك دوما بالثورة وتاريخ الجزائر النضالي، وراغب في جعلها جسرا للمضي قدما.

تقول عنه جميلة: «يبدو شابا يافعا، إنه أصغر مما حدثنا عنه المؤلف. لا شك أن الزمن متوقف بالنسبة إلى اللاز»[3]. ذلك أن الزمن في الجزائر متوقف، وما من تطور أو تغير، في انتظار ما سيعيد بناء مستقبلها من جديد.

---

[1]- **نفسه**، ص: 09.

[2]- **نفسه**، ص: 09.

[3]- **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 27.

وحالة الشعب سيئة كثيرا في الرواية، ولتبيين ذلك كان اللاز يهيم في الشوارع، ويمكث في الصقيع وسط أكوام من الثلوج، فالمسكين لم يعد يدري ما يفعله في هذا الزمن الحراشي، لكن لحسن حظه وجد من يرأف به ويهتم له، إنها جميلة/ الاشتراكية، فقد حاولت زرع الدفء فيه بكل عطف وحنان، من خلال إركابه السيارة بجانبها وبعث الحرارة في يده، ويبدو أنها شعرت بمسؤوليتها تجاهه حين رأته، أي تجاه الشعب بأسره، وكأنها أمه أو أخته كما تقول: «أنا أمه بل أخته. بل روحه»[1]. حينها شعر هذا التائه في الوجود بمن يهتم لأمره، حتى وإن لم تُبد الرواية ذلك، فالدليل هو قصده مبيت جميلة ورفيقاتها المتطوعات بعد هذا اللقاء بها، لما وجده من طمأنينة بالاقتراب منها. وبالتالي كان الشعب يطمئن للاشتراكية. وكما جاء في الرواية أيضا، أن اللاز قصد الحقل مع المتطوعين، وهناك أنجز أول عمل له بعد الاستقلال، حيث ألقى بالصندوق الفارغ، وحمل الصندوق العامر بالبطاطس، إشارة منه لضرورة مواكبة العمل، والمساهمة في الثورة الاشتراكية، ما يدل على التأييد لها*.

ولما رأى اللاز دماء جرح جميلة في آخر الرواية، تذكر حادثة ذبح أبيه "زيدان" رفقة الآخرين، فاستفاق واستيقظ وصار يعي ما حوله. واستفاقته بهذه الكيفية دليل على استفاقة الشعب بأسره وحسن حاله بين يدي الاشتراكية. فكان جنون اللاز معبرا على اختلال وضع الشعب إبان حصوله على الاستقلال، وكان استيقاظه دلالة على استقرار حال الشعب مع الاشتراكية.

3-2- صوت الكاتب

إن البحث عن صوت الكاتب هو البحث نفسه عن صوت الرواية، أي عن الإيديولوجيا المرغوب في إقناع القارئ بها، إن حضر فالرواية مناجاتية، وإن غاب فالرواية كما يريدها باختين حوارية.

تجمع شظايا صوت الكاتب من صوت الراوي، لأن هذا الأخير لم يكن في الرواية شخصية، هو الذي يتحكم في نسبة وكيفية حضور الثنائية الصوتية، فقد يعدل بينهما، كما قد يبرز طرفا واحدا ويغلبه على الآخر، فتفوز إيديولوجيا واحدة، كما أن نهاية الرواية تلعب دورا في إبراز صوت وموقف الكاتب. ونظرا لخصوصية الرواية المدروسة، جاء اسم الكاتب أيضا مما يوجب التمعن فيه.

---

[1]- **نفسه**، ص: 23.

* وبالتالي يمكن جعل الشعب مساندا للطرف الأول "**التقدمية**".

3-2-1- صوت الراوي

تُنسب مسؤولية اختيار وقائع الرواية إلى الراوي، وما يعنينا منها هو نسبة وكيفية حضور الثنائية الصوتية، للكشف إذا ما تم العدل بينهما أم لا، ويعنينا قوله أيضا، لأن ذلك قد يكشف عن موقفه الإيديولوجي.

لتجسد رواية **العشق والموت في الزمن الحراشي** الصراع بين الصوتين "التقدمية والرجعية"، أعطت لكل منهما الحق في البروز والدفاع عن نفسها، وكذلك فرصة التعليل عن وجهة نظرها، كما أبرزت الموقف لكل واحدة من الأخرى وفق تعليل موضوعي، وهذا أمر إيجابي يوحي بحوارية الرواية.

ولتجسد الرواية هذا الصراع أيضا، جعلت لكل واحد منهما مجموعة من الشخصيات التي تتراوح بين الرئيسة والثانوية، ففي الأولى برزت جميلة بشكل ملحوظ رفقة آخرين، وفي الثانية برز مصطفى أيضا بشكل ملحوظ، ورفقة آخرين أيضا. رغم هذا التعادل في الاختيار، فقد كانت جميلة مدعمة بالرفاق المتطوعين، لدرجة أنهم يحمونها ليلا فيما هي تكون نائمة، وفي المقابل كان مصطفى فاقدا للدعم، لأن الذين اتفقوا معه، فيهم من لم يفعل شيئا للتيار الرجعي، لأنه انسلخ فيما بعد وذهب للاشتراكية، وفيهم أيضا من كان يدعي المساندة من أجل الانتصار للاشتراكية، فانسحبوا كلهم من صف مصطفى ليبقى في الأخير طالب واحد فقط مساند ومدعم، لكنه دون أهمية في الرواية، فمجرد اسم لم يحظ به.

خلافا لذلك، لم يكن هناك عدل بين الصوتين المتناقضين، حيث قدمت صورة الطالبات بنبرة مكسوة بالعاطفة؛ فهن لا يأكلن إلا المقرونة، وينمن في أسرة ضيقة بقاعة ذات سقف مشقق، ويبتن في حالة من الخوف، ويتناوبن على حراسة أنفسهن... أما الطرف الآخر فقد تم الهزأ بهم كثيرا، حيث صور الراوي توجههم الفكري بكثير من الاستخفاف، مثلما حدث مع مصطفى وهو في المسجد، أو في الغرفة لما كان يبعث في نفوس رفاقه القوة والإرادة. ثم أن اختيار اسم "جميلة" محكوم بدافع مدح الاشتراكية، وكذلك تبيين حسنها وجمالها، بينما نجد في المقابل اختيار اسم "مصطفى" محكوما بدافع الاستهزاء والسخرية، لأن هذا الطالب يمثل الإقطاعية الرجعية التي تدافع عن نفسها بالإسلام، فكان يسعى إلى ترسيخ القيم الإسلامية، ويقلد محمدا صلى الله عليه وسلم كثيرا، وكأنه مصطفى ومختار أيضا لفعل ذلك الواجب تجاه الإسلام.

وبالتالي أقام وطار روايته «حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد أن ينقله إلى قارئه»[1]، هي شخصية جميلة، وجعل شخصية رئيسية أخرى لتنقل «الرؤية التي يريد أن يطرحها غير عمله الروائي»[2]، هي شخصية مصطفى.

بقي صوت الراوي، أي قوله بالتحديد، وباختين يلزم الكاتب بجعل الراوي متحدثا بلغة مشتركة لدى الناس حتى تحقق رأيا عاما أو موقفا مشتركا، وتحقق أيضا حيادا للكاتب، والواقع أن هذا ما حدث تقريبا في هذا الرواية المدروسة، فبتتبع أثر موقف الراوي نجده يعلم كثيرا عن الشخصيات وماضيها، وعن قانون الثورة الزراعية ومنذ بداياته، لكنه برع في إخفاء موقفه من كل ذلك، وما تم العثور عليه سوى إشارة دالة على دفاعه عن الإيديولوجيا الاشتراكية عامة، حيث قال عند سرده لتفاصيل الاستفادة من الثورة الزراعية: «لقد كان –حقا– المستفيدون الأوائل من أدقع الفقراء فقرا»[3]، فكلمة "حقا" هي التي كشفت موقفه.

3-2-2- صوت وطار/ برهما

لما شاء الكاتب الإدلاء بإيديولوجيته وموقفه، اختلق شخصية برهما/ وطار، وجعل جميلة على معرفة به من خلال قراءتها روايته **اللاز**، كما جعل لهذه البطلة حديثا معه تتخيله، ومن هذا الحديث تسربت إيديولوجياته المنصبة في أمرين؛ هما السياسة والفن. تحدث برهما عن علاقته بالهواري بومدين، وأفصح عن شدة انحيازه له، ولم يكتف بذلك، وإنما صار يسرد على لسان جميلة –التي تتذكر جيدا قوله– مدى معرفته له: «أعرف بالتقريب كل تركيبات فكره (...) وعشت حتى الأعماق، فترة إعلان تمرده عن الحكومة المؤقتة (...) وقد تحديته أكثر من مرة»[4]، وفسر فكرة تحديه له بممارسة الكتابة، لأن الفنان «محكوم عليه بالتوق إلى الأمثل فالأمثل»[5]، وبالتالي قد ينتصر عليه بقلمه القادر على رسم اشتراكية مثالية، بينما هو فمحكوم بالواقع.

3-2-3- نهاية الرواية

---

[1]– محمد علي سلامة: **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008، ص: 25.

[2]– **نفسه**، ص:25.

[3]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 36.

[4]– **العشق والموت في الزمن الحراشي**، ص: 145.

[5]– **نفسه**، ص: 145.

كل ما سبق في إطار البحث عن إيديولوجيا الكاتب يدلي بمناجاتية الرواية، وأن وطار راغب في التيار التقدمي، وما يحسم الأمر هو كفيه النهاية، إذ يقول باختين أن الرواية الحوارية تنتهي دون فوز لأحد الطرفين المتصارعين. ولأهمية العنصر تم فصله عن صوت الراوي.

كان انتهاء الرواية لصالح صوت واحد هو التقدمية، أي فوز الإيديولوجيا الاشتراكية، هذا ما دل عليه قول الشريف: «لقد استطعنا أن نسيطر على الوضع، وهذا بفضل، التحالف، بين جميع أنصار الثورة الزراعية: المجاهدون. الشبيبة. العمال. والمستفيدون بالدرجة الأولى»[1]. وإبراهيم الذي انسلخ من الرجعية، قال عن الرجعييْن المتبقيين "مصطفى والمجهول الاسم": «انتهى المشكل الآن، فقد هربا عائدين من حيث أتيا بعد فشل العملية»[2]، مما يبين فشل الرجعيين في طرد التقدميين، وحدوث العكس، فخرجوا هم خائفين.

الأمر الذي يؤدي إلى القول بأن **العشق والموت في الزمن الحراشي** رواية مناجاتية/ منولوجية، اتخذت مظهرا حواريا/ ديالوجيا، لأنها غلَّبت بصورة معينة إحدى الإيديولوجيتين المتصارعتين في النص.

في ختام الحديث عن المتكلم وكيفية مجيئه صوتا، يبدو أن الكاتب سخر شخصياته وعمله هذا كله لخدمة العنصر الإيديولوجي، مما طمس الجانب الأدبي الجمالي، وجعل الرواية نتيجة حتمية لخطة جاهزة وسابقة لعملية الإبداع.

ثانيا: تعدد اللغات في رواية قصيد في التذلل

تُبصم معالم هذا المبحث على آخر ما صدر للطاهر وطار، يتمثل في **قصيد في التذلل**[3]؛ رواية تجري وقائعها بعد انهيار الاشتراكية، وتعدد الأحزاب في الجزائر، سِمتها أنها غيبت أسماء شخصياتها بطريقة متعمدة، فبها نجد السيد الأكبر، السيد الكبير، الأمين العام، السكرتيرة، مسؤول الاستعلامات، مدير الثقافة... وهذا الأخير هو البطل، ذُكر اسمه مرة واحدة "معطار حمدان"، لُقب

---

[1]– **نفسه**، ص: 209.

[2]– **نفسه**، ص: 210.

[3]– الطاهر وطار، **قصيد في التذلل**، الفضاء الحر، الجزائر، 2010.

بالشاعر أيام شبابه لنبوغه فيه، ولُقب بالوفي وأمين أيضا لاسمه النضالي "fidèle" أيام انخراطه في الحزب الشيوعي، حيث كان من الطلبة المتطوعين مع فجرية. ولما انهار الحزب، اقترحت هي عليه التحايل على السلطة، فحدث أن تزوجا في الأول، ثم كما قال هو عن نفسه: «شيوعي أفلس حزبه، فتبنى النظام، أو بالأحرى تبناه بعض النظام»[1]، إذ عينوه مديرا للثقافة. بمجرد أن حدث ذلك، طلب منه السيد الكبير (والمقصود به الوالي) تسخير الشعر في خدمة السلطة، وكانت هذه الخطوة ملخصة في عنوان القسم الأول للرواية "**الرهن**"، فقد رهن الوفي نفسه وشعره للسلطة مقابل المنصب، ولما شرع في عمله الجديد، أخذ أصحاب المناصب العليا يعلمونه ثقافة الفساد –كما يسميها الكاتب– وفي هذه الآونة شعر بالكارثة، لأنه فقد موهبة الشعر، كما فقد تذوقه، وصار كل ما كُتب من شعر بما فيه شعره هو باد له بلا أهمية، «حاول أن يتدارك الأمر، فراح يفتح دواوين الشعر التي في حوزته، واحدا إثر الآخر»[2]، لكن دون جدوى، وإنما أخذ يسخر منها، ويعلق عليها، حتى استنتج في الأخير أن الكارثة التي يعاني منها مطروحة منذ القدم، فكم من شاعر ركض وراء الملك، ومن ثمة، ليس هو الأول، مما أشعره بشيء من الاطمئنان يدفعه إلى تشرب ثقافة الفساد، وهنا يكون القسم الثاني للرواية "**البيع**". باع الوفي نفسه للنظام، لأنه رأى ذلك ضرورة وحتمية يفرضها العيش في هذا الوسط... ونتيجة ذلك، أعاد الفاسدَ "زينو نات" إلى العمل بعد أن كان قد طرده منه، لأنه اقتنع بأنه هو الصالح للوضع والنظام. والواقع أن الوفي فعل كل هذا ليتحايل على السلطة كما خطط، وحين حقق مراده (جمع كيس المال والحصول على سيارة رباعية الدفع...) نشر مقالا عن وضع البلاد بعد استقالته، ثم غادر البلد مباشرة.

تقع الأحداث في ولاية جزائرية سهوبية، تعيش مناسبة قدوم وزير الصيد البحري، مما أدخلها في أحداث وأشغال طارئة هزت بأرجاء أحيائها وطرقاتها، وقد اختلق السكان قصصا يبررون بها سبب الوضع، والذي لا نعلمه إلا في آخر الرواية، حيث قدم الوزير رفقة وفد يرتدون لباس شبه الجزيرة والخليج، وأنهم قادمون للصيد بالطيور، وبالضبط بالقطا!!

نحاول الآن فك بعض الرموز:

---

[1]– **نفسه**، ص: 99.

[2]– **نفسه**، ص: 09.

وزير الصيد البحري يأتي لولاية سهوبية «يفصل بينها وبين السمك وموطنه ما لا يقل عن ستمائة كلمتر»[1]، قد يرغب الكاتب في قول إيديولوجيته: أن النظام عابث.

يأتي الوزير رفقة وفد يرتدون لباس شبه الجزيرة والخليج، وأنهم قادمون للصيد بالطيور، وبالضبط بالقطا!! القطا نوع من الطيور المحبب لدى الشعراء، وبالتالي قد يستخدمونه هؤلاء طعما في اصطياد الشعراء. يبدو أن الكاتب راغب في قول أن الجزائر بها شعراء انحازوا للسلطة بشعرهم، ونبغوا في ذلك كثيرا، لدرجة أن صار أهل الخليج والجزيرة يأتون لأخذ بعضهم، بعد أن كانوا هم البارعون في الميدان من خلال المتنبي وامرؤ القيس... وغيرهما ممن أساءت لهم الرواية.

تعد هذه الرواية تقريرا أسود عن الشعراء الذين سعوا وراء السلطة، فتعرضت للكثير من الأسماء بطريقة جريئة. وهي تقرير أسود أيضا عن فساد المجتمع والنظام على مختلف الأصعدة، وكل ذلك تعبير عن إيديولوجيا الكاتب، إلا أن ذلك لم يمنع من إيراد العديد من الإيديولوجيات، والتي أبرزتها الرواية من خلال بنيات لغوية، ولتوضيح هذه المسألة لا بد من تقديم نظري لفكرة تعدد اللغات في الرواية الواحدة.

1- تعدد اللغات في النص الروائي

تعدد اللغات plurilinguisme مسألة بالغة الأهمية، تم فصلها عن أمور أخرى تخص المتكلم كملامحه واسمه... لما يملكه عنصر اللغة من طاقة قصوى في حمل الإيديولوجيا، إذ صارت اللغة لوحدها عنصرا أدبيا حاملا للإيديولوجيا عبر مبدأ التآلف بين الأسلوب والترسبات الثقافية للقائل.

لعل أهم ما يميز اللغة الإبداعية* هو تلاعب الكاتب بألفاظها، حيث يجعل اللفظة الواحدة تدخل دخولا مميزا في السياق الروائي، فيعطيها بذلك معنى جديدا يدفع بالقارئ إلى الاعتقاد بأنه يقرأ هذه الكلمة للمرة الأولى، غير أن باختين يقول: «إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا»[2]، وبذلك يكون المقصود باللغة وفق حوارية باختين، لا يعني اللغة في شكلها اللساني وإنما اللغة الاجتماعية المحملة بالقصدية والوعي، فـ«لا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها، وإنما نقصد

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 61.

* ما من داع للتطرق إلى جهود الدارسين في دراستهم لعنصر اللغة، كون الفصل الأول أسهب فيه لأنه عماد الأدبية، وذلك من خلال ياكبسون وجان كوهن.

[2]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 64.

الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا يمكن أن يتحقق أيضا في إطار لغة وحيدة لسانيا، محدِّدا نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات معجمية»[1]. وبذلك، أصبحت اللغة المرآةَ الشفافة التي من خلالها نرى ما يعتمل داخل صدر الرواية من صراعات اجتماعية وإيديولوجية، فاللغة ليست بريئة[2].

يبين باختين كذلك الوحدات التي تدخل تعدد اللغات إلى الرواية من خلال قوله هذا: «فخطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخلِّلة وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية»[3]، ويمكن تصنيفها إلى اثنين؛ ملفوظات الرواية (للكاتب والسارد والشخصيات) والأجناس المتخللة*، ونأتي الآن للتفصيل فيها.

يعتبر باختين الكاتب محايدا، ومن ثم «لا يوجد داخل لغة السارد، ولا داخل اللغة الأدبية "العادية" التي ارتبط بها المحكي، لكنه يلجأ إلى اللغتين معا لكي لا يسلم نواياه لأية واحدة منهما»[4]. وإن خالف الكاتب قانون باختين ولم يكن محايدا، وسعى لتحقيق وجهة نظره، فقد أفسد النمط المثالي للرواية، وبالتالي سيدخل لغته إلى مختلف الخطابات، سواء للسارد أو للشخصيات، مع العلم أن بإمكانه مخالفة وجهة نظر السارد[5]، وعليه، يُجمع منظوره من مختلف الخطابات، من خلال ربط علائق منطقية بينها.

أما الراوي/ السارد فهو يتحدث بلغة مشتركة بين الناس، حتى ينفي موقفه ويحقق رأيا عاما أو موقفا مشتركا أو موقفا عاديا، ويحقق أيضا حياد الكاتب الذي أشغف باختين كثيرا. فللراوي دور كبير في كسر نوايا الكاتب، وقد يفعل ذلك أيضا بأسلوب آخر هو الباروديا Parodie التي تعني المحاكاة الساخرة، حيث يتم التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أن يعتقد القارئ أن المتحدث هو فعلا شخص موجود في الواقع ويستحيل أن يكون من تأليف الكاتب[6].

---

[1]– **نفسه**، ص: 34.

[2]– نور الدين محقق: **بنية اللغة وصراع الأصوات في رواية "الإخوة الأعداء"**، **مجلة فكر ونقد**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد 9، مايو 1998، ص: 95.

[3]– ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 64– 65.

* وهذا التصنيف هو الذي اعتمدناه في التطبيق.

[4]– ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 150.

[5]– ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 149.

[6]– **نفسه**، ص: 127.

ويتحقق التعدد اللغوي بصفة واضحة على مستوى الشخصيات، حيث تتجسد لغتهم من خلال «تنوع طبقات الأسلوب الذي حيك به السرد؛ ويأتي هذا التنوع الأسلوبي، استجابةً للتفاوت بين الشخصيات، وتعبيرا عن الفوارق الاجتماعية التي تعكسها اللغة»[1]. فتأتي اللغة وفق ما يناسب مستويات الشخصيات الاجتماعية والمتباينة فكريا وثقافيا، حيث «إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات»[2]، وبهذا التعدد يكسر الكاتب نواياه.

ويأتي هذا التمايز في اللغات بناء على رأي باختين: «كل كلمة تفوح برائحة مهنةٍ، نوعٍ، واتجاهٍ، وحزب، وعمل معين، وإنسان معين، وجيل، وعصر، ويوم، وساعة. كل كلمة تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة؛ إن الكلمات والأشكال جميعها مسكونة بالنيات»[3]، ويمكن استخلاص الأنماط التي تحقق التمييز بين اللغات: المهنة، الفئة الاجتماعية، العصر، العمر، المنطقة...

أما مسألة الأجناس المتخللة، فيقول عنها باختين: «إن الرواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع **الأجناس** التعبيرية، سواء كانت أدبية "قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية" أو خارج- أدبية "دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ"»[4]، ويرى أنها سمة تمكّن تمكّن الرواية من تمثل مختلف مظاهر الواقع، كما أنها قد تتصهر مع نوايا الكاتب، أو تسهم في كسر نواياه، ثم أنها قد تُفعم بنوايا الشخصيات... فالمهم أن لغات هذه الأجناس تدخل للرواية باعتبارها مواقف، فيُنظر إليها كما قال باختين «على أنها وجهات نظر»[5].

وقد تصطبغ هذه الخطابات المتعددة بأساليب خصها باختين بمصطلحات، كالتهجين Hybridisation مثلا، وهو في نظره أمر إيجابي للرواية، يعني «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ»[6]، ويكون ذلك بطريقة قصدية. وإذا كان التهجين يجمع بين وعيين في

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 181.

[2]- عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص: 104.

[3]- تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ص: 115.

[4]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 160- 161.

[5]- **نفسه**، ص: 165.

[6]- **نفسه**، ص: 222.

ملفوظ واحد، أي من متكلم واحد، فإن الأسلبة Stylisation تجمع بين وعيين في ملفوظين مختلفين، أي من متكلمين[1].

كما أن هناك الصوغ البارودي Parodisation فـ«وفق الموضوع المشخَّص يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطورا الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة وثرثرات البلهاء، والجهود الضائعة المتحذلقة للعلماء والأسلوب النبيل أو الإنجيلي، والنبرة المتزمتة للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدَّد اجتماعيا وبالملموس»[2]. فمن سمات الباروديا، أنها تكون محاكاة تهكمية، وتقليدا ساخرا، و«تكون فيها قصدية اللغة المشخِّصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخَّصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية»[3]، أي تعمل على تحطيم اللغة المقلَّدة. ونظرا لهذه المحاكاة، اعتبر باختين الرواية الهزلية الأمثلَ في طرح تعدد الأصوات، حيث يقلد الكاتب الكلام الساري للشخصية في حياتها وداخل المجتمع، عبر اللعب الهزلي مع اللغات، أي اعتماد "الباروديا/ المحاكاة الساخرة" أسلوبا في ذلك، وهذا ما يكسر صوته[4].

2- كرنفال ملفوظات الرواية

يتم تأخير لغة الكاتب عن لغة كل من الراوي والشخصيات، لأن لغته قد تدخل إلى مختلف الخطابات.

2-1- لغة الراوي

يتوجب على الراوي أن يتحدث بلغة مشتركة لدى الناس من أجل تحقيق موقف عام وعادي يؤدي إلى انحياز الكاتب، فهل فعل ذلك في رواية **قصيد في التذلل؟** أم أنه أحدث صوتا للكاتب؟

أراد الراوي التنصل من إبداء الرأي، فعمد إلى الإخبار في الغالب، كقوله عن البطل "الوفي": «غادر المنزل، ليتفسح قليلا في الشارع، تاركا وراءه الزوجة والبنت»[5].

---

[1]- **نفسه**، ص: 54.

[2]- **نفسه**، ص: 127.

[3]- **نفسه**، ص: 51.

[4]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 127.

[5]- **قصيد في التذلل**، ص: 10.

بأسلوب غير مباشر*، حضر النص التالي: «طرح السيد المدير على نفسه أسئلة عديدة ومختلفة، تؤدي كلها إلى محاولة معرفة، أصول الكارثة وتدرجها عبر الزمن، وتوصل إلى شبه وفاق بينه وبين نفسه، عندما استقر رأيه على أن **الإدارة والتسيير، والمسؤولية بصفة عامة، إن لم يسلم المرء بأنها تقتل المواهب، كحب المال، تماما، فإنها على الأقل، تتطلب التلاؤم والانسجام، فترة معينة، قبل أن تجدد الموهبة نفسها بنفسها، كما كل خلية حية، الموهبة عطية ربانية، وهي كالجمرة، تظل خافتة تحت الرماد، إلى أن ينفض عنها وتهب عليها، نسمة فتستيقظ. تومض، تلتهب محمرة مزهوة، لتلهب كل ما حولها. فتكون نارا**»[1]. قلد الراوي هنا خطاب السيد المدير/ الوفي وفق باروديا، لأنه يطمح من ورائها إلى نقل خطاب الشخصية وفق ما يلائم انتماءها، فالوفي بعد مدة من عمله توصل إلى أن السلطة تقتل الموهبة، كما أنه فسر موهبة الشعر وفق ما تنصه عليه تجربته الإبداعية، وملكته اللغوية، لأنه كما نعلم شاعر.

كثيرا ما ادعى الراوي الحياد، إلا أنه أحيانا يومئ بشيء لإيديولوجيته، فعند إخبارنا عن البطل الشاعر "الوفي" الذي صار يعتقد بتفاهة الشعر وكذبه على مر السنين، قال «لاحت بوادر ما أسماه بالكارثة، عندما أحس، **ولأول مرة في حياته**، أن كل ما قيل في تاريخ الإنسانية من شعر، بما في ذلك ما قاله هو، وصدر للناس في أكثر من ديوان، لا أهمية له، وأنه مجرد نصب على الناس، بالكلمات، ونصب على الشاعر أيضا من طرف المفردات»[2]، وهذا تهجين جامع بين ملفوظ الراوي وملفوظ البطل، بدا من خلاله إيماء لموقف الراوي، تدل عليه العبارة المبرزة، لاسيما حرف الواو، فكأن هناك إقرار مخفي بأن الكارثة موجودة منذ القدم، وهذا سابق لوعي البطل.

لما يرغب الراوي في تسريب الإيديولوجيا، يصبغ خطابه بتلوين إيحائي، فعندما أخبر عن حلم البطل "الوفي"، لمح لأمور، ولم يفصح عنها، مما جعل هذا المنام ملغما بالرموز: رأى الوفي «في المنصة عدة غلمان يتوسطهم شخص ضخم الجثة، أسود، كبير المنخرين، جاحظ العينين. سرعان ما فهم أنه كافور الإخشيدي، وسرعان ما أدرك أيضا أن كافور هذا، هو العريس، وأنه هو، الشاعر، العروس، خاصة وقد شرعوا يغيرون لباسه بلباس نسوي فاخر، ويطلون وجهه بالمساحيق، ويرشونه

---

* نقل خطاب بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص. لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 89.

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 12.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 09.

بالعطور ويذرون عليه دخان البخور»[1]، فالشاعر "الوفي" في الحلم عروس لكافور الإخشيدي*، إنما هو في الواقع عروس للسلطة لمّا ترك الشعر في خدمتها. أراد الراوي نقل الأمر بلغة هادئة، حتى يبدو الأمر حقيقة لا دخل للكاتب فيها، إلا أن ما يؤكد إيديولوجيا الكاتب، هو تبدل الإخشيدي في الحلم –كما يخبر الراوي– ليصير السيد الكبير/ الوالي.

ربما لم تتضح مباشرة نوايا الراوي في المثال السابق حول هذه القضية، إلا أنها انكشفت هنا عندما واصل وأخبر بما حدث في العرس أيضا من مجيء للشعراء إلى العروس/ الشاعر/ الوفي: «جاؤوا في صف طويل، يسلمون عليه الواحد تلو الآخر، قائلون إنهم زملاؤه، وأنهم كلهم، و**الحمد لله عرائس**»[2]. تتبدى في هذا المقطع بارورديا صارخة، واستهزاء فاضح من قبل الراوي

بهؤلاء الشعراء الذين خضعوا للسلطة، فصاروا جراء ذلك عرائس لها، فقلد كلامهم وجعلهم ينطقون بما يناسب ترسباتهم الثقافية والفكرية.

هؤلاء الشعراء العرائس للسلطة هم شعراء المشرق، لأن الوفي في حلمه «ظل ينحدر، حتى قطع كل المغرب، ليجد نفسه في المشرق»[3]. وهذا ما رغب الكاتب في قوله من الأول، أن شعراء عربا سعوا للسلطة من خلال شعرهم، وخص بالتحديد شعراء المشرق العرائس كما ينعتهم. جاء أن عددهم سبعة وأربعون، «لم يعدهم (الوفي)، لكن كان يتأمل الأرقام التي على صدورهم، المطرزة بالذهب والحرير»[4]، وفي العادة يعرف الإنسان باسمه لا برقمه، فلا يدل المشهد إلا على أن هؤلاء تحت القيد والتسلط. لكن هذا الرقم المقيِّد للإنسان مطرز بالذهب والحرير، مما يعني أنه أُهين بتلك المناصب العليا التي توج بها.

من دائرة الشعر إلى دائرة الإدارات وكبار الموظفين، قال الراوي عن الوفي: «عندما جلست السيدة بحراوية، سكرتيرة المديرية أمامه، أخبرها بأنه ينتظر أن يجد من سيعوضها، وأنه سيعيدها، بدورها، إلى وظيفتها الأصلية وأنه ينتظر منها أثناء هذه المدة، أن تبرهن على أنها، قابلة

---

[1]– **نفسه**، ص: 43.

* كافور الإخشيدي «سلطان مصر وسورية 965. جمع حوله الأدباء والشعراء. مدحه المتنبي ثم هجاه»، انظر: **المنجد في اللغة والأعلام**، ج2، ص: 581.

[2]– **قصيد في التذلل**، ص: 45.

[3]– **قصيد في التذلل**، ص: 45.

[4]– **نفسه**، ص: 45.

للاستقامة»[1]. هنا تتضح الأسلبة البارودية التي أجريت على اللقاءات الرسمية الجامعة بين الموظف والمدير، حيث تكون الكلمة الأولى والأخيرة لحضرة المدير طبعا.

حول إيديولوجيا الإدارات أيضا، وعن المنطقة السكنية لعمال الولاية، قال الراوي: «إن الدخول والخروج، لا يتمان إلا من بوابة واحدة، محصنة تمام التحصين، ما عدا السيد الكبير، **طبعا**، فله منفذ خاص به، يتغير حراسه أكثر من مرة في الأسبوع، وأحيانا يوميا»[2]. وهذا بناء هجين تسببت فيه كلمة "طبعا"، لأنها تدفع إلى الشك في نوايا الراوي من خلال نقله للرأي العام، فهو يفضح زيف تلك الفئة العليا وطابعها الانتفاعي عبر نموذج السيد الكبير/ الوالي. فجاءت نبرة من السخرية حول فعل الوالي لأشياء محظورة على آخرين، وبالتالي قد يدل ذلك على رفض الراوي للمعاملات الخاصة التي يحظى بها أهل المناصب، والتي يرضى بها أصحابها بالتأكيد.

لما حصر مدير الشؤون الدينية اللون الأزرق على الصهاينة، دعا من حضر الاجتماع إلى تجنبه في طلاء المدينة، إلا أن هذه الجماعة كان لها رأي عام صاغه الراوي أو الكاتب الافتراضي وفق صوغ بارودي مكشوف: «تردد الجميع بين الضحك والانقباض، فالالتفاتة ذكية وغريبة، نوعا ما، لكن التذكير بالصهيونية في غير محله، يجر ذلك إلى استحضار إخواننا العرب في فلسطين وأحوالهم السيئة، وأوضاعهم المتردية، كما يتطلب ولو قليلا من التعليق، أوله وآخره، التعرض لأصحاب الفخامة والجلالة بالتجريح، والمقام ليس بالمقام»[3]، وهذا «مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم، الذي يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين المستترة»[4]، والذي يرى التطرق لموضوع يمس السادات لا طائل منه. لكن هذا الخطاب حمل وعيَ الراوي الذي تدل عليه تلك النبرة الاستهزائية الساخرة، فهو يرفض هذا التوجه الفكري، كما يبدو أنه يكره هذه الفئة من المجتمع، ربما لنفاقها خاصة، مثلما جاء في قوله عن الوالي: «قام أنف السيد الكبير بجولته كما لو أنه ثعبان استشعر حركة حوله، وعندما استقر، انطلقت ضحكة ودود مرحبة، **جاهزة**، كما لو أنها منحوتة على رخام قرمزي منذ عهود غابرة»[5]، مما يدل على رغبته الجامحة في كشف نفاق هذه الفئة.

---

[1]- **نفسه**، ص: 84.

[2]- **نفسه**، ص: 11.

[3]- **قصيد في التذلل**، ص: 64.

[4]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص: 134.

[5]- **قصيد في التذلل**، ص: 119.

على الرغم من أن الباروديا تستخدم لطمس إيديولوجيا الكاتب، فإننا نجدها في الغالب عكس ذلك، والسبب أن الرواية قدمت استهزاء بطرف واحد فقط، ولو أنها استهزأت بالنقيض منه، لتحقق الحياد وغاب موقف الكاتب.

ساعد الراوي الكاتب في إبراز إيديولوجيته، خاصة لما أطنب في حديثه عن المنشط الثقافي "زينو نات"، وكذلك السكرتيرة "بحراوية"، فصور من خلالهما شيئا من ثقافة الفساد والتي أصابت البلاد منذ تزعزع الاشتراكية كما يعتقد، فالسكرتيرة مثلا كانت على علاقة بأحد المديرين، و«عاشت كذلك، بفضل سي زينو نات، مع قائد وحدة الحرس البلدي بضعة أشهر، (...) علاقتها مع زينو نات، تشمل أيضا، توظيفها رقاصة، في مختلف المناسبات، وفي مختلف المناطق والجهات»[1]، ومن ذلك يبدو أن الراوي يعادي هذا الفساد ويحاول كشفه في النص، وهذا ما يرغب الكاتب الحقيقي في قوله أيضا.

2-2- لغة الشرائح الاجتماعية

«تنوع الملفوظات بصورة ما، طبيعي في المجتمع؛ إنه ينشأ بتلقائية من التنوع والاختلاف الاجتماعيين»[2]، بناء عليه، نمر لأقوال الشخصيات الخالصة، فقد جعلها الكاتب تتحدث وفق رؤيتها الفكرية وانتمائها الاجتماعي.

2-2-1- لغة الشعراء

مادام الروائي في نظر باختين لا يتكلم لغة واحدة، بل يجعل كل شخصية بصوتها الخاص وموقفها الخاص وإيديولوجيتها الخاصة ولغتها الخاصة[3]، فقد قدم صوت الشعراء في رواية **قصيد في التذلل** منسجما مع السمات الأدبية المعهودة على لغتهم.

لما كان الوفي عروسا للسلطة في حلمه، حضر الحفل كلُّ الشعراء الذين لهثوا وراء السيادة والحكم، وآخر من قدم كنجم ساطع يضيء السهرة هو "المتنبي"، لأنه الرائد في هذا المجال، وصاحب خبرة أهلته لأن يقدم الوعظ والنصح، قال لمجموعة الشعراء الضيوف: «الذئب لا يربى. مثلما الشاعر لا يدجن. مثلما أن المرآة لا تعكس إلا وجه ناظرها. مثلما أن الجبة لا تحوي جسدين. مثلما أن

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 76.

[2]- تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ص: 116.

[3]- حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، ص: 33.

العبقرية لا تسعها قنينة، ولا تأتمنها سلطة»[1]، فكان المتنبي يتحدث بإيحاء كما تعلم من نظمه الشعر، وكأنه يقول للشعراء المبتدئين لا داعي لتتعبوا أنفسكم لأن:

- الذئب لا يربى ← لا يؤتمن به، لا يأمن أي أحد شره، فهو مفسد. ومثله:
- الشاعر لا يدجن ← لا يُؤلَف ولا يُستأنس، ولا يؤتمن به لأنه كاذب، فـ"أعذب الشعر أكذبه".
- المرآة لا تعكس إلا وجه ناظرها ← فهي صادقة، ولها وجه واحد، فالشاعر يبقى شاعرا.
- الجبة لا تحوي جسدين ← صادقة أيضا. لا يمكن للشاعر أن يكون شيئا آخر.
- العبقرية لا تسعها قنينة، ولا تأتمنها سلطة ← صدق الأقوال السابقة دلالة على صدق هذا القول. لا يمكن حد عبقرية الشعراء أو حصرها في الوفاء والإخلاص، لذلك لا تأتمنها السلطة، فكيف لها أن تجعل من صاحبها حليفا لها!

ولعل أسوأ ما حدث لأبي الطيب، أنه ذُلّ في **قصيد في التذلل** حين اعترف بجرمه في حق الأدب عموما والشعر خصوصا، واختُلق له كلام هو: «لو أن الإمارة تمنح للشعراء، أيها الشعراء، لكان أبو الطيب المتنبي، أول أمير، فقد سعى إليها بكل جهد وإخلاص، نظم ألف وألف قصيد في التذلل، فلم يصدقه أحد»[2]. يستدعي بنا المقام هنا للتوقف وإحضار صاحب الرواية، فقد بدا وطار قاسيا على المتنبي، حتى وإن كان ما جاء به عنه حقيقة، فقد أمسكه من يده التي توجعه، ووضع إصبعه على الجرح الذي يؤلمه، وركز على الجانب السلبي من شخصيته فقط. وبذلك خدم نصه وعلل وجهة نظره، وانتصر لإيديولوجيته، لكن على حساب المتنبي الذي يُعد «من كبار شعراء العرب»[3]، وأكثرهم جودة في نظم قصائد لم تقتصر على المدح، إذ كان «أفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة ووصف المعارك، على صياغة قوية محكمة»[4].

قال المتنبي أيضا عن كل شاعر: «إن طلب المُلك فإنما ليقول للمَلك، أنت ملك فقط، أما أنا فملك وشاعر. إن طلب الإمارة، فلكي يبدو أعلى وأعظم من كل أمير. يعطونها، لمن يأخذونه، ويمنعونها عمن يأخذهم. ولم ينلها شاعر»[5]. ولم يقتصر الأمر على المتنبي، فنزار قباني عرّف بنفسه

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 47.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 47.

[3]- **المنجد في اللغة والأعلام**، ج2، ص: 233.

[4]- **نفسه**، ص: 233.

[5]- **قصيد في التذلل**، ص: 85.

قائلا: «أنا نزار قباني، أتتني فعفتها. قليل علي سفارة في مدريد. وقليل علي كل الشام»[1]، فقدم الشعراء اعترافات تبين رغبتهم في السلطة. والبارز في هذه اللغات، هو الجانب الفني والتعبير الجميل.

في إطار الشعر دوما، ولما كان الوفي في بداية القطيعة مع الشعر، فعل زميله المدير الواجب وأفهمه ما تفعله السلطة بهذا الفن:

«لقد فقدت حاسة الشعر.

– هأهأ هأهأ. وهل انتبهت لهذا، اليوم فقط؟ أنا قلت للشعر والشعراء باي باي، منذ بدأت أسعى لهذا المنصب الخداع. أنت حديث عهد، في المهمة، "مؤلفة قلوبهم" وستفهم. الزمن طويل يا أخي والعودة للشعر والترهات، يمكن أن تتم فيما بعد. يصير قول الشعر كجمع المال، الشطارة والحيلة والاستعانة»[2]. تستظهر هذه اللغة خطابا إيديولوجيا يتحكم فيه فكر الفئة المبدعة التي حازت على المناصب العليا تاركة وراءها قول الشعر أو تسخيره لما يضمن بقاءها في نفس الموضع، فصار الشعر من الترهات، كما أصبح سببا لجني المال، والذي أعطى لهذه الموهبة هذا البعد الإيديولوجي هو همّ السلطة والسيادة.

قال أيضا هذا المدير الزميل ناصحا: «إذا ما دعيت إلى أمسية، فاستخرج من دواوينك ما تيسر... تحمس وأنت تقرأ، غاضبا، ذكرهم بأيام الرفض والتمرد. ليعلموا أن الجذوة، ما تزال متقدة. وترنم ناعسا عندما تتحدث عن الحب... وكفى الله الشعراء الكذب»[3]. لعل أول ما يلاحظ، ذلك المنطق في التعبير، وقوة الإيحاء والدلالة على نفاق الشعراء وادعائهم، فلم يبسَّط الأسلوب، لأن الذات المتحدثة تحوز على المراتب الأولى في القول اللغوي. ويُبرز هذا الخطاب نفاق هذه المجموعة، ويبين أثر المناصب العليا على نفوس البشر وتغير طبائعهم، لدرجة أنها تنسي الشاعر الشعر.

2-2-2- لغة الإطارات السامية

كان ذوو المناصب العليا يتحدثون وفق ترسباتهم الثقافية، ومنطلقاتهم الفكرية، وقد كانوا في الغالب يجسدون أهل الفساد في المجتمع.

---

[1]- **نفسه**، ص: 86.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 15.

[3]- **نفسه**، ص: 16.

دعا مدير الثقافة لولاية أخرى الوفيَّ إلى النفاق، وعلّمه بذلك ثقافة الفساد الرائجة، والتي تغيب عن الوفي الجديد في هذا الميدان، فحتى يكون محبوبا لدى الجميع، عليه ألا يعارض أحدا، وإنما يؤيدهم في كل ما يذهبون إليه، قال له: «إذا استغرق أحدهم، في الحديث عن آخر سكرة له بقنينات مشروب، لم يذق مثله، أحضرها له المقاول الفلاني، فما عليك، إلا أن تتلمظ، ممررا، لسانك على شفتيك مبتسما»[1]، لأن معارضتهم لن تجلب إلا الخسارة، والسير في الطريق السوي

يعتبر شذوذا لابد من تحاشيه، وقد جاد بهذه النصيحة لِما تعلمه من خبرته الواسعة، ومن مخالطته مختلف أصناف النفوس التي صادفت طريق تمرسه في الوظيفة. قال له أيضا: «إنك وسط قطيع من الذئاب لا تعرف جدها من هزلها. ولا حدودا لشرها»[2]، وكان في قوله هذا يتحدث بتلقائية وبلغة متملصة من كل القيود، وهي في كلماتها تعكس نبرة من جالس وصاحب رفقاء السوء كثيرا.

أيقن الوفي بعد مدة من عمله أن نظام الإدارات قائم على التذلل، فأفهم زوجته ذلك عبر كلمات تفوح برائحة السياق المهني الذي يعيش: «إنه ذلكم الشخص حضرة المدير، الذي ما أن يدخل المديرية، حتى يقف جميع الموظفين إجلالا وإكبارا، وتبادر السكرتيرة، بوضع صحف اليوم أمام مكتبه، وتغمره بابتسامة شكر، على التكرم بهذا الحضور الميمون...»[3]. وإذا أُمر هذا المدير من قبل الوالي صار كل هؤلاء بمن فيهم هو متذللين خاضعين، فكل من يحظى بمنصب مرموق يتذلل له كل من هو دونه مرتبة، والوفي بذلك يبين مدى نفاق الموظفين ومدى انحيازهم لكل من يحتل المنصب الأعلى، فذلك يفرض عليهم العيش تحت لواء الطاعة والانصياع للأوامر والسعي لكسب الرضا، وطلب الاعتذار دون اقتراف الجرم. ولا يكون الاعتذار بالكلام، و«إنما بالانحناء يمينا، يسارا، وقطع خطوة بطيئة إلى الخلف، وفرك اليدين»[4]، لأن «فرك اليدين، بصفة خاصة، أبلغ تعبير عن الاستسلام»[5]. هذا هو معنى التذلل، به وضحت الرواية سر الوصول للسلطة، فعلى الراغب في ذلك أن يرضخ ويتذلل ويستأنس برضا سادته.

---

[1]- **نفسه**، ص: 58.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 59.

[3]- **نفسه**، ص: 46.

[4]- **نفسه**، ص: 50.

[5]- **نفسه**، ص: 51.

أيقن الوفي أيضا أن التذلل ما هو إلا صورة من صور ثقافة الفساد الرائجة، والتي برع فيها الفاسد "زينو نات" كثيرا، الأمر الذي جعله يحكم عليه بأنه هو المثقف الأول في البلاد، وعنه قال في نفسه: «هو أكثر واحد، يخلص للوضع وللنظام، فمادام كل شيء لا يتحرك إلا بوساطة، أو برشوة، أو بعلاقة، من شراء كيس إسمنت، إلى استخراج وثيقة الحالة المدنية، إلى الحصول على جواز سفر، إلى رخصة البناء، إلى سكن اجتماعي، إلى اعتماد جمعية من الجمعيات، إلى تقاضي

منحة مالية مستقلة. إلى التخلص من مخالفة مرور، أو من ضريبة أو غرامة (...)»[1]، ثم إن «فضل زينو نات، يتمثل في تجميد بل، وإلغاء القانون، وفي تحويل الدولة إلى سلطة»[2]. تعلم الوفي كل هذه المصطلحات والكلمات من ميدان عمله، وربما هذه الإيديولوجيات لم يكن يدركها قبل توظيفه. ويلخص هذا القول ملامح شخصية زينو نات، كما تلخص هذه الشخصية كل مظاهر الفساد، حيث صار الفوز بمطلب دنيوي مرهونا بتحقق واحد من ثلاثة أمور خاضعة لمنطق وحكم النظام؛ هي: الوساطة والرشوة والعلاقة، وتكرر هذا التصور كثيرا في النص، مما يؤكد على رؤية الروائي الغاضبة من ذلك.

كانت لغة الوفي في الجزء الثاني من الرواية "**البيع**" عينة إيديولوجية لأصحاب المناصب العليا، قال مرة في نفسه: «ياه... لم أنتبه لبحراوية وبما يحيط بها بعد»[3]، هنا فقط، بعد تجاوز السبعة أشهر، انتبه إلى أن «ملاحة بحراوية غير مطموسة، ويمكن القول بدون مبالغة إنها مستفزة»[4]، وما هذا إلا مظهر من مظاهر الفساد. قال أيضا: «فودكا وعليها الكلام... تستل روح ابن آدم بكل أخوة.. متلكم... هأهأ هاها»[5]، وهذا بناء هجين يعكس وعيين اجتماعيين، فكما تُفقد الخمر نفس الإنسان، تستل السلطة روح الإنسان وتجعله خاضعا لها.

رسمت **قصيد في التذلل** أشكال التذلل العديدة في المجتمع، فالوالي متذلل للرئيس ويحفظ الكثير من أقواله: «الثقافة من الشعب إلى الشعب، كما قال السيد الرئيس أطال الله في عمره. ونجاه من كل بلاء، وأبعد عنه كل سوء، ودحر كل من ينظر إليه بعين خبيثة.. اللهم آمين يا رب

---

[1]- **نفسه**، ص: 98.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 99.

[3]- **نفسه**، ص: 125.

[4]- **نفسه**، ص: 125.

[5]- **نفسه**، ص: 140.

العالمين»[1]. هذا انحياز مطلق للسلطة الكبرى في البلاد، جاء بصيغة بارودية للدعاء، من أجل توضيح كيفية الخضوع. لم يتوقف التذلل عند هذا الحد، فهذا السيد الكبير سهر كثيرا على حماية مصالح السلطات في البلاد، حيث قام بتجنيد كل ما في الإمكان، من أجل عدم المساس بما قد يضر المصلحة المشتركة مع أولي الشؤون السياسية، ما يدل على ذلك قوله: «المغني يمكن أن نطلب منه نوع ما سيغني. الراقص يمكن أن نوقفه في أي لحظة، بإيقاف العازف. أما المحاضر فلا يمكن أن نتحكم فيما سيقول. ابعد على البلى يبعد عليك»[2]، فصار المحاضر خطرا محدقا ومهددا للمصالح العليا. وكلما تحدث الوالي، كان كلامه عينة إيديولوجية للنظام بأسره.

وللإطارات العليا مصطلحات خاصة بهم، كأن يقول الأمين العام حول ما قد يكلف طلي المدينة كلها بأنه: «ما لا يقل عن شكارتين»[3]، فاحتلت اللفظة الأخيرة مكان "كيسين"، لما تحمله من تضخيم في المعنى، ودلالة على قيمة النقود المندسة بها، واختيار هذه الكلمة تعبير عن إيديولوجيا كامنة في أذهان هؤلاء أصحاب النفوذ، فهم لا يضيعون وقتهم في عد النقود، أو كما قال السيد الكبير في مقام آخر: «فبدل أن تظل تلوث يديك بعد أوراق متهرئة احشِ في كيس القمامة الأسود وعينك ميزانك... هههأأأ»[4].

2-2-3- لغة بسطاء المجتمع

رحبت الرواية بالفئات البسيطة للمجتمع كي تسنح لها فرصة التعبير عن رأيها؛ فوردة أم بحراوية تتحدث وفق الجماعة التي تنتمي إليها، وتقول عن وضعيتها مع زوجها الذي تركها لابنتها: «معلقة، ميت الجمعة، لا أنا في رقبته، ولا أنا حرة، أفعل بنفسي، ما أحل الله. تقدم مني أكثر من واحد، فوقفت ورقة الطلاق في وجه الجميع»[5]. جاء الأسلوب بسيطا، وتشكل من خلال تفصيح العامي «أي رد الكلمة العامية إلى أصلها الفصيح، إذ يكفي تسكين بعض الحروف، ويتم الحصول على العامية»[6]، سبب ذلك هو خلق تلاؤم بين اللغة والإيديولوجيا الاجتماعية المعبر عنها.

---

[1]- **نفسه**، ص: 31.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 68.

[3]- **نفسه**، ص: 62.

[4]- **نفسه**، ص: 121.

[5]- **نفسه**، ص: 78.

[6]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 184.

كما رسخت وردة في نفسية ابنتها قابلية الرقص، فكان أسلوبها في التفكير كأسلوب سواها ممن يمتهن الرقص، كلهن يحاولن بنبرات تدعي البراءة والطهر جعل هذا الفن مقبولا ومستساغا من كل النواحي؛ قالت لابنتها: «أتركك مع أمي أو عند جارة من الجارات، وأقصد العرس. مع القصابة والمغنيين، الذين يفضلونني على غيري، لأنني لا أجلب لهم المشاكل مع أصحاب العرس، ولأنني أحسن الرقص. يقول القصابة، أنت التي ترقصيننا ولسنا نحن من يرقصك. أعود بما يتيسر. الخير كثير، والحمد لله. لم يكونوا، لا أهل العرس، ولا مرافقي يبخلون علي، كثر الله خيرهم. هكذا يا بنتي. راد ربي راد. كما تقول حدة بقار»[1]، فالمسكينة بريئة لا تفعل ما يسيء أو يخل... إنها نبرة من الاستهزاء، ممزوجة بتعليل موضوعي، تعمده الكاتب ليوضح رأيا مشتركا توحده لغة جارية وسط الراقصات. وكل مرة، تتحدث فيها هذه الرقاصة، يكون خطابها بلغة تحمل خصائص كل الراقصات اللائي يفتخرن بعروضهن، ويسعين بكل حيلة إلى تقويل الدين، وجعله مناصرا لهن، وأنهن لا يفعلن ما يغضب الله، بل العكس من ذلك، فإن رقصهن نعمة يحمدن الله عليها. وليس الرقص نعمة فقط، إنما هو شرف وافتخار: «أدق بقوة على الخلاخل، يرتفع الرنين. أشمخ برأسي، متأملة السماء... مفسحة المجال لبسمة ناعمة تتراقص بكل وقار على شفتي»[2]، إنها كلمات تفوح برائحة مهنة، وفئة اجتماعية، وسياق عاشت فيه حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة، لتشكل في مجموعها عينة إيديولوجية، ووجهة نظر.

من الأمثلة الواردة كذلك في **قصيد في التذلل**، أن كانت الجدة في حوارها مع حفيدتها "بحراوية"، تتحدث وفق ما تمليه عليها ثقافتها البسيطة المستلهمة من محيطها الاجتماعي، إذ قالت لها: «نزور سيدي فلوس»[3]، وهو مشعوذ كذاب يستغل فئة من أمثال هذه العجوز ويسرق مالها، لأنها تراه خلاصا لكل مشكلة استعصى حلها. ولما تتكلم هذه العجوز يُبسَّط الأسلوب، ويجعل قريبا جدا من العامية: «العالم ربي يا بنتي»[4]، في ردها على حفيدتها التي تتساءل عن مكان وجود أمها الآن. كما نصحتها بقول: «الحي يروح يا ابنتي. فكري في نفسك»[5]، لأنها تخشى فراقها بالموت، فلن يبقى

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 78.

[2]- **نفسه**، ص: 79.

[3]- **نفسه**، ص: 104.

[4]- **نفسه**، ص: 105.

[5]- **نفسه**، ص: 105.

لها أحد من بعدها، وهذه الإيديولوجيا في شكل طوباوية تدعو إلى التأهب للمستقبل، والاحتياط لمفاجآت الدهر.

وقالت العجوز لما دخلت إلى غرفة المشعوذ: «مسلمين ومكتفين، يا سيدي فلوس»[1]، فهي في قمة الخضوع والاستسلام والتذلل*، مسلمة أمرها له، موكلة إياه مهمة إيجاد الحل لمشكلتها، وهذا جراء تشبعها بعرف وتقاليد من يماثلونها فكرا ويشاركونها مجتمعا، نظامه هو الشعوذة والسحر. وكلما خاطبت العجوز هذا الشيخ، تجلت في قولها كل معاني الوقار والاحترام: «الشايلله يا أسيادي»[2]، كيف لا، وهو مفرج همومها كما يخبرها عقلها.

في سياق آخر، وبالضبط لما هاجت المدينة استعدادا وتأهبا لاستقبال معالي وزير الصيد القادم، لم تعرف لا السلطات ولا الفئات البسيطة سبب تكرمه بهذه الزيارة، فسادت أقاويل وسط الفئات الشعبية البسيطة، لتشبع بها فضولها حول سبب كل ذلك، وكل مجموعة فسرت الحدث وفق تصورها الاجتماعي. نبدأ بالأطفال، فقد أخذوا يصرخون بكل ما ملكت أنفسهم من صوت، لاعتقادهم بأن الحدث قائم من أجل إنشاء بحر، الأمر الذي يدل على حرمان وبراءة هذه الفئة، والتي بلغ بها الأمر إلى درجة الهيجان، فأخذوا يلقون بأنفسهم في التراب وكأنهم يسبحون:

«– ثلج يا إخوتي، والله ثلج.

– كذاب.

– ادخل وسترى.

– دبر على نانّاك»[3].

وجاء هذا الخطاب من حيث موضوعه ومصطلحاته وأسلوبه المبسط، موائما لفئة الأطفال، وعاكسا لفكرهم البسيط، وكذلك لطموحاتهم.

أما فئة الكبار، فهمّها آخر، إنها تعاني سوء الوضع، وتدرك الأمر ربما أفضل من الأطفال، قال أحدهم: «الحنفيات لا تدر علينا إلا ساعة واحدة في الأسبوع، وكثيرا ما تنسانا... وهم»[4]، فما أراد

---

[1]– **نفسه**، ص: 109.

* وهذا شكل من أشكال التذلل.

[2]– **قصيد في التذلل**، ص: 110.

[3]– **نفسه**، ص: 131– 132.

[4]– **نفسه**، ص: 132.

قوله أن الوضع سيئ، بينما الأموال تصرف على الجدران والأرصفة، وبدل حل أزمات قصوى، هناك انشغال بأمور أخرى لا تزيد نفعا، وهناك من اعتقد أنهم «يبثون تحت الأرض قنوات مثل تلك التي يستعملونها للبترول والغاز تجلب الماء من بحر تونس»[1]. تدل هذه الإيديولوجيات على الوعي الزائف لدى الشعب وعمى بصيرته، وجهله بما يحدث أمامه.

وقد وُفق الكاتب كثيرا في الملاءمة «بين منطق تفكير الشخصية وشريحتها الاجتماعية ومدى قدرتها على الفعل، وذلك من خلال اللغة»[2]، فشكل لغة نصه في أبهى مظاهرها، خاصة لما تجنب اللغة الدارجة –إلا نادرا– في أقوال الشخصيات، وركز بالمقابل على منطلقاتها وانتماءاتها الاجتماعية، فخلق بذلك تعددا لغويا سليما.

2-2-4- لغة الشيوعيين

الأمر الآخر الذي يلاحظ على **قصيد في التذلل**، أنها كثيرا ما توظف ألفاظا ذات توجه فكري لقائلها، حيث قال الوفي: «يأتي اليوم، يا رفيقة فجرية. يأتي اليوم الذي توضع فيه كل الأمور في نصابها، نسمي ابننا مباشرة، دون خجل أو وجل، ماو أو لينين، ونسمي ابنتنا، أولغا، أو روزا، تخرج ألسنتنا في وجه الرجعية والبرجوازية»[3]. فهناك توظيف لأسماء اشتراكيين استثمرها الوفي من النظام المنظم إليه في أيام نضاله، ويشير إلى أنه سيجعلها أسماء لأبنائه، دلالة على تمنيه انتصار الاشتراكية. وحتى بعد انسلاخه منها، بقي شرها يلحقه، فواجه مثلا مشاكل مع الوالي الذي نعته مرة بـ«شيوعي، لئيم»[4]، ومرة أخرى بـ«خبيث ولئيم، ونذل ابن نذل.. ككل الشيوعيين الكلاب»[5]، والضابط قال له أيضا: «كان بإمكاننا أن نلتقطكم كالفئران واحدا إثر الآخر»[6]، فهما يتحدثان باسم النظام، ويبينان موقفه من الاشتراكية، كونه في هذه الآونة يرى الشيوعيين مناقضين وأعداء، ويخبئون المكائد.

2-2-5- لغة أهل الدين

---

[1]– **نفسه**، ص: 133.

[2]– عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 187.

[3]– **قصيد في التذلل**، ص: 20.

[4]– **نفسه**، ص: 93.

[5]– **نفسه**، ص: 68.

[6]– **نفسه**، ص: 35.

مادام كل واحد يتحدث وفق ترسباته الفكرية وخلفياته الثقافية، فإن مدير الشؤون الدينية قال: «أنبهكم إلى أن قباب المساجد، ينبغي أن تطلى بالأخضر وليس بالأزرق، واسمحوا أن ألفت انتباهكم، إلى أن اللون الأزرق، وإن كان لابد منه في حالتنا، وحالة الجزائر كلها، التي حباها الله بعشرات المئات من الكلمترات من السواحل البحرية، هذا اللون يا سادة هو لون الصهاينة، ويعنون به من الفرات إلى النيل»[1]، فجاءت لغته فصيحة ومملوءة بالمصطلحات الدينية، لكنها في الواقع تابعة للغة الإطارات السامية، لأن صاحبها كذلك، ثم أن قوله تابع لثقافة الفساد، فبعد أن أوضح أن اللون الأزرق لليهود لا يجوز به طلاء قباب المساجد، ذكر أنه على الرغم من ذلك لازم للجزائر.

كثرة هذه الخطابات تثبت أن الرواية «هي الجنس الأدبي الأكثر تعبيرا عن التنوع الاجتماعي للغات، حسب تعبير باختين، والأكثر قدرة على تشخيص ما يقع فيه من أحداث»[2].

2-3- لغة الكاتب

يتضح مما سبق أن الطاهر وطار يرغب في الكشف عن نفاق الشعراء الذين تهمهم السلطة أكثر من الشعر، كما أنه يريد إبراز ثقافة الفساد المروجة داخل المجتمع كما يرى، وتبقى هذه إيديولوجيته، لكنها جد تشاؤمية لا تنظر إلا لجوانب مظلمة*، وهذا ما يجزم بمنولوجية الرواية.

جاءت لغة الكاتب من لغة الراوي، وجاءت أيضا من لغة "الوفي"، فهذا الأخير حين جعله يتحدث كما يتحدث ذوو المناصب العليا، مرر من خلاله الكثير من الإيديولوجيات، كشرح ثقافة الفساد، أو تبيين أحد ركائزها؛ معنى الرشوة: «لو كنت مسؤولا عن أي قطاع آخر مدرار، كالأشغال العمومية، كالإسكان، كالتجهيز والتموين، كالعلاقات العامة. لكانت الهدايا، لا ترى، هكذا، في علب كارتونية، ملفوفة في ورق مزخرف، معظمها ساعة تايوانية، تؤذن كل خمس دقائق، وتحتاج إلى كيس من البطاريات. إنما تذهب من تحت لتحت، وفي جوف الظلمة، في جعب مجهرية، خفيفة الحمل، عظيمة الشأن، إلى مواقع سرية آمنة، قد تكون هنا، وقد تكون في سويسرا أيضا»[3]، يفضح القول إيديولوجيا مستغلي المناصب في كسب الهدايا، بل إنها رشاوى، تبلغ في قيمتها قدر ومكانة

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 63- 64.

[2]- نور الدين محقق: **مرجع سابق**، ص: 95.

* لكنّ الجزائر بلد عظيم، يستحق الكثير من التبجيل، لاسيما في أثر إنساني كالرواية، فلو كان إبراز جوانب مشرقة حقيقية وموجودة فعلا، لكان ذلك تشريفا لبلد الثورة والشهداء والمجاهدين.

[3]- **قصيد في التذلل**، ص: 52.

المرتشي... ثم أن هذا القول تكرر على الغلاف الخلفي للرواية، ما يؤكد على استهزاء الكاتب ورغبته في الكشف عن ذلك.

جعل الكاتب من "الوفي" أيضا معنى الوفاء لهذا الوطن، حيث يكون عبر الاحتيال لجمع المال، ثم الهجرة، أو كما جاء في تقرير هذه الشخصية: «السعيد، السعيد، مرضي الوالدين، هو من تمكن من جمع ما تيسر من المال، واتكل على الله، يستعيد الجنسية الفرنسية، ويفتح تجارة في إحدى مدن فرنسا»[1].

المغزى من الرواية إيديولوجي: أراد وطار القول بأن السلطة الجزائرية تنتظر منه هو الآخر نظم قصيد في التذلل لها، فنظمها لها، لكن ليس كما تريد هي، وإنما كما يريد هو، فكتب قصيدا في الندبة والرثاء على لسان معمر، فكانت لغته من لغة هذه الشخصية أيضا.

مقابل كل الفساد يأتي صوت معمر "القيادة الثورية"*، صاحب النضال السياسي الاشتراكي، يلقي القصيد: «أبكي على الحزن الذي لا يجد صدرا يأويه.. أبكي على الدم الذي لا يجد جرحا ينزفه... أبكي على الطعنة من الخلف... أبكي على الدمعة التي لا تجد عينا تذرفها... أبكي على جمال زوينة الذي ذبح عياش ولدها. أبكي على زوينة وعلى الثلج الذي غمرها... أبكي على الشاعر الذي ندبها وعلى اللحن الذي خلدها»[2]. إنها لوحة امتزجت فيها ألوان من الحزن والأسف على الوضع، وعلى المآل الذي آلت إليه الجزائر، وثقافة الفساد التي طغت... إنما هو بكاء على الجزائر الجميلة "زوينة"، وعلى الرداء الأبيض النقي الذي غطاها، إنما تحته يوجد الفساد والنفاق، والكاتب يعتقد أنه يكشف عنه.

كما يقول: «حزني على الشهيد وما حلم... حزني على الثورة وما أتاها... حزني على الاشتراكية ومن تولاها... حزني على التعاونية وما تم... حزني على عاشق يؤجر من يتغزل بعشيقته»[3]، ينشد عبارات تبكي وضع الجزائر، ودماء الشهداء الذي راح هدرا. ثم «يا سحابة بلا مطرة... يا شجرة بلا ثمرة... يا نارا بلا جمرة... يا كأسا بلا قطرة... يا جبالا بلا ثورة... لقد مل

---

[1]– **قصيد في التذلل**، ص: 114.

* سماه معمر "القيادة الثورية" اقتباسا لاسم معمر القذافي "قائد الثورة".

[2]– **قصيد في التذلل**، ص: 142.

[3]– **نفسه**، ص: 142.

معمر الحقرة...»[1]، عبارات توحي بالخواء، فالأشياء موجودة ولا تدر بشيء، لقد انقلبت الموازين وتغيرت المفاهيم، وأصبح كل شيء مزيفا. «أبكي البحر يبكي "الحراق".. أبكي البنوك يفرغها "السراق"...»[2]، فمن أراد النجاة ركب البحر، ومن لم يركب أخذ ينهب ويسرق، لا لوم عليه، لأنه فاقد لثالوث العيش "الوساطة، الرشوة، العلاقة". هذا هو كلام وطار الذي أرجأه، وهذا هو الصوت المحاور والمناقض لصوت الفساد.

صحيح أن الرواية قادرة على احتواء المنظور الفكري للكاتب، لكن أن تستخدم كوسيلة في الرد على جهات معينة، قد يفقدها ذلك طابعها الأدبي، ويجعلها رسالة إيديولوجية محضة.

لم ينته الحديث بعد عن كيفية تمثل الإيديولوجيا عبر عنصر اللغة وفق منطلق باختين، ذلك أن الأجناس المتخللة عبارة عن وجهة نظر، وهي في الواقع ذات علاقة وطيدة بعنصر لغات الشرائح الاجتماعية، إلا أن فصلها كان من أجل التمعن فيها.

3- كرنفال الأجناس المتخللة

تساهم لغات الأجناس المتخللة في بعث مسحة جمالية داخل النص، لكن توظيف الرواية لما هو أجنبي عنها دليل على عجزها عن الإدلاء بشيء ما، فالعملية لا تخلو من القصدية. إن هذه اللغات الأجنبية وجهات نظر عند باختين، قد تتصالح مع رأي قائلها، كما قد تتعارض.

3-1- الأجناس الأدبية

تتسم الرواية بطبيعتها الموسوعية في احتضان العديد من الأجناس الأدبية[3]، رأي صائب ومتحقق في رواية **قصيد في التذلل**، حيث انتقت الكثير من الأشعار والأمثال الشعبية.

3-1-1- الأشعار

اختارت **قصيد في التذلل** من التراث الشعري ما يساعدها على التعبير عن إيديولوجيا معينة، هي قتل السلطة لموهبة الشعر، فبعد أن التحق الشاعر بطل الرواية "الوفي" بمنصبه، صار الشعر بالنسبة له فاقد لما يُطرب به متلقيه، خاصة وأنه في معناه تلفيق وكذب، كما أنه لا يتوقف على قرار

---

[1]- **نفسه**، ص: 142.

[2]- **نفسه**، ص: 143.

[3]- مخلوف عامر: **توظيف التراث في الرواية الجزائرية**، ص: 15.

واحد، فلا يدري قارئه من يصدق، الأخطل قال: «**ختم الصبر بعدنا بالتلاقي**»[1]، وابن خلدون عوض الصبر بالشوق والاهتياج لما ناجى ولادة: «**فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت**

مآقينا»[2]، وحسب الوفي، من نصدق الأول أم الثاني؟ نفضل الصبر أم الشوق؟... تتبدى هنا أسلبة جامعة بين إيديولوجيتين من ملفوظين مختلفين، فتحاورتا مع إيديولوجيا الوفي.

كما جاء بيت أبي القاسم الشابي، إلا أنه هو الآخر اختفى سحره عن ناظري الوفي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر[3]

ولأن بيت الشابي يتغنى بعظمة الشعب في تقرير مصيره، سخر منه الوفي، ورآه ككل كلام يقوله «كل خطيب يريد أن يحمس الناس»[4]. كان بيت صلاح عبد الصبور، هو الآخر مبعثا للتهكم والضحك، حيث بدا للوفي بمجرد تذكره إياه، أنه من القذارة القول به: **يا من يعطني يوما من البكارة، أعطه ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة**[5]

إلا أن البيت استُحضر بطريقة بارودية محضة، ففي أصله يطلب الشاعر الطهارة من خلال اللفظة الرامزة "البكارة"، بعد أن رأى الواقع مشوبا بالزيف والفجور:

أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهاره
لقاء يوم واحد من البكارة

فعل الوفي ذلك، لأنه واحد ممن رهنوا الفن للسلطة، وبسبب هذه الأخيرة أصبحوا يرون كل شعر كلاما فارغا، ولا معنى له.

وظف الشعر في الرواية أيضا للتعبير عن سعي الشعراء وراء السلطة منذ القدم، ومن ذلك أن انصبت نظرة ساخرة على ما جاء في شعر امرئ القيس، حين وصف معاناة حبه لابنة عمه "فاطمة" التي لم تبادله الشعور ذاته: «**أفاطم مهلا بعض هذا التدلل، أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري**

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 19.
[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 19.
[3]- **نفسه**، ص: 09.
[4]- **نفسه**، ص: 09.
[5]- **نفسه**، ص: 13.

القلب يفعل»[1]، فما إن قرأه الوفي حتى انتفض قائلا: «أيعقل أن يكون حب فاطمة ما في الدنيا، قاتلا؟ ثم إن هذا الولهان الكاذب لم يمت ولا مرة واحدة. في الحقيقة لم يمت إلا عندما استمات في طلب الملك»[2]. يشير ذلك إلى أن الكارثة التي عصفت بالشعر، إنما هي منذ القِدم، وامرؤ القيس* يثبت ذلك. وما قدمت الرواية هذا، إلا لتوضح مناصرة مجموعة من المثقفين للسلطة، وأن عشقهم كان للملك منذ الأزل.

استلهم الكاتب نصوصا شعرية من دواوين فصحاء العرب، وقام بإدراجها لا لغرض جمالي فحسب، وإنما ليعبر من خلالها على ما تأسف له نفسه، تلك القضية نفسها، تسخير الشعر لخدمة السلطة لا لخدمة الفن والإبداع، وقد بلغ الأمر ذروته لما أحضر "المتنبي" في حلم الشاعر، أين أقيم عرس، كل معازيمه شعراء باعوا الشعر وركضوا وراء السيادة، وجاء على ذكر بيته المشهور وسط أجواء العرس، حيث سُمع صهيل حصان وصليل حديد، مما غير من نمط الغناء:

«الخيل.

يهتف أحدهم، فتردد معه مجموعة، الله وحده أعلم بعدد أفرادها... الخيل.

والليل.

والليل، تردد الأصوات.

والبيداء تعرفني.

والرمح والسيف.

والقرطاس والقلم.

والقلم.

تردد الهتافات» [3].

على الرغم من غلط الترتيب "والسيف والرمح"، لا "والرمح والسيف"، فهذا البيت ولج كيان الرواية بطريقة فنية جميلة، ولكنه لم يحضر لاستجلاء معانيه السامية، وإنما ليمهد دخول المتنبي إلى مكان إقامة العرس، فيكون من بعد ذلك مثالا حيا عمن أهانوا الشعر.

---

[1]- **نفسه**، ص: 10.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 10.

* فقد «كان ابن حجر الكندي ملك بني اسد. قُتل أبوه فهمّ في المطالبة بالثأر واستعادة الملك فهرب من المنذر ابن ماء السماء فسّمي بالملك الظليل ولجأ إلى السموأل في تَيماء واستنجد بيوستينيانُس قيصر على أعدائه فأكرمه ومنحه إمارة فلسطين»، انظر: **المنجد في اللغة والأعلام**، ج2، ص: 64.

[3]- **قصيد في التذلل**، ص: 46.

3-1-2- الأمثال الشعبية

تمتاز الأمثال الشعبية بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية[1]، وقد وظفت الرواية الكثير منها، مما يدل على ثقافة صاحبها ومدى تأثره بهذا الموروث، وما إدراجه لها إلا لتلعب دورا جماليا وإيديولوجيا في آن واحد، حيث أخضعها للسياق العام للنص، فجاءت كما يلي:

«**يطول السفر وينقطع الطفر**»[2]: "الطفر" كما شرحها الكاتب، تعني ما يشد البردعة إلى ورك الدابة، أي أن الدابة قد تفقد ما على ظهرها في أي لحظة، فدل هذا المثل على أن دوام الحال من المحال. استخدم المثل برؤية متصالحة معه، وقد جاء في الرواية على لسان مدير زميل للوفي، عاش نفس التجربة وما عاد مباليا بالإبداع، لأن قول الشعر -حسبه- لا يدوم، كما لا تدوم البردعة على ظهر الدابة. لم يكتف المدير فأضاف ناصحا بحكم خبرته في ترك الشعر قائلا له: «**اللي ترهنو بيعو واللي تخدمو طيعو**»[3]، فكما رهنتَ الشعر قم ببيعه أيضا.

«**ابعد عن البلى يبعد عليك**»[4]: وفي الرواية يرمي إلى أن قول ما يناقض مصلحة الدولة من خطب وأشعار شر لا بد من تحاشيه، فالأفضل يكون في اتحاد الطرفين، أو كما يقول المثل الآخر «**اليد الواحدة لا تصفق**»[5]، أحد أقوال الرئيس، والذي ذكره الوالي في ضرورة اتحاد السلطة والشعر. أعيد هذا المثل الأخير مرة أخرى[6]، مع التأكيد مرة أخرى على أن قائله هو السيد الرئيس، ما يوحي بأن الرئيس يدعو للتضامن من أجل إنجاح الفساد، ثم أن مناسبة ضرب هذا المثل جاءت مباشرة بعد سرد الوفي لما اكتشفه من مظاهر الفساد.

لما لاحظ الوفي الفساد المنتشر، حرر مقالا من أجل نشره، ومما أورد فيه ليدل على ذلك: «**ركب الداب على مولاه**»[7]؛ وهذا مثل يوحي بتقلب الأمور، وتغير الموازين. وليس الوفي هو الوحيد

---

[1]- نبيلة إبراهيم: **أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط3، ص: 174.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 15.

[3]- **نفسه**، ص: 15.

[4]- **نفسه**، ص: 68.

[5]- **نفسه**، ص: 33.

[6]- **نفسه**، ص: 52.

[7]- **نفسه**، ص: 114.

الذي لاحظ الفساد، فقد قال كهل: «**ما يخص القرد غير الورد**»[1]، سخرية من تلك التجهيزات الطارئة على الولاية التي تكون أحوالها سيئة، وينقصها الكثير بدل الدهن أو الحفر، وإنما أشياء أخرى ذات أهمية كمظاهر الفقر.

الشعب غاضب من النظام ومهمش عن قراراته، مما جعل أحدا يعلق مستهزئا: «**يجعل قال على من قال، والداري ربي سبحانه**»[2]، فهم يجهلون سبب تلك التحضيرات التي تشهدها الولاية، لأنهم يعيشون بمعزل عن القرارات والأمور المستجدة، فيمكثون في الهامش فقط، وكأنهم أجانب عن هذه البلاد. وقد وُظف المثل هنا «باعتباره أداة موائمة لتعبير العامة عما يموج في ضمائرهم تجاه المواقف والقضايا، وعن كل ما يخص شئونهم»[3].

في المقابل من ذلك، تعيش الفئة الموظَّفة في المناصب العليا حياة فساد واستغلال، كأن يقول المدير الزميل للوفي: «**اخدم يا التاعس على الناعس، كلها يا الراقد بالنوم**»[4]، لما يدعوه إلى استغلال أموال الدولة، بتسجيل حساب المكالمة الهاتفية على النفقات الإضافية. ويتعاملون مع رؤسائهم بتذلل، مما لخصه الوفي في «**الراس لي ما تقصوش بوسو خير لك**»[5]، لأن ذلك ما تمليه عليه نفسه منذ أن حاز على منصب "مدير الثقافة". كما يوجد مثل آخر يرشد إلى سياسة أخرى في التعامل مع أوساط المثقفين: «**كلب ما يعض خوه**»[6]، وإن كان يدل على الأخوة، فهو في **قصيد في التذلل** ذا بعد سياسي، حيث لابد من حفظ سر الآخر، وعدم اغتيابه أمام الملأ، وناطقه كان صاحب خبرة في ميدان التعاملات السياسية والإدارية، دل على ذلك قوله «**سال مجرب لا تسال طبيب**»[7]، قاله حتى يبعث الثقة في نفس مستمِعه على صدق كلامه، فالأمثال يغلب عليها «جنين تجربة وبداهة فرد، رسختها الشفاه الشعبية نتاجا جماعيا، فأضحت حكمة الأجيال وصوت الشعوب»[8].

---

[1]– **قصيد في التذلل**، ص: 132.

[2]– **نفسه**، ص: 132.

[3]– عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 215.

[4]– **قصيد في التذلل**، ص: 17.

[5]– **نفسه**، ص: 48.

[6]– **نفسه**، ص: 59.

[7]– **نفسه**، ص: 59.

[8]– عبد القادر شرشار: **المثل الشعبي وانعكاساته على ثقافة المجتمع، مجلة بحوث سيميائية**، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العدد الثاني، ديسمبر 2006، ص: 126.

وإن تواصوا بينهم استلهموا أقوالهم من محيطهم، كقول مدير الأشغال: «**اللي سهر يكمل سهرتو**»[1]، للدلالة على وجوب إتمام العمل وطلاء كل المدينة استعدادا لقدوم معالي الوزير. وكان بالمثل تعديل، لأنه في الأصل "اللي سكر يكمل سكرتو"، حسب الشرح الذي تفضل به كاتب الرواية.

من الإيديولوجيات السياسية، موقف الاشتراكية، والذي يعبر عنه قول: «**يخلف ربي على الشجرة وما يخلفش على قصاصها**»[2]، والذي يعني أن الله ينصر المظلومين فيعوض عليهم، ولا ينصر الظالمين. هذا ما بقي من أقوال الاشتراكية، كما جاء في الرواية. ثم كان المثل: «**من يزرع يحصد**»[3]، ليفيد أن الجزاء من جنس العمل، فإن سعى الإنسان لتحقيق شيء ستأتيه منافعه، وهو في الرواية توجه سياسي، يرى الحركة الإسلامية ثمرة النظام السائد في البلاد.

من الإيديولوجيات الاجتماعية قول: «**هذا هو القماش.. أدي والاّ خلي**»[4]، فهو يوحي بضرورة وحتمية الشيء، حيث عبرت به بحراوية عن رضوخها لأستاذ الأدب المشرقي حين خيرها قائلا: «أنت.. أو السقوط في الامتحانات»[5]. والمثل الآخر: «**العرق جبّاد**»[6]؛ أي أن الأصل جذاب كالعدوى كالعدوى ينتقل من السلف إلى الخلف حسب السلالة، ومناسبته في الرواية، أن أم الوفي تتهم زوجة ابنها بالزنا، العرق جباد، يعني زانية كأمها، ما يعكس شيئا من فكر هذه العجوز.

وربما يرى الكاتب في استخدام هذه الأمثال المنتزعة من البيئة الشعبية ما ينسجم مع هذا الأثر الفني الذي ينزع إلى الواقعية في التعبير، ولاسيما إن تتحدث الرواية -كما في **قصيد في التذلل**- عن شريحة واسعة من الناس، لم تحصّل معارف تؤهلها للتحدث بلغة أرقى أو أفصح أو أكثر تأنقا[7]. كما أن اللغة قد تعجز عن توضيح إيديولوجيا معينة كما قد يوضحها المثل الشعبي المضغوط بالدلالات.

3-1-3- الأغاني الشعبية

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 63.

[2]- **نفسه**، ص: 26.

[3]- **نفسه**، ص: 93.

[4]- **نفسه**، ص: 126.

[5]- **نفسه**، ص: 126.

[6]- **نفسه**، ص: 20.

[7]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 187.

حفلت **قصيد في التذلل** بالتناص مع الغناء الشعبي، لأن الوفي في حلمه كان عروسا، مما يتطلب مجموعة من الأغاني لتغطية هذا الحفل. فلما كانوا يسيرون به محملا على أكتافهم، ولما أجلسوه قرب عريسه (الإخشيدي)؛ جاءت مقاطع من قبيل[1]: "**رايحة لبيت الجيران.. يا حبايبي يا غايبين، لو أفتح وأغمض ولاقيكم يا غاليين.. تمخطري يا عروسة.. خارجة من دار ابوها رايحة لبيت الجيران.. دارو العراس.. المحفل جبّ.. كحلة لنعاس طويلة الرقبة**"... لتبيين خضوع بعض الشعراء للسلطة، وانصياعهم لها كعروس تسير في محفلها كما تؤمر، ساكتة مطيعة، إن قالوا لها التفتي يمينا فعلت، وإن أُمرت بالالتفات يسارا لبت، لا تسأل إلى أين ولا تستفسر لماذا.

كما وظف الكاتب أغنية بقار حدة، ليعلم عن سبب رغبة بحراوية في الرقص، ألا وهو ورود اسمها في أغنية بقار حدة: «**اندوّر على عمر جديد وبحراوية تلبس وتزيد**»[2]، لكن السبب هو أن يشير في هامشه فقط إلى أن بقار حدة «مغنية شعبية، من ضواحي سوق اهراس، ماتت متسولة رغم شهرتها»[3]، بذلك يلفت الانتباه لإهمال أوضاع الفنانين وإن كانت مزرية، لاسيما وأنه كثيرا ما يُحضر قولها في إحدى أغانيها: «**راد ربي راد**»[4]، ويعني أن كل شيء كما شاء الله، فكأنه يشعر بمعاناة حدة.

3-2- الأجناس غير الأدبية

كان حضورها في النص قليلا مقارنة بالأجناس الأدبية، كتوظيف الدين و النص السياسي.

3-2-1- النصوص الدينية

حضر التناص مع الدين، ومنه ما سبق الإسلام، كتوظيف الوفي لقصة موسى عليه السلام من أجل الإدلاء بإيديولوجيا معينة؛ هي أن التداول على السلطة يتم باسم الديمقراطية، لكن ذلك خداع للشعب فقط، ففي حال تفطن هذا الأخير، «ترتفع العصا، وتتحول إلى حيات وإلى ثعابين وتماسيح»[5]. فتم استحضار عصا موسى عليه السلام مع إطراء تغيير عليها، وذلك لتبيين شدة سحر سحر السلطة ومدى مكرها، فما إن تحظ بتأييد الشعب، حتى تكشف له وجهها الحقيقي الذي يشبه

---

[1]- **قصيد في التذلل**، ص: 43، 44.

[2]- **نفسه**، ص: 76.

[3]- **نفسه**، ص: 76.

[4]- **نفسه**، ص: 78.

[5]- **نفسه**، ص: 54.

في شره شر الحيات والثعابين والتماسيح... إذ «ترتكز طريقة توظيف الرواية للقصة القرآنية إلى الاختلاف والمشابهة»[1].

ولما كان الكاتب بصدد عرض وجهات نظر الناس إلى مصدر كلمة "نات" التي ارتبطت باسم منشط الثقافة "زينو نات"، جعل فئة ترى أنها «اسم الجن الذي كان يخدم سيدنا سليمان وأنه هو الذي أحضر بلقيس ملكة العرب وعرشها إلى القصر العجيب»[2]، وأن أمريكا تحالفت معه في نقل المعلومات والأخبار، في أقل من رمش العين. فسمي المنشط بذلك لسرعة تلقيه وإيداعه الأخبار كالإنترنت.

حضرت آيات من القرآن الكريم أيضا، فبمناسبة التأهب لاستقبال وزير الصيد، غلب على الناس الاعتقاد بأن الولاية بصدد إنشاء بحر، فتملكهم الخوف من ألا يجدوا ما يعلفون به أغنامهم، فيصعب عليهم العيش أكثر، ومن ذلك قال أحدهم [**إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ (16)**]*، فإن شاءت الجهات العليا إذهاب الناس، ستفعل وتأتي بآخرين، مما يدل على اعتقاد الشعب بإهمال الدولة لشؤونهم.

وعن الحركة الإسلامية، يرى الشيوعي "الوفي" أنها نتيجة أفعال الدولة، فكأنه يقول: «وما أصابتكم من مصيبة إلا بما كسبت أيديكم»[3]، تناصا مع قوله تعالى: [**وَمَا أَصَابَكُمْ مِنْ مُصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ (30)**]*. فـ«كان المستوى السياسي الإيديولوجي هو السائد في توظيف التراث»[4].

3-2-2- النصوص السياسة

في الرواية، نهل من النصوص السياسية السياسيون، لأن ذلك نابع من ترسباتهم الفكرية الخاضعة لانتماءاتهم الاجتماعية، ومن الأمثلة أن كان مدير الثقافة لولاية أخرى، يتحدث وفق منظور سياسي أثناء نصحه للوفي، حيث أفهمه بأن باب المعاملات يفتح على زرع الألفة والانسجام، ولا

---

[1]- محمد رياض وتار: **مرجع سابق**، ص: 158.

[2]- **قصيد في التذلل**، ص: 73.

* الآية 16 من سورة **فاطر**، و19 من سورة **إبراهيم**، وجاءت في الرواية ص: 133.

[3]- **قصيد في التذلل**، ص: 93.

* الآية 30 من سورة **الشورى**.

[4]- مخلوف عامر: **توظيف التراث في الرواية الجزائرية**، ص: 113.

يتأتى ذلك حسبه، إلا من خلال بعث الضحك في النفوس، ومفتاح هذا الضحك هو قول «**في الحاجة تكمن الحرية**»[1]، وكما جاء في الرواية، هي عبارة مستوحاة من الكتاب الأخضر الليبي، وقد ذكرها الكتاب في مقام توضيح حاجة المرأة للإنجاب، فهي حسب المؤلف «مجبرة على ذلك بفعل الحاجة إذ أنه في الحاجة تكمن الحرية»[2]. إن استخدام المقولة وفق محاكاة ساخرة تحاول كسر قصدية الخطاب الأصلي، قد يهدف إلى تبيين لا معنى هذه المقولة، بل إنها مبعث للضحك لتفاهتها.

كما جاءت مقولة مسؤول حزب جبهة التحرير "مساعدية" على لسان الوالي في لحظة غضب: «**لا يوجد استقلال أصلا في هذه المنطقة، في هذه البلاد كلها، نحن حصلنا عليه، هذا الاستقلال، ونحن نعرف كيف نتصرف فيه، ونفعل به ما نشاء. اكتسبناه بالدم، ومن له قدرة على انتزاعه منا.. فليتقدم**»[3]، جاء ذلك في رده على الوفي حين أخبره بأن الجمعية التي تنظم محاضرات وأشعار مستقلة عن نشاط الولاية، فهو يرفض هذه النشاطات.

تخللت هذه الأجناس الرواية، فأحدثت بذلك انفتاح النص على نصوص أخرى، مما أكثر الإيديولوجيات، وفتح مجالا لطرح العديد من الآراء والمواقف والرؤى لمختلف فئات المجتمع، كما أن هذه الأجناس المتخللة، لم تخف جانبها الجمالي، فكانت لآلئ مرصَّعة على ثوب الرواية.

ركز الكاتب على الجوانب السلبية فقط، فألف رواية **قصيد في التذلل**، رواية مناجاتية/ منولوجية.

---

[1]– **قصيد في التذلل**، ص: 57.

[2]– جاء ذلك في: معمر القذافي: **الكتاب الأخضر، الفصل الثالث، الركن الاجتماعي للنظرية العالمية الثالثة**، المنشأة العربية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية الليبية، 1981، ط2، ص: 44– 45.

[3]– **قصيد في التذلل**، ص: 68.

الخاتمة

خاتمة

توصل البحث إلى العديد من النتائج، والتي يمكن ذكرها في النقاط التالية:

– الأدبية مصطلح شائك وغامض، يصير واضحا بمجرد القول "أنه يدل على خصائص تزين الأدب فتجعل منه أدبا، ولا يمكن فرض خصائص معينة على الكاتب، وإنما بشطارته هو في الاختيار من زخم كثير من الاحتمالات والإمكانات المتعددة التي تضفي جمالية على الأدب، يصنع فرادة نصه، ويحقق جمالية معينة ويجعل من أدبه أدبا". فغموض الأدبية نابع من استحالة تجمع خصائص بعينها في الأدب، فلكل نص خصائصه الأدبية.

– الإيديولوجيا مصطلح تقاذفته المجالات المتعددة، ويدل في معناه العام على المعتقدات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية والدينية...

–تستهدف الإيديولوجيا العديد من النصوص، لكن الأدب ومنه الرواية، أدب قبل كل شيء، وفن جميل يسعى لإبراز جماله، والحفاظ على خصائصه الجميلة التي تجعل منه أدبا.

–تتمثل الإيديولوجيا في الرواية على شكل صراعات وأفكار متناقضة، بحيث تعطي الفرصة لمختلف التناقضات في البروز وفرض نفسها. ويتوجب عليها أن تأتي منسجمة مع البنية الأدبية، حتى تحقق جمالية الإبداع.

– يبدو أن الحوارية النابعة من تصور باختين، مبدأ مبني على فكر حضاري، هو احترام الرأي الآخر وتركه يمارس وجوده، ويعني أيضا عدم فرض الرأي على الآخر، فالروائي يدرج في نصه الآراء المختلفة وإن كانت متناقضة، ولا يبدي رأيه ولا يفرضه على القارئ.

– تتشابك الإيديولوجيا والعناصر الفنية للرواية، لدرجة قد تتصهر معها، فيصبح كل ما هو أدبي حاملا لمعطى إيديولوجي، كالفضاء مثلا.

– قد يلجأ الروائيون إلى وصف المدن والأرياف والفضاءات المختلفة من أجل رصد أوضاع اجتماعية معينة، أو خلق جو ملائم لظرف تاريخي استحضرته الرواية، فيلعب الفضاء بذلك دورا بالغ الأهمية في تصوير الإيديولوجيات، فيأتي منسجما معها من نواح عديدة، كنوع الفضاء في حد ذاته،

الأثاث، أحوال الشخصيات بداخله... فكل ما له صلة بالفضاء يتواءم مع الإيديولوجيا المحددة، فلا يصور الروائي مظاهر البؤس والحرمان داخل القصور! ولا حياة الحروب في الشواطئ والمخيمات الصيفية! وإن حصل ذلك، فستكون هذه الفضاءات ثانوية لتصوير نواح بسيطة، بينما حدة البؤس ستكون في الأكواخ أو وسط المزابل كما فعل الطاهر وطار، وتكون حدة الحروب في الجبال والقرى كما فعل الطاهر وطار أيضا.

– قد يشكل الفضاء صوتا من خلال وضعه عموما، أي من خلال أهله وزواره وأثاثه وجدرانه ومأكولاته... كما يمكن له أن يناقض فضاء آخر في الدلالة، مما يسمح بتشكيل ثنائية صوتية كالتي جاءت في رواية **الزلزال**؛ (جسر سيدي راشد ≠ جسر مجاز الغنم)، (مقهى سعدان ≠ مقهى البهجة) أو (مقهى سعدان ≠ مطعم بالباي). وعليه، يمكن القول بالاستناد إلى منطلقات باختين أن الفضاءات تتحاور أيضا وتتصارع.

– الفرق بين الفضاء والزمن في دلالتهما الإيديولوجية، أن الفضاء يأتي منسجما مع الإيديولوجيا ويعطي صورة واضحة عنها، بينما الزمن كمفهوم في إحالته على التاريخ والمجتمع، يعد إيديولوجيا في حد ذاته، وبالتالي، لا تكون الإيديولوجيا رمزا يستدعي بذل جهد في إيضاحها، وإنما هي موجودة وبارزة، أما الزمن النفسي الذي تعيشه الشخصية فهو كالفضاء يحيل دوما إلى إيديولوجيا معينة. ويبقى الزمن النصي، فهو يساهم بصورة بالغة الأهمية في تقديم الإيديولوجيا بطريقة فنية، يقدمها أو يؤخرها ليدفع بالقارئ للتمتع والبحث عن الغاية من ذلك، فتلفت التقنيات الزمنية في مختلف أشكالها انتباه القارئ... خلاصة ذلك، أن الفضاء دال على إيديولوجيا معينة، أما الزمن فقد يكون إيديولوجيا في حد ذاته إذا عنينا به الزمن التاريخي والاجتماعي، ودالا على إيديولوجيا معينة إذا عنينا به الزمن النفسي أو الزمن النصي.

– وإن كان الزمن التاريخي إيديولوجيا في حد ذاته، فإنه يستعين بعناصر أدبية للحضور في الرواية، كجعل الشخصية شاهدا على حدث تاريخي واقعي، أو تكليفها بمهام توضيح تفاصيل الحدث، وكذلك اختيار الفضاء الملائم للوقائع، واستحضار الاسترجاع لكسر خطية السرد...

– يساهم الزمن الكوني في تأكيد إيديولوجيات وجعلها أكثر واقعية، فرصد الأيام والشهور... يشعر القارئ بأن المجريات حقيقية وواقعة فعلا.

– هناك علاقة تنافر وتجاذب بين الزمن النفسي والزمن الطبيعي؛ الأولى تتمثل في أن الزمن النفسي لا يتحقق إلا بغياب الزمن الخارجي بطبيعته الفلكية، أي عندما تفقد الشخصية شعورها بالزمن الحقيقي وتعيش زمنها الخاص، والعكس كذلك، بمعنى يتحقق أحدهما بغياب الآخر. أما الثانية فتتمثل في أن تأثر الشخصية بما يحدث من حولها، يحملها إلى التذكر أو التخيل أو التفكير... كما أن زمنها النفسي قد يجبرها على التخلي عنه، وبالتالي تستعين بالزمن الخارجي لفعل ذلك.

– مادامت الإيديولوجيا نشاطا ذهنيا بشريا، فإنها مرتبطة كثيرا بنفس الإنسان، مما يجعل الزمن النفسي بارعا في تصويرها.

– للزمن النفسي طاقة كبرى في طرح عدة إيديولوجيات اجتماعية وسياسية.

– تكون تقنيات الزمن النصي حاملة للعديد من الإيديولوجيات، لاسيما الاسترجاع والمشهد، فهما يملكان طاقة قصوى في كشف الخبايا الماضية أو الكامنة في النفس.

– تعد الشخصية حاملا إيديولوجيا من خلال أفعالها ومواصفاتها وملامحها... وكل شيء يخصها بإمكانه أن يتوفر في يدي الكاتب، فيصور به إيديولوجيا معينة. وإذا تبادلت الشخصيات إيديولوجيات متعارضة، فقد حققت الرواية مبدأ الحوارية للإيديولوجيات المختلفة.

– المادة الأولية في تشكيل الرواية هي اللغة، فلا يمكن تغييب هذا العنصر ولو في صفحة واحدة، عكس الشخصية والزمن والفضاء. ويحمل هذا المكون إيديولوجيا تتمظهر في شكل خطابات، تكون هذه الخطابات في شكل لغات اجتماعية تعكس الأنماط الفكرية المختلفة للمجتمعات والأفراد، مما يشكل تعددا في اللغات وتعددا في الإيديولوجيات، ومن هنا يتحقق الصراع الإيديولوجي.

–تكون الباروديا "المحاكاة الساخرة" أسلوبا في إخفاء صوت الكاتب وفي تحقق مبدأ الحوارية، لكن بشرط، هو أن تكون السخرية من كل الخطابات المتصارعة في الرواية، لأن الكاتب إذا سخر من طرف واحد، بدا صوته من خلال الصوت الآخر، لأنه نقله بصيغة جدية.

–إذا اعتمد الكاتب الباروديا أسلوبا في طمس صوته وفي تحقيق الحوارية، سيخرج برواية هزلية لا محالة، ولذلك قال باختين بأن الرواية الهزلية هي الأمثل في تحقق تعدد الأصوات وتحاورها. وخلافا للباروديا، فإن الحوارية تتحقق من خلال تصارع الإيديولوجيات الممثلة بالشخصيات، فيكون العدل بين كلها من حيث نسبة وكيفية الحضور...

-إذا دخلت الإيديولوجيا للرواية، فالأفضلُ لها أن تأتي متستِّرة وراء تقنية أدبية، لأنّ غموضَها يزيد الأدب جَمالا.

-يبدو في رأينا أن الإيديولوجيا الأفضل في الدخول إلى الرواية، هي الإيديولوجيا الاجتماعية، لأن السياسية يكون لها الصدى الأقوى والأثر الأكبر على هذا الفن، مما يطمس الملامح الفنية.

-انشغل الطاهر وطار بما يكتنف المجتمع من قضايا، حيث تتبع في رواياته واقع الجزائر وتاريخها، فصور حرب التحرير في **اللاز**، وأصبح من ورائها فنان الثورة العظيمة، كما انتقم من الإقطاعية في **الزلزال**، بعد أن تجول بها في أرجاء قسنطينة، ثم صور حياة الطلبة في خضم التحولات التي عاشتها الجزائر من ناحيتي **العشق والموت في** هذا **الزمن الحراشي**، ولما رأى ما لم يعجبه، كتب رواية **قصيد في التذلل**.

- يعسر جدا على روائي كالطاهر وطار أن يكتب رواية حوارية، ترصد مختلف الإيديولوجيات المتناقضة في الواقع، وتركها تتجادل وتتنازع دون تدخل منه، فلانشغاله بقضايا بلاده ومجتمعه لم يستطع التنصل من رؤيته الإيديولوجية حول كل ذلك.

ببليوغرافيا

- المصادر
- المراجع العربية والمترجمة
- المجلات والصحف
- المعاجم والموسوعات
- المواقع الإليكترونية

أولا: المصادر

القرآن الكريم على ما يوافق رواية حفص.

1. وطار (الطاهر): **اللاز**، موفم للنشر، الجزائر، 2007.
2. وطار (الطاهر): **الزلزال**، دار العلم للملايين، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
3. وطار (الطاهر): **العشق والموت في الزمن الحراشي/ اللاز: الكتاب الثاني**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
4. وطار (الطاهر): **قصيد في التذلل**، الفضاء الحر، الجزائر، 2010.

ثانيا: المراجع العربية

5. إبراهيم (عبد الله)، الغانمي (سعيد)، علي (عواد): **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: البنيوية، التفكيكية، السيميائية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1996.
6. إبراهيم (نبيلة): **أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط3.
7. الأعرج (واسيني): **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
8. (الأطرش) يوسف: **المنظور الروائي عند محمد ديب، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.
9. الأنطاكي (يوسف): **سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الإبيستيمولوجية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
10. بدر (سعد عيد مرسي): **الأيديولوجيا ونظرية التنظيم، مدخل نقدي**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2008.
11. بلحسن (عمار): **في الأدب والايديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
12. ابن ذريل (عدنان): **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
13. بودبية (إدريس): **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.
14. حامد (خالد): **المدخل إلى علم الاجتماع**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

15. حبيلة (الشريف): **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010.
16. الحمد (تركي): **الثقافة العربية في عصر العولمة**، دار الساقي، لبنان، ط2، 2001.
17. حمدي (أحمد): **جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2001.
18. حميش (بنسالم): **التشكلات الايديولوجية في الإسلام، الاجتهادات والتاريخ**، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993.
19. خليفة (عبد الرحمن): **أيديولوجية الصراع السياسي، دراسة في نظرية القوة**، دار المعرفة الجامعية، 1999.
20. خليل (إبراهيم): **بنية النص الروائي، دراسة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر- الجزائر، 2010.
21. درباسة (محمود): **مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد – الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام – المملكة العربية السعودية، 2003.
22. رشوان (حسين عبد الحميد أحمد): **الإيديولوجيا والمجتمع**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2008.
23. ركيبي (عبد الله): **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
24. زايد (عبد الصمد): **المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة**، دار محمد علي، تونس، 2003.
25. ساري (محمد): **الأدب والمجتمع**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.
26. سلامة (محمد علي): **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008.
27. الشنطي (عصام محمد): **الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
28. الصديقي (عبد اللطيف): **الزمن، أبعاده وبنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.
29. صناوي (سعدي): **مدخل إلى علم اجتماع الأدب**، دار الفكر العربي، بيروت، 1994.
30. عامر (مخلوف): **توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية**، منشورات دار الأديب.
31. عامر (مخلوف): **الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

32. عامر (مخلوف): **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر –دراسة–**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

33. عبد الله (محمد حسن): **الريف في الرواية العربية**، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

34. عبد الملك (بدر): **المكان في القصة القصيرة في الإمارات**، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي– الإمارات العربية المتحدة، 1997.

35. العروي (عبد الله): **مفهوم الايديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993.

36. عزام (محمد): **شعرية الخطاب السردي، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

37. عيلان (عمر): **الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميدبن هدوقة**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.

38. عيلان (عمر): **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

39. فاسي (مصطفى): **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

40. فضل (صلاح): **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997.

41. فوغالي (باديس): **دراسات في القصة والرواية**، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2010.

42. الفيصل (سمر روحي): **الرواية العربية، البناء والرؤيا –مقاربات نقدية**– اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

43. قاسم (سيزا أحمد): **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

44. قاسم (قاسم عبده): **الخلفية الايديولوجية للحروب الصليبية**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1999.

45. القاضي (عبد المنعم زكريا): **البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009.

46. القصراوي (مها حسن): **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2004.

47. اللبدي (أيمن داوود): **الشعرية والشاعرية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2006.

48. لحمداني (حميد): **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

49. لحمداني (حميد): **النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

50. ماضي (شكري عزيز): **في نظرية الأدب**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

51. مرتاض (عبد الملك): **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

52. مرتاض (عبد الملك): **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

53. المسدي (عبد السلام): **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط3.

54. مناصرة (عز الدين): **علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2007.

55. مندور (محمد): **النقد والنقاد المعاصرون**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997.

56. نجمي (حسن): **شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

57. ناظم (حسن): **مفاهيم الشعرية**، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

58. وتار (محمد رياض): **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة**، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

59. وغليسي (يوسف): **مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

60. ولعة (صالح): **المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف**، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2010.

61. ويس (أحمد محمد): **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 2005.

62. اليساوي (شاكر): **في بعض المفاهيم والأفكار**، دار الينابيع، دمشق، 1996.

63. يقطين (سعيد): **انفتاح النص الروائي**، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط2، 2001.

64. يقطين (سعيد): **تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط4، 2005.

ثالثا: المراجع المترجمة

65. إمبرت (إنريكي أندرسون): **القصة القصيرة، النظرية والتقنية**، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

66. باختين (ميخائيل): **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

67. باختين (ميخائيل): **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب.

68. باشلار (غاستون): **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1984.

69. تودوروف (تزفيطان): **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1990.

70. تودوروف (تزفيطان): **مفاهيم سردية**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005.

71. تودوروف (تزفيتان): **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996.

72. زيما (بيير): **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

73. سلدن (رامان): **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

74. غولدمان (لوسيان): **المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة**، ترجمة: نادر ذكرى، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1981.

75. لوكاش (جورج): **دراسات في الواقعية**، ترجمة: نايف بلوز، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط4، 2006.

76. لوكاتش (جورج): **الرواية كملحمة بورجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعات والنشر، بيروت- لبنان، 1979.

77. ياكبسون (رومان): **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988.

رابعا: المجلات والصحف

78. **الشروق العربي** (جريدة أسبوعية) تصدر عن مؤسسة الشروق للإعلام والاتصال، الأسبوع "27 ديسمبر إلى 01 جانفي 2011"، العدد 953.
79. **مجلة التواصل**، جامعة عنابة، الجزائر، العدد 8، جوان 2001.
80. **مجلة بحوث سيميائية**، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العدد الثاني، ديسمبر 2006.
81. **مجلة فكر ونقد**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد 9، مايو 1998.

خامسا: المعاجم والموسوعات

82. راغب (نبيل): **موسوعة النظريات الأدبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، 2003.
83. الرويلي (ميجان)، البازعي (سعيد)، **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005.
84. زيتوني (لطيف): **معجم مصطلحات نقد الرواية، -عربي، إنكليزي، فرنسي-**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2002.
85. معلوف (لويس)، توتل (فردينان): **المنجد في اللغة والأعلام**، ج1، ج2، دار المشرق، بيروت، ط21، 1973.

سادسا: المواقع الإليكترونية

86. http://www.wattar.cv.dz/TAH_OUETTAR.HTM

ملخص

RÉSUMÉ

الطاهر وطار أحد أعلام الرواية الجزائرية، أنعش قلمُه الساحة الأدبية والثقافية بالعديد من الإبداعات، تم اختيار أربع روايات له، احتاجها البحث للكشف عن كيفية حضور العناصر الأدبية والدلالات الإيديولوجية.

قام الفصل الأول «**الأدبي والإيديولوجي في الرواية**» بتوضيح المفاهيم الأساسية للبحث، بدءا بالأدبية، والتي تعني رغم غموضها "مجموعة من الخصائص الشكلية التي تزين الأدب، فتجعل منه أدبا، ولا يمكن فرض خصائص معينة على الكاتب، لأنه بشطارته هو يختار من إمكانات كثيرة ما يزين نصه، ويجعله فريدا ومميزا". ثم مفهوم الإيديولوجيا، ورغم غموضه أيضا، فهو يعني "مجموعة من الأفكار والمعتقدات الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية... الموجودة في ذهن الإنسان".

وإنْ كانت الإيديولوجيا تستهدف الكثير من النصوص، فإنّ الأدب ومنه الرواية، أدب جميل قبل كل شيء، يسعى للحفاظ على خصائصه الفنية. وقد جمع ميخائيل باختين بين المفهومين في نظريته النقدية المسماة بـ"الحوارية"، وجعل الإنسان الذي يتكلم، وكلامه، هما الموضوع الرئيسي للرواية، لأنها بحاجة إلى متكلمين يحملون خطابات إيديولوجية. وقال باختين أيضا بصراع الإيديولوجيات إلى آخر الرواية، أي دون فوز واحدة، مما يفرض على الكاتب الحياد وعدم الانحياز لأي طرف، ويجبره أيضا على العدل بين الشخصيات (المتكلمين) من حيث نسبة وكيفية الحضور، والحرية في التعبير على الرأي...

اهتم الفصل الثاني «**السمات الأدبية والإيديولوجية للفضاء والزمن**» بتوضيح كيفية التقاء الأدبي مع الإيديولوجي من خلال عنصري "الفضاء والزمن". تم تخصيص رواية "الزلزال" للعنصر الأول، فتبين أن الكاتب استعمل الفضاءات للكشف عن الإيديولوجيات، فكان المسجد والضريح – مثلا– فاضحين لنفاق الإقطاعيين الذين يدّعون الإسلام، وكان المطعم الرديء رمزا لسوء وضع الجزائريين الخائنين بعد خروج فرنسا... أما العنصر الثاني، فخُصصت له رواية "اللاز"، ولما كان الزمن التاريخي والزمن النفسي معبّرين عن إيديولوجيات عديدة، اتضحت العناصر الأدبية القادرة على حملها، وحدث العكس مع الزمن النصي، إذ كان حاملا أدبيا لمعتقدات سياسية واجتماعية...

جاء الفصل الثالث «**صراع الأصوات وتعدد اللغات**» ليواصل الحديث عن التقاء الأدبي والإيديولوجي، لكن من خلال عنصري "المتكلم" و"اللغة"، مستفيدا في ذلك من أبحاث باختين، ومن رأي زيما الرافض لفكرة "الحياد المطلق للكاتب"، فهناك دوما إيديولوجيا منتصرة في الأخيرة.

في المبحث الأول، تم توضيح الكيفية التي تكون بها الشخصية موقفا فكريا ووجهة نظر، فكانت "جميلة" –مثلا– تمثل الاشتراكية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" من خلال اسمها وجمالها وأفعالها وأخلاقها البعيدة عن الإسلام، وجاء خصمها "مصطفى" ليمثل الرجعية بوجهه التعبان وفكره الإسلامي وخطاباته وأفعاله واسمه أيضا... وتصارعت الإيديولوجيتان تبعا لخطة الطاهر وطار، حيث انحاز للأولى وسخر من الثانية.

ثم جاء مبحث آخر، كي يبين دور اللغة لوحدها في تقديم الإيديولوجيات، فوظف فكرة باختين "تعدد اللغات" التي تقوم بها الشخصيات –في الأساس– إذ تتحدث كل واحدة حسب انتمائها الاجتماعي، وفي رواية "قصيد في التذلل"، جاءت لغة الشعراء، لغة الإطارات السامية، لغة بسطاء المجتمع، لغة أهل الدين... وكل لغة تختلف عن الأخرى في الأسلوب، كما تحمل إيديولوجيات معينة. ونظرا لهذا التعدد في اللغات، دخلت إلى الرواية أجناس أخرى كالأشعار والأمثال الشعبية والنصوص السياسية... ودخلت للرواية باعتبارها موقفا فكريا ووجهة نظر.

وفي الأخير، تَوصّل البحث إلى نتائج، أهمها أن الإيديولوجيا إذا دخلت للرواية، فالأفضلُ لها أن تأتي متستِّرة وراء تقنية أدبية، لأنّ غموضَها يزيد الأدب جَمالا.

==========

Le littéraire et l'idéologique dans les romans de Tahar Wattar

Tahar Wattar est l'un des écrivains les plus en vogue en Algérie, connu pour ses romans, il a participé sur la scène littéraire et culturelle avec de nombreuses créations. Quatre de ses romans on été choisis par la recherche afin de pouvoir démontrer la présence des éléments littéraires et idéologiques.

Le premier chapitre « le littéraire et l'idéologique » a pu éclairer les concepts principaux de la recherche, tout en commençant par la Littérarité,

qui malgré sa discrétion, est un ensemble de caractéristique lié à la forme littéraire enjolivée et qui le transforme en littérature, cependant, on ne peut guère imposer à l'écrivain les caractéristiques qu'il doit utiliser, puisqu'en usant de ses propres connaissances, lui-même possède plusieurs alternatives pour embellir son texte, et le rendre unique en son genre.

Puis la définition de l'idéologique, qui malgré son caractère mystérieux aussi, signifie un ensemble d'idée et de croyances sociales, politiques, culturelle, et religieuses… qui se trouve dans l'esprit humain.

Tandis que l'idéologique cible beaucoup de textes, la littérature elle notamment le roman, qui est avant tout une belle littérature fait de son mieux pour préserver ses caractéristiques artistiques. Mikhaïl Bakhtine à lié les deux concepts dans sa théorie de la critique appelée: le Dialogisme, et a fait du parleur qui parle et de ses paroles (dires), le sujet principal du roman vu qu'il a besoin d'orateurs dont les discours sont idéologiques. Bakhtine avait aussi parlé du conflit qui existait entre les idéologies et ce jusqu'à la fin du roman, c'et à dire; sans que l'une d'elles l'emportent, ce qui pousse l'écrivain à la neutralité et non aligné à aucune des parties, ce qui le pousse à être juste entre les personnages (orateurs) d'après le taux et la façon dont ils sont présents, ainsi que la liberté d'expression.

Le deuxième chapitre « Les caractéristiques littéraires et idéologiques de l'espace et du temps » a entreprit l'explication de la rencontre du littéraire et de l'idéologique à travers deux éléments « l'espace et le temps ». Le roman intitulé « Le séisme » représente le premier élément, là ou l'utilisation des espaces était très clair dans le choix de l'écrivain, et ce afin de démontrer l'idéologies, prenons comme exemple la mosquée et le sanctuaire, qui étaient les deux éléments révélateurs de l'hypocrisies des féodales qui prétendaient l'Islam, et le restaurant de mauvaise qualité, qui indiquait la mauvaise situation dans laquelle se trouvaient les traitres algériens après que

la colonialisation ait prit fin… le roman intitulé « L'As » à été consacré au deuxième élément, et lorsque la période historique et psychologique représentaient de nombreuses idéologies, les éléments littéraire qui peuvent la comporter sont apparut, tendis que le contraire est arrivé avec le temps employé dans le texte, alors qu'il été un support littéraire pour de nombreuse croyances politiques et sociales.

Le troisième chapitre « Le conflit des voix et des langages multiples », afin de pouvoir poursuivre la discussion de la rencontre entre l'idéologique et le littéraire, mais cette fois ci à travers les deux éléments qui sont « L'orateur » et « Le langage » en s'appuyant sur les recherches de Bakhtine, et d'après Zima, qui refuse l'idée de « neutralité total de l'écrivain » puisqu'il ya toujours une idéologie qui l'emporte.

Dans la première recherche il a été démontré la manière dont le personnage peut être une position intellectuelle et un point de vue en même temps, comme il a été procédé dans « Djamila » par exemple, qui représentait le socialisme dans le roman « L'amour et la mort à l'époque d'El Harrachi » à travers son nom, sa beauté, ses actes et ses éthiques loins de l'Islam… Contre elle il y avait Mustapha avec son visage pâle et ses idéologies islamiques, ses discours, ses actes et aussi son prénom, qui représentait les réaction. Les deux idéologies se sont retrouvées dans un conflit suivant le plan de Tahar Wattar, là ou il s'est aligné du côté du premier et s'est moqué du deuxième.

Alors une autre étude est apparu afin de démontrer le rôle du langage à lui seul dans la présentation des idéologies, des lors il a usé de l'idée de Bakhtine « plurilinguisme» qu'entreprennent les personnages – à la base- sachant que chaqu'un d'eux s'exprime conformément au milieu social dans lequel il vit. Le dernier roman de Wattar utilise le langage des poètes, le langage des cadres supérieurs, le langage des citoyens simples, et le langage

des hommes de religion… Sachant que chaque langage diffère de celui qui précède au niveau de la méthode qui elle aussi comporte une certaine idéologie. Cette diversité de langage a permis à plusieurs genres comme le poème, les dictons populaires et les textes politiques de faire partie du roman… en tant que position idéologique et comme un point de vue.

Et pour conclure, l'étude est parvenu a plusieurs résultats, le plus important est que si l'idéologie est utilisée dans le roman, il est préférable qu'elle reste indiscernable, soit cachée par une technique littéraire, sachent que son ambigüité embellie de plus en plus la littérature.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمـة.....	05
مدخل.....	10
الفصل الأول: الأدبي والإيديولوجي في الرواية.....	14
أولا: الأدبية.....	15
1- المصطلح واستخداماته الأولى.....	15
2- المفهوم الشكلاني.....	18
2-1- مقولة الأدبية.....	18
2-2- الأدبية وظيفة لغوية.....	19
2-3- الأدبية بين الاختيار والتأليف.....	21
2-4- تقنيات الأدبية.....	22
3- المفهوم غير الشكلاني.....	25
3-1- أدبية الانزياح.....	25
3-2- الأدبية والشعرية.....	26
3-3- أدبية الخطاب السردي.....	28
ثانيا: الإيديولوجيا.....	29
1- المصطلح واستخداماته الأولى.....	30
2- المفهوم الماركسي.....	31
2-1- بنية فوقية.....	32
2-2- نتاج فكري.....	33
2-3- وعي زائف.....	35

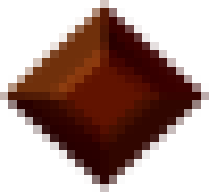
3- المفهوم غير الماركسي..... 36
3-1- الرؤية للعالم..... 36
3-2- الإيديولوجيا والطوباوية..... 37
3-3- أنماط الإيديولوجيا..... 39
ثالثا: الأدبي والإيديولوجي في الرواية..... 40
1- موضوعية الأطروحة..... 41
1-1- النص بنيات أدبية..... 41
1-2- النص بنيات إيديولوجية..... 42
1-3- النص يجمع بين الاثنين..... 44
2- حضور الأدبي والإيديولوجي في الرواية..... 46
2-1- من منظور النقد الجدلي..... 46
2-2- من منظور البنيوية التكوينية..... 49
2-3- من منظور سوسيولوجيا النص الروائي..... 25
2-3-1- ميخائيل باختين..... 52
2-3-2- بيير زيما..... 56

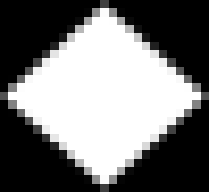
الفصل الثاني: السمات الأدبية والإيديولوجية للفضاء والزمن..... 58
أولا: الفضاء في رواية الزلزال..... 59
1- الفضاء والنص الروائي..... 59
2- الفضاءات المنفتحة..... 64
2-1- المدينة والريف..... 64
2-2- الشارع..... 68
2-3- الجسور المعلقة..... 71
2-4- الأرض..... 75
2-5- المزبلة..... 77
3- الفضاءات المنغلقة..... 79
3-1- المسجد..... 79
3-2- ضريح سيدي راشد..... 81
3-3- المطعم..... 82
4- المقهى بين الانفتاح والانغلاق..... 85
4-1- مقهى البهجة..... 85

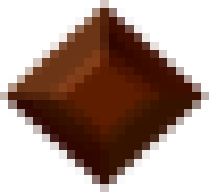
4-2- مقهى سعدان..... 86
ثانيا: الزمن في رواية اللاز..... 88
1- الزمن والنص الروائي..... 89
2- الزمن الطبيعي..... 93
2-1- الزمن التاريخي..... 93
2-1-1- زمن ما قبل الثورة..... 94
2-1-2- زمن الثورة..... 95
2-1-3- زمن الاستقلال..... 99
2-2- الزمن الكوني..... 100
3- الزمن النفسي..... 102
3-1- زمن البحث عن الهوية والانتماء..... 104
3-2- زمن السعي إلى الخلاص من الحاضر..... 108
3-3- زمن الانشطار وأزمتي الخوف والفراق..... 109
3-4- زمن الانشطار وهم النصر..... 112
4- الزمن النصي..... 114
4-1- التشكيل الزمني..... 114
4-2- الاسترجاعات..... 115
4-3- المدة..... 117
4-4- التواتر..... 121

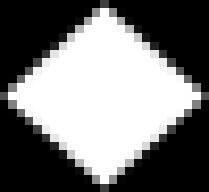
الفصل الثالث: صراع الأصوات وتعدد اللغات..... 123
أولا: صراع الأصوات في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي..... 124
1- الصوت والنص الروائي..... 125
1-1- الشخصية صوت..... 125
1-2- صوت الكاتب والراوي..... 129
2- الثنائية الصوتية..... 131
2-1- التقدمية..... 132
2-2- الرجعية..... 137
2-3- حدة الصراع..... 142
2-3-1- تبادل النظرة السلبية..... 142
2-3-2- إبراز السلبيات..... 144

2-3-3- لحظات التصادم..... 145
3- الأصوات الأخرى..... 146
3-1- صوت اللاز/ الشعب..... 147
3-2- صوت الكاتب..... 148
3-2-1- صوت الراوي..... 149
3-2-2- صوت وطار/ برهما..... 150
3-2-3- نهاية الرواية..... 150
ثانيا: تعدد اللغات في رواية قصيد في التذلل..... 151
1- تعدد اللغات في النص الروائي..... 153
2- كرنفال ملفوظات الرواية..... 156
2-1- لغة الراوي..... 156
2-2- لغة الشرائح الاجتماعية..... 160
2-2-1- لغة الشعراء..... 160
2-2-2- لغة الإطارات السامية..... 162
2-2-3- لغة بسطاء المجتمع..... 165
2-2-4- لغة الشيوعيين..... 168
2-2-5- لغة أهل الدين..... 168
2-3- لغة الكاتب..... 169
3- كرنفال الأجناس المتخللة..... 171
3-1- الأجناس الأدبية..... 171
3-1-1- الأشعار..... 171
3-1-2- الأمثال الشعبية..... 174
3-1-3- الأغاني الشعبية..... 176
3-2- الأجناس غير الأدبية..... 177
3-2-1- النصوص الدينية..... 177
3-2-2- النصوص السياسية..... 178
خاتمة..... 180
ببليوغرافيا..... 185
ملخص..... 192
فهرس الموضوعات..... 198









المعهد الأسبوعي للدراسات العليا
الطاهر وطار
- جامعة سوسيولوجية -

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ
الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ
الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4)
عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)

صدق الله العظيم

الحدث الاتصالي

السياق

المرسل ← الرسالة ← المستقبل

الاتصال

السنن