وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) أدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

رواية "كرّاف الخطايا" عبد الله عيسى لحيلح

مقاربة بنيوية تكوينية

إعداد الطالبتين:
– حكيمة بوعلي
– سناء فارح

إشراف الدكتور:
– كمال رايس

أعضاء لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عز الدين ذويب	أستاذ محاضر	جامعة العربي التبسي	رئيسا
كمال رايس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رضا زواري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021 – 2022

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) أدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

رواية "كرّاف الخطايا" عبد الله عيسى لحيلح

مقاربة بنيوية تكوينية

إعداد الطالبتين:
– حكيمة بوعلي
– سناء فارح

إشراف الدكتور:
– كمال رايس

أعضاء لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عز الدين ذويب	أستاذ محاضر	جامعة العربي التبسي	رئيسا
كمال رايس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رضا زواري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021 – 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله عزّ وجل الذي ألهمنا الصبر والثبات وأمدنا بالقوة والعزم على مواصلة مشوارنا الدراسي وتوفيقه لنا في إنجاز هذا العمل

فنحمدك اللهم ونشكرك على نعمك وفضلك ونسألك البر والتقوى ومن العمل ما ترضى

وسلام على حبيبه وخليله الأمين عليه أزكى الصلاة والتسليم

نتقد بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل الدكتور "رايس كمال" لتفضله بالإشراف على هذ البحث وسعة صدره على حرصه على أن يكون هذا العمل في صورة كاملة لا يشوبه أي نقص

نسأله الله أن يجزيه خير الثواب، كما نثمن تلك المجهودات والإرشادات التي كان يضعها نصب أعيننا ويتتبع هذا البحث بكل اهتمام، جعل الله ذلك في ميزان حسناته يوم الدين

نتقد كذلك بجزيل الشكر وخلاص الامتنان إلى إدارة وأساتذة الكلية

مقدمة

لقد لعبت الرواية دورا هاما ضمن المجال النقدي الثقافي، إذ باتت ديوانا يعبّر عن هموم المجتمع وتطلّعات الأفراد، وبذلك صار لزاما على النّاقد والمتلقّي الولوج إلى عوالمها الداخلية لاستقاء المعلومات والمشكلات التي يعمل الرّوائي على طرحها أثناء العملية الإبداعية، لأنّها تعدّ مسرحا يُقْبِلُ على ركحه جميع الفنون الأخرى كالمسرح والموسيقى والرّسم والشعر، ممّا جعل الاهتمام بها متزايدا خاصة في السنوات الأخيرة.

ولأنّ الأديب الجزائري لا يعيش داخل قوقعة مغلقة، فإنّنا نلاحظ اهتمام غالبية الكتّاب بهذا الفنّ والعمل على التفوّق في مجاله، ممّا أتاح بجماعة من الرّوائيين الظهور والمضي قدما بالمتن الرّوائي الجزائري، ففي السنوات الأخيرة ظهرت العديد من الأسماء التي كانت لها جوائز قيّمة مثل عبد الوهاب عيساوي (جائزة البوكر العربية)، وأحمد طباوي (جائزة نجيب محفوظ)، بالإضافة إلى الأسماء الرّوائية التي باتت علامة بارزة في سماء الإبداع الجزائري، واسيني الأعرج، عزّ الدين جلاوجي وأحلام مستغانمي... والعديد من الأسماء الأخرى، ومن بين هؤلاء يمثُل أمامنا الشاعر والرّوائي عبد الله عيسى لحيلح والذي يعدّ من أبرز الكتّاب الذين اهتمّوا بقاضيا المجتمع أكثر من عقد من الزمن.

وتعتبر روايته (كرّاف الخطايا) والمكوّنة من ثلاثة أجزاء، من أهم المتون الروائية التي استطاعت الكشف عن هموم المثقف وتطلّعات المجتمع، وقد تناولت في مضمونها قصّة منصور الرجل المثقف والإشكالي الذي انتحل صفة الجنون للكشف عن زيف المجتمع والنفاق المنتشر في أعماقه، وعليه فإنّ التساؤل الذي يتبادر إلى أذهاننا، هل وفّق الرّوائي في الكشف عن الأمراض المجتمعية التي باتت تكثر بالمجتمع؟

وعليه فإنّ هذا الإشكال يفرض علينا منهجا لابدّ أن نتّبعه للوصول إلى الهدف المراد بلوغه، فقد اتّبعنا في هذه الدراسة المقاربة البنيوية التكوينية، بما أنّها الأقدر على استجلاء كوامن المتن الرّوائي الذي بين أيدينا (كرّاف الخطايا) انطلاقا من كونها اجتماعية تتوفّر فيها مكوّنات وأسس المنهج البنيوي كالزيف والصراع ورؤية العالم وغيرها.

أمّا الأسباب الدّاعية لاختيار هذا النّص فقد تراوحت بين الذّاتية والموضوعية، فالذّاتية تمثّلت في رغبتنا الشخصية في الإطّلاع على ما تناولته الرّواية، وخاصة ما أنتجه عبد الله عيسى لحيلح لما له من نقل في الحقل الإبداعي.

والموضوعية فقد وجدنا أنّ هذا المتن اجتماعي بامتياز وفيه الشروط المناسبة التي يتطلّبها المنهج البنيوي، وبالتالي فقد كان الاختيار انطلاقا من هذا التوافق بين المنهج والرّواية.

ولأنّ الدّراسات البنيوية حول هذه الرّواية تكاد تكون نادرة، فإنّ أهمية بحثنا تكمن في كونه يعدّ إضافة للمكتبة الجامعية وللبحث العلمي خاصة وأنّنا بذلنا جهدا لتكون الدراسة متماشية والمقاربة البنيوية التكوينية.

في الحقيقة لم نجد صعوبات ولا عراقيل في الجانب النظري، فالمصادر والمراجع متوفّرة، سواء ورقية أو على شكل ملفت مضغوطة، إلاّ أنّنا في الفصل التطبيقي وقفنا أمام بعض المشكلات منها ندرة الدّراسات التطبيقية حول المتن (كرّاف الخطايا) بالإضافة إلى أنّنا لا نزال في أوّل السّلم البحقي العلمي، إلاّ أنّها تظلّ في مجملها صعوبات لابدّ منها لاستكمال أيّ بحث يتّصف بالجدّ والجدّية.

وقد توزّع بحثنا على مجموعة من العناصر وهي كالتالي:

- مقدمة

- فصل نظري: البنيوية التكوينية، ويتكون ممّا يلي: الشرح والتفسير، الوعي، الزائف، القائم، الممكن، الجدل، البنية الدلالية والرؤية للعالم.

- فصل تطبيقي: تقديم لرواية كرّاف الخطايا، مستويات الوعي، الصراع بين الشخصيات، الرؤية للعالم.

أخيرا وليس آخرا، نتقدّم بجزيل الشكر وخالص المودّة للأستاذ المشرف "رايس كمال" الذي كان لنا عونا بعد الله ويدا سخيّة ونفسا معطاة، وقد كانت جهوده دعما لنا في مواصلة السّير، وحثّ الخطى وبلوغ المرام، بعد جهد كان لابدّ منه لتقويم أفضل ما استطاعت إليه جهودنا.

الفصل الأول: الجانب النظري

المفاهيمي للبنيوية التكوينية

أوّلا: الفهم والتفسير

ثانيا: الوعي

1- الوعي القائم

2- الوعي الزائف

3- الوعي الممكن

ثالثا: الجدل، الديالتكتيك

1- البنية الدلالية

2- رؤية العالم

أوّلا: البنيوية التكوينية Structuralisme génétique

1- تعريف البنيوية التكوينية

يعتبر لوسيان غولدمان من الروّاد الذين أسّسوا أعمالا فلسفية ونقدية، وهذا راجع إلى منطلقاته الفكرية التي كانت امتدادا إلى أستاذه البنغاري جورج لوكاتش، لأنّه كان من أكثر المعجبين بأعماله التي تبنّاها وسار على نهجها، كما اهتم أيضا بمؤلفاته مثل كتابي "الروح والإشكال" "نظرية الرواية"، واتّبع خطواته وذلك لأنّه استطاع أن يستوجب أبعاده الفلسفية والنقدية، ومن أهم الأسباب أنّهما ينتميان إلى المدرسة الماركسية.

كما نخصّ بالذكر أنّ لوسيانغولدمان كان يركز دراساته على علم اجتماع المعرفة، وعلم اجتماع الأدب، ولقد واصل البحث والتعمّق كثيرا في دراساته الفلسفية والنقدية، ولأنّه يتميز بثقافة ألمانية كبيرة ومذهلة تمكن بفضل هذه الخبرة من إيجاد واستخلاص أو بمعنى أصح من ابتكار منهجية جديدة صورها على أرض الواقع في مجال الدراسات الأدبية المتمثلة في "البنيوية التكوينية".

فلوسيانغولدمان كان ذكيا في وضع هذا المنهج الحديث المعاصر وذلك بمزج أفكاره الماركسية و"البنيوية"[1]، وبعد تمخض أفكاره تولدّت البنيوية التكوينية على أرض الواقع.

وفي تعريف آخر:

«إنّ مفهوم البنية (Structure) ومفهوم التكوين (Génses) هما الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية (Génétique) بحيث أنّ المفهوم الأوّل يتعلّق بدراسة تكوينه وربطه بالبنى الفكرية

[1]- **البنيوية:** يعرّفها ليونارد جاكبسون بأنّها القيام بدراسة ظواهر مختلفة: المجتمعات والعقول واللغات والأساطير، يتوصف كل معنى نظاما تاما كلاما مترابطا أي بوصفها بنيات يتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية. ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية أدبية، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2007، ص 475، 476.

الموجودة خارجه أي تفسير هذا العمل وإدراك وظيفته، ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي»[1].

من خلال هذا المفهوم نستنتج أنّ البنية والتكوين تربطهم علاقة تكاملية، بحيث لا يستطيع الأوّل الاستغناء عن الثاني، فلكلّ واحد منهما وظيفة تكمّل الثاني، فإذا كانت البنية مختصة في العمل الأدبي فإنّ التكوين يدرس علاقته بالأنساق الخارجية.

فلوسيان غولدمان على عكس البنيويين الذين يهتمون باللغة فقط، حيث يأملون في اكتشاف ما لا يمكن وصفه، بل هو يهتم بالجانب السوسيولوجي كثيرا، ولهذا نجده ينتقد المنهج البنيوي الشكلاني لأنّ هذا الأخير يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، التي يراها لوسيان دلالة مهمّة.

2- نشأة البنيوية التكوينية

«نشأت البنيوية التكوينية في أحضان الفكر الماركسي في ظلّ جهود المفكرين والنقّاد الماركسيين، للتوفيق بين أطروحات الشكليين ومبادئ الفكر الماركسي الجدلي الذي ركز على التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عموما، حيث أنّها تسمح بنوع من العلاقة بين البنية الفوقية – الثقافة والأدب والفنون والبنية التحتية كالاقتصاد والمجتمع وما شاكل ذلك، وهذا المنهج يرتبط بالأعمال والتصرّفات الإنسانية ويتميز بدمج البنيوية بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية، ولقد ارتبطت البنيوية التكوينية باسم "لوسيان غولدمان" الذي يعبّر على تسميتها بالمدرسة بهدف تأسيس منهجية نظرية خاصة به، تشرح العمل الأدبي في علاقاته الداخلية، وتدرج بنيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولا واتّساعا.

ويعدّ لوسيان غولدمان من تلامذة الفيلسوف المجرّي جورج لوكاتش الذي سيطر على مجمل سوسيولوجيا الأدب في القرن العشرين ولقد كان لكتابه النقدي الهام "نظرية الرواية" الأثر الهام في البنيوية التكوينية، بحيث يعكس العلاقة بين الذات والموضوع والمجتمع وبين الوعي والعالم.

[1]- حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص68.

ويعدّ كتابه "الإله الخفي" من الدراسات المهمة التي قدمها غولدمان وقد أخرج بها البنيوية الشكلية من انغلاقها من النص المنقودوحده ولا يدعو لوسيانغولدمان إلى فكرة موت المؤلف ولا يبالغ في تقدير أهميته فهو يصرّح أنّه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيرا عن تجربة فردية خالصة وبهذا تكون البنيوية التكوينية قد نشأت في ظل الفكر الماركسي الهيجيلي* عن مناهج ما بعد البنوية، جاءت لتسد ثغرات البنيوية، وتجمع ما بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللّغوي»[1].

من خلال هذه التغطية الشاملة من نشأة البنيوية التكوينية يستخلص أنّ الماركسيين كان لهم الفضل الكبير في نشأتها الأولى، أمّا العامل الثاني فيتمثل في المجتمع الذي كان النقطة الحساسة التي ارتكز عليها لوسيانغولدمان في كتابه "سوسيولوجيا الرواية" وبالتالي كان له الدور الإيجابي والكبير في إرساء قواعد البنيوية التكوينية، وذلك لما يتضمنه من دراسة بين الذات والموضوع والمجتمع، وبهذا شكلت لنا المنهج الحديث.

3- البنيوية التكوينية من جورج لوكاتش إلى لوسيان غولدمان

أ- إسهامات لوكاتش في البنيوية التكوينية

«لقد ظلّت نظرية المحاكاة الفكرة العامة التي دار حولها الأدب منذ عهد أرسطو»[2]، إلى القرن التاسع عشر، فأتى أصحاب المنهج البنيوي لقلب هذه الفكرة «عندما نظروا إلى الأدب على أنّه مؤسّسة تستهدف خلق حقيقة ثانية موازية للعالم الواقع، واعتبر الأدب في فكر ماركس على

---

[1]- عادل إسعيدي، عبد القادر بخي، مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان، مجلة آفاق العلمية ،ع4،الجزائر، ص 501، 502.

* البنية Structure:لقد اتسعت دائرة استخدام كلمة بنية في جميع المجالات فتوصل عالم الانثربولوجيا كلود ليفي شراوس الى أن البنية نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرضية للعمل انطلاقا من العالم نفسه، ينظر: محمد عزام ،تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديث ،دراسة في نقد النقد منشورات إتحاد كتاب العرب ،، ط1، 2003، ص14.

[2]- أرسطو (384 – 422 ق.م): فيلسوف يوناني وعالم موسوعي ومؤسّس علم المنطق، ولد في (ستاجيرا) في مقدونيا، له المنطق في الطبيعيات، الأخلاق، السياسة...، كميل الحاج: الموسوعة الميسرة، ص20.

أنّه ترجمة للأفكار المأخوذة عن العالم الواقعي، ذلك أنّ الأدب في رأيه هو معرفة تلك الحقيقة، ويبدو واضحا أنّ لوكاتش يستخدم الاتجاه الواقعي بدرجة عالية من الذكاء، والأدب حسب مفهومه ليس هو الواقع أو الحقيقة بل هو انعكاس لهما»[1]. من هنا يتبيّن أنّ لوكاتش ارتكز على الاتجاه الواقعي واستخدمه استخداما ناجحا باعتبار الأعمال الأدبية مرآة عاكسة للواقع المعاش والحقيقة الملموسة.

«وتتوقف عناية جورج لوكاتش في نطاق المنهج البنيوي التكويني حول فنّ الرواية، حيث أولى اهتمامه إلى الأعمال الروائية»[2]، وقد تميّزت مؤلّفاته التي تناولت فيها عديد الروايات بالدراسة والنقد والتحليل «بارتباطهما الشديد بالمادية التاريخية* ومع أنّه كان يقع أحيانا في شرك المقارنة المباشرة بين مضمون الروايات والحياة الاجتماعية، إلاّ أنّه ظلّ على الدوام حريصا على تقديم الأسباب الفكرية والثقافية الموجهة لرؤية الروائي»[3]، ركز لوكاتش في دراسة الروايات على الأسباب التي تجعله قريبا من المجتمع وتدرس واقعه الفكري والثقافي للمبدع.

كما حاول لوكاتش في نقده للأعمال الروائية وضع «النقد الجدلي على الطريق الأدبي وليس فقط على الطريق الاجتماعي، وهذا يعني أنّه بدأ بشكل جدال فيه بين طبيعة الإبداع وبين التصريحات الإيديولوجية التي يعلن عنها الكاتب في صحوته اليومية، إنّ الرواية إذًا لم تعد مجرّد فكر إيديولوجي ولكنّها أوّلا قبل كلّ شيء صياغة جمالية ربّما تتجاوز الذّات المبدعة أحيانا لتفصح عن

---

[1]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، مصر، ص33.

* المادية التاريخية: هي المقاربة المنهجية للتاريخ الماركسي الذي يركز على المجتمعات البشرية وتطورها مع مرور الوقت، يدعى بأنّها تتبع عدة ميول قابلة للملاحظة، وقد تم التعبير عن هذا الأمر لأوّل مرة من قبل كارل ماركس (1818-1883) باعتباره التطوّر = المادي للتاريخ، وهي في الأساس نظرية للتاريخ تفيد بأنّ الظروف المادية لطريقة المجتمع في إنتاج وسائل الوجود الإنساني. www.wikipedia.org، 2022/03/23، 17:03.

[2]- مساهمات لوكاتش في النقد الروائي، فهي متعدّدة منها دراسة بلزاك والواقعية الفرنسية 1951، ثم الرواية كملحمة بورجوازية 1935 والرواية التاريخية.حميد الحميداني: النقد الروائي والإديولوجيا من سيسيولوجيا النص الروائي :المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت ،لبنان ،ص61-62.

[3]- المرجع نفسه،ص 63

صوت آخر قد يكون معارضا لهذه الذّات نفسها»[1]. هنا لوكاتش أقام المفاوضة على سبيل المنازعة والمغالبة بما هو دافع للإبداع من خلال التعبير عن الذات وما يربطه بمجتمعه من أفكار اقتصادية وسياسية أو عرفية لأنّها تعبّر عن المصالح الواعية في المجتمع، كون الرواية تعتمد على الجمالية وقد تتجاوز الذات وتعبّر عن خارج الذّات.

وقد اعتمد لوكاتش في منهجه على أفكار الفيلسوف "هيجل" من خلال تبنّيه للنظرية الهيجلية المثالية ذات الطابع الجمالي، التي تتّسم بالجدلية، محاولا التمييز بين الملحمة والرواية. «ومن المعروف أنّ هذا التمييز هو في الأصل من عمل "هيجل" و"لوكاتش" يتبنّى النظرية الهيجلية عن الرواية، ولكنّه لا يأخذ عن نشاط الإنسان الحرّ، فقد رأى فيه "لوكاتش" تعبيرا عن وحدة الكتلة الاجتماعية وتماسكها نظرا لانعدام الصّراع الطبقي»[2].

ويكون هيجل أوّل من دشّن تنظير الرواية عبر «ربط شكلها ومضمونها بالتحوّلات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر»[3].

«وبالرغم من قلّة الصفحات المخصّصة للحديث عن الرواية فإنّ ملاحظات "هيجل" في الموضوع تكتسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحته للإشكالية الأستيقية الجمالية نسبة إلى علم الجمال (الاستيقا) كما كانت مطروحة عليه عند كانط، وبالنظر إلى اعتماده في تحليلاته على التاريخ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجليات (الأولويات) الكامنة وراء تبديل الكثير من العلائق المجتمعية»[4].

---

[1]- مساهمات لوكاتش في النقد الروائي، ص64.

[2]- حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص64.

[4]- حميد الحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص65.

وقد ميّز النقاد مرحلتان في مسيرة "جورج لوكاتش" النقدية، خاصة جهوده النظرية والتطبيقية في بلورة النظرية التكوينية وهما: «مرحلة الشباب التي تبنى فيها الفلسفة الظاهراتية وأنتج فيها الروح والأشكال 1911، ونظرية الرواية 1920، وفيه أساس (لوكاتش) ما يعرف بالبنيوية الظاهراتية.

أمّا المرحلة الثانية... فهي المرحلة الماركسية أو الشيوعية لأنّه نظر فيها بما سيصبح معروفا فيما بعد البنيوية التكوينية، وقد عمل في هذه المرحلة من عطائه الفكري على ربط كافة أشكال الوعي، أدبية كانت أو فلسفية بالبنية الاقتصادية»[1].

ب- مجهودات غولدمان في بلورة المنهج التكويني

على غرار كلّ منهج نقدي أو نظرية نقدية وضعت لقراءة الإبداع الفنّي بصفة عامة والنّص الأدبي بصفة خاصة، سعت البنيوية التكوينية «إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري وخصوصيّته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجدّدها مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغي الفنّي على حساب الإيديولوجي، ولا يؤوّله باسم فرادة متمنعة عن التحليل»[2].

ويعدّ مؤسّس هذا المنهج لوسيانغولدمان أوّل من «شقّ طريقه للمساهمة الرئيسية في تأسيس علم اجتماع الأدب من خلال بلورة تيار ماركسي بنيوي يؤكّد تأثير الحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي بمنظور جدلي يتفادى الحتمية الآلية، وبعد اسهامه في هذا الحقل من الاسهامات المهمّة الجديرة بالتأكّد حيث أكّد على المنشأ والطابع الاجتماعي لظواهر الإبداع الفكري والأدبي خاصة، وعلى أنّ اجتماعية المنشأ هذه لا تعني الربط الآلي والتفسير السيي لعلاقة الأدب بالواقع

---

[1]- أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث (دراسة لفاعلية التهجين)، المكتبة المصرية،الاسكندرية، القاهرة، 2005، ص41.

[2]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسّسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت،لبنان، 1986، ص7.

الاجتماعي، لهذا يعدّ واحد من روّاد علم اجتماع الأدب»[1]، واتّجه بذلك غولدمانبسوسيولجيته أي بنظريته الاجتماعية للأدب إلى الإبداع الأدبي، وبالنسبة للمادية الجدلية «فإنّها تعتبر ذلك مسلمة أساسية مع إلحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية»[2].

فغولدمان حاول الإشارة إلى سوء التفاهم الأكثر انتشارا على الساحة النقدية آنذاك وهو الذي «يخلط بين المادية الجدلية وبين نظريات (هيبوليت تين)[3] معزيا إليها تفسير العمل الأدبي بوساطة سيرة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي عاش فيها»[4]، وبناء على هذا يتّضح لنا أنّ غولدمان قد حدّد وجهته الفكرية من المادية الجدلية والتاريخية عن تصوّره الفكري والفلسفي للإبداع، فهذا الأخير باعتباره «كيانات ميتافيزيقية مفصولة عن باقي الحياة الاقتصادية والاجتماعية تظلّ قائمة على وساطة وتعقيد مختلفين، ويكون المنطق الداخلي لعمله الأدبي متوفرا على استقرار ذاتي لم تسلم به قطّ النزعة السوسيولوجية التجريدية والآليات (المادية الجدلية) أمّا بالنسبة للمادية التاريخية، فإنّ العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يتمثل في كون الأدب والفلسفة هما على صعيدين مختلفين، تعبير عن رؤية العالم وفي كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية»[5].

---

[1]- أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص46.

[2]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

[3]- هيبوليت تين (1828-1893): فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي فرنسي، من مؤلفاته: في النقد، فلسفة الفن، كان (تين) من أتباع المذهب الحسّي، كما أخذ أفكارا من (سبينوزا وهيجل) فالله بالنسبة إليه قانون ويطلق عليه تسمية "القانون السرمدي" كان (لتين) تأثير مهم في الفلسفة دافع عن الحياة النفسانية الداخلية فقد اعتبر بأنّ الأنا واحدة متصلة، وإن كنّا نفرّق بين الحوادث فذلك لتسهيل درسها لأنّ الكلّ يتقدّم على أجزائه وما الأنا سوى شريحة متنوعة من صلب النسيج، كما طبّق (تين) منهجه الحسّي على علم النفس. كميل الحاج: الموسوعة الميسّرة، 1967، ص166.

[4]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، المرجع السابق، ص13.

[5]- بييزماك، دوبيازي وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص15.

وخلاصة ما تقدّم أنّ غولدمان، «على الرغم من انطلاقه من المادية الجدلية وتطبيقاتها في السياسة والاقتصاد والعلوم (إنجلز، ماركس، لينين تروتسكي) فإنّه وضع ضوابط وشروط تحتفظ للنص الأدبي بقيمته الاجتماعية والتاريخية والفنّية والجمالية في الآن نفسه محققا ولأوّل مرّة التوازن بين الاتجاهات الشكلية التي تفتقد التحليل الاجتماعي والمضموني، وبين الاتجاهات المضمونية الاجتماعية والنفسية التي تهمل الشكل الفنّي»[1].

وقد انطلق غولدمان في رؤيته النقدية للنص الأدبي من الدراسة السوسيونقدية وجعل منه «المنطلق الأساسي في التكوين النظري المنهج عند (لوسيانغولدمان) الذي يظهر كثمرة فرضية أولية مفادها أنّ الشكل الأدبي الأساسي للمجتمع البورجوازي تفرّد في الرّواية»[2]، وينطلق النقد التكويني من مقولة «تعبّر عن أمر واقع ومفادها أنّ النّص النهائي لعمل أدبي ما هو – مع بعض الاستثناءات النادرة جدّا – محصّلة عمل، أي أشياء تدرجية وتحوّل يظهر في فترة زمنية منتجة، كرّسها المؤلف لكي يبحث مثلا عن الوثائق أو المعلومات تحضر نصه، ومن ثمّ كتابته والتصويبات التي يدخلها عليه مرّة تلو مرّة، ويتخذ النقد التكويني موضوعه من هذا البعد الزمني للنص في حالة توليد، وينطلق من فرضية تقول أنّ العمل الأدبي عند اكتماله المفترض، يظلّ حصيلة عملية تكونه»[3].

فالنقد التكويني – على حدّ التعبير السابق – يكرّس نفسه لإعادة كشف المؤثرات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، وعلى أساسها يحاول النقد التكويني إعادة كشفها وإيضاحها لتفسير النص الأدبي من خلالها.

ولّما أتت البنيوية دفاعا عن الماركسية ومحاولة لانقاذها من الإفلاس، وكما استخدمت مفاهيمها مثل: رؤية العالم والبنية والانسجام... للدفاع عن المنهج وعن قيم صاحب الإبداع الفنّي

---

[1]- مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الاسكندرية، 2001، ص38.

[2]- محمد ساري: المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، ع 15، دار الحكمة، 2001، ص38.

[3]- جمال شحيد: في البنيوية التكوينية،دراسة في منهج لوسيان غولدمان،دار رشد ،بيروت،ط2،1982، ص38.

ورؤيته للتاريخ والإنسان والكون... وقد «استخلص (غولدمان) أهم الرؤى للعالم الفكر الأوروبي وحصرها في العقلانية والتجريبية والرؤية المأساوية والرؤية الجدلية»[1].

4- مرتكزات البنيوية:

لقد قام (لوسيان غولدمان)[2]، بتوضيح ماهية العلاقة التي تربط الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، بحيث يقول أنّها علاقة جوهرية تقوم على أساس التماثل القائم بين النّص الأدبي وعلاقته بالفئة الاجتماعية، ولقد كانت غاية لوسيانغولدمان، في دراسته هذا المنهج أي البنيوية التكوينية، التعمّق أقصى ما يمكن في دراسة المعنى التاريخي والفردي وذلك لأنّ غولدمان يؤكد على أنّ البنية أو اللغة أو علاقات الانتاج بمثابة فاعل فالفاعل الوحيد هو الإنسان، وذلك لأنّه هو الذي يصنع التاريخ نتيجة للممارسة التي تؤدّيها الجماعة البشرية.

ونرى بوضوح الميزة التي أضافها لوسيان غولدمان في منهجه، بحيث يجمع بين الجانب الشكلي والمضمون.

كما نجد من المفاهيم الأساسية لمنهجية غولدمان مقولة الفهم والتفسير، الوعي الممكن، الرؤيا للعالم... وهو ينطلق في شرح مقولاته اعتمادا على معلّمه لوكاتش وأهم مقولاته هي:

أ- التأويل أو الفهم compréhénsion:

من منظور المصطلح يمكننا الفصل بين الفهم والتفسير من الجانب النظري، ولكن في مجال البحث والعلم تجمع بينهما علاقة، بصورة عميقة جدّا.

عندما نتغلغل في هذ المصطلح نقسّمه إلى قسمين: **أ/ البنية** **ب/ التكوين**

---

[1]- إدريس نقوري: البنيوية التكوينية النظرية والتطبيق في النقد الأدبي المغربي، مجلة فكر ونقد، ع2، دار النشر المغربية، 1998، الدار البيضاء، ص76.

[2]- لوسيان غولدمان (1913): فيلسوف روماني من مؤلفاته: أبحاث جدلية من أجل علم اجتماع الرواية، الماركسية، العلوم الإنسانية، الإله الخفيّ، اشتهر بمنهج البنيوية التكوينية في الفكر الفرنسي المعاصر.لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، ص11.

«إنّ مفهوم البنية (Structure) ومفهوم التكوين (Génese) هما الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية (Structuralisme Génétique) حيث أنّ المفهوم الأوّل يتعلّق بدراسة بنية العمل الأدبي وفهمها، والمفهوم الثاني يتعلق بدراسة تكوينه وربطه بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، أي تفسير هذا العمل وإدراك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي»[1].

نستنتج من خلال هذا المفهوم أنّ البنية والتكوين عند لوسيانغولدمان عملة واحدة ذات وجهين، وبفضل هذين النسقين تتشكل البنيوية التكوينية، فلا يمكننا فهم المرحلة الثانية إلاّ إذا كانت المرحلة الأولى واضحة كل الوضوح.

والفكر البنيوي يؤكّد لنا بشكل واضح وجليّ بأنّ المجتمع من أهم الأساسيات التي تقوم عليها الدراسة الأدبية والنقدية.

وأيضا: البنيوية عند غولدمان تقوم «بضرورة تحليل نسبة العمل الروائي الداخلية، فإنّها تمدّ جسرا بين علم الاجتماع وعلم النفس، عندما لاننفي تدخل عامل اللاّوعي الفردي في بناء العالم الروائي الإبداعي، إنّ أولى الإثباتات العامة، التي يستند إليها الفكر البنيوي، هي القائلة بأنّ كل تفكير في العلوم الإنسانية، إنّما يتمّ من داخل المجتمع لا من خارجه، وبأنّه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، وبذلك فهو جزء من الحياة الاجتماعية»[2].

ينظر التفسير على أنّ البنية الأدبية ناتجة عن تولّدها من وظيفة اجتماعية، ومن هنا نرى بشكل واضح أنّ غولدمان يركز على الواقع الاجتماعي، في دراسة تطبيقه لهذا المنهج.

---

[1]- حميد الحيمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص68.

[2]- عادل إسعيدي، عبد القادر بختي: مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان، مجلة آفاق علمية، ع4، الجزائر، 2017/07/23، ص500-501.

ب- التفسير أو الشرح Intreprétation:

«هو إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها، تكون فيها الأولى جزء من مقولاتها»[1].

من خلال هذا المفهوم نجد أنّ التفسير يهدف إلى معرفة البعد الاجتماعي المتعلّق بالبنى اللّغوية في الدراسات الأدبية.

وكأفضل مثال لنوضح ذلك، هو مثال غولدمان الشهير الذي طبّقه على منهجه هو خواطر "باسكال"[2]: إذ لا يمكن فهمها وهي معزولة بل إنّ الخاطرة المعزولة تستدعي خواطر أوسع منها، وإذا الخواطر جميعا تستدعي جملة من البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية.

وأيضا كما ذكر في كتاب المنهج البنيوي: «عملية التفسير مهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي»[3].

ويمكننا أن نقول في الأخير، وبصفة عامة، أنّ الفهم والتفسير هما نسقان منهجيان متكاملان، بحيث يقوم المستوى الأوّل بفهم الموضوع المطروح للدراسة، بينما يقوم المستوى الثاني بتفسير البنى الفكرية والاجتماعية التي أدّت إلى خلق هذا الموضوع وتجسيده في الواقع.

كما نلاحظ من خلال ما قام به غولدمان من دراسات حول هذه المقولات أي الفهم والتفسير، أنّهما عبارة عن لحظتين في عملية واحدة، فهما من الظاهر في البداية يبدوان منفصلان، ولكنّهما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة، فكلّ واحدة تكمّل الأخرى وتتمّها.

---

[1]- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص85.

[2]- لوسيان غولدمان وآخرون: المنهج البنيوي، ص11.

[3]- باسكال فليز Blaise pascal: 19 يونيو 1623، 19 أغسطس 1662، فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرلندي، اشتهر بتجاربه على السوائل في مجال الفيزياء، وهو من اخترع الآلة الحاسبة، من مؤلفاته: كتاب خواطر.
ينظر: https://arm.wikipedia.org، تاريخ الاطلاع: 2022/04/06، على الساعة: 20:30.

ولقد أوضح جمال شحيد مفهومه في مؤلفه "البنيوية التركيبية" بحيث يقول: «التأويل أو الفهم (compréhension) هو وصف العلاقات المكوّنة الأساسية لبنية دلالية، وبالطبع فإنّ العلاقات العاطفية القائمة بين الباحث والشي المدروس، تستطيع أن نحدّد الوصف "تعاطف، نفور، تعرض" وذلك أيضا بالنسبة للدروس العابرة شأنه في ذلك شأن كلّ الأنساق الذهنية»[1].

وأيضا «عملية الفهم منهجا يوضع "البنية الدلالية" البسيطة نسبيا أو المحايثة للأثر الأدبي»[2].

من خلال هذا الضابط المنهجي الذي وضعه غولدمان نستنتج أنّ الفهم هو الطريقة التي يفهم بها الباحث عناصر النّص الأدبي، وذلك من حيث الانسجام، والبنية الدالة والترابط، والثراء اللّغوي، فإذا كان النّص الأدبي يتمتع بهذه العناصر، فهو بالتأكيد نص ناضج تطبّق عليه هذه الآلية.

[1]- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص84.

[2]- محمد نديم خشفة ،تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1997، ص10.

ثانيا:الوعي conscience

من بين أهم المقولات الأساسية، التي اعتمدها لوسيانغولدمان الوعي القائم، الوعي الزائف والوعي الممكن، كون اهميتها البارزة في فهم المنجزات الثقافية الكبرى، كما نلاحظ أيضا أنّ الوعي يندرج في حقل علم النفس، ولذلك وضّح لوسيان أنّ علم النفس هو أيضا جسر يرتكز عليه المنهج البنيوي في دراساته المطبقة على النص الأدبي.

وفي البداية نستهل موضوعنا بإعطاء مفهوم لكلمة وعي، والتي لا تدبو غريبة، وذلك لكثرة استعمالها خاصة في مجال علم النفس، ولقد عرّف لوسيان أنّ الوعي «مظهر معيّن يستدعي وجود ذات عارفة للمعرفة»[1].

والوعي ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ/ الوعي القائم.

ب/ الوعي الزائف.

د/ الوعي الممكن

1- الوعي القائم:

«هو الوعي الفعلي أو الوعي الآني اللّحظي، من الممكن أن يعي مشاكله التي يعيشها، لكنّه لا يملك لنفسه حلولا في مواجهتها، والعمل على تجاوزها، فكثيرا ما يحدث أنّ الوعي القائم لجزء هام من أفراد جماعة تطمح إلى تغيير وضعها القانوني أو الاندماج في جماعة أخرى»[2].

وفي علم النفس يرون أنّ الوعي القائم، وعي آنيهو عينه الحالة النفسية للفرد أو الجماعة التي ينتمي إليها.

---

[1]- عادل إسعيدي، عبد القادر بختي: مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان، ص510.

[2]- رايس كمال: البعد الفنّي والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة سوسيوبنائية في رواية واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الرحمان بيرماسين، محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، 2015/2014، ص55.

وسنذكر نموذج على الوعي القائم المتمثل فيما يلي:

النظام الجزائري دولة وشعبا يرون حتمية نصرة الشعب الفلسطيني وقضيته، فالشعب الجزائري هو الشعب الوحيد الذي يساند القضية الفلسطينية ويؤمن بحتمية نصرتها عاجلا غير أجل.

2- الوعي الزائف:

هناك تسمية أخرى متمثلة في الوعي الوهمي، أي أنّه ليس حقيقة، وليست له آليات يستند عليها، فهو عبارة عن أسلوب يستخدمه الشخص أو الفرد لإقناع نفسه بشيء ما في مجتمعه، وكمثال على ذلك: طالب نجح في شهادة معيّنة عن طريق الغش، ولكنّه يقنع نفسه أنّ هذا النجاح من تعبه ومثابرته.

ولقد ذكر الدكتور رايس كمال في أطروحته: «أنّ الوعي الزائف ما هو إلاّ ممارسات اجتماعية، واقتصادية، داخل مجتمع ككل، غير أنّه لا يشكل رؤية متماسكة لجماعة اجتماعية فاعلة، بل يبقى مجرّد شرعة تجافي الواقع التجريبي يتملّكها فرد»[1].

3-الوعي الممكن:

«هو الذي ينشأ عن ملابسات الوعي القائم ومحاولة تجاوزه، من خلال التأسيس لأفكار ذات بعد مستقبلي تعبيري غالبا، وهذا طبيعي فالوعي الممكن يسعى لتجاوز العوائق والمشاكل التي تصيب الطبقة، المجموعة الاجتماعية، كما يسعى إلى رصد الحلول الجذرية تأديها الطبقة عن مشكلاتها، وتحاول أن تضمن لها درجة من التوازن في العلاقات وغيرها»[2].

---

[1]-رايس كمال: البعد الفنّي والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة سوسيوبنائية في رواية واسيني الأعرج، ص56.

[2]- المرجع نفسه، ص57.

من خلال ما سبق يمكننا القول أنّ الوعي الممكن ما هو إلاّ تجسيد للوعي القائم، بل ويتجاوزه أيضا، فهو يستند إلى الماضي أو الحاضر واعتبار ما سيكون، أي المستقبل، أمّا الوعي الزائف فهو ينشأ من الوعي الفعلي، ويتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل، ويمكننا القول بأنّ الوعي الممكن هو أساس الوعي القائم، بحيث أنّ مقولة الوعي الممكن أسّسها غولدمان من مقولة الماركسيين التي ذكرها في كتابه "العائلة المقدسة" وفي هذه المقولة ركز ماركس على التمييز بين الوعي الفردي للعامل والوعي الفردي للبيروليتاريا.

أمّا المثال الذي سنقدّمه لتوضيح مقولة "الوعي الممكن" تحوّل الفلاحين إلى عمال بعد عام (1912) وهم الذين أنجحوا ثورة أكتوبر، فهم كانوا في البداية أصحاب عقارات أو أملاك و لم يكونوا سياسيين منهجيين، نحو الإشتراكية، وتأميم الأملاك الفردية، ولكن فيما بعد حينما عانوا من ويلات الاستغلال توجهوا نحو الثورة ومبادئ الاشتراكية، أي أنّ هؤلاء الفلاحين لو عرضت فكرة تأميم الأملاك عليهم، في البداية مباشرة يعارضوا، ولكنهم بعد أن ذاقوا مرارة الاستغلال، وعرفوا معنى أن يكونوا سلوكيين سارعوا إلى تقبل الاشتراكية.

أمّا إذا أردنا أن نتحدّث عن العلاقة بين كلّ من الوعي الممكن والوعي القائم، فإنّ أوّل ما نقوله هو أنّ الوعي الممكن يتضمن الوعي القائم وإضافة عليه، فالوعي الممكن يستند على الوعي القائم، ولكنّه يتجاوزه، ومنه فالوعي الممكن هو وعي شمولي ويرى غولدمان بأنّه محرّك التاريخ البشري.

ويمكننا أن نوضح الوعي الممكن بمثال آخر: مجموعة من العمال يسكنون بلدا رأسماليا، ويرغبون في الانتقال من طبقة العمال إلى طبقة أعلى، فيسلكون سلوكا جديدا، يكون أشبه بسلوك البرجوازيين، وبهذا فوعيهم القائم يظل نمطا من الأنماط المنتمية إلى وعيهم الممكن.

اقترح غولدمان تعريفا يملك ازدواجية في توضيح الصلة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية، وكذلك يبيّن في الوقت نفسه بعض المعضلات المنهجية[1]، إذ يقول أن: «مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقييم العمل»[2]، ومن خلال هذا القول يشرح غولدمان هذا التدقيق للوعي بأنه واقعة أو مظهر معين وهذه الواقعة أو المظهر يستدعي وجود الذات عارفة وموضوعا للمعرفة، أي أن الوعي القائم هو إدراك فئة اجتماعية ما لوضعها الراهن، والوعي يكتفي أن يصف دون أن يعمل على هذا التغيير إذا: «مجموع التصورات التي يملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي سواء في علاقتها مع الطبيعة أو مع الجماعات الأخرى»[3]، ومن سمات هذه التصورات الثبات والرسوخ كما أنه مرتبط بالزمن والحاضر.

[1]- نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018، ص73.

[2]- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص33.

[3]- حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص69.

ثالثا: الديالكتيك أو الجدل

عندما أسّس غولدمان منهجه اعتمد على المقولة التي تطلق من المادية التاريخية التي يرى فيها أنّ «العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يكمن في كون الأدب والفلسفة على صعيدين مختلفين، تعبيران عن رؤية للعالم، وأنّ رؤى العالم ليست أحداثا فردية، بل أحداثا اجتماعية »[1]، نفهم من خلال ذلك أنّ الإبداع الأدبي يهدف إلى البحث في قراءة مزدوجة للأدب والفلسفة كونهما يعبّران عمّأ يعيشه المجتمع برؤى العالم التي تخرج من الجزء الفردي إلى الكل الاجتماعي فيما يعيشه الفرد ويشارك به مجتمعه.

لم يتوقف غولدمان عند هذه المقولة، «بل اتّسعت أفكاره حتى استطاع بلورتها في عام 1948 في كتابه "المجموعة الإنسانية والكون عند كانط" محاولا تجريب منهجه الديالكتيكي* على النسق الفلسفي الكانطي»[2].

ويقدّم غولدمان خلاصة لهذا الكتاب بقوله: «لا يمكن أن يفهم كانط بشكل موضوعي إلاّ إذا ربطنا فلسفته ببنيتها الاجتماعية التحتية، وهذه البنية التحتية نفسها ولا يمكن أن تفهم بوضوح إلاّ إذا ربطنا بفكر الفيلسوف فالديالكتيك ينتج لنا إمكانية رصد علاقات التأثير والتأثر بين عمل كانط وبين الظروف الاجتماعية والاقتصادية»[3].

من خلال ذلك يتّضح أنّ غولدمان أخذ على خطى كانط الذي يربط فهم الفلسفة بالبنى الاجتماعية التحتية، وهذه الأخيرة توضح من خلال ربطها بتفكير الفيلسوف الذي ينشأ من خلال علاقته بمجتمعه والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحيط به.

---

[1]- لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية، ط1، دمشق، 2010، ص12.

* الديالكتيك: فكر يركز على الخاصية الكلية للحياة الاجتماعية لأنّه يؤكّد على استحالة الفصل بين جانبها المادي وجانبها الفكري.

[2]- المرجع السابق، ص14.

[3]- لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، تر: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص20.

لقد كان لكانط وجود في المنهج البنيوي التكويني، وذلك من خلال قدرته على استرجاع التوازن المفقود بين الفلسفتين المثالية العقلية والوضعية التجريبية، أي بين العقل والتجربة، وهذا الأمر نفسه الذي نادت به البنيوية التكوينية، حينما أكّدت حرصها على جدلية الرؤية والأداة...

«إنّ فلسفة كانط تحضر بقوة في روح المنهج البنيوي التكويني، إذ تبرز فاعليتها كفلسفة جاءت لتحقق التوازن المفقود بين الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، وتمثلته النظرية البنيوية التكوينية، حينما أكّدت حرصها على جدلية الرؤية والأداة أو البنية الدّالة والشكل التعبيري»[1].

من خلال ما سبق يتبيّن أنّ غولدمان سار على طريق كانط في منهجه البنيوي التكويني الذي يربط بين المبدع وبيئته ومجتمعه الذي يشاركه ظروفا متعدّدة، وفكره الذي يبلور ويجسد ما يعيشه المجتمع.

1-البنية الدلالية:

تعدّ البنية الدلالية كما حدّدها صاحبها غولدمان، ركيزة مهمة في المنهج، «فهي المبدأ الأوّل في مسار التحليل البنيوي التكويني، كونها أشمل خطوات هذا المنهج، والمقولة الأساسية التي يتقصاها دراسته نحو استكشاف رؤية العالم، ذلك أنّ هذه البنية تنطلق من التصوّر الجمعي الشمولي لمفهوم الرؤية، بداية من تضافر البعدين الفردي والجماعي، حيث تتحدّد الجماعة باعتبارها مجموعة أفراد تجاوزوا فرديّتهم»[2].

من خلال ذلك يتّضح أنّ العمل الأدبي هو الذي يحمل في جنباته بنيات ذالة تستطيع أن تعبّر عن ذاتها وعن المضامين الاجتماعية التي تستوعب البنى الفكرية العظيمة، فالبنية الدّالة تؤدّي وظيفة

---

[1]- نور الدين صدار: البنوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018، ص10.

[2]- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015، ص147.

التعبير عن رؤية العالم، فهي لا تكتفي بحدود النّص، وإنّما تتجاوزه وتتعدّاه إلى الكشف عن خبايا العالم في مظهره الإيديولوجي.

والبنية الدّالة مصطلح وضعه غولدمان ليعبّر عن ذلك «التحليل الداخلي للنتاج، وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة، وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي»[1].

إذن عند التكلّم عن البنية الدلالية، لابدّ لنا من التفكير في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فردا، وإنّما لكونه ينطق باسم الجماعة، وبالتالي فإنّ المعنى المقصود هو ربط هذه البنية بالوعي الجماعي.

ومن هذا المنطلق نستطيع شرح نص ما باعتمادنا على البنية ذات الدلالة، وفي هذا الصدد يمكننا القول أنّ رؤية العالم تشكل مع البنية الدالة وحدة متكاملة، فالأولى تشرح النّص وتفسّره بينما الثانية تفهمه وتدركه وتضعه في إطارة الاجتماعي.

[1]- لوسيان غولدمان: وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص48.

وقد جاء في حديث غولدمان «إذا أردت أن أشرح خاطرة (باسكال) توجب عليّ الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، ولكن ينبغي أن أشرح نشاتها وعندها أضطر إلى قراءة الحركة الجانسيسية* وأستطيع أن أفهم الجانسيسية بربطها بطبقة نبلاء الرداء وهكذا دواليك»[1].

إنّ مفهوم البنية الدلالية عند غولدمان لا يقتصر على وحدة الأجزاء المكوّنة لها والعلاقة الداخلية المحايثة، وإنّما التطوّر والحركة داخل هذه البنية وعلاقاتها مع بنيات أوسع منها وأشمل أي البنيات الذهنية المرتبطة بالفئات الاجتماعية.

لهذا حاول غولدمان إيجاد بنية تعبّر عن «النظام وعن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الطبيعة»[2]. ومن هناك حدد غولدمان حقيقة العمل الأدبي وعلاقته بالمجتمع لأنّ «وظيفة العمل الفنّي داخل المجتمع، هي إعطاء شكل لرؤية العالم، وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون منسجما»[3].

ومن هناك حدّد غولدمان حقيقة العمل الأدبي وعلاقته بالمجتمع، وهو جزء لا يتجزّأ منه ووظيفته تصوير لواقع ملموس يعيشه جميع الأفراد وذلك الانسجام يمثل الفكرة الأساسية والمركزية لأعمال غولدمان التي تحيل إلى الفلسفة الكانطية وهو الذي يربطغولدمان بالفلسفة الألمانية، حيث يقول غولدمان: «إنّ الفكرة المركزية لأعمالي ومنهجي هي أنّ الانسجام، ليس المنطقي ولكن

* الجانسيسية: حركة دينية اجتماعية، كانت تقوم على أساس تعاليم اللاهوتي الهولندي (جانسينوس)، وقد عاش ما بين (1585-1638)، وكان أسقفا لمدينة (أيبرا)، وقد ألّف كتابه (الأوغطينوس 1640) وفيه تبنّى وجهة نظر أتباع القديس (أوغسطينوس) الذين كانوا يعتقدون أنّ النعمة هي مجرّد عطاء إلهي، يحل على الفرد بغض النظر عن أيّة مشاركة من قبل الحرية البشرية، وكان هصومه الشيوعيون وعلى رأسهم الواهب (لويس مولينا 1535-1601) يعتقدون بأنّ النعمة فعّالة فقط إذا عرف الإنسان كيف يتصرف بها، وأنّ الإنسان يبقى حرّا في رفضها أو قبولها وأنّ الله يقدّر الخلاص للبشرية بتنبّئه لأفعالهم آنذاك، إنّ كتاب أوغسطينوس ما هو إلاّ انعكاس لنظريات (كالفينوس)، وقد رفضوا محتواه، وقد أدانه البابا (أوبانوس الثامن) عام 1643. كميل الحاج: الموسوعة الميسّرة، ص178.

[1]- جمال شيحد: في البنيوية التكوينية، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص60.

[3]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص50.

الوظيفي، هو إلى جانب الفنّ والطابع اللامفهومي للمتخيّل، إحدى العناصر المكوّنة للقيمة اللاستيطيقية، وهي التي تتّسم بصورتها تلك الأعمال الكبى والدبية والفنّية»[1].

ممّا سبق يتّضح أنّ الأعمال الفنّية الكبرى أعمال فردية، أي يمكن النظر إليها على أنّها جزء، ولكن يجب مراعاة أنّ هذه الأعمال الكبرى هي رؤى العالم، وهذه الرؤى تتكوّن بالضرورة من طرف مجموعة اجتماعية لها نفس الظروف التي تعيشها أو عاشتها.

2- رؤية العالم

لقد صاغ غولدمان منذ عام 1947 مسلمة أسّست منهجه، تكمن في أنّ العنصر الأساسي للمادية التاريخية في دراسة الأدب، هو اعتبار الأدب والفلسفة تعبيرا عن رؤية العالم، تعبر بدورها عن وقائع اجتماعية، وليست فردية، في هذا المقام تكون رؤية العالم في وجهة نظر منسجمة وواحدة تخص الواقع كاملا، وهي وجهة نظر النسق الفكري لجماعة تعيش أفرادها شروطا اقتصادية واجتماعية وسياسية واحدة، «يعبر الكاتب عن النسق ذاته بدلالة كبرى يتوجب على التحليل الجمالي المحايث استخراج الدلالة الموضوعية لهذا العمل، ويكشف عن علاقتها بالعوامل الاقتصادية والاجتماعية، فبقدر ما تكون القيمة عظمى، وتحكم المنهج في أداء وظيفته، يتحقق فهم العمل بذاته، ويتمّ إدراك رؤيته للكون التي لا تزال في طور التكوين بالكاد تبرز وعي الجماعة»[2].

وقد اعتنى بهذه المقولة كثير من النّقاد والدّارسين على الصعيدين التطبيقي والنظري، لما تشتمل عليه من أهمية كبرى لفهم نظرية (غولدمان) في العلوم الإنسانية، ويهتم (غولدمان) في منهجه البنيوي التكويني بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدع العمل، وتحاول دراساته من هذه المقولة «أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك من خلال

---

[1]-لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص51.

[2]- جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياش، ص128.

التركيز على بنية فكرية، تتمثل في رؤيته للعالم، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنّية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية»[1].

من هنا نرى أنّ غولدمان استطاع أن يخرج من الأدب التقليدي من خلال رؤيته للعالم التي تعتبر همزة وصل بين العمل الإبداعي والأساس الاجتماعي.

نقرأ هذه الفكرة في كتابه "الإله الخفي" حيث تظهر رؤية العالم أداة مفهومية: «إنّها على وجه التحديد هذا المجموع من التطلّعات والعواطف والأفكار يجمع أعضاء جماعة – هم في الغالب أعضاء طبقة اجتماعية – ويضعهم في مقابل جماعات أخرى، هو لا شكّ تخطيط وتعميم المؤرخ، لكنّه تعميم فكرة حقيقية لدى أعضاء جماعة تعمل على تحقيق وعي الطبقة أكثر أو أقل وعيا وارتباطا»[2].

من هنا يتّضح أنّ رؤية العالم هي مجموعة الأفكار والتقنيات الفنّية والأسلوب التي يستخدمها الكاتب في عمله الأدبي ليعبر عن طبقة اجتماعية واحدة تشترك في كلّ الأشياء.

وبذلك يكتسب العمل الأدبي وظيفة داخل المجتمع، وهي إعطاء رؤية كونية تكون أكثر انسجاما وارتباطا، «كلمّا كانت تلك الوظيفة ذات أهمية أكبر، والانسجام قيمة جمالية تدفع بالاجتماعي ليكون منسجما وواقعيا بالقوة، هنا نكون إزاء فكرة ارتباط الحكم الجمالي ارتباطا وثيقا بالتحليل الاجتماعي، هكذا يؤسّس غولدمان جمالية علم الاجتماع»[3].

---

[1]- جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، ص37.

[2]- Lucien Goldman: le dieu caché et de sur la vision tragique dans les pensée de pascal et dans le theatre de racine gallimar, Paris, 1959, P26.

[3]- جاك لينهارت: دفاعا عن جمالية تستلهم علم الاجتماع، محاولة لنباء الجمالية لدى لوسيان غولدمان، تر: فهد عكام، الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع112، آب 1980، ص45.

ويمكن القول أنّ مفهوم رؤية العالم نمط من التفكير يحكم في شروط معيّنة جماعة من الناس، تعيش الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ذاتها، تتميز بالشمول، مضمونها طموح الجماعة، وعناصرها العاطفة والفكر، وهي جزء من طبيعة العمل الأدبي.

فغولدمان في تحديده لمفهوم رؤية العالم «يأخذ بأهمّ الجوانب في الحياة الاجتماعية لصياغتها في لحمة متناسقة، تصل بين البناء الفكري والأسس المادية لأيّة تشكيلة بشرية (طبقة) في المجتمع برصيدها الحضاري والتاريخي وتطلّعاتها المستقبلية»[1].

فغولدمان يركّز على كلّ ما تعيشه مجموعة من الأفراد ليجمع ذلك في عمل فنّي إبداعي يمثل مستقبلهم وحضارتهم وتاريخهم.

أمّا إذا أردنا زاوية رؤية العالم نحو الأديب وعمله الإبداعي الفردي وعلاقته بأفراد المجتمع «لا شكّ أنّ الرؤية الجمالية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع) ويعيدها بدوره إلى المجموعة، ولكن هذه العلاقة بين الفرد والمجموعة بحاجة إلى زيادة في التعمق، وهنا يتدخل (غولدمان) مميزا بين الوعي الممكن للطبقة والوعي الفعلي»[2].

---

[1]-Lucien Goldman: le dieu caché, P24.

[2]- جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، ص38.

الفصل الثاني: "كرّاف الخطايا"

مقاربة بنيوية تكوينية

التقديم

أولا: الشرح والتفسير

ثانيا: الوعي

ثالثا: الاحتكاك والصراع بين الشخصيات

رابعا: رؤية العالم

التقديم

لعبت الرواية دورا هاما في إبراز شخصية المجتمعات، والكشف عن هموم وانشغالات أفراد المجتمع، وقد كانت الرواية ولا تزال وعاء يفيض بالمشكلات المجتمعية بكلّ ما فيها من إيجابيات وسلبيات، ومنه نجد المبدع الجزائري لم يتخلّف لحظة واحدة في رصد تغيّرات المجتمع والمستجدات التي صارت نتوءا بارزا، ومن بين كتّاب الرواية الجزائريين، يبرز لنا اسم الشاعر والأديب الروائي "عيسى لحيلح"، كونه من أهم الأسماء التي استقامت على المتن الروائي، وعلى النّص بصفة عامة، إذ أنّه من بين الذين شربوا معاناة الناس، فكان فاعلا وفعّالا في المعالجة والطرح.

وتعدّ الرواية "كرّاف الخطايا" من أهم منجزات الكاتب عيسى لحيلح الصادرة في الألفية الثالثة، وقد عمل من خلالها على الانتقال والاهتمام بأحداث التسعينات، أو ما يسمى ب"العشرية السوداء" وما شهدته الجزائر من أحداث دامية وما خلّفته تلك السنوات من جروح لا تزال آثارها تترف إلى الآن، والرواية تحمل عنوانا ملفتا للانتباه والمتمثل في "كرّاف الخطايا" والحق أنّ الكرّاف جاءت في المعاجم اللّغوية ومنها معجم ابن منظور "لسان العرب" إذ نجد لها معانٍ كثيرة ومن بينها «كرف الشيء شمّه وكرف الحمار إذا شمّ بول الأتان ،ثمّ رفع رأسه وقلب شفته... وكرف الحمار يكرف، ويكرف كرفا وكرف: شمّ الروث أو البول وغيرهما ثمّ رفع رأسه نحو السماء»[1].

ونفهم من هذا المعنى أنّ لفظة كرّاف تعني النفور من الرائحة الكريهة بعد شمّها، وهذا ما يتعلّق في الغالب بالحيوانات، وبالحمير خصوصا، وكذلك وردت بمعنى آخر، إذ نجد أنّ معناها الإنسان زائغ البصر، وهو ما أشار إليه بن خالوية: «الكرّاف الذي يسرق النظر إلى النساء، والكرّاف الدلو، فكلمة كرّاف جاءت على صيغة فعال، وهي تدلّ على سندة القيام بالفعل»[2]، وهو ما يوضّح المعنى أكثر ويقرّبه للذهن فنفهم بأنّ الكرّاف جاءت على وزن فعال، وهو ما يدلّ على القيام بالشيء بشدّة.

والعنوان مكوّن من جملة اسمية "مبتدأ وخبر" فالمبتدأ تمثل في "الكراف" والخبر في "الخطايا"، وبما أنّنا تطرّقنا إلى معنى "الكراف" فإنّنا نضيف إليه معنى "الخطايا "،وهي جمع خطيئة أي عكس الصواب، وهي بالتالي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، مجلد5، ص385.

[2]- المصدر نفسه،ص385.

لا تعني الخطأ إذ أنّ الخطأ يقوم به الإنسان عن غير قصد، ولكن الخطيئة تكون فعلا مقصودا، وفي الغالب تكون عملاً شائنا، وبالرجوع إلى العنوان نستخلص منه بأنّ بطل الرواية يمارس هذه المهنة، والمتمثلة في "كرّاف الخطايا" والإسرار على كشفها، وإظهارها للرأي العام، وفي هذا النّص نجد أنّ "منصور" شبيه بالكلب الذي من وظائفه الأساسية الشمّ وهو ما نجده في النّص إذ أنّ منصور «كان بصحبة كلب و ابليس فينام منصور بالنهار ويكتب المناشير بالليل»[1]، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ البطل منصور أخذ من الكلب صفة السهر ليلا والنوم نهارا، فالمعروف أنّ الكلاب لا تنام من اليوم إلاّ نهاره.

تدور أحداث الرواية في فترة التسعينات حينما احتدم الصراع بين العلمانية* الراديكالية*[2] والحركات الإسلامية، حينها عاد منصور الشاب المثقف من فرنسا بشهادة عليا وبالتأكيد يمتلك طموحا ورغبة في ولوج عالم النجاح، إلاّ أنّه اصطدم بالواقع ممّا جعله شخصية اهتزازية غير ثابتة على أرض صلبة، إذ أصبح شخصا غريب الأطوار يعيش حالة الجنون في وقت التعاسة، وفي الأوقات الأخرى يكون نقيا ورعا ملتزما بالصلاة في المسجد خاشعا خلف الإمام، وهي الحالات التي يتصالح فيها مع نفسه، ويكون راضيا عن المجتمع الذي يقيم فيه، لكن سرعان ما يعود لوضعه الأول الجنون والسكر، وفقدان الأمل في حياة أفضل، وقد امتازت شخصيته بالسخرية والتهكّم والمحبة في بعض الأحيان ممّا جعله محبوبا ومنبوذا، يحبّونه الذين يرتاحون لهذه الصفات ويكرهه أولئك الذين لا يحبون أن يمزح الرجل ولو كان جادا، ومن صفات هذه الشخصية أنّ صاحبها المثقف الذي يكتب الشعر ويعمل على كتابة القصة وفي الغالب يتّخذ من الفلسفة الفوضوية منهجا حياتيا، وفي الأعم فإنّه يقضي أوقاتا طويلة في المقهى مع شخصية أخرى صاحب المقهى واسمه "عمّي صالح" ويكشف من خلال السرد أنّ "عمي صالح" قد اكتسب ثروة هائلة مكّنته من أداء فريضة الحج، والمعروف أنّ "عمي صالح" الشخصية الروائية صاحب المقهى يتباهى ويتماهى أمام الناس أنّه نزيه والحقيقة غير ذلك، يتفرّد "منصور" في

---

[1]- ينظر: مليكة سعور الأنساق الايديولوجية والثقافية في رواية كرّاف الخطايا ،إشراف فاتح حميلي ،جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي ،كلية الأداب واللغات تخصص أدب جزائري حديث ،2011ـــ 2012 ،ص109.

* **العلمانية**: المبدأ القائم عن فصل الحكومة ومسّساتها والسلطة السياسية عن السلطة الدينية أو الشخصيات الدينية، وتختلف مبادئ العلمانية باختلاف أنواعها، فقد تعني عدم قيام الحكومة أو الدولة بإجبار أيّ أحد على اعتناق وتبنّي معتقد أو دين أو تقليد معيّن.

* **الراديكالية**: من المبادئ السياسية التي تركز على تغيير البنى الاجتماعية باتّباع أساليب ثورية، وتغيير نظم القيم بأساليب جوهرية.

بيته الذي ورثه عن أبيه في بلدة نائية، أمام صورة والده محدثا إيّاه بمخازين القرية وأسرار الناس التي يكتشفها حين ينتحل صفة زائفة والمتمثلة في الجنون الوهمي.

وفي الرواية عدّة شخصيات يصفهم البطل ويدقق في تفاصيل حياتهم فيذكر مثلا أنّ في القرية أعمدة كهربائية وعددها أربعة وفي المكاشفة التي تتم بين منصور ووالده نعرف أنّ هذه الأعمدة يتّخذها شباب القرية للسهر، ومراجعة الدروس إلاّ عمودا واحدا تقيم أمامه امرأة مومسا، وهناك شخصيات أخرى منها "سعيد الزابال"، لكن الرواية في مجملها تدور أحداثها حول البطل "منصور" والذي يقدّم لنا نظرة شاملة انطلاقا من المونولوغ الداخلي والاسترجاع والاستبكار.

والمستجدّ في الرواية هو واحد من الأحداث المهمة، وهو قيام الأم بإرسال آلة تسجيل، والتي استعملها منصور في تسجيل سمفونية قابل فيها أصوات الحيوانات بأشخاص سيّئي السمعة، ممّا ساعد على انتشارها بسرعة،وهو ما أصاب أهل القرية بالذهول والإعجاب، لا لأنّه يكتفي بهذا العمل منفردا، وإنّما تجاوزه إلى ما هو أكثر فضحا وجرأة للمخازي والأسرار، إذ عمل على نشر المناشير وفضح أولئك الذين قاموا بالإجرام ولكن الأمن لم يكتشف حقيقتهم وبالتالي عرف أهل القرية بأنّ الذين زجّ بهم في السجن أبرياء ممّا ولّد فتنة داخل البلدة وهو ما دفع بالجهات المعنية للقبض عليه والزجّ به داخل غيابات السجن، إلاّ أنّه لم يمكث طويلا بعد ان تعرّض للتعذيب والتنكيل والإهانة، ومع ذلك فقد ظلّت في نفسه حاجة أراد أن يقضيها وقد فعل ذلك مستعينا بمناشير أخرى، كانت أكثر جرأة، وتصوير للحقائق مضيفا إليها التواريخ المتعلّقة بكلّ جريمة وضمّها في كتاب تحت عنوان "تتمة الغازي تحت أخبار الغازي"، ممّا اضطرّ رجال الأمن للبحث عنه مرّة أخرى بعد أن انكشفت الحقائق وتماوج الناس فيما بينهم، إلاّ أنّ المهمة هذه المرة باءت بالفشل، فقد صار منصور أثر عين ولكنّه حقّق مبتغاه وقضى حاجته التي من أجلها اختلق الجنون.

وفي المجمل فإنّ هذا المتن يعدّ كشفا حقيقيا وإن كان خياليا، لظواهر مجتمعة لطالما عاشها الناس، وتعايشوها خاصة في الأزمان والفوضى والحروب الطاحنة، ممّا يولّد فئات دخيلة وأخرى هجينة تعمل على إفساد المجتمع من خلال طفوها فوق الماء ولكنّه غثاء كغثاء السيل.

أولا: الشرح والتفسير

يعدّ منصور بطلا إشكاليا، داخل المتن الروائي "كرّاف الخطايا" عدّة أحداث تختلف من شخصية إلى أخرى، ولكن البطل منصور هو المحرّك الأساسي لها، إذ يدفع بها من خلال العملية السردية إلى التطوّر والنموّ، وحين نطلع على المتن بين أيدينا، يتبيّن لنا أنّه متذبذب، لا يستقر على حالة واحدة، فتارة ناكس متعبدخاشع خلف الإمام، وتارة أخرى زنديقا وسكيرا وهذا ما يدلّ عليه قول الرّاوي: «إيّاك، إيّاك أن تفرح به حيث تراه وراء الإمام متخشعا وشفتاه ترتعشان بالذكر الصامت، وعيناه ذابلتان خوفا وضراعة في حضرة الله... تتقاذفه أرصفة الطرقات، هو لا يذكر حتّى اسمه من أثر السكر، أو تسمعه بلسان فرنسي فصيح كلّ خلق الله»[1].

ومن هذا القول نفهم أنّ منصور لا يستقر على حالة واحدة، فأحيانا يكون متصنعا، وحالة منصور لحظة الخشوع تختلف عن حالته حين يكون سكرانا، ففي الأولى ترى شفاهه وهما ترتعشان والسبب في ذلك هو اسرافه في الذكر، حيث تتحرك شفتاه ولكنّنا لا نسمع صوتا، وهي في الغالب الحالة التي يضفيها الخوف والطمع حيث يكون الإنسان بين يدي ربّه.

وسبب القلق المتولّد في نفس منصور راجع في أساسه إلى الكبت الذي يعانيه لأنّه يعيش في مجتمع لا ينسجم وميولاته، وهو بالتالي حين تضيق به الحياة «يلقي بنفسه إلى أحضان أم الخبائث، حيث يكون قلقا مضطربا متذمرا بالحياة ساخطا على أهل القرية»[2].

وهنا يكون منصور مختلفا عن منصور العابد الزاهد، وبالتالي يمكن القول أنّه انفصامي الشخصية لا يستقر على حالٍ إلاّ ليكون على حالٍ أخرى.

وهذه الحال جعلته في موضع لا يتماشى وشخصيته الحقيقية، إذ اعتقد الناس بجنونه، خاصة حين يهجم على رجال الدين (السلفية) لكنّه قابلهم بردّ يتّسم بالعنف «ما دخلكم بيني وبين الله؟!فالله غنّي عن الطلبات

---

[1]- عيسى لحيلح، رواية كرّاف الخطايا ج1، ص2.

[2]- كرافالخطايا ج1، ص24.

والرسوم والطوابع والدمغة وطوابير الانتظار، ما أتفه المجد الذي بنيتموه بدم الضحايا من الكادحين وتسندون أركانه بأعصابكم المكدودة...»[1].

فمنصور يعلم يقينا بأنّ الله وحده من يغفر الخطايا، ومنه قدّم تفسيرا لأهل القرية موضحا بأنّ ما يعتقدون به، لا يتوافق واعتقاداته لأنّه يعلم يقينا أنّهم يبدون عكس ما يخفون، لذلك نجده يواصل الردّ واعيا تماما بما يخرج من بين شفتيه، إذ تسمعه صارخا «ما دخلكم بيني وبين الله، إنّما أنا ظالم ليعفو وأسيء ليغفر، وأعطي ليمنع، و أندم ليتوب، وأبكي ليعلم بدموعي، وأعوذ إليه ليفرح بي وأسأله ليعطيني وأصلّي له، ليتباهى بملائكته»[2].

فمنصور هنا، ومع أنّه لم يكن واقفا أمام سكان البلدة، فالخطاب موجه لصورة والده الغائب الحاضر من خلال الصورة المعلّقة على الجذر ومع ذلك فقد كان واضحا في توضيح وشرح وتفسير العلاقة القائمة بينه وبين خالقه.

وأكثر ما يدلّ على أنّه أمام صورة والده قوله: «الصفح يا أبتاه ولا تحزن أنت بريء»[3]، ومن هنا نتأكّد تماما أنّ منصور كان مختليا بنفسه داخل غرفته، مقابلا للصورة التي يلجأ إليها حين يشتدّ به الوجع والألم وتضغط عليه الحياة كقبر ضمّ ميّتا.

كما أنّنا نجد شواهد أخرى، يحاول منصور من خلالها توضيح أفكاره وتعليل الحالة التي يكون عليها في تلك اللحظة، ومن خلال حديثه مع والده (من خلال الصورة)، يوضح موقفه قائلا: «قد لا تراني مواضبا على الصلاة، ذلك لأنّني أخجل أن أقف أمام ربّي وروحي تكتظ بآلاف الأوثان، وتحف بعشرات الآله كالمواكب الإبليسية، لن أكذب على الله ولن أخدع نفسي»[4].

فالمقولة توضح الأسباب التي دفعت به ليكون متناقضا في تصرّفاته، متقلبا في سلوكه، فهو يقدّم الحجج التي يحاول إقناع والده بها، فمثلا ما يمنعه من المواضبة على الصلاة أنّه لا يريد أن يكون أمام الله وهو في حالة

---

[1]- كرّاف الخطايا ج1، ص94، 95.
[2]- كرّاف الخطايا ج1، ص95.
[3]- كرّاف الخطايا ج1، ص95.
[4]- كرّاف الخطايا، ج1، ص24.

لا تسمح له بأن يكون خاشعا، فالأوثان التي تسكن داخله جعلته يعتقد بألهة متعدّدة، وهو بالتالي لا يريد أن يكون مخادعا في صلاته، وهذا ما يفسّر حالته التي دفعت به للجنون أحيانا.

ويواصل منصور تفسير مواقفه، فمثلا حين يتحدّث إلى أمّه موضحا موقفا من المواقف التي تصادفه في الحياة، فيقول مخاطبا أيّاها: «ليس ذنبا أن نضحك يا أمّي، إنّما الذنب أن نحزن ونكفر... أن نقبض... أن نمسح من وجوهنا السرّ... أن نكتب المشاعر الإنسانية النبيلة التي ترفرف في غرور كفراشات الربيع، تريد أن يكون لها نصيب تحت شمس الحياة نصيب لا يقل عن نصيب النميمة والحسد والهمز واللّمز...»[1].

فمنصور هنا يفسّر لأمّه ويوضّح بأنّ المشكلة ليست في الضحك في حدّ ذاته لأنّه في الغالب يكون مدعاة للسرور، وأصدق النوايا وإنّما الإشكال في عدم وجود هذه المشاعر النبيلة التي تنشرح لها النفس وترتاح لها، ممّا جعله يتمنّى أن تحلّ مكان النميمة والحسد.

ويبدو لنا منصور شخصية تحبّ المناجاة واالانفراد بالنفس، وهذا نستشفه من قوله متحدّثا إلى والده: «لم أحدثك من أيّام يا أبي وأراك قد سرت تأنس إلى كلامي، وتودّه وتهفو إليه... معك الحق... ويبدو أنّ حديثي الأوّل كان متمتعا ومفيدا فهاهي أساريرك تنبسط وتكاد تنقح عن بهجة ورضى»[2].

وهذه الميزة تكاد تكون صفة ملازمة لشخصيته إذ كثيرا ما تردّد إلى الغرفة التي خصّصت لصورة والده ممّا يعني أنّ الوالد، بما يمثله من إرث وماض ،كان ولا يزال السند الوحيد الذي يلجأ إليه بطلنا، لما ضاقت به دروب الحياة.

ونجد أنّه يختلف عن والده، إذ أنّه اختار طريقا يختلف عما كان يسير عليه الآباء الأجداد، فهو مستعدّ حتى لمصاحبة الشيطان من أجل الوصول للحقيقة التي يناشدها دائما، وهذا ما يثبته من قوله: «أمّا أنا فدعني أسلك سبيلا أخرى، وأطرق أبوابا أخرى، وأسأل حتى الشياطين عن سبلي»[3].

---

[1]- كرّاف الخطايا ج1، ص51.

[2]- كرّاف الخطايا ج1، ص23.

[3]- كرّاف الخطايا ج1، ص23.

يبقى أنّ النقطة التي يشترك فيها منصور مع والده هي محبّة الله، لأنّه يؤمن ويوقن الطرق مهما تعدّدت، فإنّها لا تؤدّي إلاّ إلى الله وهنا يكشف لنا الرواسب الكامنة في أعماقه، إذ نلمس نفحة صوفية نادرا ما نسمع مثلها «ولكن كن مطمئنا أنّنا نلتقي في النقطة الخالدة، وهي أنّنا جميعا نحب الله... كلّ الدروب – وإن اعوجّت – تؤدّي إلى الله، وكلّ السبل – وإن طالت– تقود إليه... كلّ شيء منه ابتدى وإليه ينتهي»[1].

وحين ندقق في الكلمات الأخيرة «كلّ شيء منه ابتدى وعليه ينتهي» نجد أنّ هذا القول تردّده جماعة الصوفية في المجالس وحين الخلوة، وبطلنا في هذه الرواية واعٍ لما يدور من حوله، ويدرك أنّ ما يقوله النّأس لا يغيّر من معتقداته شيئا، فهو يصرّح قائلا: «ولكنّي لا أستطيع أن أتوقف الآن، فكلّ النّاس صاروا يعتقدون أنّي مجنون، صحيح، مازال بعضهم ممّن يفهمون لغة الفوضى والنقيض، يحترمونني ويحبونني ويقدّرون ما أفعل، وإنّما سوف أصدمهم بقوة لأجعلهم يدخلون وسط القطيع، وينظرون إليّ نظرة القطيع، حيث الأمعاء هي العقل وفتحة الشرج فنّ التعبير»[2].

بالإضافة إلى ذلك، فإنّه يمتلك ثقة عالية في النفس، ممّا دفع به للوصول لنقطة حاسمة مفادها أنّ الجميع لابدّ وأن يكونوا قطيعا يفكّرون بالأمعاء، ويعبّرون بطريقة منحطّة.

وذلك من صفات منصور أنّه يحفظ أشعارا ممّا يدلّ على سعة ثقافته خاصة وأنّه يمتلك خلفية، وهذا ما يتبيّن من أقواله ومأثوراته التي يردّدها من حين إلى آخر، فمثلا نجده مدندنا لموقف من مواقف الحياة.

«وقال لمومسة ذو غصون لعينيك وعد لا سنجيب

فقالت: صدقت، ذلك نحن، فهل أنتم مثلا ما تظهرون؟»[3].

وهذه الأبيات للشاعر الإيراني الذي عاش متذبذبا يقف في المنطقة الوسطى ما بين الإيمان والزندقة، إذ كثيرا ما كان يعاقر المخمرة ويقول فيها الشعر، ولابدّ أنّ بطلنا وجد تشابها، وتقاربا بينه وبين شاعره الذي يبدو مفضلا لديه.

---

[1]- كرّاف الخطايا، ج1، ص23.

[2]- كرّاف الخطايا، ج1، ص35.

[3]- كرّاف الخطايا، ج1، ص35.

ثانيا: الوعي

أ. الوعي القائم

ب. الوعي الزائف

ج. الوعي الممكن

وكلّما أوغلنا داخل المتن الروائي "كرّاف الخطايا" بات يقينا لدينا بأنّ منصور واعٍ لما يدور حوله من خلال اقتناعه بأنّ أفراد القرية يتمسّكون بالوعي الزائف، وهذا ما نتبيّنه من خلال الإطّلاع على الكتب ومخالطة النّاس، ومحاورتهم ومقارنة ما يعتقدون أنّه وعي لقناعاته المستمدة من العلم والمبنية على الثقافة، وهانحن نستمع لمنصور في مواجهة أهل القرية، فحين سأله أحدهم بعد أن رآه يكدّس أوراقا وكتبا ويضرم فيها النّار فكانت الإجابة «لتقولوا عنّي مجنون... لابدّ أن أسترجع حريّتي التي اغتصبتموها باللغة المنافقة والكلام الخلاّب... تعالوا ومدّوا أطراف أصابعكم مثلي... هذه النار وقودها لغة الزيف... اللّغة زيّفناها وخدعتنا إنّنا خدعناها وألبسناها الأقنعة الفاضحة... كما تنبعث من رماد العتقاء»[1].

والمستمع لهذه المناقشة والمحاورة يدرك بأنّ منصور أكثر وعيا من أولئك الذين أحاطوا به، وهم خليط من الكبار والصغار، والمتعلم والأمي، ولكنّهم جميعا لديهم وعي مزيف، أكسبتهم إيّاه اللّغة الزائفة التي لا تضع النقاط على الحروف، والبلسم على الجرح، موضحا ومبيّنا أنّنا نحن سبب في خداع أنفسنا، ومع ذلك فإنّ الشلّة غير الواعية أو التي تركن إلى وعي مزيّف اعتقد أصحابها أنّهم أكثر وعيا وأنّ منصور قد مسّه الجنون.

ومن بين العلامات الدّالة لوعي البطل "منصور" ولحالته التي صار إليها والمتمثلة في الجنون الظاهري، قول السارد «فلقد أصابه أنّ كثيرا من أهل قريته تغيّرت نظرهم إليه، وارتابوا في أمره، وصاروا يعدّونه مجنونا، وهو ماض ليقتفي أثر المجانين...؟»[2].

فاللفظة الدّالة على سعادة منصور لهذه الصورة المزيّفة التي يعتقدها الناص حقيقة سرّه، فالسرور يدلّ على السعادة ومنها رضى منصور لحالته الجديدة وهذا ممّا يعني أنّه يعي ويدرك حالته، وبالتالي فهو ليس مجنونا

[1]- كرّاف الخطايا، ج1، ص11.

[2]- كرّاف الخطايا، ج1، ص13.

وكلّ ما في الأمر أنّه فكّر عكس القطيع، وغنّى خارج السرد، فأعتقد أهل البلدة بجنونه، ومن ثمّة كان الصراع قائما بينه وبينهم.

وأكثر ما يدلّ على أنّ منصور يعيش في حالة تسمح له في الغالب بأن يكون مختلفا عن غيره، انطلاقا من الخلفية التي يرتكز عليها ممّا جعل تصرّفاته تنمّ عن شخصيته، إذ نجد أنّه يعيش ويحيا «وسط هذه الفوضى، يعيش وينام ويستيقظ، يقرأ ويكتب ويمزّق ما كتبه، ويصلّي ويشرب ويتقيّأ ما شرب... لأنّه بذلك يريد أن يعكس حقيقة طالما اجتهد أهل القرية في إخفائها خلف المظاهر الخادعة وكلمات المجاملة التي تعطي بمواطن الأدغال»[1].

ونفهم من هذه المقولة أنّ منصور شخصية لا تنافق ولا تعتمد الكذب، وإنّما تتّخذ من الصراحة سندا، وبالتالي فإنّ أفعاله كانت دائما مخالفة لتوقعات المحيطين به، وهذا ما ينمّ عن التفاوت في الوعي إذ أنّ منصور يمتاز بالوعي القائم بينما أفراد البلدة لديهم قناعات زائفة وهذا نتيجة الوعي المعلب والوعي الزائف في آن واحد ومن ميزاته أيضا المواجهة ممّا خلق له بعض المشكلات مع الآخرين، ففي أحد المواضع حين كان يفتش بين الصناديق وقعت محاورة تكاد تكون مناوشة بالكلام بينه وبين عمّي صالح «هاذا أنت! ماذا تفعل بين الصناديق الفارغة يا ولدي؟... إنّنا نعيش الزيف بأقنعة شمسية ويا ويحنا لو تستطع الشمس فجأة...»[2]، يتّضح لنا من هذا الجدال القائم بين عميّ صالح صاحب المقهى حين لمح منصور في حالة من الحالات التي يكون فيها متظاهرا بالجنون، طرح عليه سؤالا مشفعا على وصفه وخوفه عليه من البرد، فما كان من الأخير إلاّ استفزازه بعد المصارحة، والنبش في ماضيه مذكرا إيّاه بأنّه كان يتعاطى الخمر في غربته، فجاء الردّ من عمّي صالح موبخا وناصحا إيّاه بأنّ ثمّة كلاما لا يقال في جميع الأوقات، وهذا ما يعني أنّ منصور شخصية صدامية تبحث دائما عن الحقيقة من خلال استفزاز آخر، وتعدّ شخصيته مؤثرة داخل البلدة ممّا ولّد فراغا عند غيابه، صارت البلدة كأنّها قفارا«ولهذا فإنّه لّما اختفى عن أنظار النّأس وربّما إلى الأبد أحسّ النّاس أنّ القرية قد أصابها الشلل، وهجرها الفرح وأنّها بفقده فقدت كثيرا من السعادة والبساطة...»[3].

---

[1]- كرّاف الخطايا، ج1، ص13.

[2]- كرّاف الخطايا، ج1، ص5، 6.

[3]- كرّاف الخطايا، ج1، ص3.

وبالتالي فقد عادوا إلى حياتهم الروتينية والتي في الغالب وقودها التكلّف والتصنّع، والنفاق والزيف والسير في الاتجاه الذي يريده الجميع لا الذي يختاره الفرد، ممّا يجعل من حياتهم زائفة غير واقعية، ولكن هذا الوضع سرعان ما يتغيّر حين يعود منصور للحياة الاجتماعية مصطدما بأفراد البلدة، فكانت أوّل مواجهة بعد غيابه شهرا معتكفا في بيته حين واجه شيخ المسجد سائلا إيّاه في مسألة تتعلّق بعمي صالح «يا شيخ هل يجوز في ديننا أن نخدع النّاس؟ تحرّك الشيخ في جلسته وأكرم لحيته بمداعبة خفيفة، وقال بلغة باردة وقورة، رغم ما يجري فيها من حرارة الصدق ولست أدري...»[1]، وهذا الحوار بيّن لنا أنّ كارثة واقعة لا محال، فمنصور لا يطرح الأسئلة إلاّ ليكشف عن خبايا النّاس.

وهذا ما نستشفّه من قوله :«ما تقول يا شيخ في "عمي صالح"، هذا الذي أثرى على حسابه فرنسية طبيبة، خدعها بأنبل عاطفة إنسانية حين ادّعى لها أنّه يحبّها، وأنّه سيتزوّجها، حتى ملك قلبها وكسب ثقتها، ثمّ سرق أموالها، وعاد إلى "الجزائر" وتركها هناك تسبّ العرب ودين العرب، وتلعن الجزائريين اللّصوص على الخصوص، لتموت بعد هذا كلّه بالصدمة القاسية... أتظنّ يا شيخ أنّ شخصا كهذا جدير بمغفرة الله ورحمته»[2].

فالصراحة المتناهية لمنصور، وضعت الشيخ في حرج كما أنّها عقدت لسان عمّي صالح، فلم يحرّك ساكنا، وفي الأخير وجد الشيخ لنفسه مخرجا حين ودّعهما ومضى في حال سبيله، وموقفه هذا يكشف عن الطبيعة البائسة لشخصيات الرواية، فالشيخ الذي من المفروض أن يكون خادما للدين جريئا في إصدار الأحكام لم يكن كذلك، وعمّي صالح الرجل الطبيب الحاج المعتمر تبيّن من خلال المكاشفة والمواجهة الصريحة أنّه غير ما يراه النّاس.

[1]- كرّاف الخطايا، ج1، ص7.
[2]- كرّاف الخطايا، ج1، ص7.

ثالثا: الاحتكاك والصراع بين الشخصيات

إنّ احتكاك منصور بالمجتمع الذي يقيم فيه كشف لنا أمورا كثيرة ممّا ولّد العديد من المواقف المتباينة، فحين التقى بأحد الأطفال وهو خارج من المدرسة سأله مفاجئا إيّاه «كم ترتيبك في الامتحان الأخير؟... أحسّ ببرودة قد سرت في أصابع الطفل الرقيقة، ورأى شفتيه ترتعشان قبل أن يجيب، الواحد والأربعون من اثنين وأربعين تلميذا... أنا لست غبيّا إنّما لا أتناول فطور الصباح»[1].

ويحيلنا هذا القول أو النقل بدقة الحوار القائم بين الشخصيّتين (منصور والطفل) على تناقض الوضع الاجتماعي، فالطفل حسب الرّاوي في صحّة جيّدة منور الخدود ومع ذلك يرجع سبب فشله الدّراسي إلى عدم تناوله فطور الصباح، وهي حجّة قدّمها الغلام للتدليل على أنّه لم يتهاون في طلب العلم وإنّما ثمّة أسباب خارجية والحق أنّها حجّة واهية، فلما ارتقوا السلّم وصاروا علامة بارزة وركحا على ما سبق فإنّنا نجد أنّ الطفل رغم سوء النتيجة إلاّ أنّه كان صادقا وهذا ما يوحي بالفطرة السليمة للأطفال وهو ما لا نجده في عالم الكبار.

يعمل منصور على تشجيع الطفل ممّا يدفعه لقول الحقيقة لوالده، فما كان من الأخير إلاّ أن ضربه ووبّخه، والسبب أنّه قال الحقيقة لرجل يصفه أهل البلدة بالجنون «في هذه اللحظة بالضبط مرّ والد الطفل، ورآه مع منصور، فأخذ به من يده في غير رفق، وقال له وهو يمض به في الطريق: لا تؤاخذه... لا تصدقه يا ابني أنّه مجنون... إنّه كذب»[2].

من وجهة نظر والد الطفل أنّ المجنون يمكن أن يكذب، وبالتالي يتوجب الحذر منه، ولأنّ الصراع كان ولا يزال قائما بين صوت الحق ونعيق الباطل فإنّ الطفل قام مدافعا عن منصور «ولكنّه أعطاني حلوتين لأنّني لم أكذب عليه عندما سألني عن ترتيبي في الامتحان!...

.... تمّ جذبه في غير رفق وراح يدفعه إلى السرعة أكثر.

---

[1]- كرّاف الخطايا، ص18.

[2]- كرّاف الخطايا، ص19.

لما تصل إلى البيت سترى... والله لأعلّقنّك من جفونك... لتعلم كيف تكون ولدا مؤدّبا وذكيّا في المرّة القادمة»[1].

الصراع بين الشخصيات عائد في أصله إلى تفاوت درجة الوعي، وعليه تختلّ موازين التربية الحقيقية، فالطفل صدق منصورا لأنّ قوله لامس الفطرة الموجودة في داخله، بينما الوالد والذي كان قبل ناهيا لولده عن الإصغاء لمنصور لأنّ كلامه لا يعتدّ به، ها هو ينقلب على عقبيه ويعي قولا لا يتماشى وتعاليم الشرائع السماوية.

فالبلدة غارقة في النفاق لا يكاد ينجو منه إلاّ قلّة، فالبقيّة تتشابه في الفهم وها نحن أمام شخصية من أبناء البلدة، يكشفها لنا الرّاوي من خلال حديث منصور مع والده «أمّا اليوم فأحيطك علما أنّ الشيخ "عليوة" الخضار، قد غادر هذه الدنيا مضطرا كارها... وهو بينكم راهبا غير راغبا... فاحذروا أن نجدكم هناك، ويقول لكم: إنّي جئت راضيا مرضيا... فلو استطاع المسكين لقفز من النعش... من فوق أعناقنا... يريد أن يجعلكم أضحوكة للآخرين... احذروه»[2].

صورة كاريكاتورية ساخرة جدّا إذ أنّ الميت اسمه عليوة يعمل خضارا يبيع للنّاس سلعة راكدة، ومع ذلك ينادي بأغلظ الإيمان بجودتها، وهذا ما نراه ونلمسه في أسواقنا، إذ يعمد البائع إلى إظهار سلعة جيّدة وفي المقابل يبيعك الفاسدة، في هذا المشهد ينافق النّاس بعضهم يذكرون عليوة بأحسن المناقب والصفات، وحتى الإمام يصل به الزيف والكذب فيخرج ورقة ويثني على الراحل وحين يحضر صوت الحق المتمثل في منصور، فإنّ المجتمع يقف ضدّه حتى الإمام العارف بالله، وثمّة حادثة ظريفة حين يغيّر ولا يجد إلاّ قبر والده ينجيه منه وهي إشارة إلى إيمان النّاس بالأولياء الصالحين.

إنّ شخصية بطل رواية "كرّاف الخطايا" تمثل المثقف الذي همّشه المجتمع ممّا دفع به أن ينتحل الجنون ليقول ما يعجز عنه قول عاقل، فالأمر ليس سيئا، إلاّ أنّ في مثل هذه الحالات فإنّ العقلاء ليس لديهم وقت للإصغاء لهؤلاء المجانين حتى وإن كانت لديهم سابقة خير وبادرة طيبة أحيانا، ولأنّ التناقض يؤدّي في الأخير

---

[1]- كرّاف الخطايا، ص20.

[2]- كرّاف الخطايا، ص25، 26.

إلى انفصام في الشخصية ممّا يولّد صراعا داخليا، إذ أنّنا نقف أمام حالة من تلك التي تتداخل فيها الدنيا والآخرة في آنٍ واحد.

«لم يدرك كم ظلّ باسطا كفّيه في وجه السماء... حسبه أنّه يعرف أنّ الضغط المسلّط على أعصابه لن يخرج من رحم قرون من الضغط النفسي والقلق الأرعن، لم يذكر بالضبط أنّه قرأ الفاتحة أو شيئا آخر من القرآن الكريم، لأنّه حين هبّ عليه نسيم منعش من جهة البحر... من أعماق نفسه وضميره، حيث ينطبع المصحف كلّه في حجم رأس شعره»[1].

ففي هذا الموقف حين كان خاشعا شرد ذهنه بعيدا، وبدلا من قراءة آيات الذكر الحكيم، راح ينشد شعر الطفولة وهي دلالة على حنين البطل إلى زمن البراءة ولا يكون زمنها إلاّ في مرحلة أولى بعدها تتداخل المفاهيم وتبدأ شفير القناعات.

وكلّما أوغلنا في السرد الذي بين أيدينا "كرّاف الخطايا" يكشّفت لنا حقائق عن البلدة من خلال حركات منصور وأفعاله وحتى أقواله، فهو مثلا يحبّ قراءة جميع الكتب، ومن اهتماماته الكتب الدينية والسياسية والروايات الممنوعة، فحين سأله جاره الطيب وهو اسم على مسمّى ماذا يقرأ هذه الأيّام، كان ردّه «لا شيء... حسنا أقرأ صفحات من الحكومة الإسلامية أحيانا صفحات من أولاد حارتنا، أرسلها إليّ أحد الأصدقاء من باريس... وما دفعني إلى قراءتها سوى اللفظ الذي بـــ.... أعرني واحدا منها... فأنت تعرف أنّي أحبّ أن أعرف كلّ شيء»[2].

والمعروف أنّ رواية "أولاد حارتنا" للروائي العالمي "نجيب محفوظ" أثارت حولها زوبعة ممّا جعلها ممنوعة في مصر ولكنّها مؤخّرا صارت متاحة ومباحة في آن واحد، بعد أن وافق الأزهر على نشرها ومع ذلك فقد كادت تودي بحياة صاحبها بعد تعرّضه للطعن لولا أن شاء الله في تلك اللحظة أن يكون معه طبيب بيطري ضغط على الشريان حتى تمّ إسعافه، وهو ما يعني أنّ منصور يحبّ الإطّلاع على كلّ ممنوع، انطلاقا من القول

[1]- كرّاف الخطايا، ص30.

[2]- كرّاف الخطايا، ص86.

المأثور "كلّ ممنوع مرغوب"، إلاّ أنّ هذا الحماس والاندفاع قابله الجار حازم «وهذا الذي يوشك أن يجعلك لا تعرف أيّ شيء»[1].

وهنا تكون حالة من حالات الصدام الخفي، إذ أنّ نظرة منصور للثقافة تختلف تماما عن مثيلتها عند جاره الذي يؤثر السلامة والأمان والاكتفاء بما يعرف انطلاقا من التخصّص.

إنّ الأفعال والحركات التي قام بها بطل الرواية عادت عليه بالوصال، ففي واحد من أشدّ المواقف قسوة يجد نفسه في صراع داخلي وفوضوي يحتاج إلى ترميم، كي يعيد الانكسارات إلى حالتها الأولى، فحين يدخل إلى المقبرة لزيارة قبر أبيه والتظاهر بالجنون من خلال اصطناع الأحاديث مع الموتى، يصاب لحظتها بهستيريا غير متوقعة، ممّا نجم عنها عواقب وخيمة، دفعت به لطلب السلامة «كان في ودّه قبل أن يدخل المقبرة أن يضرب عصفورين بحجر واحد، أمّا الآن فإنّه لا يودّ إلاّ أن يخرج سالما فقط... أي نعم تكفيه السلامة ... ما شأنه والجنون؟... ما دخله في النّاس إن صدقوا عن الجادة أو استقاموا على الطريقة المثلى؟... أكيد أنّه لم ينجح حيث فشل المعلّمون الأوائل وقد تركوا بطاقات روحية لا توصف...

...لن يخرج من هذه المقبرة سالما، ليضع حدّا لهذه اللعنة التافهة الخطيرة... وليس صعبا عليه أن يكسب رضا الناس، وأن يحوز رضا الدولة وما أسهل أن ترضي الدولة وما أسهل ما يرضي النّاس»[2].

ولأنّ منصور لم يكن مجنونا فعلا فقد وجد في بداية تظاهره بمثل هذه الحالة صعوبة كبرى، فالعاقل لا يكون فاقدا للعقل، حتى وإن أراد ثفمة خطورة في أن يتحوّل الفرد إلى أدراج في الشخصية، وهو ما يسمى الانفصام، ولأنّه كان واعيا تماما لتصرفاته، فقد حدث اضطراب داخله ممّا جعله يؤثر السلامة معلنا عزمه العودة عنه وقد صارت حادثة هروبه من المقبرة والاستعانة بأمّه، حديث المقاهي ممّا ولّد سخرية وجدها أولئك الذين لامستقبل لهم في الحياة مادة للتسلية وتمضية الوقت والتشفي في آن واحد.

وفي داخل منصور نكتشف الزيف الأخلاقي والثقافي الذي تغلغل في نفسه، فهو مثلا يريد أن يكشف الكلّ على حقيقتهم، ونجده في المقابل يأتي المناكر لكنّه يخفي ذلك على أهل القرية خاصة في بداية انتحاله لصفة الجنون، فحين يقرّر شراء الخمر يذهب إلى بلدة مجاورة ويعود محملا بها في كيس أسود حتى لا تلمحه

---

[1]- الرواية نفسها، ص87.

[2]- كرّاف الخطايا، ص30، 31.

العيون «في كلّ مرّة يدخل فيها مثل ما في هذا الكيس الأسود إلى هذه الدّار إلاّ ويشعر بحرج كبير، يشعر أنّ عشرات الأعين التي عاشت هنا على الجلال والعفاف، تنظر إليه معاينة لمن خدعت فيه... يشعر أنّ الذكريات التي كانت هنا مرفرفة لفراشات الربيع، تحشر الآن نفسها في الزوايا، وتختفي خلف الجدران خجلا... وإنّهليكاد يبصر إبليس في حجمه واقفا أمام أتباعه كالمايسترو والعجوز يستعد لعزف سمفونية البطولة والفرح»[1].

هذه اللوحة السردية عالية الوصف، بالغة الدقة، توحي لنا بوجود تناقض في شخصيته، فهو يعمل على محاربة النفاق ويسعى لصلاح البلدة والقضاء على النميمة وكشف المستور، وفي المقابل يأتي سرّا بالمنكرات يذهب خفية لشراء الخمر ويمعن في السرية حين يشتريها من بلدة مجاورة وهو يدسّها في كيس أسود، وهذا ما درجت عليه العادة في بلادنا، إخفاء الأشياء التي لا ترغب للآخر في رؤيتها حتى ولو كانت حلالا، وهذا الفعل المشين جعله يشعر بالخجل خاصة داخل البيت.

تأنيب الضمير وصحوة النفس وبقايا من الإيمان تحفز في أعماقه ومع ذلك ينتصر الشيطان أخيرا وتطرد الملائكة، وهذا ما يشير إلى أنّ أكثر الأشخاص الواعاظين والذين يتّخذون من الإصلاح هدفا نجد الفساد منتشرا في أعماقهم متغلغلا في دواخلهم.

والحق أنّ الصراع النفسي بين منصور المثقف المتدّين مع منصور السكير يحتدم ويصل للذروة وأخيرا ينتصر الثاني على الأوّل متعلّلا ومتحججا بل ومصرا ومصمما «ما عاد يهمه أن يحزن الملائكة أو تفرح الأبالس حسبه أنّ الشهوة عارمة تحتاج دمه كالخريف الخرافي...

...ولن تكون مؤمنا حقّا، حتى يتساوى لديك الخوف والرجاء والرهبة والرغبة... فاجعل في نفسك المكدودة... للأهل والفرح، وسترى كيف تتقلّب حياتك»[2].

إذن فهذه الشخصية التي تسعى للخير وتعمل على إصلاح ما أفسده الدهر لا تخرج في كونها ذات بشرية يعتريها الضعف ساعات الضياع إلاّ أنّها تجد مبرّرات تعلّل بها وضعها القائم، كما انّها تجد دائما في سعة ملكوت الله فسحة للأمل، فالبطل هنا حتى وإن لم يكن متديّنا صراحة إلاّ أنّه متشبّع بالأفكار والتعاليم

[1]- الرواية نفسها، ص87.

[2]- كرّاف الخطايا، ص87، 88.

التي جاءت بها الرسالات المقدّسة وهو بالتالي يعكس لنا حالة من حالات أفراد المجتمع الذين يتساوى لديهم الإيمان والكفر والالتزام والحياد، بمعنى الوقوف داخل المنطقة الرمادية، وقد اختصر بطلنا هذه الحالة بالقول أنّ الإيمان لم ينقسم في داخل الفرد إلاّ حين يتساوى لديه الخوف والرجاء، الرهبة والرغبة.

إنّ ما يعتمل في داخل منصور مردّه لرواسب قديمة تتجدّد كلّما دعت الحاجة «إنّك تسمع صوتك المقموع في زحمة الأصوات، إنّك أنت تظلّ على الحقيقة المكبوتة في أعماق روحك الالظمأى إلى لحظة الولادة الأولى... حيث البراءة والدهشة والطفيلية الأبدية»[1].

فما نلاحظه ونحن نتّبع حياته خطوة خطوة، نجد أنفسنا أمام شخصية اجتماعية مضطربة نفسيا ولابد والحال كذلك أن نتوقع الأسوء، فالذي الشوارع في أعماقه يكون بين أمرين، الانتصار أو الانكسار.

[1]- الرواية نفسها، ص89.

رابعا: رؤية العالم

إنّ رؤية العالم كمظورسوسيوثقافي، لا تصدر إلاّ عن أولئك الذي يمتلكون وعيا متقدما، رؤية واضحة لما يحيط بهم، تتيح رسم تصوّر للكون، وقد ورد في رواية كرّاف الخطايا يعد منصور البطل الإشكالي صاحب رؤية واضحة المعالم لأنّه يملك ثقافة عالية، هو بالتالي الأقدر على رسم الرؤى عن وعي، وقد تجلّى ذلك من خلال الصراع القائم بينه وبين الذين يخالفونه في الفكر والمعتقد، إذ أنّ الصراعات تكون كفيلة بالكشف عن رؤية العالم من خلال الأنا والآخر[1]، داخل المتن والمجتمع معا.

وأولى مظاهر رؤية العالم تتجلّى من اختلاف الرؤى في قضية تعدّ متّصلة جدّا بقول الرّاوي «ومنذ أن أحرقوا كوخ تلك المرأة التي تكون ثابت في بلاد الناس، منذ ذلك الحين بدأت تظهر أوساخ العصر في أزقّة القرية... ومنذ أن انسحب الزناة المعروفون من بقعة الضوء، كثر الزناة السريون الشرفاء... الذين قد يصفّق لهم النّاس بحرارة »[2].

وهنا يتبيّن لنا الخلاف واضحا تماما فأهل القرية في اعتقادهم أنّ القضاء على الرذائل يتم حين يعمد النّاس لإزاحة المظاهر الخارجية لها ومن بينها طرد الأشخاص الذين يعمدون إلى إظهار فسادهم أمام أعين النّاس، فالمجتمع يبيح المعصية غير الشرعية غير المجهرية اعتقادا منهم أنّ فاعل السوء لا يعدّ عاصيا أمام الله، وهو ما ينعكس سلبا على البلدة فما إن طردت تلك المرأة المعروفة علنا حتّى بدأت تفوح روائح العهر متحلية في البطون المنتفخة لفتيات في مقتبل العمر، ونفهم من هذا أنّ المعالجة الحقيقية لأيّ ظاهرة تتمّ بالبحث في أسباب وجودها، وعليه يتم طرح الحلول التي تقضي على الآفة، ولا يأتي ذلك إلاّ بالوعي بالخطر الذي يلحق بمرتكب الفعل السيّء.

وفي موقف آخر من المواقف التي تتجلّى فيها الرؤى يقابلنا منصور مع عمّي صالح في حديث انتهى بمقول الآخر «لعنة الله على الشياطين أيّها النقيس الشقيّ!... ما هذه الأسئلة الوقحة التي تطرحها على الشيخ،

---

* **الأنا والآخر**: العلاقة بين شخصية الأنا أي الذّات، وشخصية الآخر المختلف عن الذّات، وإنّ هذه الثنائية تشكّل معيارا معاكسا عندما ينظر الآخر بصفته الأنا إلى الأنا بصفته الآخر، ومن هنا يظهر الاختلاف بين الأشخاص الذين لا يتفقون بآرائهم حول شيء ما ويظلّ هذا الاختلاف قائما حتّى يتمّ الوقوف عند نقطة تساهم في الوصول إلى حلّ نهائي يؤدّي إلى تضارب في الآراء بين كافة الأطراف.

[2]- كرّاف الخطايا، ص39.

و لم تفتح السماء علينا بعد؟!... ألم تصح بعد؟... سوف يدعو عليك في صلاته يا كلب وتموت أحقر من جيفة، ولن تجد من تصلّي عليك... التراب على طينتك المتّسخة»[1].

ونفهم ممّا سبق أنّ المجتمع يجمع من خلال الإعتقاد السائد بأنّ أيّ رجل منتمي لمنصب الإمام فهو من القداسة بحيث يتوجب تجنب إغضابه أو الإساءة إليه بل من غير اللاّئق مناقشته في أوقات معيّنة في مسائل يتوجب طرحها في أوقات يكون فيها الشيخ مستعدّا وصاحيا تماما.

فالرؤى العامة لأيّ رجل دين تكون مقدسة ويكفي أنّه حافظ لكتاب الله، وبالتالي فهو خليفته على وجه الأرض، وأقواله وأوامره واجبة التنفيذ، ومن الأفضل تجنّب إغضابه لأنّ دعواته مستجابة، وهذه الرؤية موجودة في مجتمعنا إلى الآن.

وكلّما أوغلنا داخل المتن (كرّاف الخطايا) وجدنا ما يدلّ على أنّ رؤية المجتمع للعالم قد تختلف أو تتفق مع الحقيقة التي من المفترض أن تكون قائمة، فمثلا حين يجتمع منصور مع جاره الطبيب صاحب السيارة، تدور بينهما أحاديث تقضي إلى القول «أتظنّ أنّك بهذا الهذيان والفوضى... أصدق أنّك مجنون؟... دع عنك هذه اللّعبة الخطرة، إنّي أخاف عليك أن تحاول يوما العودة إلى رشدك وعقلك فلا تستطيع، فإن استطعت فلن يصدّقك النّاس... ما جدوى العبقرية، اجتمع النّاس على أنّها ضرب من الجنون»[2].

فالاعتقاد السّائد لدى أفراد المجتمع يوحي بأنّ كلّ من أصيب بعاهة كيفماكانت وخاصة إذا تعلّق الأمر بكونه في العقل، فإنّ صاحبها يظلّ على حالته.

وليس من السهل إقتناع المجتمع بأنّ ذلك الفرد قد شفاه الله ثمّ عالجه الأطبّاء فعاد عاقلا يعي ما يقول ومن هذه الرؤية للعالم كانت ولا تزال سائدة ومتوغلة في أعماق المجتمعات المتخلّفة، فالمرأة مثلا إن زلّت قدمها يوما تكون في عرف المجتمع ساقطة حتى وإن زارت بيت الله وعادت منه بجلباب "رابعة العدوية" ولا يسلم من ذلك أصحاب العبقرية وعليه تكون هذه الرية أقوى حتى من تصريحات الأطباء، لأنّ الإتفاق العام يذهب باتجاه الحكم الظاهر للأشياء وهذا ما يتعلّق بالفئات التي يكون وعيها زائفا.

---

[1]- كرّاف الخطايا، ص8.

[2]- كرّاف الخطايا، ص86.

وفي الغالب الأهم تظلّ تلك النظرة والرأي المتفق عليه منحصرا في رجال الدين أو الذين يزورون بيت الله، إذ ينظر إليه بقداسة وعلوّ نفس، فهي موقف آخر تكشف الرؤية المتعلقة بالدين جملة «ردّ عليه عمي صالح دون أن يلتفت إليه... إنّه حكم نزيه أيّها المجنون... أبوه حجّ معي إلى بيت الله الحرام... التراهة ماتت يوم قتلتم السيّد علي، هكذا ردّ عليه وهو يمسح فم القازوزة، دون أن ينظر إليه بينما كان عمّي صالح ينظر إليه مستغربا»[1].

فالحكم هنا يعدّ صالحا ونزيها لا لأنّه صاحب يد في فعل الخيرات ومكارم الأخلاق، ولكن السبب الرئيسي يعود لكون والده حجّ إلى بيت الله الحرام، وعمي صالح حين شهد للرجل فقد انطلق من الرؤية التي ينظر بها العالم للإنسان انطلاقا من معتقد ديني وعليه فالعائلة التي تكون لها علاقة بالمقدسات يسري الحكم على جميع أفرادها، ولا يهم إن كان ثمّة فاسد لأنّ المبرّرات جاهزة دوما، ولأنّ رؤية العالم قد تصدر عن الجماعة كما كما ينتج عن الفرد فيها، حيث الإمام حالة من تلك الحالات الفردية، فحين تسمع منصور مصرّحا «أن لست رومنسيا يا أبي أتلهّى باستعراض تاريخ الأحزان وذكريات الشقاء ولست ساديا أتلذّذ بتعذيب وتشريح الجراح المتعفّنة... ولست مازوشيا أبحث عن اللّذة بكيّجلدي، ولست نرجسيا أذوب عشقا... فأعترف ولن أخشى... أنا ساري لأنّي قدام عتبتك كلّ جراحات السلف... نرجسيّ أنا...»[2].

---

[1]- كرّاف الخطايا، ص87.

* **المازوشية**: اضطراب نفسي يقابل الاضطراب السّادي من حيث هو رغبة للخضوع لعدوانية السّادي، وقد اشتقّت الكلمة من اسم كاتب نمساوي يدعى ليوبولد زاخر مازوخ (1836-1895) واشتهر بتأليف رواية "فيونس في الغراء" ومع اختلاف كلّ منهما في الفكر والسلوك فإنّ عاملا مشتركا يجمعهما معا هو الحصول على اللّذة والمتعة عن طريق الألم، فالسّادي يجد لذّته في إيقاع الألم على الآخر، في حين يجد المازوشي لذّته بوقوع الألم عليه من قبل الآخر، وقد تعدّ مفهومي السّادية والمازوشية الرغبة الجنسية إلى أنواع أخرى من السلوك الاجتماعي والنّفسي والسياسي، وخاصة عند استخدام السلطة من قبل فرد بشكل استبدادي وفردي للسيطرة على الخصوم واخضاعهم لسلطته بالقوّة والقهر والتلذّذ بخضوعهم وبتوسّلاتهم، فالسّادي يميل دوما يكون ظالما، بعكس المازوشي الذي يميل إلى أن يكون مظلوما يتقبّل الألم والخضوع والإذلال، كما يتخطّى الأشخاص إلى الشعوب والمجتمعات فتوصف بكونها ذات خصائص سادومازوشية.

في هذا النّص الشاعري والصراع داخل النفس يقدّم لنا منصور روايته لنفسه ولكن انطلاقا ممّا يقول به الآخر، فهو في البداية يصرّح وينفي عن نفسه السادية والمازوشية*[1] والنرجسية، ولكنّه يعود انطلاقا من اعتقادات تقول بها جماعة بشرية حين ترى تصرّفات منافية أو مخالفة لما ألفت العيش عليه.

فالسادية هي حبّ الإنسان لتعذيب الآخرين والتلذّذ بذلك وبما أنّ منصور ظلّ مصرّا على كشف الحقائق والتلذّذ بفضح أصحاب النفوس المريضة فهو ساديّ في عرفهم، والمازوشية حبّ الإنسان لتعذيب نفسه والاستمتاع بذلك الفعل، وعليه وانطلاقا من تعذيب منصور لنفسه وإصراره على ممارسة فعل الجنون يكون من خلال رؤية العالم مازوشيا، والنرجسية هي حبّ الإنسان لاته فوق ما يتصوّر العقل ولأنّ منصور ظلّ معلنا لذاته منفردا في رأيه مؤمنا بصحة آرائه فهو إذن حسب الآخر يعدّ نرجسيا ضمن وجهة الأنا، تعدّ تصرّفاته معقولة، ولكن الآخر المختلف عن الذّات يرفض قطعا قبول مثل هذه الأمور ومن ثمّة يذهب إلى اعتبارها من الأفعال الشائنة والتي لا تتوافق ومتطلبات الواقع وكذا الناس على ما ألفوا فإنّنا أمام رؤية أخرى للعالم.

ففي موضع غير بعيد، حين يتّصل الأستاذ حمدان بمنصور ليتسلّم الشريط ويعرضه في المقهى نجد صاحب المقهى يعترف «ماذا لم بك يا أستاذ... هل أصبر على التهمش؟!... زد على فوق ذلك هذا فإنّ أشرطة الأغاني التي تجوز في... الناس... هذه ذلك سيحبها الناس ويتذوقونها، فما ضرك لقد صبرت قليلا»[2].

هنا تختلف الرؤية، فما يراه صاحب المقهى يمثل رؤية العالم، فالنّاس يحبّون ما يوافقهم وهم ليسوا على استعداد لاستقبال ما يخالف ما ألفت الأذن سماعه.

في المقابل فإنّ الأستاذ حمدان وهو وجهة نظر المثقف موقف بإنّ الآخر سيتعود على سماع وحبّ الأشياء التي كانت تنكرها الأذن سابقا، وهي حقائق يثبتها الواقع دائما، إنّ منبوذا بالأمس صار محبوبا ومألوفا في غده.

وفي المجمل فإنّ رؤية العالم في هذا النّص المانع تتجلّى لامعة ساطعة كأشعّة الشمس حين تكون في كبد السماء، وهي في المجمل رؤى متعدّدة متجدّدة غير قابلة للتسديد.

---

[1]- كرّاف الخطايا، ص165.

[2]- الرواية نفسها، ص174.

خـاتـمة

في الأخير من خلال مقاربتنا لرواية "كرّاف الخطايا" نصل إلى النتائج التالية:

- أنّ المتن الذي بين أيدينا يتوافق والمنهج الذي تمّ اختياره، إذ أنّها تتوفّر على الشروط المطلوبة في العمل البنيوي التكويني.

والمهم في الرّواية أنّ الرّاوي لم يتدخل في الصّراع القائم بين الشخصيات وعليه فقد جاء المتن حواريا وموضوعيا في طرحه القائم.

- اعتمد المؤلّف على شخصية واحدة محورية، لكنّها كانت فاعلة وفقا له في تحريك الأحداث والكشف عن المناطق المظلمة.

لقد أجاد منصور تقمّصه للدّور الذي تلبّسه، ومن خلاله استطاع الولوج إلى أعماق المجتمع، والملاحظ أنّ المجتمع برمّته تغلغل إلى الزيف، نتيجة الوعي الزّائف.

- إنّ رؤية العالم اختلفت من شخص إلى آخر، فما يراه منصور من وجهة نظره يمتّ عن ثقافة ووعي، وفي المقابل أنّ رؤية العالم للبقية تختلف، إذ أنّ هؤلاء لا يمتلكون وعيا حقيقيا.
- الرّواية لها نهاية مفتوحة ومع أنّ الخير انتصرا أخيرا واستطاع منصور من خلال كشف الحقائق أن يدفع بالجيل الجديد إلى أن يكون سيّدا، إلاّ أنّ الرواية قابلة لانفتاحات أخرى.
- والملاحظة الأخيرة أنّ منصور نفسه لم يكن ورعًا وملتزما ونقيّا، وإنّما بشر ضعيف حينا وحينا آخر يكون ورعًا.

وعليه فإنّ الرّوائي نجح في عمله نجاحا يستحق لأجله أن ترفع قبّعة الاحترام، إيمانا منّا بأنّه أضاء شمعة وسط الدّجى.

ملحق

التعريف بالكاتب:

عبد الله عيسى لحيلح من مواليد 31 1962م ببلدية جيملة، ولاية جيجل تلقى تعليمه الأول بجامع القرية حيث حفظ قسطا من القرآن الكريم، ثم دخل المدرسة الابتدائية ببلدية الولوج، ولاية سكيكدة، وتابع دراسة التعليم المتوسط بمتوسطة الحسن بن الهيثم بدائرة الشفقة، ولاية جيجل، أما التعليم الثانوي فتابعته بثانوية الطاهير المختلطة أين تحصل على البكالوريا وانتقل إلى معهد الآداب واللغة العربية ب جامعة قسنطينة، وبعد نيلي لشهادة الليسانس انتقل إلى جامعة عين شمس القاهرة بالقاهرة أين تحصل على شهادة الماجيستر .

إلتحق بعد ذلك بجامعة الأمير عبد القادر قسنطينة بقسنطينة لأعمل أستاذا بها وكنت مسجلا في شهادة دكتوراه الدولة الخرطوم بالخرطوم، ولكن تسارع الأحداث بعد الانقلاب على اختيار الشعب إبان العشرية السوداء منعنه من مناقشتها طوال هذه السنوات، إذ إنه ممن حمل السلاح، ثم استفاد من تدابير المصالحة بعد مفاوضات بين السلطات العسكرية الجزائرية وجماعته و، تحصل على شهادة دكتوراه الدولة تناولت لأول مرة موضوع الجدلية التاريخية في القرآن الكريم وهو يعمل الآن أستاذا بقسم اللغة والأدب العربي ب"جامعة جيجل"، بالشرق الجزائري.

مؤلفاته:

- كرّاف الخطايا ج1+ج2.
- الجدلية التاريخية في القرآن الكريم.
- العنترية.

جوائز:

- جائزة أحسن نص مسرحي في الجزائر سنة 1990.
- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، التي تنظمها الجمعية الثقافية الجاحظية سنة.

غلاف رواية "كرّاف الخطايا"

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر

– رواية كرّاف الخطايا ليوسف لحيلح.

ثانيا: المعاجم والقواميس

– ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، مجلد 05.

ثالثا: المراجع

أ– الكتب العربية

1. أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث (دراسة لفاعلية التهجين)، المكتبة المصرية،الاسكندرية، القاهرة، 2005.

2. جمال شحيد: في البنيوية التكوينية،دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار رشد، بيروت، ط2، 1982.

3. حميد الحميداني: النقد الروائي والإديولوجيا من سيسيولوجيا النص الروائي :المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت ،لبنان.

4. حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

5. عادل إسعيدي، عبد القادر بختي: مرتكزات بنيوية لوسيانغولدمان، مجلة آفاق علمية، الجزائر، 2017/07/23.

6. عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية أدبية، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2007.

7. لوسيانغولدمان: فهد عكام، الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع112، آب 1980.

8. محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

9. محمد ساري: المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، ع 15، دار الحكمة، 2001.

10. محمد عزام ،تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديث ،دراسة في نقد النقد منشورات إتحاد كتاب العرب ، ط1، 2003.

11. محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيانغولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997.

12. مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001.

13. نور الدين صدار: البنوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018.

14. نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018.

ب- الكتب المترجمة:

15. بييزماك، دوبيازي وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

16. جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياش.

17. لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسّسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت،لبنان، 1986.

18. لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا.

19. لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، تر: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

20. لوسيانغولدمان: الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية، ط1، دمشق، 2010.

رابعا: الرسائل والأطروحات

21. رايس كمال: البعد الفنّي والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة سوسيوبنائية في رواية واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الرحمان بيرماسين، محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، 2015/2014.

خامسا: المقالات والملتقيات

22. إدريس نقوري: البنيوية التكوينية النظرية والتطبيق في النقد الأدبي المغربي، مجلة فكر ونقد، ع2، دار النشر المغربية، 1998، الدار البيضاء.

سادسا: المواقع الإلكترونية

23. لوسيانغولدمان وآخرون: المنهج البنيوي.https://arm.wikipedia.org، تاريخ الاطلاع: 2022/04/06.

24. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، مصر. www.wikipedia.org، 2022/03/23.

فهرس المحتويات

الفهـــرس

بسملة .

شكر وعرفان -

الفصل الأول: الجانب النظري المفاهيمي للبنيوية التكوينية

أوّلا: البنيوية التكوينية Structuralisme génétique 4

1- تعريف البنيوية التكوينية 4
2- نشأة البنيوية التكوينية 5
3- البنيوية التكوينية من جورج لوكاتش إلى لوسيان غولدمان 6
4- مرتكزات البنيوية: 12

ثانيا: الوعي conscience 16

1- الوعي القائم: 16
2- الوعي الزائف: 17
3-الوعي الممكن: 17

ثالثا: الديالكتيك أو الجدل 20

1-البنية الدلالية: 21
2- رؤية العالم 24

الفصل الثاني: "كرّاف الخطايا" مقاربة بنيوية تكوينية

التقديم 28

أولا: الشرح والتفسير 31

ثانيا: الوعي 35

ثالثا: الاحتكاك والصراع بين الشخصيات.....38

رابعا: رؤية العالم 44

خـاتمة 48

ملحـق 50

قائمة المصادر والمراجع.....53

فهرس المحتويات ..... –