وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تبسة
كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية
قسم الآداب واللغة العربية

الفني و الإيديولوجي في روايتي:
كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد
و سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج
مقاربة بنيوية تكوينية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث و المعاصر

إعداد الطالب:
كمال رايس

إشراف الدكتور:
شاوية شقروش

أعضاء لجنة المناقشة		
د/ مختار قطش	جامعة تبسة	رئيسا
د/ شادية شقروش	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
أ.د/ الطيب بودربالة	جامعة العقيد الحاج لخضر-باتنة-	عضوا مناقشا
د/ صالح خديش	جامعة عباس لغرور-خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2010/2009

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE TEBESSA
FACULTE DE LITTERATURES, LANGUES,
SCIENCES SOCIALES ET HUMAINES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE ARABE

L'ARTISTIQUE ET L'IDEOLOGIQUE DANS LES ROMANS:

LE LIVRE DE PRINCE, SENTIERS DES PORTES DU FER

ET

SONATA DES FANTOMES DE JERUSALEM

DE : WASSINI LAAREDJ

APPROCHE STRUCTURALISTE GENETIQUE

MEMOIRE COMPLEMENTAIRE POUR L'OBTENTION DE MAGISTER EN LITTERATURE MODERNE ET CONTEMPORAINE

ELABORE PAR:
KAMEL RAIS.

ENCADRE PAR :
Dr. CHADIA CHAGROUCHE.

MEMBRES DE JURY DE SOUTENANCE		
Dr. MOKHTAR GUATTECHE	Université De Tébessa	président
Dr. CHADIA CHAGROUCHE	Université De Tébessa	encadreur & reporter
Dr.P. TAYEB BOUDERBALA	Université De colonel EL-HADJ LAKHDAR. -Batna-	Membre
Dr. SALAH KHEDICHE	Université De ABBAS LEGHROUR. –Khenchela-	Membre

ANNEE UNIVERSITAIRE:2009/2010

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساهم في إخراج هذا البحث و أخص بالذكر الدكتور شادية شقروش رئيس المجلس العلمي للكلية و الدكتور رشيد رايس عميد كلية الآداب واللغات.
كما لا يسعني إلا أن أرفع أسمى آيات العرفان و الامتنان للدكتور عبد الوهاب بوشليحة والدكتور عمر زرفاوي ، د. جموعي سعدي، د. منصر رشيد ،د . فاتح علوطي. وكذا أعضاء لجنة المناقشة.

الإهداء

إلى عائلتي
الكريمة.....جميع الأصدقاء.....و أساتذتي
الأفاضل.

و شكـــــــــرا

مقدمة

حققت الرواية الجزائرية –من فترة السبعينات حتى الألفية الثالثة– تراكمات شكلية أصلت لجنس روائي اكتسب فرادته في تمظهرات الفعل الإبداعي؛ الذي طالما نم عن رؤية حقيقية للذات و العالم نتجت عن الانفتاح المعرفي المتزايد الذي يستهدف تجاوز رتابة الأشكال التقليدية.

والحقيقة أن هذه الفرادة والتميز، نتاج للتفاعل المتواصل بين خصوصية الرواية الجزائرية وأشكال الأسئلة ونوعيتها في الخطاب الأدبي والنقدي الحداثي. وهذا يعني أن إستراتيجية الإبداع الروائي الجزائري تستدعي بالضرورة إعادة النظر وإعادة المساءلة واختبار التجربة لإبداع نصوص متميزة ،دالة على الوحدة والتفرد في المجال السردي.

شكل هذا التميز نقطة جذب قوية ،شدتني لمقاربة نصوص جزائرية معاصرة فوقع اختياري على روايتي :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد و كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس (لواسيني الأعرج). بناءا على اعتبارات عدة أبرزها: أن الروائي (واسيني الأعرج) من القامات الإبداعية الذائعة الصيت في الجزائر والعالم العربي، التي فرضت وجودها على الساحة الإبداعية الروائية وكذا في المجال النقدي. كما أن روايته –كتاب الأمير– تعد أول مدونة سردية جريئة، تتناول شخصية وطنية محورية هي شخص (الأمير عبد القادر الجزائري) مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة. ولما كانت الإستراتيجية الإبداعية الجديدة التي نهجها (واسيني) ، إستراتيجية مساءلة التاريخ، فقد حققت رواية كريماتوريوم سوناتا منتهى هذا التوجه بتماهيها مع التاريخ العربي والإسلامي على السواء، فكانت سندا للمدونة الأولى المتعلقة بموضوع الدراسة، يضاف إليها عامل الجدة و التتالي الزمني إذ تعد آخر عمل روائي له.

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

وعلى هذا الأساس، انبثقت إشكالية البحث على النحو الآتي: هل يعكس الفن إيديولوجيا ويعرضها في شكل فني؟ أم أن الفن يكشف الإيديولوجيا و يميط اللثام عنها إذ يعطيها شكلا وبنية؟ هل يخضع الفن للإيديولوجيا أم أن الإيديولوجيا هي التي ترسم حدود الفن؟ وهل يوجد نص خارج حقل الإيديولوجيا؟ وهل يمكن أن نلغي تفسيرا معينا لنص باعتباره يعبر عن شيء عادي و أبعاد حياتية ما؟

هذه الأسئلة المتراكمة في الذهن وغيرها، أضحت هواجسا أردت أن اختبر طبيعتها الجدلية من خلال ثنائية الفن و الإيديولوجيا ؛فكان البحث موسوما بالفني و الإيديولوجي في روايتي :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد و كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس (لواسيني الأعرج) دراسة بنيوية تكوينية.

ولبلوغ الطموح المنهجي، آليت تقسيم الدراسة إلى فصلين باعتبار ثنائية التنظير والتطبيق؛ تعلق الأول منها بمسارين فرضهما مصطلح الإيديولوجيا ؛ فكان المسار الأول منه معنونا بالإطار المفاهيمي الذي ضمنته مفهوم الإيديولوجيا؛ بدء بعلم الأفكار و المفهوم التهكمي فالمفهوم

الماركسي ثم المفهوم السوسيولوجي ، مرورا بخصائص الإيديولوجيا ووصولا إلى علاقة الإيديولوجيا بالأدب وعلاقة الرواية بالإيديولوجيا.

أما المسار الثاني –من الفصل الأول– فقد عنونته بالإطار المنهجي للدراسة؛ حيث سأستهله بتوطئة حول علم اجتماع الأدب و الظاهرة الأدبية؛ أحاول من خلالها جمع بعض المعلومات المتعلقة بالإيديولوجيا من خلال ثنائية المجتمع والأدب كمجالين مختلفين ومتفاعلين في الوقت ذاته. وهذه الثنائية قد تؤدي –بالمسار المنهجي– إلى ضرورة تتبع هذه العلاقة في متون النظرية الأدبية النقدية بما فيها مقولات المنهج البنيوي التكويني الذي حقق حضورا متميزا في مجال توظيف المصطلح–خصوصا– فيما يتعلق بالجنس الروائي.

أما الفصل الثاني المتعلق بالناحية التطبيقية؛ فسأعمل من خلاله على تطبيق مقولات البنيوية التكوينية في نسختها الغولدمانية مع تفعيلها ببعض الإجراءات النقدية للوقوف على بنية الفكرة من خلال مستويات الوعي ؛التي تتكشف عند تخومها فعالية الإيديولوجيا كعنصر خارجي عن النص، وكمكون جمالي إبداعي يحتويه النص الروائي.

وفي خاتمة البحث، سأحاول عرض جملة النتائج المحققة من خلال محاور الدراسة حسب ثنائية الفن و الإيديولوجيا التي قامت عليها المقاربة.

وللأمانة العلمية ،تجدر ضرورة الاعتراف بفضل الدراسات السابقة التي تلامس موضوع هذه المقاربة و على رأسها مؤلف : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ل(عمرو عيلان) –دراسة

سوسيو- نصية في روايات (عبد الحميد بن هدوقة) الصادر سنة 2001 عن جامعة منتوري بقسنطينة ؛ الذي وجدت فيه سندا وفيا و مرتكزا منهجيا شجعني على المضي قدما في تبني طرحه المنهجي لإخراج هذه المقاربة أو القراءة التي تعد واحدة من بين القراءات الممكنة. كما أنوه بمؤلف مفهوم الإيديولوجيا للأستاذ (عبد الله العروي) و كذا مؤلف النقد الروائي والإيديولوجيا للأستاذ (حميد لحميداني) الصادرين عن المركز الثقافي العربي بالمغرب سنة 2004. كما نذكر أيضا مؤلف الأدب و الإيديولوجيا ل(عمار بلحسن) الصادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1984، و مؤلف البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث (لجمال شحيد) الصادر عن دار ابن رشد لبنان 1982. ومن المجلات أود أن أشير إلى الزخم المعرفي المتعلق بموضوع الإيديولوجيا الذي كرست له مجلة فصول –مجلة النقد الأدبي- عددين متتاليين خريف 1985 عبر الهيئة المصرية للكتاب. وهذه المؤلفات كانت بمثابة المجال الحيوي الذي استقت منه دراستنا شرعية وجودها رغم الصعوبات و المحاذير الذي رافقت هذا البحث.

وعموما، يمكننا القول أن هذه المقاربة تروم الرفع من مستوى التراكم النقدي الذي يستهدف الرواية الجزائرية المعاصرة ،عبر تبني استراتيجيات نقدية تساهم في مقاربة النصوص الروائية دون تشويه لروح المناهج ومرجعياتها الفكرية و الفلسفية.

و أخيرا قال تعالى :«ولاَ تنسوْا الْفَضلَ بينكُم،» أتوجه بخالص الشكر و التقدير إلى كل من ساهم في إخراج هذا البحث واخص بالذكر أستاذتي المشرفة الدكتورة:(شادية شقروش)التي تحملت عبء متابعة البحث، كما أسجل لها كامل امتناني نظير توجيهاتها القيمة وتواضعها الكبير الذي ينم عن روح الإنسان المتألق دوما. كما لا يسعني إلا ان أرفع شكري للدكتور

(رايس رشيد) والدكتور (بوشليحة عبد الوهاب) لما لهما من بصمات خاصة على صفحات هذا البحث فإليهما أقدم أسمى آيات العرفان والشكر.

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي:

1: مفهوم الإيديولوجيا 07

1.1: علم الأفكار 08

2.1: المفهوم التهكمي 09

1.3.1: المفهوم الماركسي 11

2.3.1: البنية الفوقية 12

4.1: المفهوم السوسيولوجي 14

1.4.1: الإيديولوجيا و الطوباوية 14

2.4.1: الإيديولوجيا ورؤية العالم 16

2: خصائص الإيديولوجيا 21

.....
3: علاقة الأدب بالإيديولوجيا 24
.....
.....
4. علاقة الإيديولوجيا بالرواية..... 30
.....
1.4: النشأة و الجذور في نظرية الرواية..... 30
2.4: الإيديولوجيا و الرواية 32
.....
....

1: مفهوم الإيديولوجيا:

يُعد مصطلح "الإيديولوجيا" من أهم المصطلحات الفكرية النامية والمتطورة، حيث ارتبط في سيرورته التاريخية بميادينَ معرفية مختلفة، كالفلسفة وعلم الاجتماع والنقد الأدبي، حددت صيغ استعماله وتوظيفه لدى النقاد والباحثين وكذا رجال السياسة. ورغم انتشار المصطلح وتداوله في أكثرَ من ميدان معرفي، إلا أنه ظل محكوما بالنسبية على مستوى الثبات المفهومي؛ نسبية جعلت أمر ضبطه المعرفي تختلف وتتقارب ولكن لا تستقر على صيغة مفهومية واحدة تكون قادرة على تشكيل مرجعية ثابتة، تخدم توظيفه –المصطلح– استدلالا واستعمالاً.

ومن ثمةَ؛ سنحاول في هذا الفصل استقراء المصطلح في إطار تكوينه وتفاعله مع التركيز على آلية اشتغاله بالنسبة لكل مرحلة تاريخية، مُراعين في ذلك متطلبات البناء الفكري المتصل به وكذا التصورات المختلفة التي تقعده ضمن الإطار العام للبناء الفكرو– اجتماعي الذي يحكمه.

1.1: علم الأفكار:

ظهر مصطلح "إيديولوجيا" لأول مرة في عصر التنوير الفرنسي؛ في مؤلف «عناصر الإيديولوجيا» لمؤلفه الشهير(ديستوت دو تراسي Destut de tracy) سنة ست وتسعين وسبعمائة وألف 1796.

حيث استعار مدلول الفكر idée في التراث اللاتيني وقرنه بلفظ "علم"؛ "Logie " ليحصل على مركب دلالي كثيف هو " علم الأفكار"؛ " idéologie ". وقد قصد به ضرورة إيجاد علم يدرس الأفكار ويحدد أطرها وآليات اشتغالها وانتقالها؛في إطار تجريبي خاضع للتقييم يسعى « لضبط مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، هذه الأفكار التي تبنى منها النظريات والفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع».[1]

ومما يبدو؛ أن المفهوم الخاص بالإيديولوجيا كما طرحه (دو تراسي)، متشبع بمقولات الفلسفة الحسية[2] التي لازمت القرن الثامن عشر، حيث انتشرت النزعة التجريبية التي لا تقبل إلا أحكاما علمية ثابتة،« فعلم الأفكار يستبعد كل ما هو ميتافيزيقي، وكل التصورات الخيالية المنبثقة من التأملات النفسية » ، يقول (دو تراسي): « كلمة إيديولوجيا تستبعد كل ما هو شكي ومجهول ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة أو غامضة».[3]

هكذا تحدد إطار خاص بمبحث علمي يهتم بالأفكار الواعية للإنسان ويسقط تلك الناجمة عن الحالات النفسية الفردية، كونها مجرد تصورات وأوهام ناتجة عن حالات مرضية أو حالات مبهمة يصعب الوصول معها إلى درجة العلمية.

و قد لاقت أطروحات (دو تراسي) اهتماما بالغا في الأوساط المثقفة الفرنسية، أدت إلى انتشار عمليات التقييم والحكم المنطقي لأفكار مركبة تمثل خطاطة المبادئ المتحكمة في سيرورة

[1]– فرانسوا بور يكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ديوان م.ج، الجزائر، ط 1، 1986، ص73.

[2]– الفلسفة الحسية عند (كنديلاك Condillac): ترى أن الأفكار أساسها المحسوسات و أن العقل وعاء لها.

[3]–.تاريخ الزيارة: 14-6-2009. ..... http//montada cham.com .

المرحلة التاريخية آنذاك. فمثول أفكار مستعصية ومحاولة تفكيكها وتقييمها باعتبار الفكر السليم الخاضع للمنطق، هو الكفيل بتقريبها إلى جميع الطبقات قصد تنويرها ودفعها إلى القيام بمسؤولياتها.

في ظل هذا الاهتمام، بدأ تفكيك الأفكار أو تحليلها يصطدم بتوجهات الأفكار المناوئة ذات الطابع السياسي والاقتصادي وما تولد عنهما من طابع اجتماعي، أدت إلى شرخ على المستوى المفهومي للمصطلح وهذا ما نرصده في:

2.1: المـفـهـوم الـتـهـكـمـي:

مع انتشار أفكار (دو تراسي) في الوسط الفرنسي، تشكل وعي جديد قوامه المساءلة والإصلاح الاجتماعي تُمثله نخبة الطلبة في المعهد القومي الفرنسي؛ حيث كانت تُناقش مسائل السياسة الفرنسية آنذاك. وقد أدت تلك المناقشات إلى نتائجَ تتعارض ومشاريع القائد (نابليون بونابرت Bonaparte Napoléon) الاستعمارية التوسعية؛ فقرر محاصرة مشروعهم « بإصدار أوامره بإعادة تنظيم المعهد سنة 1802-1803 واصفا الإيديولوجيين بأنهم أناس حالمون مُغرقون في الخيال؛ بعيدون عن الواقع، وعمل على اضطهادهم والسخرية منهم بمرارة مطلقا عليهم اسم أصحاب النظرية الواهمة "Idéologues"، كما أنهم في نظره يشكلون خطرا على السلطة لجهلهم بالمشكلات الحقيقية والسياسية لتسيير المجتمع والدولة»[1].

[1]- عمرو عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، 2001، ص13 .

وبذلك انقلبت الإيديولوجيا من الجانب العلمي المستبعد للشكي والميتافيزيقي إلى ضفة المثالية والميتافيزيقية، هذا الانقلاب أعطاها صفة السلبية المصبوغة بالتهكم والاحتقار.

إن مدا عنيفا لقائد براغماتي عسكري ك(نابليون)كفيل بإزاحة المفهوم السابق وتضمينه مدلولا جديدا جاراه فيه كثير من الفلاسفة، حيث اعتبروا الإيديولوجيا مجرد نظام من المعقولية، قليل التماسك، يحلل الأفكار من منطلقات واهية..ومنذ ذلك الحين صارت لفظة "إيديولوجي" الصفة المناسبة لكل فكر مشوه أو منقوص.

شاع هذا الاستعمال حقبة من الزمن ولكنه عرف تشظيا بسبب توظيفه في ميادينَ معرفية ؛كالفلسفة وعلم الاجتماع والنقد الأدبي. وتعد المرحلة الماركسية المرحلة الحاسمة في تحديد الأطر الموضوعية لدراسة الإيديولوجيا.

3.1: المفهـــوم المـاركسي:

يعترف الباحثون والنقاد بالصعوبات التي يؤدي إليها التصور الماركسي للايدولوجيا بسبب الديالكتيك في ثنائية المجتمع والتاريخ، ولكنهم في الآن نفسه يعترفون بالعناصر العلمية الموضوعية التي طرحها ماركس ،قصد استنباط الفعالية الإيديولوجية للمجتمع ومدى ترابطها بالشق المادي الذي يحدده ؛خاصا بذلك علاقات الإنتاج والاقتصاد.

وقد عرفت المرحلة الماركسية في بداياتها مفهوما لا يكاد يختلف عن سابقه –المفهوم التهكمي– ؛ ف(ماركس –Karl marks) استعار المفهوم من الأوساط الباريسية، حيث كانت

الإيديولوجيا تعني التفكير غير العقلاني ،غير النقدي الموروث عن عهد الاستبداد، يقول ماركس:«الإيديولوجيا مجموعة أوهام تعتم العقل وتحجبه عن إدراك الواقع والحقيقة»[1]. وفي هذا المستوى تجدر الإشارة إلى أن هذا المفهوم هو ذاته الذي قصده (ماركس) بالوعي الزائف.

ولم يتوقف (ماركس) عند هذا المفهوم بل تعداه إلى مفهوم أشمل يتضمن بنية عامة قوامها أن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها، بل تستر حقيقة باطنية وفي هذا الستر ذاته تومئ إليها وبتأويل ذلك الإيماء نكشف عن الحقيقة المستورة. ولا يتأتى ذلك الكشف إلا بفهم دقيق لمقولات الماركسية وأبرزها:

1.3.1: البـنـيـة الـفـوقـيـة:

بناءً على الحركة الجدلية للتاريخ والمجتمع وفي مستوى العلاقة بين الحياة الواقعية المادية ومختلف أشكال الوعي –البنية الفوقية–؛ حددت الماركسية أطرا منهجية لتحديد المستوى الإيديولوجي وعناصره،« يقول ماركس: في الإنتاج الاجتماعي لوسائل العيش، يدخل الناس في ظروف محددة ضرورية ومستقلة عن إرادتهم، ظروف إنتاج تلائم مرحلة معينة من تطور قوى الإنتاج المادية، والحصيلة العامة لظروف الإنتاج هذه تعين البنية الاقتصادية للمجتمع، أي القاعدة الحقيقية التي تقوم عليها البنية الفوقية القانونية والسياسية، والتي تقابلها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي...ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل العكس، إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم».[2]

[1]–عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.المغرب، ط1، ص30 .

[2]–عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1984، عدد 11، ص12–13.

إن البحث في مستوى هذه العلاقات هو الكفيل بتحديد بنية البنى، «البنية التي ...تموج فيها مختلف التمثلات والتفكيرات والمفاهيم والتصورات التي يملكها الناس عن نشاطاتهم وممارساتهم»[1]، فهناك علاقات معقدة تربط الجانب الاقتصادي المادي بالجانب الروحي الفكري، أي الجانب الإيديولوجي، وهو جانب يضم في فلكه كل أشكال« القانون والسياسة والأفكار ووعي الناس بالأشياء التي تحيط بهم وتفاعلهم مع خصوصيات مجتمعهم وبالتالي فإن كل الأشكال القانونية والدينية والفنية والفلسفية متضمنة في الإيديولوجيا وتظهر في المجتمع عبر الصراع بين الطبقات، فالطبقة المسيطرة في المجتمع تسعى لفرض أفكارها واستقطاب كل أشكال التعبير الموجودة فيه واحتوائها لتضم إلى هيمنتها المادية سيطرة فكرية...وبمعنى آخر الطبقة المالكة للقوة المادية المتحكمة في المجتمع وتمثل في ذات الوقت القوة الروحية المهيمنة في ذات المجتمع».[2]

وقد أثرى المفكر الفرنسي (لويس ألتوسير–Louis Althusser) المقاربات الماركسية وبين أنها تستند على فلسفة اقتصادية تاريخية اجتماعية شاملة، وذلك بالطبع قبل أن تكون ذات علاقة بالأدب. أما نظرتها إلى المجال الأدبي فهي لا تعتبره مجرد بناء معزول عن المجتمع والتاريخ، وإنما هو متضمن فيهما بناء على الإيديولوجيا المتحكمة في تشكله «فالإيديولوجيا ليست مسألة اعتقاد محسوس أو اتجاه قيمي أو حتى مجرد إحساس يقوم على مجموعة من الأفكار الوهمية المفروضة على الأفراد من أجل إشعارهم بعدم وجود تناقض وإنما هي مسألة تمثيل تخييلي لصور من العلاقات التي يعيشها الناس»[3] .

[1]–المرجع نفسه،ص13.

[2]–عمرو عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي،مرجع سبق ذكره،ص 16 .

[3]– يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة 1994، ط1، ص 31-32.

من هذا المنطلق بلور (ألتوسير) مقولتين تتعلقان بالإيديولوجيا؛ حيث تشير المقولة الأولى إلى أن:«الإيديولوجيا هي تمثيل للعلاقة الخيالية القائمة بين الأفراد وظروف وجودهم الحقيقية» وهي المجال الكفيل برصد التصور الكلي للوجود أو رؤية العالم التي يتحدد أفقها لدى طبقة اجتماعية معينة وفق معاينة التاريخي والفلسفي والأخلاقي. أما المقولة الثانية:« أن للإيديولوجيا وجودا ماديا »[1] فقد استوحاها من قول (انجلز–Anglez):« أن الاقتصاد لا يخلق شيئا من تلقاء ذاته مباشرة بيد أن يحدد نوعية وتطور المادة الفكرية»،« فالأفكار الموجودة في ممارساتهم تتلاشى كأفكار بتجريديتها ومثاليتها وروحانيتها لتبرز ضمن ممارسات مقننة يحدد صلاحيتها ويقننها الجهاز الإيديولوجي المشكل من كافة المؤسسات والهيئات القانونية والدينية والسياسية والثقافية».[2]

4.1: المفهوم السوسيولوجي:

1.4.1: الإيديولوجيا والطوباوية:

إن سطوة الإيديولوجيا وبروزها كقوة مكثفة « تحدد الواقع الاجتماعي وتأكيدها على طبيعة الصراعات الاجتماعية بوصفها صراعا من إيديولوجيات وأفكار وتفسيرات مختلفة للعالم الاجتماعي»[3]، قد دفعت علماء الاجتماع إلى البحث الحثيث عما يحد هذا المصطلح ويسن قواعد اشتغاله؛ ومن زمرة هؤلاء الباحثين:(كارل مانهايم–M.CARL) الذي حاول تحديد ماهية الإيديولوجيا من خلال مستويين أساسيين: أما الأول فهو المستوى الدينامي؛ فالإيديولوجيا غير قارة بل متحركة، خاضعة لمؤسسات ما تتفاعل معطياتها لتشكيلها أو بعثها. أما المستوى الثاني

[1]– المرجع السابق ،ص 33.

[2]– عمرو عيلان: الايديولوجيا و بنية الخطاب الروائي،مرجع سابق،ص18 .

[3]– محمود عورة: تاريخ علم الاجتماع ، دار النهضة العربية، بيروت، ج1، ص 181.

فهو « التقويمي الذي يتعامل مع الإيديولوجيا على أساس أنها تتضمن أحكاما تعنى بواقع الأفكار وبناءات الوعي»[1]. وعادة ما يتم التعامل معها – الإيديولوجيا – على أساس الواقعي، حيث تكمن فعاليتها في الإحاطة بالفعاليات الاجتماعية وصياغتها صياغة جديدة ضمن نسق مفاهيمي مكون من عناصر نفسية واجتماعية ودينية كفيلة بمماثلة الأبعاد الواقعية المعيشية.

ويحدد (مانهايم–Mannheim) في مؤلفه: الإيديولوجيا والطوباوية نمطين للإيديولوجيا هما: «الإيديولوجيا الخاصة التي تتعلق بمفهوم الأفراد وتبريراتهم للمواقف التي تهدد مصالحهم

الخاصة، والإيديولوجيا الكلية التي تتحقق بالتفكير السائد داخل الطبقة أو الحقبة التاريخية كما هو الحال لنمط التفكير السائد لدى البرجوازية أو البروليتاريا»[2].

في ضوء هذا التمييز بين الفردي والاجتماعي، تحدد مفهوم الطوباوية والإيديولوجيا فتغدو الأولى نظرة فردية تتسم بالنسبية« تتضمن تقريرات وأحكاما حول المجتمع، تنبع عن مصلحة وتهدف إلى انجاز عمل معين وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلق بالقيم»[3].

أما الثانية فتصاغ « في معنى رؤية كونية..تحتوي على مجموعة من المقولات تستعمل في اجتماعيات الثقافة لإدراك دور من أدوار التاريخ وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن »[4].

[1]– تاريخ الزيارة: 18-4-2009ـــhttp/wikimedia-PROJECT.com.

[2]– تاريخ الزيارة: 18-4-2009ـــhttp/MAqalaT.com.

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

[4]– المرجع نفسه، ص 13.

ويضيف (كارل مانهايم) موضحا أن الطوباوية هي فكر الطبقات المحكومة الخاضعة لسلطة مهيمنة، تسعى لفرض تصوراتها وأفكارها على بقية أفراد المجتمع وتبرير الأوضاع القائمة والتمسك بالدفاع عما يناوئها. أما الإيديولوجيا فهي فكر الجماعات الحاكمة التي تريد فرض تصوراتها وأفكارها على أفراد المجتمع قصد ضبط حالة الكل–المجتمع– ضمن هيكل أساس تشييده « يبدأ من "فرض" معين مفروض يتحتم عليه بعد ذلك أن يستخرج ما لا بد له أن يلزم عن ذلك الفرض من نتائج، فتكون هذه النتائج المحتومة هي التي تقيم الجدران لحياته من شتى نواحيها: فكرا وسلوكا، فالهيكل كله شديد الشبه بأي بناء نظري...، ومن ثم يجيء البناء الاجتماعي والثقافي المقام على مثل ذلك الهيكل مجتمعا مُغلقا فتكون الإيديولوجيا هي محور الفكر»[1].

غير أن بعض مناصري مانهايم كـ (إرنست بلوخ) و(إمجة–Emge) حاولوا التمييز بين الطوباوية والإيديولوجيا من منظور مغاير، «إذ تغدو اليوطوبيا في تحليلاتهم إيديولوجيا مرئية يُتوقع حدوثها [فحين] يكون النظام الاجتماعي الذي ترسم اليوطوبيا معالمه غير قابل للتحقيق؛ نجد أن اليوطوبيا تسعى نحو التحقيق فتطالب بتغيير جذري للعلاقات المجتمعية والسياسية، فهي تستحث قيام نظام جديد وتقدم وصفا تفصيليا في غاية الدقة والنظام»[2].

إن هذا المنظور ينسحب إلى تمييز فاصل يتطلب الدقة فيما بين اليوطوبيا والإيديولوجيا، فمقابل كل إيديولوجيا متحققة أو مسيطرة تنمو طوباوية مقابلها تسعى جاهدة لقلب الموازين

[1]–زكي نجيب محمود: الايديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، دراسة منشورة في، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، ج2، سبتمبر 1985، ص 28.

[2]– المرجع نفسه، ص .199 .

لصالحها بفعل أفكار ذات حمولة تأثيرية تحويلية، حتى إذا ما غلبت تحولت إلى إيديولوجيا وغدت نقيضتها طوباوية.

2.4.1: الإيديولوجيا ورؤية العالم:

في خضم التمييز بين الإيديولوجيا والطوباوية كما طرحها (كارل مانهايم)؛ انبثق في أفق الأبحاث السوسيولوجية ذات الطابع النقدي مفهوم معاصر يهتم بالبنى الذهنية والإبداع الثقافي والعلوم الإنسانية، هو مفهوم "رؤية العالم" الذي طرحه الناقد الفرنسي (لوسيان غولدمان– L.GOLDMAN).

وتستند مقولة "رؤية العالم"؛ " Vision du monde»، إلى تفسير الأفكار وشرحها في إطار ثنائية الفردي والاجتماعي، الذاتي والموضوعي، انطلاقا من فكرة الوعي الجماعي للمجموعة عبر التاريخ.

وقد طغت هذه المقولة على كامل بحوث غولدمان باعتبارها أساس انتظام البنية أو النسق وهي الأساس الذي يضمن معقولية النظام. فرؤية العالم هي « شكل العنصر الأساسي الملموس للظاهرة التي يصنفها علماء الاجتماع منذ عشرات السنين بمصطلح الوعي الجماعي، وبالتحديد فهي مجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهة مجموعات أخرى ، هذه الوحدة المنبثقة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره»[1].

[1]- Lucien Goldman: *LE DIEU CACHE*. Ed Gallimard. Paris 1983. Page 25.26.

ويُسهم (غولدمان) في شرحه إذ يضع تفصيلات وتحديدات شاملة تُميز وعي المجموعة (ككلية) عن بعض التحديدات الجزئية الأخرى كوعي الطبقة المثقفة، وعي الطبقة العاملة، الوعي المهني، الوعي السياسي، التي تتفاعل فيما بينها لبناء البنية الضامة .مبرزا في هدا السياق أن تشكلها يتحدد بناء على الوعي المتفطن والحاضر الساعي لتحديد القيم الاجتماعية وبنيات الأشكال القانونية والسياسية والعقدية لمجموعة اجتماعية ما. والواضح أن (غولدمان) يكاد يكون مفهومه لرؤية العالم مطابق أو مواز لمفهوم الايديولوجيا .باعتبار العناصر التكوينية التي تدخل في تحديد المفهوم ومحاولة ضبطه.

إن رؤية العالم كما تصورها (غولدمان)، مركب كلي للبنيات الذهنية الاجتماعية تنشأ عبر تفاعلها وتقودها إلى تشكيل صورة شاملة عما يفسر وجودها وينظم علاقاتها في مسار حركة تقدمية ذات بعد مستقبلي تغييري – في الغالب – ، وهي في نظره ليست مجرد «تصور واع للعالم، تصور إرادي مقصود بل هي عنده الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج»[1].

ورؤية العالم كمقولة إستراتيجية تستدعي انفتاحا أكبر على كل ما يحيط بالنص الأدبي، وفي هذا الانفتاح سعت الدراسات النقدية إلى تبني منهجية جديدة تكفل لها التعامل الأمثل مع كل المكونات التكوينية التي تساهم في بناء ومعمارية النص الأدبي؛ وذلك من خلال حفريات

[1]– بون باسكادي : البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ط2،1986، ص48.

منهجية ذات طابع بنيوي- نشوئي[1] يركز على بنية فكرية تتمثل في "رؤية العالم" التي تشكل أساس العلاقة بين الطبقات والواقع والنص الأدبي.

وفي هذا المستوى، يدعو (غولدمان) إلى ايلاء البعد الاقتصادي في سيرورة الحياة الاجتماعية دورًا قارًا، باعتباره مجال العلاقات المنبثقة عن دورة الإنتاج وما لها من تفصيل واضح لوضع طبقاتها؛ فما « يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات، هذان البعدان يتجاوبان ليصنعا الوعي الجماعي للطبقة، الذي هو بنية فكرية خاصة بها وهو وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه شأن الطبقة التي تشكله، وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها »[2].

لعل التقارب الواضح بين مفهوم الإيديولوجيا كما طرحه (مانهايم) و"رؤية العالم" كما حددها (غولدمان)، يحيل إلى تطابق التصور العقلي لكليهما واختلاف في منهجية البحث وهذا ما يبدو في مستوى العلاقات الاجتماعية للطبقات المختلفة وما ينبثق عنها من إنتاج ثقافي. وتبقى "رؤية العالم" أداة مفهومية ترمي إلى فهم الأنساق الثقافية (البنيات الفكرية) عبر فهم وتفسير المعارف والرموز والصور التي تكتسبها طبقة محددة في فضاء اجتماعي، يرسم أطره البعد التاريخي العام في شموليته وكليته.

[1]- يرى في النتاج إحدى العناصر المكونة للوعي الجماعي، العنصر الذي يسمح لأعضاء المجموعة بامتلاك معرفة معينة، يستهدف الغوص في المعنى التاريخي و الاجتماعي وهو تحليل بعيد عن سوسيولوجيا المضامين التي ترى في النتاج مجرد انعكاس للواقع.
ينظر:مجموعة مؤلفين، ترجمة: محمد سبيلا، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986، ص 45،64.

[2]- جابر عصفور: نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، ص109.

إن المتتبع لمسار تطور مفهوم الإيديولوجيا، وبالنظر إلى تطور التاريخ العام الذي نعرفه نحن، يجد أن الإيديولوجيا ترتبط دائما بعلة وبوظيفة، فتتأسس بناءً على الجدل القائم بين الثنائيتين، وهذا ما يقود إلى تبني أو خلق منظومات فكرية تسعى لبسط حمولاتها الاجتماعية (الثقافية) على طبقة ما. وبذلك تغدو نسقا من الأفكار يحدد السلوك السياسي والاجتماعي للأفراد، بناءً على المعيارية والواقعية في تفسير الظواهر الاجتماعية من خلال منظور يوجه ويبسط الاختيارات الثقافية والسياسية للجماعات الاجتماعية.

وإثراءً للتحديدات السالفة الخاصة بالتصورات المختلفة للإيديولوجيا، نجد تأسيسا نظريا لمحاولة حصر المفهوم في مؤلف " مفهوم الإيديولوجيا " للأستاذ : (عبد الله العروي)؛ حيث فصلها إلى ثلاث تقسيمات أساسية حسب الاستعمال، فتكون الأولى في «معنى القناع وتستعمل في مجال المناظرة السياسية، تخلق تفكيرا وهميا، تتضمن تقريرات وأحكاما حول المجتمع، تنبع عن مصلحة وتهدف إلى انجاز عمل معين، وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلق بالقيم»[1]، وهي كقناع تكون بمثابة وعي زائف، كفيل ببسط حمولات اجتماعية (سوسيو- ثقافية) تعمل على تبرير مصالح الجماعات المهيمنة، وترتكز في تأثيرها على مفهوم القوة باعتبارها العامل الفعال في إضفاء المشروعية بالنسبة للتمييز بين الجماعات الاجتماعية.

أما الاستعمال الثاني للإيديولوجيا فيكون بمعنى «رؤية كونية تحتوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون، تستعمل في اجتماعيات الثقافة لإدراك دور من أدوار

[1]- عبد الله العروي : مفهوم الإيديولوجيا ، مرجع سابق،ص12.

التاريخ، وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن»[1] .

أما الإيديولوجيا بمعناها الثالث كبحث معرفي، تُعنى «بمعرفة الظاهرات الآنية والجزئية في مجال نظرية المعرفة ونظرية الكائن، تتضمن أحكاما حول الحق وظيفتها إظهار الكائن للإنسان الذي هو جزء من ذلك الكائن ويقود حتما هذا الاستعمال إلى النظرية الجدلية»[2]؛ فانطلاقا من القاعدة التي تضمن بقاء الكائن والمؤسسة استنادا على الشق المادي الضامن للاستمرار يدخل وصف الظاهرات في ميدان التاريخ والاجتماع، وهذا الوصف لا يؤسس علمًا مُعطى، بل يسهم في بلورة إيديولوجيا جزئية آنية[3] سرعان ما تتكشف حتى تلاقي علمًا يسهم في نقدها بعد وضعها في إطار التاريخ العام.

2 : خصائص الإيديولوجيا :

تأسيسًا على ما أسهم به المفكرون على اختلاف مرجعياتهم وتوجهاتهم، بخصوص مفهوم الإيديولوجيا، يكون التساؤل المشروع عما إذا كانت هناك خصائص مشتركة بين كافة التصورات التي تنسحب على الإيديولوجيا.

[1]-المرجع نفسه،ص 13.

[2]-المرجع نفسه، ص 13.

[3]- يقول ماركس:«حتى تلك العلوم الطبيعية التي تسمى خالصة أليست التجارة والصناعة أليست حركة الإنسان الدائبة التي تحدد أهدافها وتزودها بماديتها».ينظر: ماركس، الإيديولوجيا الألمانية، المنشورات الاجتماعية، باريس، ط2. 1976. - نقلا عن : مفهوم الإيديولوجيا للعروي ، ص 134 .

وباستقرائنا للتصورات السابقةُ، تحدد نوع من النظرة التكاملية لخصائص الإيديولوجيا، نوجزها في مايلي:

أ- تبرز الإيديولوجيا كنظام من الأفكار الاجتماعية حيث ترتبط بمصلحة جماعة معينة وبشكل أساسي لرسم الفعالية الاجتماعية لطبقة ما ضمن حقبة تاريخية محددة، ويطغى على هذا النظام من الأفكار، الجانب العملي على الجانب النظري؛ إذ غرضه الأساس هو تكييف الإنسان لواقعه ومحاولة أقلمته وفقًا لمتطلبات ظروفه الخاصة، « وقد ينطوي هذا التكييف المعرفي على حقائق كما قد ينطوي على تزييف، وقد تكون مقولاته عقلانية أو لا عقلانية»[1].

ب- تهتم الإيديولوجيات بإنشاء آليات إجرائية كفيلة بالمحافظة على النظام الاجتماعي والسياسي، أو قصد تغييره وإعادة تركيبه.

جـ- تعد المجموعة الاجتماعية المجال الحيوي الذي تظهر فيه الإيديولوجيا لتأكيد سطوتها وتحقيق أبعادها عبر تفاعل أفكار الطبقات –الأفراد- المكونة لها.

د- تسعى الإيديولوجيا عبر جميع مؤسساتها، «صوب المستقبل بما فيها تلك التي لا تقوم إلا بتبرير النظام الاجتماعي القائم، لأن الأخيرة تريد ضمان المستقبل ضد النزعات الجديدة التي تهدد وجودها، وتريد الإيديولوجيات تغيير العالم معلقة الآمال على مجيء مستقبل أفضل»[2] .

[1]-لوي التوسير:البنية ذات الهيمنة,التناقض والتضافر،ترجمة،فريال جبوري غزول،دراسة منشورة في، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، عدد 3، 1985، ص 46.

[2]-ياكوب باريون:ما الايديولوجيا؟ ترجمة،اسعد رزوق،دراسة منشورة في فصول، مجلة النقد الأدبي،مرجع سبق ذكره،ص 171.

هـ- تنهل الإيديولوجيا من العلم لخدمة أهدافها، «فتأخذ الحجج الصالحة للاستعمال وتحاول أيضا ممارسة النفوذ على العلوم فتطرح الأسئلة العلمية وتبحثها من زاوية افتراضاتها الدجماطيقية وبذلك تنفذ إلى التفكير العلمي وتتخلله بتصوراتها الإيديولوجية»[1].

و- تعتمد الإيديولوجيا على الشمولية في التفسير فتسعى إلى تفسير شامل للعالم من حيث الطابع التاريخي العام الذي يحكمه «بغض النظر عن صحة أو خطأ هذا التفسير، لذا تنزع إلى الشمول وتسعى إلى توظيف كل الإدارات الأخرى في المجتمع مثل: (الدين، اللغة، الأخلاق، العادات والتقاليد، الأسطورة...الخ) »[2].

ز- تراهن الإيديولوجيا على تعبئة الجماهير من خلال «التأثير على أفكار –محددة– لتجسيد مواقف إيديولوجية معينة، فالصراع الإيديولوجي ليس صراع الأفكار بل هو صراع القوى المختلفة من أجل الحصول على السلطة »[3] .

ح- تخاطب الإيديولوجيا البعد الروحي والاجتماعي للفرد أو الطبقة عبر صيغة منظومية من الفكر والقيم تتراوح بين الأفكار الفلسفية المعقدة إلى الشعارات والرموز البسيطة «التي يتم التعبير عنها في مناسبات الاتصال بالجماهير، فالإيديولوجيات تمارس نفوذها من خلال الشعارات ومخاطبة المواقف ومناشدة العادات والتقاليد عبر الرغبات والأحكام المسبقة والخرافات وفي هذا

[1]- المرجع نفسه،ص 171.

[2]- سمير أيوب: تأثير الايديولوجيات في علم الاجتماع، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1983 ، ص28- 29 .

[3]- سمير أيوب: تأثير الايديولوجيات في علم الاجتماع، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1983،ص80.

الإطار يبرز دور النخب السياسية والأحزاب ووسائل الاتصال الجماهيري والمؤسسات العلمية الأخرى»[1].

ط- تنشأ الإيديولوجيات وسط صراع الطبقات، وغالبا ما تقترن بأزمة، «إذ أن ميل الإنسان إلى إيديولوجيا يعني أنه اضطهد تحت الظروف القائمة التي لا تشبع حاجته أو حتى تستطيع قيادة أعماله، مثل هذه الظروف تجعل الفرد ساخطا على الحاضر، خائفا من المستقبل ومن ثم يتجه إلى الإيديولوجيات المنبثقة التي تستعيد نشاطها ويرى فيها صورة لحياة أفضل، ولعل نماذج الثورات الكبرى في تاريخ البشرية خير مثال على ذلك»[2].

ي- الإيديولوجيا نسق – مجموعة أنساق متحدة - تشكل تصورا للعالم الذي يشمل جانبا نظريا (بوصفه يقوم بعملية معرفة ويقدم نشاطا فكريا) وجانبا تطبيقيا لكونه إطارا يتجسد "كإيمان واعتقاد" وتترجمه عيانا مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة، فهي «فلسفة وأخلاقية بالمفهوم التطبيقي لها كمجموعة من المعايير والقيم، تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[3].

3: علاقة الأدب بالإيديولوجيا :

ثمة ما يشبه الإجماع بين دارسي الإيديولوجيا، على أن تحققها المادي، يبدو في نصوصها المنتجة في مرحلة تاريخية ما، تتحدد بنمط التطور الحاصل في المجتمع وما يكتنفه من صراع طبقي،

[1]- عبد الله عبد الوهاب: الإيديولوجيا و اليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، 2000، ص57.
[2]- الإيديولوجيا و اليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة، مرجع سابق،ص 58.
[3]- عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، مرجع سابق ص19.

أو صراع ثقافي اجتماعي. ولئن كان الأدب في مجموعه – نصوصا – تتجلى بوساطة اللغة، فإن شرط الإيديولوجيا وشرط تحققها هو لغويتها. وبذلك فإن المجال العام الذي تشترك فيه المادة الأدبية والإيديولوجيا هو اللغة.

وبما أن اللغة هي الملكة المشاعة بين أفراد المجموعة الاجتماعية، فإن تفردها وتميزها يكمن في استعمالاتها وتوظيفها. وهذا ما يبرز الفرق بين اللغة في استعمالها الوظيفي اليومي واللغة الأدبية، التي بمقتضاها ينتقل الكلام من المستوى العادي إلى المستوى الموسوم بالفني. وفي هذا الانتقال حدد الفكر المثالي الألماني – على وجه الخصوص – أن "الأدب هو خلق وإبداع، والموضوع الأدبي هو إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخالقه ، لذا يجب بحث الأدب على أساس – الموهبة– و–العبقرية– ذلك أن النص خلق ذاتي من طرف ذات واعية هي الكاتب، فهو جملة علاقات لغوية ذات دلالة ، إن النص كتابة خارج التاريخ وخارج العلاقات الاجتماعية وسيرورتها"[1].

بهذا الطرح وجهت الدراسة الأدبية وجهة خارجية، أغلقت النص على نوع واحد من القراءة تقتصر على " السياق العام – لحياة – مؤلفه أو مرجعيته النفسية ومنها التاريخي والاجتماعي والنفسي وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفظ على الدخول إلى النص إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع "[2].

إن الأدب باعتباره خلقا فرديا، مستقلاّ عن أية روابط اجتماعية، يجعله – حسب الموقف المثالي – ينم عن إيديولوجية فردية، لها ارتباطها الوثيق بسيرورة المرحلة التاريخية التي حددته

[1]– عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، ،مرجع سابق،ص19.

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

وشكلت أطره. وبظهور الشكلانية، نحت الدراسات النقدية لاستبعاد العناصر الخارجية السالفة الذكر، وراهنت على تيمات النص وفحصها فحصا داخليا دقيقا،"لكنها من زاوية أخرى أغلقته في علاقته بالتاريخ أو النفس أو المجتمع " [1]. هذا ما كبل الدراسة الأدبية وجعلها رهينة البنيات الشكلية التي لا تستطيع الكشف أو إضاءة النصوص على وجه كامل.

وفي هذا الإطار، أزاحت المادية التاريخية في صورتها الماركسية المبكرة والمتأخرة «كلمة خلق كمفهوم ميتافيزيقي غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالايدولوجيا ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيته فقدمت مقولة أو مفهوما آخر يهدف لتحديد الأدب بدقة علمية، إنه مفهوم- الإنتاج-» [2].

ويتعلق هذا المفهوم أساسا باللغة –كما أشرنا – فهي المادة الخام، أو المعطى العام الذي ينهل منه أفراد المجموعة الاجتماعية أو الطبقة ما يحتاجونه للتعبير عن أنفسهم. ولكون اللغة ملكة مشاعة بين الناس، تمثل في ذاتها «ذات وجود وكيان اجتماعي فإنها غنية بالدلالات والتراكيب التي تحمل شفرة، توحد بين المستوى الوظيفي والجمالي في العمل الأدبي، وكون اللغة قناة توصيل تشمل البناء الفوقي الثقافي، وتمتد إلى الجذور الاجتماعية ، فإنها لا تنفصل إطلاقا على العمل ضمن الخط الإيديولوجي الذي توظف في مساره، وعند انتقالها إلى النصوص الأدبية فإنها تحافظ على قسم كبير من ألفاظها الدالة، فيستخدم النص الأدبي أنظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص والقارئ حول الفرضيات الإيديولوجية» [3].

[1]- المرجع نفسه،ص 19.

[2]- عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، مرجع سابق،ص92.

[3]- عمرو عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص 41.

وباعتبار الأدب فعلا لغويا فإن ذلك يحيلنا مباشرة إلى فعل الاختيار المستمر الذي يمارسه الأديب في فضاء اللغة، وباعتبار هذه الممارسة– التي تنهل من فضاء اجتماعي قوامه اللغة–، فإن ذلك يؤسس لإيديولوجية كل فعل لغوي «فالأدب فعل لغوي حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة، نبدأ في استقراء منطوياتها، ندرك بشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء إيديولوجي، بل ندرك أهم من ذلك بكثير: لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل إيديولوجي»[1].

ولكي ينضج الاختيار المحكم لتقنيات التأليف أو الكتابة، وجب التفاعل بين المكونات الدلالية للغة والرواية الفنية، ويتأتى ذلك انطلاقا من الوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية التي يمثلها الأديب المنتج، والتي تتشكل في بوتقة العمل الفني « إيديولوجيا متوسطة Mediated idéology، فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الإيديولوجيا في الفعل اللغوي، وتنشأ بين اللغة والمكونات الإيديولوجية فيه علاقات تفاعلية معقدة، فيكون المكون الإيديولوجي صريحا أو خفيا، مضمونيا أو شكليا، وليس له تجل واحد بل إنه مثلما يتجلى في الحضور يتجلى أيضا في الغياب ..كما أن الإيديولوجيا الموسطة فيه – النص الأدبي– تكتسب تجسدها في لغة متميزة أو صور شعرية متميزة، أو تقنية معينة أو تركيب معين أو فن أو سرد خاص ومن خلال تحقق لشروط محددة تفرضها الكتابة والجنس الأدبي وتاريخ تطور الشكل وقوانينه الداخلية والعلاقة بين الجنس الأدبي وغيره من الأجناس »[2].

[1]– كمال أبو ديب: الأدب و الإيديولوجيا ،دراسة منشورة في مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي ، ص54.

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

وتأسيسا عليه تغدو عملية إنتاج النصوص عملية معقدة تحكمها « سيرورة تحويل وتشكيل و" تثوير" وتشويه للمواد الأولية الأدبية التي وضعها تاريخ الأشكال الأدبية أمام الكاتب من فنيات واتجاهات وأساليب الكتابة وطرقها. كما أن الكاتب في لحظات كتابته لنصوصه يجد أمامه تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية التي يتبناها ومجمل الإيديولوجيات المتواجدة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم»[1].

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

1- النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجيا و"تبنيها" أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في كل نص وتبدو جديدة أصيلة، بحيث أن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالته المتميزة أي شكله ومضمونه.

2- يقوم النص بتحويل الإيديولوجيا وتصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين. فالنص يفضح كاتبه ويعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى، عندها تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها رغم أن وجودها في النص مضمر ومخفي في أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح لا حصر لها.

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

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

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

4- علاقة الإيديولوجيا بالرواية:

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

1.4: النشأة والجذور في نظرية الرواية:

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

وقد تأسس هذا التوجه الجديد على أنقاض العلاقات الإجبارية التي فرضتها الحقبة الإقطاعية التي كانت تستبعد الإنسان وتستغبيه من جهة وانتشار المد العلمي المتمسك بفكرة "المجهول القابل للاكتشاف" من جهة ثانية، لذلك اتسع مجال المكان والزمان فغدا الإنسان حرا في اختياراته مطمئنا إلى مكتسباته، آزره في دلك ما انبثق من حقائق أقرتها التجربة العلمية. وإزاء هذا الجو العام « برزت الشخصية الإنسانية بكل تناقضاتها في صور التمرد والثورة»[1]، ولعله

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

تمرد ضد كل ما لم يعد يشبع رغبة الإنسان ومن ذلك ما تعلق بفنون الأدب التي صارت قاصرة عن الإلمام بمتطلبات الإنسان الحديث وحاجياته الفنية والثقافية.

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

وقد أدى هذا الخروج إلى ميلاد الرواية بشكلها النثري المفارق للشكل الملحمي فغدت الرواية الشكل الأكثر تعبيرا عن الواقع الجديد، والأكثر تمثيلا للشرائح والطبقات الاجتماعية. ففي مقابل البطل الفعلي الذي يهيمن على أسمى المثل الاجتماعية في الملحمة يتراءى « بطل الرواية الذي ليس بطلا فعليا، بل هو بطل شكلي يصارع قيما اجتماعية متدنية في مجتمع متدن»[1]؛ فيغدو البطل فردا والقدر البشري سيرة حياة، أما المجتمع فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية كما أن الأشياء تصبح مجرد إطار أو آنية منزلية فتفقد بذلك علاقتها المباشرة بالحياة.

فمنذ أن كان البطل في الملحمة ملكا أو قائدا أو بطلا خارقا يرنو إلى الكمال الإلهي، صار في الرواية الحديثة بطلا شكليا، يستمد وجوده من الطبقة التي ينتمي إليها في إطار البعد السوسيو- تاريخي الذي يقعدها ويحكم مسار وجودها. وفي هذا الإطار- الاجتماعي التاريخي- «وجد الإنسان نفسه يواجه قوى مجردة يستحيل إن تتولد عن الصدام معها معارك قابلة للتصوير الحسي، كما أن الواقع اليومي- الحياتي الذي يقولب حياة الفرد والطبقة الاجتماعية هو واقع

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

غث ومتنوع وهابط ومتدهور يصعب معه تطور الطابع الإنساني والشعري، نظرا لسيادة القيم المتبادلة وتحول الفرد إلى سلعة.. إن التسامي والسمو الشعري للإنسان قد سقط تحت هدير وسائل الإنتاج التي تملكها فرديا الطبقة البورجوازية وتحت همجية ولا معقولية التقسيم الرأسمالي للعمل والعلاقات الاجتماعية وظاهراتها وأشكال تجلياتها ».[1] وباختلاف الأبطال وتعدد المستويات اللغوية المتاحة للتوظيف الروائي، وبتعدد الأشكال المختلفة للنوع نفسه، اقترنت الرواية بلفظة الإيديولوجيا التي باركتها المدرسة الاجتماعية للنقد الأدبي، ولم يكن – ذلك – بكل بساطة موقفا فكريا مجردا، بل نتاجا للتاريخ، .. إنها بالتأكيد – الدعوة – للنزعة التاريخية والاجتماعية في مواجهة اللاتاريخية واللا اجتماعية التي هيمنت على الدراسات النقدية التي أغلقت للنص على حدوده وعزلته عن كل ما هو خارجي.

2.4: الإيديولوجيا والرواية:

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

ويبدو أن التصور الماركسي المؤسس في نطاق الجدلية والخاص بمفهومه للإيديولوجيا، هو الذي قاد (بيير ماشيري Pierre Machery) إلى بلورة تصور جديد لعلاقة الرواية بالإيديولوجيا؛

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

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

وفي تكميل هذه الصورة يسعى المؤلف لتضمينها دلالات كثيفة تنهل من تجربته ومحيطه وواقعه التاريخي، لذلك تبقى ثغرات النص وكل ما هو مسكوت عنه وحتى انتقاء اللغة يخضع لتأثير الإيديولوجيا.

كما أن تعدد الإيديولوجيات يستلزم وبالتسليم تعدد الطبقات التي عدها (machery ماشيري) شرطا « ضروريا وعنصرا أساسيا لا غنى عنه لوجود النص وكينونته، فالرواية تحمل

[1]– حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا ،مرجع سبق ذكره،ص25.
[2]–المرجع نفسه، ص 29.

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

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

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

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

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

ويؤكد (لوكاتش) في مقولة مركزية «أن أي مؤلف أدبي أو روائي لا يظهر من العدم بل تعززه ظروف تاريخية– سوسيولوجية ملموسة، فلا بد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الفترة التاريخية التي شكلت السياق التاريخي لإنتاجه كنص وفهم العلاقات الاجتماعية التي عالجتها والتي سادت في هذه الفترة»[1].

كما يرى لوكاتش أنه من الضروري الاحتكام لمعايير العقل السليمة لتفسير التجاوز الذي قد يحدث تفاوتا بين المستوى الاجتماعي للروائي كفرد اجتماعي ينتمي إلى طبقة، وبين المستوى الفكري الذي قد يجاوزه طبقته. فمن الأسباب التي تؤدي إلى ضآلة النتائج النقدية –حسبه–« النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع يحرر المبدع أحيانا حتى من أفكاره الراسخة»[2] .

ولذلك تبرز قيمة النص أولا في ثرائه الفكري وانسجام شكله، وهذا ما يمنحه بنية جمالية شكلية صرفه، تتفاعل ودون انفصال مع المحتوى الدلالي الإيديولوجي الذي ينوب عن الفعالية الاجتماعية لباقي عناصر المجموعة المستهدفة (جمهور القراء). وللكشف عن دقة التماسك الجمالي – باعتبار الشكل والمضمون – أضاف (غولدمان– L.Goldman) شرحا دقيقا لإستراتيجيته النقدية، خصوصا بعد دعوته لتجاوز بل ورفض نزعة "سوسيولوجية المضامين" –

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

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

التي يظهر فيها العمل الأدبي كانعكاس حتمي وآلي للمجتمع ووعيه الجماعي-، ورفضه النزعة الشكلية التي لا تحفل بالجوانب الاجتماعية والتاريخية في النصوص مبرزا:

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

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

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

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

كما يرى (غولدمان) في الأعمال الأدبية وعلى وجه الخصوص الرواية – أن العبقرية – إبداعية الروائي تبدو في مدى مقدرته على ضبط التناسق بين الشقين الشكلي الصرف

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

والمضموني العام؛ وهو التناسق الذي يسمح بفك البنيات الخطابية وتحديد سياقاتها بناءً على رؤية العالم الذي يتملكها أو يتمثلها الروائي في عمله الإبداعي.

واعتمادا على هذه المقولة – رؤية العالم – يرى (غولدمان) أن الناقد مطالب في دراسته للأعمال الأدبية «بالكشف عن بنيته الدالة؛Structure significative ، والبنية المقصودة ...هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية شكلية كانت أو فكرية والوصول إليها يتطلب بحثا جديا، مفصلا ودقيقا للأحداث الواقعية ومعرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها، ضمن محاور ثلاثة في النص هي: الحياة الفكرية، النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي»[1].

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

[1]– محمد برادة: المادية الجدلية و تاريخ الأدب،مرجع سابق،ص17.
1–محمد برادة: المادية الجدلية و تاريخ الأدب،مرجع سابق، ص 17، 18.
[3]– حميد لحميداني: الإيديولوجيا و النقد الروائي ، م.س ص 74.

واستنادًا للمعطيات الفكرية التي أقرتها مدرسة (لوكاتش) و(غولدمان)، يتراءى للدارس جدية الطرح في تجاوز الدراسات المضمونية التبسيطية، التي طغت عليها نظرية الانعكاس ولا يتأتى ذلك إلا من خلال نظرية بنيوية تكوينية، تسعى للتخلص من عقدة أو مفارقة الدراسة على مستوى الداخل والخارج[1] وتتجنب طغيان الإيديولوجي على الجمالي الشكلي والعكس.

وفي خضم انتشار النزعة اللوكاتشية التي حاولت التوفيق بين الاتجاهات النقدية الشكلية والاتجاهات المضمونية الخارجية، أحيا النقاد مقولات إستراتيجية كان قد عمل بها الناقد (ميخائيل باختين – Mikhaïl BAKHTINE) وهي المقولات المصنفة ضمن سوسيولوجيا النص الروائي بمفهومها المعاصر.

وفي استقراء العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا حسب سوسيولوجيا النص؛ يشير (باختين) إلى قيمة العلاقة التي تتحدد في مستوى اللغة باعتبارها الحامل الأساس لتطلعات وتصورات الفئات الاجتماعية. كما يرى أن الرواية شأنها شأن اللغة – حين توظيفها – تشكل بناءً أو « دلائل مركبة في نسق معين هي في الوقت نفسه إيديولوجيا كما أنها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي، ولذلك فدراسة الدلائل اللغوية تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الإيديولوجيات الموجودة في الواقع»[2].

كما أكد (باختين) على تجنب النظرة الميكانيكية التي تعتمد على السببية في دراسة الآثار الأدبية لأن ذلك ينم عن « الجهل بالخصائص النوعية للمادة الإيديولوجية » التي تتحقق عبر

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

[2]–حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا ، مرجع سابق، 74.

تفاعل مستمر لمعطيات التاريخ والطبقات الاجتماعية معتبرا أن « كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل Signe»[1].

ويشير(باختين) في معرض حديثه عن الأدب والإيديولوجيا أن التواصل الإبداعي بين المؤلف وجمهور القراء ينبني على أساس التعدد المستوياتي للوعي، والذي تتحكم في بنائه معطيات سوسيو- تاريخية، تساهم وبشكل فعال في إبراز خصوصية توظيف اللغة فيما بين المجموعات الاجتماعية داخل العمل الأدبي؛ لذلك يرى (باختين) بأنه « لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي»[2].

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

[1]- . Mikhaïl Bakhtine: le marxisme et la philosophie du langage .Ed. minuit.1975 p 25

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

ويترتب عن هذه المقولة – وفق نظرية الرواية عند باختين – فعالية « الشخص الذي يتكلم وفي كلامه ذاته، إذ أن الكلام لا يعد في هذه الحالة مجرد خطاب منقول عن كلام الآخرين، ولكنه كلام مشخص بطريقة فنية، يستخدم فيها التهجين والأسلبة والتنويع – فالمتكلم – في الرواية فرد اجتماعي وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية ومن ثم فهو منتج إيديولوجيا؛ Idiologue، وكلماته دائما عناصر إيديولوجية؛Idéologème لازمة لإضاءة الفعل، تصبح موضوعاً للتشخيص الحواري في الرواية مما يحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلي المحض»[1].

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

فتبدو الرواية المونولوجية مسيطرة على الأفكار الإيديولوجية المنبثقة في الخطاب، بإيعاز واضح للروائي الذي يهدف إلى إبراز فكره وتثمينه في إطار « لا يسمح بالصراع الإيديولوجي العميق، لأن شخصياته في فضاءاتها لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة بقدر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب وإيديولوجيته – لذا– فهدف الرواية المناجاتية هو الحفاظ على الوحدة الدلالية لفكرته التي يطرحها، بوصفها البديل الوحيد الصائب والمقنع، فيصير العالم الروائي خاضعا لنبرة موحدة ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة »[2].

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

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

وهذه الزاوية للنظر – حسب باختين – مرجعها الصوت الواحد المتفرد الذي لا يستطيع الإحاطة بكل الفعاليات الاجتماعية والثقافية وعلى رأسها اللغة، التي تمكننا من تمييز الطبقات الاجتماعية وتحديد البنيات الذهنية المماثلة لها في النص الأدبي والعكس.

يقول (باختين): « حتى ولو تقدم الكاتب بلغة واحدة مثبتة كليا "دون أن تشتمل على تباعدات أو انكسار أو تحفظات"، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع وبأنه ... وسط التعدد اللساني، وبأنه يتحتم الحفاظ عليها وتطهيرها والدفاع عنها وتحفيزها.. إن الأديب لا يستطيع لا عن سذاجة ولا بطريقة اصطلاحية أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به»[1].

ولقد عارض (باختين) الروايات ذات الصوت الواحد والطبيعة المونولوجية، داعيا إلى تبني شكل جديد يتأسس على تعددية الأصوات ومن ثمة تعدد الطبقات التي تسهم في تعدد مستويات الوعي، وهذا ما ينتج عنه " الرواية الحوارية الديالوجية ". وهي حسب نظريته الروائية ،كفيلة باستيعاب الإيديولوجيات المختلفة، داخل عمل أدبي واحد. وهذا ما يسمح بتحقيق « ديمقراطية التعبير داخل الرواية »[2] ،كما أنها تضمن ذات الديمقراطية لدى المتلقين كونها لا تفرض إيديولوجيا واحدة، وإنما تعرض لمختلف الإيديولوجيات والرؤى، وتؤمن لها الحضور نفسه في عالم صراعي جدلي هو النص الروائي.

وقد تدعمت أطروحات (باختين) منهجيا بما ألفه الباحث التشيكوسلوفاكي –الأصل– (بيير زيما Pierre Zima) الذي سعى إلى محاولة تأسيس تصور نظري جديد قوامه «إقامة وجهة

[1]– ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية ، ترجمة: محمد برادة ، مجلة فصول، ج1، ع 5 ، 1985، ص 105.
[2]– يمنى العيد: الراوي. الموقع. الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1 ،1986 ص 177.

نظر جديدة في الدراسات السوسيولوجية للرواية، وذلك بتوجيهها نحو اهتمام متزايد بالبنية الداخلية للنص اعتمادًا على تحليل سوسيو- لساني وتناصّي؛ sociolinguistique et intertextuel»[1].

وبهذا يكون (زيما) قد آلف بين الاتجاهات الشكلية والبنيوية الحديثة، لاسيما في فرعها التكويني الذي تتبناه مدرسة (غولدمان ولوكاتش) داعيًا الدارسين —ضمنيا- إلى إقرار ثنائية (الكيف واللّماذا؟) في إطار الدراسة الواحدة. « فسوسيولوجيا النص الروائي – في رأي زيما – مطالبة بأن تنساق وراء معارضة "الكيف" الشكلاني بالـ "لماذا؟" الماركسي؛ بل عليها التأكيد على قضايا تتجاوز الخلاف الإيديولوجي بين المنهجين وذلك من خلال الإقرار بأنّ فضاء اللغة فضاء غير محايد وغير خارج عن الإيديولوجية»[2].

فاللغة ذاتها تحقق مجالا حيويًا للإيديولوجيا، واستعمالها الإبداعي يكفل لها الانتقائية من لدن الأديب لتضمينها شحنات أو أفكار اجتماعية، وبذلك بات «الفصل بين الدلالة الإيديولوجية للنص وبين بنيته اللسانية عملا اعتباطيا. ما دامت هذه الدلالة ملتحمة ومتمظهرة في أو بواسطة اللسانية للنص ذاته »[3].

كما يقترح (زيما) جملة من العلاقات التي بإمكانها تحديد العلاقة بين النص الأدبي والإيديولوجيا، فيرى:« أنّ الكون الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر بأشكال متنوعة

[1]- حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا ، مرجع سبق ذكره،ص 83-84.

[2]- عمرو عيلان: الايديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق،ص68.

[3]-بيار ف. زيما: نحو سوسيولوجية للنص الأدبي، ترجمة عمار بن لحسن: مقالة منشورة في ، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد الخامس، شتاء 1989 ، مركز الإنماء القومي بيروت ، ص89.

داخل بنيات المتخيل الدلالية والسردية – مضيفًا – أنه توجد لغات جماعية داخل الطبقة مثل البورجوازية»[1]، تتنازعها خطابات علمانية، كاثوليكية، بروتستانتية، ليخلص بالقول أنه «داخل إطار سوسيولوجية النص، تظهر اللغة واللسان كنسق تاريخي تفسر التغيرات القاموسية، الدلالية، والتركيبية النحوية التي تحدث داخله، بالعلاقة مع النزاعات بين المجموعات الاجتماعية، ومن ثمّ بين اللغات الجماعية المؤسسة ومن هنا نتكلم عن الوضعية السوسيو لغوية اعتبارًا وتبنيًا للطابع التاريخي (المتغير) والاجتماعي للغة»[2].

ويبدو أن آراء (زيما) حول علاقة الإبداع الأدبي والإيديولوجيا بوجه عام، تكاد تكون الأكثر خصوبة في المجال النقدي، لاسيما بعد انتقاداته الحادة لما بات يُعرف بـ"حيادية الأديب" التي انبثقت عنها فيما بعد إشكالية موت المؤلف[3]. كما انتقد أيضا (زيما) المدرسة الاجتماعية للأدب في فرعها التجريبي الذي تزعمه (روبرت اسكاربيت)، مبينًا أن هذا النوع من الدراسات يستبعد جانبًا المضمون التاريخي ويركز فقط على العناصر الخارجية البحتة، كالجمهور المستقبل للنتاج ودُور المطابع والدُّور الخاصة في عملية الإنتاج المادي وكذا ما يترتب عن ذلك من علاقات، «مدّعيا أنه بهذا سيتجنب كل تفسير تعسفي للأدب»[4].

كما أن شغفه بالبحث السوسيولوجي قد أدّى به إلى معارضة مقولة :"البنية الدالة؛ Structure signifiante"، لـ (غولدمان) معتبرًا إيّاها «لا تحيل على أيّة نظرية دلالية تمكننا في إطارها من فهم ضبط الدلالة. ويعتبر أن (غريماس) نفسه كان يعتقد بوجود عمق للنص

[1]- المرجع نفسه،ص89.

[2]- المرجع نفسه،ص89.

[3]- موت المؤلف مقولة أساسية في التحليل البنيوي في بواكره التأسيسية – ينظر:

[4]- حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا،مرجع سابق،ص85.

(Logos) يسميه " البنية العميقة؛ (structure profonde) ومعناها يناظر تمامًا معنى "البنية الدالة" عند (غولدمان)»[1]، ويبدو أن معارضته –هذه هي التي فتحت أبواب الدراسات السوسيو– نصية لتبنيها المستمر لكل المقولات التي من شأنها تحقيق الكفاءة المرجُوة في دراسة وتحليل النصوص الإبداعية، كما الحال بالنسبة لمقولة الكلية (الوحدة بين الشكل والمضمون) و(التناص intertextualité)، والبنية الدالة والبنية العميقة.

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

[1]– المرجع نفسه، ص 85.

الإطار المنهجي للدراسة:

1: علم اجتماع الأدب و الظاهرة الأدبية..... 4
2: الإسهام الشكلي في تحليل الأدب..... 4
3: من الشكلانية إلى البنيوية 4
4: مفاهيم بنيوية 5
1.4: سمات البنية 5
2.4 : اللغة و الكلام..... 6
3.4: التزامن و التعاقب 6
4.4: العلاقات السياقية و العلاقات الإيحائية..... 6
5: الإجراءات و المعايير المنهجية للبنيوية التكوينية 6
1.5: البنية الدالة 6
2.5: الفهم و التفسير : 6

.....
5.3: الـوعي الـقـائـم و الـوعي الـممكن 6
..... 9
4.5: رؤيـة 7
الـعـالـم..... 0
.....

1: علم اجتماع الأدب والظاهرة الأدبية:

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

وقد تأسس هذا الفرع على أرضية "اجتماعية الأدب" باعتبار الأدب نتاجا خالصا لفعل مجتمعي ينتجه فاعل اجتماعي ويتوجه به إلى مجموعة فاعلين آخرين عبر سياقات محددة «فالعنصر الاجتماعي حاضر بقوة في جميع مراحل الدورة البيولوجية للعمل الأدبي، لهذا كان من الضروري أن تهرع السوسيولوجيا إلى تكريس جهودها العلمية في إطار هذا الفرع التخصصي من أجل دراسة تنظيم ووظيفة المؤسسة الأدبية في المجتمع وتحليل العلاقات القائمة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي يولد فيه هذا العمل ويمتح منه أيضا»[1].

وهكذا تقدم سوسيولوجيا الأدب نفسها كمعرفة تحليلية تشتغل على تحديد الأنساق الفكرية والجمالية المترتبة عن أبنية المجتمع وحركيا ته ومالها من تعالقات وآثار في تشكيل النص الأدبي،مستمدة فعالياتها من العلاقة الجامعة بين الأدب والمجتمع وهي«علاقة قائمة بالفعل والقوة /../ فالأدب لا يكون أدباً إلا في ظل شروط اجتماعية محددة، والأديب المنتج للعمل الأدبي هو في البدء والختام فاعل اجتماعي آخر، والنسق العام الذي يحتضن هذه العملية يظل هو المجتمع بفعالياته وأنساقه الفرعية الأخرى »[2] . فالأدب إذا نتيجة نهائية لتفاعل بنيات مشبعة

[1]– عبد الرحمان العطري: مقدمة في سوسيولوجيا الأدب، تاريخ الزيارة: 9-8-2009، w.w.w.EjtiMAY.com

[2]– عبد الرحمان العطري: مقدمة في سوسيولوجيا الأدب، ، **w.w.w.EjtiMAY.com**تاريخ الزيارة: 9-8-2009.

بالنفسي الفردي والجمعي والتاريخي« فلا يمكن استيعابه أو تذوقه أو تحليله دون إطاره الاجتماعي، ذلك لأنه ليس شيئا غامضا أو هلاميا أو مجرد لهو فردي للخيال/../- فالأدب- ينشأ من سمات عامة معينة يعكسها الفنان في أعماله كي يجسد نبض المجتمع بحكم أنها مشتركة بين أفراد هذا المجتمع»[1].

وتعد الأديبة الناقدة (مدام دي ستايل-M.De.Staël) أول من رسمت ملامح الدراسة السوسيولوجية للأدب من خلال مؤلفيها-ألمانيا De l'Allemagne، والأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية De La Littérature Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Instituons Sociales .

الصادر سنة 1800. مؤكدة على الطابع التاريخي والاجتماعي للأدب في مواجهة اللااجتماعية واللا تاريخية التي سادت الحقبة الرومانسية آنذاك[2]، فربطت الإبداع الأدبي بالمؤسسات الاجتماعية وطبيعة الحركة السوسيو-تاريخية للمجتمع وقد كان لهيمنة الفلسفة الوضعية[3]- positivisme في أواخر القرن التاسع عشر،بالغ الأثر في فكر ستايل والرواد الاوائل للمنهج السوسيولوجي الخاص بالأدب، وهذا ما يستشف من أبحاث(تين Taine.وبراندیس Brandes وبليخانوف Plekhanov) فعلى سبيل المثال ،حاول (هيبوليت تين-H.Taine) «أن يحاصر ا لمفاهيم الميتافيزيقية حول الفن والإبداع التي روج لها الفكر المثالي ،كالإلهام والعبقرية

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

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

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

والتفرد ...وسعى إلى الكشف عن الجذور الاجتماعية والعرقية والثقافية للإبداع تماشيا مع هيمنة العقل الوضعي في تلك اللحظة التاريخية»[1]،فالنص الأدبي باعتباره إبداعا ثقافيا لا يمكن فهمه إلا «من خلال مضمون هذه العوامل الخارجية ،ويكون الأدب نتيجة لهذا ظاهرة ناشئة عن البناء الاجتماعي وانعكاسا إما لحياة المؤلف أو عصره.فالإبداع الأدبي يتم تفسيره – هنا – بوصفه ليس أكثر من نهج نهائي للمحددات السببية الخارجية »[2].

وبذلك تكون أطروحات كل من (تين وستايل وبليخانوف) وغيرهم ؛أرضية تاريخية لتتبع تطور سوسيولوجيا الأدب، رغم الفاصل المعرفي الذي حدده النقاد للتمييز بين الاتجاهات الاجتماعية للنقد الأدبي وعلم اجتماع الأدب كما في نسختيه الإمبريقية التي يمثلها بشكل خاص (روبير اسكاربيت–Robert.E، ومدرسة بوردو) والتي تعتمد على تقنيات تجريبية تحليلية انتظمت في منهج للدراسة الاجتماعية، وآلياتها:الإحصاء والبيانات وتحليل المعلومات. والنسخة الجدلية التي تنزع إلى تبني آراء وأفكار كل من (ماركس–K.Marks، ولوكاتش–Lukacs، ولوسيان غولدمان–L.Goldman).

إن التعامل مع النص الأدبي، من خلال التركيز على العوامل الخارجية التي تحدد وجوده باعتبار الخلفيات التاريخية والاجتماعية؛ قد أفقده الريادة النقدية فأضحت فعاليته متلاشية أمام عناصر محددة مثل العنصر والقوى الطبيعية والسيرة الذاتية..وصارت أحكام النقاد أحكاما مباشرة

[1]– عبد الوهاب شعلان: سوسيولوجيا الأدب التاريخ و المنهج، دراسة منشورة – مجلة علوم إنسانية، السنة الرابعة، العدد31 تش نوفمبر2006،على الرابط، w.w.w.ULUM.NL

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

لا تلغي اهتماما بالبنية الجمالية التي تتأسس في سياقها المضامين، مما«أفرز–هذا الاختزال الفج للأدب– استجابتين هامتين أولاهما: التحليل البنيوي للشكلانيين الروس وحلقة براغ اللغوية، وثانيهما: التوجه الماركسي الأكثر مرونة الذي ظهر مبكرا لدى لوكا تش Luckucs، والأكثر حداثة لدى لوسيان غولدمان L.Goldman »[1].

وسنحاول في مايلي، أن نعرض لأهم الأسس المنهجية التي قامت عليها الشكلانية الروسية والتي أرست دعائم المنهج البنيوي الذي هيمن على الدراسات النقدية في ستينيات القرن العشرين، لتكون بذلك الأرضية المنهجية لولوج البنيوية التكوينية، باعتبارها المنهج المتبع في هذه الدراسة.

2: الإسهام الشكلي في تحليل الأدب:

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

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

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

وتعود جذور الشكلانية الروسية إلى حلقة موسكو الألسنية التي تأسست خلال سنة 1915 على يد جماعة باحثين، أبرزهم: رومان جاكوبسون–R.Jackobson ، وفلاديمير بروب– F.Propp ، ومكاروفسكي – J.Muckarovesky، وأوسيب بريك– O.Brick وجماعة الأبوياز opojaz، أو ما يعرف بحلقة سان بطرسبورغ Petresburg، التي مثلها فكتور شكلوفسكي – V.Chkoloveski، وبوريس إخنباوم – Boris.E أواخر سنة 1916 [1].

وقد سعت الحلقتان إلى «تأسيس نظرية جمالية وتطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له—مطالبين–بمقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة بوصفه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط»[2].

وفي هذا الصدد يقول (بوريس إخنباوم – E.Boris):«إننا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافية أو النفسية المتعلقة بالإبداع، مؤكدين على أن هذه القضايا التي تبقى جد مهمة ومعقدة في الوقت نفسه، يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى»[3].

والأحرى بالدارس أو الناقد أن ينأى بجوهر الظاهرة الأدبية عن علاقتها بمنشئها أو بيئتها وأن يقتصر بحثه على العلائق التي تحدد أو تلخص كينونة العمل الأدبي الموضوعية، بوصفها بناءً

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

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

[3]– حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2000، ص 11.

مستقلا بنفسه، «فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل الأدب أدباً»[1]، يقول (جاكبسون):« إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية La littérarité: أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[2].

وقد كانت آراء (جاكبسون وفكتور إرليخ) مدعاةً لتغيير الادعاء التقليدي فيما يخص ثنائية الشكل والمضمون، فما يمنح الأدب هويته وما يميزه عن سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية الأخرى هو بروز شكله «فالفن الصحيح منفصل تماما عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة العملية في الحياة، فالإبداع الفني والأدبي عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفا بتقديم نسخة أو صورة مكررة للحياة بصفتها الأصل أو مضطرا للاقتباس منها لأنه تابع لها /../ فالفن ينبغي أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته، إذا أراد أن يكون فنا وأن يقوم بوظيفته النابعة من طبيعته»[3].

هكذا تبلورت أبحاث الشكلانيين بالتركيز على طرف الداخل وإهمال الطرف الثاني "الخارج" رافضة ذلك الربط «بين النظام اللغوي الداخلي للنص وأي أنظمة أخرى خارجية»[4]، فما يحدد جمالية الإبداع حسبها هو الصورة الفنية « التي تشكل وحدة الفن وجوهر المضمون والشكل، وأن الصورة هي شكل إدراك الحياة في الفن، خلافا لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الاجتماعي(الشكل العلمي–المنطقي) وأن المضمون هو الذي يحدد

[1]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد،: مرجع سبق ذكره، ،98.
[2]– خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، دراسة منشورة في،مجلة عالم الفكر، ع1،ج2 ،1994 ،ص
[3]– نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية، ،مرجع سابق،ص391.
[4]– عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة ،عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص158.

الشكل ويتجلى من خلال الشكل»[1]. وعليه يغدو الشكل الفني المرجعية الثابتة لتمييز أشكال التعبير وتصنيفها وهو الكفيل «بفك مفارقة الخارج/الداخل وتخطي ازدواجية الحقيقة أو المعرفة، وتفسير إبداعية اللغة من خلال الخصائص الشكلية لبنائها ذاته»[2]، وقد استمدت الشكلانية مفهومها للشكل من عمق الآداب القديمة والفلسفة اليونانية وكذا ما جادت به آراء الفلاسفة المعاصرين، فمقولة الشكل لم تكن جديدة أيام الشكلانيين، فقد تحدث عنها الفيلسوف المثالي (أفلاطون) معتقدا « أنه عندما تكتمل هذه الصورة الجدلية بين الفنون والقيم التي تتبناها فإنه يتضح لنا الهدف من تلك الرؤية المثالية في الجمال ... فالفنون بعد ذلك ليست إلا الشكل المحسوس لكل ما هو مطلق، لكل ما هو كلي ونبيل، وإذا ما كان النسق الخارجي للفنون ونعني به النسق والإيقاع واللحن والتنظيم وغيرها مما يكون الصور والأشكال الفنية الجمالية، يعد معيارا جماليا لأنه تجسيد لقيمة من القيم كالشجاعة والعفة.. –ف– هذه القيمة ذاتها هي القيمة الجمالية في الفن»[3]، وبذلك يتضح أن مفهوم الشكل في الفلسفة المثالية – حسب أفلاطون – يوازي إن لم نقل يطابق مصطلح المثل لديه.

بينما نجد الشكل عند (كانط – E. Kant)، بمعنى«القانون الذي يفرضه الفكر على المادة مثل الأشكال الخالصة للحساسية كالزمان والمكان بوصفهما القانون الأساسي للحركة الموضوعية والذاتية للمادة»[4]، وهو في طرحه يربط مفهوم الشكل بالإدراك الحسي للجمال، فقد ذهب إلى القول: «ليس الجميل كشكل أو كحالة معينة أو كوضع محدد... وإنما كحكم ذوقي أو

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

[2]– عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة،مرجع سبق ذكره،ص 161.

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

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

بمعنى آخر فإن هذا التحليل يقوم على فرضية أن الجميل يعتمد على الإنسان نفسه .. دون النظر إلى أي عامل أو مؤثر آخر»[1] .

أمّا (هيغل Higuel)، فهو لا يفصل الشكل عن المحتوى ولا يضع حدّا بين الظاهر والباطن ولا يفصل الصورة عن مادتها «فالمضمون ليس إلاّ تحول الشكل إلى المضمون والشكل ليس إلا تحولا للمضمون إلى شكل، وهذا التحول المتبادل هو من أهم قوانين الفكر ولكنه لا يظهر صراحة إلا بعد أن نصل إلى العلاقة المطلقة والعلنية بينهما وذلك حين نصل إلى بحث للعلاقة بين الجوهر والسبب»[2]، ويتضح من رأيه أن محاولة إدراك الشكل دون المحتوى غير واردة، لأن العلاقة التي تحدد وجودهما هي علاقة جدلية، فلا يمكن إدراك الواحد منهما دون إدراك الثاني .

وهكذا فالفاصل ما بين (كانط وهيغل) هو أن الأول يكاد يكون مفهومه للشكل مفهوما صوريا خارجيا، تكون مهمته تحديد محتويات المعرفة في حين يظهر مفهوم (هيغل) جدليا ينم عن علاقات متفاعلة فيما بينها يصعب التمييز بين أركانها، وهي علاقات ذات بعد مثالي Idéale.

في خضمّ المفهومات السابقة انطلق ماركس الشاب بفلسفة المادية التاريخية، مولدا مفهوما آخر حول الشكل وذلك من خلال التمييز بين «الأشكال التي تنبع من الشيء والأشكال التي توضع للشيء –ذلك– أن لكل مادة شكلها الطبيعي المباشر والتي تكون للقاعدة وفي هذه الحالة تكون الأولوية للمادة على الشكل..فالأشكال زمنية وتاريخية، فكما تتشكل فهي تتطور مثل

[1]– عبد الكريم هلال: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، مرجع سبق ذكره ،ص 36.

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

أشكال وأساليب الإنتاج وأشكال السلع، وهنا تظهر العلاقة الجدلية التي تربط الشكل بالواقع والتاريخ»[1].

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

وعليه فإن حديثنا السابق عن الشكل وتداوله من طرف الباحثين والفلاسفة يحيلنا إلى القول بأن الشكلانيين هم أول من ركز على دراسة النص الأدبي باعتباره شكلا معزولا عن كل سياق خارجي، وليس مفهوم الشكل وحده ما انبثق عن مجهوداتهم فلقد أثروا الدراسات النقدية بمفاهيم متعددة كالتغريب؛ Défamiliarisation، والقص؛ Narrative، والتحفيز؛ Motivation، والعنصر المهيمن؛ Le dominant [2].

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

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

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

3: من الشكلانية إلى البنيوية :

كان للتطرف الواضح في تطبيق مقولة الشكل والقاضي برفض كل العوامل الخارجية التي قد تسهم في فهم النص الأدبي واستنباط جمالياته، أثر بالغ في خلخلة القواعد الشكلية وشق صفوف باحثيها؛ فبين داعين إلى الانغلاق والتقوقع داخل حدود النص الأدبي – كما فعل (إيخمباوم) في مقاله الشهير"المناخ الأدبي"[1]، حيث قال: «أن الأدب شأنه شأن أي نظام معين للأشياء، لا يتولد من حقائق تنتمي لأنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى هذه الحقائق وأن العلاقات بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الغريبة عليه لا يمكن أن تكون ببساطة علاقات سببية، لكنها يمكن أن تكون فقط علاقة تقابل أو تفاعل أو شرطية»[2]، – طفا إلى السطح اتجاه آخر أكثر مرونة وانفتاحا على الخارج، جسده ذلك التحول التاريخي للرائد الشكلاني (جاكبسون)، الذي سعى إلى تجاوز القصور المنهجي الذي اعترى الشكلانية باستبعاده «بعض المبادئ الشكلية المتطرفة مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر أو استحالة الوصول إلى نتائج محددة من التحليل النقدي»[3] ، يقول جاكبسون : «أنه برغم استقلالية البناء اللغوي فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلا كاملا عن البنى التحتية التي تشكل الثقافة ووعي الكاتب أي أننا لا نستطيع أن ندرس أو نحلل العمل بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي»[4] .

[1]– مقال نشر سنة 1929 و أعيدت ترجمته للإنجليزية 1972 ضمن سلسلة مختارات من الدراسات الروسية النقدية بعنوان " **Reding in Russian Poetics**"، ينظر: عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت 1998،ص 164.

[2]– المرجع نفسه، ص 164.

[3]–المرجع نفسه،ص164.

[4]– ا عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة،مرجع سابق، ص 164.–165.

وقد نهل (جاكبسون) من الإسهامات الشكلية الإجرائية لا سيما طرائق تحليل الشّعر والسرد التي أضحت تقارب العلمية، مستفيدا من أبرز مقولاتها وأبرزها "اللغة شكل وليست مادة" وهي المبدأ الأساس لعلم اللغويات الذي استمدت منه الشكلانية روحها.

كما أكّد الناقد (ميشال فوكو) في عدة مقالات علمية، أن النص الأدبي لا تقتصر قيمه الجمالية على العنصر اللغوي فحسب، بل يمتد إلى العلاقات المتواشجة بين اللّغة كنظام أو كعالم قائم بذاته، وبين اللغة من حيث كونها ناقلة للأفكار والثقافات عموما « فلا أحد يجادل في أن اللغة تساهم بشكل فعال بهذا النقل في تطوير تلك الثقافات، بل تعتبر اللغة خزانا هائلا لتجارب الأمم عبر مسيرتها التاريخية»[1] .

والواقع أن الوجود الفكري الجديد للمنهج البنيوي ما هو إلا امتداد للشكلية التي وصفها النقاد بأنها " بنيوية مبكرة"[2]، ومجال التماس بين المنهجين كامن في مفهوم البنية أصلا، إذ يتجلى «التماثل في مفهوم "الشكل–البنية" و"النظام–النسق" كما استعمله (دي سوسير)، يقول(تينيانوف): (إن خاصية العمل الأدبي الفريدة تتمثل في تطبيق عامل بنائي على المادة، لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها، هذا العامل التركيبي لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه، بل ترتبط به بشكل متمركز، بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل، بل تصبح المادة نفسها مشكلة، إذ لا توجد أي مادة خارج التركيب)[3].

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

[2]– بشير تاوريت : محاضرات في مناهج النّقد الأدبيّ المعاصر دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النّظريّة و التّطبيقيّة ، مكتبة اقرأ ، ط1 ، قسنطينة ، الجزائر ، ص41 .

[3]– الزواوي بغورة: المنهج البنيوي ،مرجع سابق،ص 40.

كما أنّ الاعتماد على المنهج العلمي قد شكل الأرضية الموحدة لكلا المنهجين، وهذا ما يظهر في اعتمادهما المطلق على النموذج اللساني الذي رسم أطره (فرديناند دي سوسير)، يقول (تودوروف Todorov): «إنّ المذهب الشكلاني يوجد في أصل اللسانيات البنيوية أو على الأقل في أحد اتجاهاتها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية واليوم فإن النتائج المنهجية للبنيوية قد مست عددا من المجالات، هكذا نجد أفكار الشكلانيين حاضرة في الفكر العلمي»[1] ، وهذا الفكر كفيل بطرح المشاكل والآراء التي تحاول فرض نفسها على النص من خارجه ليرتسم النص الأدبي بذلك كوحدة كلية –بنية تامة– تقتضي عند الدرس مقاربة محايثة تتمثله –النص– كبنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته « فيتحول النص–في التصور البنيوي– إلى جملة كبيرة، ثم يمعن في تجزيئها تجزيئا ذريا إلى أصغر مكوناتها وتفسير كل ذلك تفسيرا نسقيا وصفيا بما تيسر من إجراءات علمية كالإحصاء والرسوم البيانية»[2].

هكذا سعت البنيوية لأن تصبح « نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي الفني والجمالي – وذلك– بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء، وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك، على الظاهر في لحظة معينة »[3]، ولعل هذا الحذف هو الذي ضمن لها الصبغة العلمية التي تجلت في بحوث معمقة أنجزها البنيويون نمّت عن « رغبة جامحة..في العثور على (النسق المتماسك) بعد مرحلة هيمنة الانقسام و التشظي»[4].

[1]– المرجع نفسه، ص 41.

[2]– المرجع نفسه، ص 41.

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

[4]– صالح هويدي:النقد الأدبي الحديث ،مرجع سابق، ص 110.

وحتى يتم العثور على ذلك النسق، اقترحت البنيوية جملة مقولات أساسية تتيح للدارس إمكانية النظر في النصوص الإبداعية بصفة علمية، وتعد البنية أهم مقولاتها وهذا ما يدفعنا بالضرورة إلى الوقوف عند:

4: مفـاهيم بـنـيـويـة :

1.4 : سمـات الـبـنـيـة Caractéristique De Structure:

بتجاوزنا للمفهوم اللغوي للفظة "بنية"، نجد أن قوامها وصف بأنها « نظام أو نسق من المعقولية، وقيل أنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما في آن هو النظام الرمزي»[1]، وهذا النظام يربط مفهوم البنية بمفهوم الشكل الذي يتحدد إدراكه بإعمال الفكر أو العقل، فتبدو البنيوية بذلك – وعلى حد تعبير– (بياجي Piaget)؛ « مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تتغير بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية ، فالبنية تتألف من عناصر تقوم بينها جملة من العلاقات، هذه العلاقات تخضع لقوانين التحويلات وهي مغلقة على نفسها ولا تستعين بعناصر خارجية»[2].

ولتحديد خصائص البنية ؛ اشترط البنيويون ثلاث سمات أو ثلاثة حدود أولية للمعرفة، لخّصها(بياجي) في الكلية Totalité، والتحويلات Transformations، والضبط الذاتي Autorégulation.[3]

[1]– صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق،ص. 71.
[2]– الزواوي بغورة: المنهج البنوي،مرجع سابق،ص 172.
[3]– بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ،مرجع سابق ،ص86-87.

والمقصود بالسمة الأولى من هذه السمات ألا وهي الكلية، هو « أن البنية لا تتآلف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو "نسق"»[1] ، « أي أنّ وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات جمعت معًا قسرًا وتعسفا ، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها، وهكذا تضفي هذه القوانين على البنية خصائص أشمل وأعم من خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية، كما أن هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها من كونها داخل هذه البنية »[2] . أمّا السمة الثانية المعبر عنها بالتحويلات فتعني أنّ « المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل " النسق " أو " المنظومة " خاضعة في الوقت نفسه لقوانين " البنية " الداخلية ، دون التوقف على أيّة عوامل خارجية»[3]. فالبنية على هذا الأساس « ليست وجودًا قارا ومستقرا وإنما هي متحركة دائمًا إذ أنّ قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي، وإنّما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها»[4]، وهكذا وجب التعامل مع البنية باعتبارها أداة إجرائية ذات صبغة تحويلية، بإمكانها التأثير في الإطار العام الذي تحدده الدلالة.

وأمّا المقصود بالسمة الثالثة – ذاتية التنظيم – أو التنظيم الذاتي Autorégulation أنّ كل بنية بإمكانها تنظيم نفسها من تلقاء نفسها « فلا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية، فالتحوّلات تعمل دائمًا على صيانة القوانين الداخلية ودعمها،

[1]– زكريا إبراهيم: مشكلة البنية،المكتبة المصرية،القاهرة،ص 73.
[2]– ميغان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص 36.
[3]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،مرجع سابق،ص 52.
[4]–ميغان الرويلي،سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سبق ذكره، 37

تلك التي تخلق وتبرر هذه التحولات وتعمل كذلك على إغلاق النظام كي لا يحيل أو يرجع إلى غيره من الأنظمة»[1]

وبناء على السمات السابقة ؛ تبدو البنية قانونًا « يحكم تكوّن المجاميع الكلية من جهة ومعقولية تلك المجاميع من جهة أخرى؛ ومعنى هذا أن بيت القصيد في كل بنية – إنّما هو – وحدة تنوعاتها أو تغيراتها المتفاضلة »[2]، ولعل هذه التغيرات هي التي فتحت المجال النقدي لـ (دي سوسير) ليثريه بمقولات هامة، سيطرت على الدراسة البنيوية ردحًا من الزمن وأهمها:

2.4: الـلـغـة و الـكـلام Langue et Parole :

بين (سوسير) في معرض كلامه حول اللغة والكلام أن العلاقة بينهما جدلية، ولا سبب للفصل بينهما إلاّ لأغراض الدراسة العلمية. فاللغة حسبه –كلعبة الشطرنج أجزاءٌ متجاورة تربط بينها مسارات محددة تنمّ عن علاقات لها نسق متماسك يتجلّى « كمجموعة من القواعد والقوانين المحدودة التي تهيّئ حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول. وإن كانت عملية القول لا تحدها حدود، فإن اللغة كنظام هي مجموعة من القوانين تقوم على تنظيم وتحديد هذه العملية حتّى تصبح قابلة للإدراك »[3].

وفي هذا الصدد ميّز(سوسير) بين ثلاثة مفاهيم للغة، « اللغة Langage بشكل عام، أي ما هو طبيعي في الإنسان أو ملكة الإنسان وقدرته على خلق الإشارات والعلامات واختراعها»[4]

[1]– ميغان الرويلي،سعد البازي، دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص 37.
[2]–زكريا إبراهيم، مشكلة البنية،مرجع سبق ذكره،ص .37
[3]– بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر،مرجع سبق توظيفه،ص127.
[4]–ميغان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص 31.

، وهذه الملكة صفة خاصة بالإنسان نقبلها بالتسليم باعتبار العقل الواعي ، والمفهوم الثاني وهو «اللغة كنظام langue قائم مثل اللغة العربية أو الفرنسية»[1] ، فلكلّ لغة ألفاظها وقوانين بنائها، كالأصوات والتركيب والاشتقاق .

أمّا المفهوم الثالث وهو الكلام أو ما يُعرف بـ « الحدث اللغوي الفردي Parole الذي يمارسه متكلم لغة ما »[2]. وعليه يمكننا القول أنّ اللغة تمثل حضورًا اجتماعيّا مستقلا عن الفرد، تكفل له في ذات الوقت إمكانية استغلال قواعدها وقوانينها العامة في إنتاج الكلام وإثرائه، وهي بذلك تكوّن السلطة التجريدية المتعالية التي يستمدّ منها الكلام اختياراته الفعلية لذلك ركّز (سوسير) على الفصل بين اللغة والكلام في مراتب الدراسة البنيوية.

3.4: الـتـزامـن و الـتـعـاقـب Synchronique/Diachronique :

تُعدّ هذه الثنائية من المصطلحات الأساسة المستعملة في البحث البنيوي؛ إذ يتجلّى مفهوم الزمانية بدرس الظاهرة اللغوية عبر تطورها التاريخي في حيز زمن محدد «بصرف النظر عن حالة اللغة قبل وصولها إلى تلك الحال المدروسة وبصرف النظر أيضا عن حالتها بعدها، كأن ينظر الباحث مثلاً في مدى تخصيص اللغة العربية العاقل وغير العاقل باسميْن موصوليْن متميّزين (ما، من) انطلاقا من النص القرآني لينتهي إلى أنّ العربية في ذلك الحيّز الآني من تاريخها كانت لا تميز البتة بين العاقل فتخصه بـ"من" وغير العاقل لتخصه بـ "ما" ، فيبحث عندئذ عن تواتر حالات التمييز وعدم التمييز في القرآن »[3] .

1- ميغان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص37-38.

2- المرجع نفسه، ص 31.

3- عبد السالم المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982، ص 129.

أمّا في ما يخصّ التعاقب، فينظر إليه باعتباره تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنه أحيانا "بانفتاح البنية" على الزمن، وبعبارة أخرى فالتعاقب « هو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة، يحل فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن»[1].

وللتوضيح أكثر يقترح (سوسيير) –كما أسلفنا – مثال لعبة الشطرنج، حيث شبّه الآليتين "التزامنية والتعاقبية" بطريقتين مختلفتين لوصف اللعبة:« إحداهما أن تنظر في الرقعة إثر كل تحريك قطعة، فتصف وضعها العام دون أن تهتم بما كانت عليه تلك الرقعة أو بما يمكن أن تؤول إليه، وتلك هي الآنية، والثانية أن تسجّل المسابقة في صيرورتها من أولها إلى آخرها، أو أن تصف حالات قطعة من القطع منذ دخلت في حلبة السباق إلى أن سقطت أو انتهت المسابقة»[2]، وفي هذا الصدد يقول (ليفي ستراوش): « إنّ التعاقبي والتزامني يتعارضان وذلك لأنّ الأول يهتم بأصل الأنساق؛ Genèse de systèmes، في حين أنّ الثاني يهتم بالمنطق الداخلي للشيء؛ la logie interne، ونتيجة لهذا التعارض ولأسبقية التزامن على التعاقب، قرّر (سوسير) ومن معه من بنيويين بضرورة ايلاء الجانب التزامني الأولوية للدرس النقدي باعتباره يرتبط دومًا بما هو منجز، بما هو ناجز، بما هو مكتمل، بما هو في طريق التكون والانجاز أو الاكتمال، في حين يركز على أنّ اللجوء إلى العامل التعاقبي يكون في حالة تخلخل البنى وتغير عناصرها، وهذا ما يقود إلى «الدراسة التاريخية، الدراسة القائمة على البحث في أصل الأشياء ومكوناتها.

4.4: العلاقات السياقية و الإيحائية : Relations Suggestives et Contextuelles

[1]– عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1996، ص45.

[2]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، م س، ص 130.

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

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

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية، مرجع سابق،ص26-27.
[2]- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق،ص 29.
[3]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،مرجع سابق،ص 130.
[4]- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق،ص29-30.

وتأسيسا على ما سبق نستنتج أن هناك نوعين من العلاقات التوزيعية للبنية، أمّا النوع الأول « العلاقات التركيبية – التعاقبية وتتعلق بإمكانية التآلف، تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية. أمّا النوع الثاني – العلاقات الاستبدالية – فتتعلق بإمكانية الاستبدال والتي تنطوي على أهمية خاصة في تحليل النظام، فمعنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى المتتاليات»[1]، وتكفل إمكانية الاستبدال بذلك حرية الكلمة (الإشارة) التي عدها (بارت) و(جاك لاكان) «إشارة حرة تعوم سابحة لتغري المدلولات بها ولتنبثق معها وتصبح جميعًا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة ؛وهذا ما حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون "إشارة حرة" وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول حالة (غياب)»[2] .

وباعتبار حرية الإشارة المطلقة التي تجسد دومًا حالة حضور مطلق، فإن أولية الدرس النقدي – حسب البنيويين – هي تتبع الإشارة واستقراء علاقاتها الداخلية بين البنى وتفسيرها قصد الكشف عن مدى أدبية النص وهذا الموقف دفع بـ (بارت) إلى إعلان "موت المؤلف" ، فالمؤلف حسبه ليس « منشئا للنص أو مصدرا له، كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يعطي للنص مميزاته – وهو في الحقيقة – ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة »[3] التي نجدها تتسارع وبانتظام عبر خطية ملحوظة لتتابع الإشارات في العمل الفني.

وتعتبر مقولة موت المؤلف ردة فعل واضح إزاء المناهج النقدية التقليدية (الاجتماعية والتاريخية والنفسية) التي كرست جل اهتماماتها بالمبدع باعتباره أساس العملية النقدية كما الحال

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

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

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

بالنسبة للرومانسية. كما عبرت هذه المقولة عن سلطة النص التي تهيمن على حقائق الإشارات لاسيما في استعمالها من المؤلف المبدع أو القارئ المستقبل. يقول (بارت) :« النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض ، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب (المؤلف) كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنّه القارئ»[1] .

وقد أدّى تهميش المؤلّف والاقتصار على سلطة النص إلى ميلاد سلطة جديدة هي القارئ، أدّت وبشكل آخر إلى الإيغال في التحليل الأحادي المقتصر على المستقبل – القارئ – تارةً والعائد إلى النص تارةً أخرى، مع التعمّد الواضح – دومًا إلى إقصاء المؤلف – وهذا ما أدّى بالفكر البنيوي إلى التشظّي والتعدّد[2] .

وإزاء هذا التعدد الهام، انبثق الفرع البنيوي التكويني – التوليدي– كنظريّة تسعى لمقاربة النص الأدبي من خلال مسارين، أمّا الأول فهو داخلي يدرس العلامات والأنظمة اللغوية في النص، والثاني خارجي يكفل الربط بين العناصر السالفة – اللغوية – والأطر الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي انبثق عنها النص الأدبي.

وعليه تبدو البنيوية التكوينية كمحاولة متوازنة تمكن الدّارس من الإحاطة بكل الأصول – المرجعيات – التي تحكم النص الأدبي، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال عرض وجيز لأهم المعايير المنهجية التي أرستها البنيوية التكوينية في مستوى الدراسة النقدية للنص الأدبي.

[1]– المرجع نفسه ، ص 24.

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

5: المفاهيم والمعايير المنهجية للبنيوية التكوينية:

1.5: البنية الدلالية <La structure significative>:

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

يفترض المفهوم السابق – إذن – وجود علاقة بين العناصر الداخلية للنص بصفتها أبنية عقلية، وبين مراميها المضمونية التي ترتبط ببناءات الوعي لدى مجموعة لغوية بشرية. وفي هذه العلاقة تندمج المعطيات الشكلية والوجدانية لتكون بنية أوسع هي البنية الدالة، وهي « محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها»[2]، وهذا ما يتم عبر تحليل داخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية التي تسمح ولو جزئيا بترسيم حدود النص الأدبي.

وعليه « يحقق مفهوم البنية الدالة هدفين مزدوجين، يتحدد الأول في فهم الأعمال الأدبية من طبيعتها، ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها وهذا الهدف يرتبط أساسًا بالفهم، أمّا الثاني

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

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

فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية وبذلك يصبح للمفهوم بعدٌ معياري»[1]، وهذا ما يسمح بمعالجة أشمل للقيم التي تنظم ضمنيًا مجموع عالم النتاج.

2.5: الـفـهـم و الـتـفـسـيـر Compréhension et explication :

اعتمد (غولدمان) في دراساته النقدية على ضابطين منهجيين هما الفهم والتفسير، فالفهم حسبه هو الكيفية التي يفهم بها الدارس عناصر النص الأدبي عبر بحث دقيق عن « الانسجام الداخلي والبنية الدالة الشاملة وملاحظة الترابط أو عدمه والثراء اللغوي»[2]، وهو بحث متعلق أساسًا بتتبع الانسجام الداخلي للنص، «وهو يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص، كل النص ولا شيء غير النص»[3] .

وقد أوضح (جميل شحيد) هذا المفهوم في مؤلفه " في البنية التركيبية " معتبرًا بأنّ الفهم«عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الأدبي/الإبداع المدروس فقط ، وعليه يمكن للباحث استخراج نموذج دال وبسيط يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات التي تمكنه من إحصاء صورة إجمالية لكل نص بشرط أن يؤخذ النص وحده كاملا دون إضافة خارجية عنه بواسطة خطوات هامة هي:

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

[1]- صالح ولعة: البنيوية التكوينية،دراسة منشورة في مجلة التواصل ،مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، عدد 08 جوان 2001، ص258.
[2]- أحمد سالم ولد أباه : البنيوية التكوينية ،مرجع سبق ذكره،ص 60.
[3]-صالح ولعة: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، مجلة التواصل ، مرجع سابق،ص251.

– تجنب حذف بعض العناصر وإضافة أخرى.[1]

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

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

3.5: الـوعـي الـقـائـم والـوعـي الـممـكـن Conscience possible et conscience réelle :

رغم إقراره بصعوبة تحديد مفهوم الوعي، ناقش (غولدمان) المصطلح عبر مسار الوعي القائم والوعي الممكن، فيغدو النمط الأول وعيًا ناجمًا « عن الماضي بمختلف أبعاده وظروفه

[1]– أحمد سالم ولد أباه : البنيوية التكوينية ،مرجع سابق،ص62.
[2]– المرجع نفسه ،ص 62.
[3]– جمال شحيد: البنيوية التركيبية ،مرجع سبق ذكره،ص 85.

وأحداثه، بما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقًا من ظروفها المعيشية والاقتصادية والفكرية والدينية»[1] .

ومن هنا يمكن القول :« أن الوعي الفعلي هو وعي آني لحظي من الممكن أن يعي مشاكله التي يعيشها، لكنه لا تملك لنفسه حلولا في مواجهتها والعمل على تجاوزها»[2]، فكثيرًا ما يحدث « أن الوعي القائم لجزء هام من أفراد جماعة تطمح إلى تغيير وضعها القانوني أو إلى الاندماج في جماعة أخرى، أو أن الأفراد المكونين لتلك الجماعة يجهدون جزئيا في تبني قيم جماعة أخرى غير جماعتهم ... ومع ذلك يتحتم على عالم الاجتماع ألاّ ينسى بأن هذه العناصر من الوعي القائم تظل في إطار أنماط الوعي الممكن لجماعة ما»[3].

أمّا الوعي الممكن فهو الذي ينشأ عن ملابسات الوعي القائم ومحاولة تجاوزه، من خلال التأسيس لأفكار ذات بعد مستقبلي تغييري غالبا، وهذا طبيعي فالوعي الممكن يسعى لتجاوز العوائق والمشاكل التي تصيب الطبقة (المجموعة الاجتماعية)، كما يسعى إلى رصد الحلول الجذرية التي تنأى بها الطبقة عن مشكلاتها كما تضمن لها درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها، وبالتالي يمكننا القول أن « الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي وإضافة عليه أنه يستند عليه ولكنه يتجاوزه»[4] .

وخلاصة القول، أن الوعي الفعلي – القائم – يرتبط بوضع الإنسان أو الطبقة الاجتماعية عبر مسيرتها التاريخية والاقتصادية والاجتماعية، بينما يتجاوزها الوعي القائم بالبحث عن الآمال والحلول التي تغير الواقع وتطرح البدائل.

[1]–صالح ولعة: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ،مرجع سبق ذكره،ص255.
[2]– صالح سليمان عبد العظيم : سوسيولوجيا الرواية السياسية ،مرجع سابق،ص57.
[3]–صالح ولعة: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مرجع سابق،ص256.
[4]–صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية ،مرجع سابق،ص85.

يقول (جابر عصفور): « عندما يصل الوعي الممكن إلى درجة التلاحم الداخلي تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية في آن، عندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم»[1].

4.5: رؤيـة الـعـالـم Vision du monde :

تعد مقولة رؤية العالم جوهر المنهج التكويني، بحث تستقطب إلى فلكها بقية عناصر التحليل، فتشكل بنية شاملة قادرة على «تشكيل العالم والذات والنص، كما تكون قادرة على التحليل والتفسير والتقييم والتقويم في الوقت نفسه »[2].

وبذلك تكون رؤية العالم، الأساس الموضوعي الذي من خلاله يمكن للناقد أن يسبر أغوار النص من خلال التحليل المنفتح على ثنائية الداخل والخارج؛ وهذا ما يساعد أكثر على التفسير والتأويل.

ورغم أن المفهوم، الذي اقترحه (غولدمان) يبقى فضفاضا غير قابل للتحديد التام إلا أن أبحاثه ضبطته في إطار خاص يستوفي علوما كثيرة «تمثل في النهاية مزيجا من ادوات التفسير وبذلك تتماس البنيوية التكوينية مع كثير من علوم العصر المتقدمة إلى جانب مناهج النقد الأدبي والتحليل الاجتماعي النفسي للأدب»[3].

[1]– جابر عصفور : عن البنيوية التكوينية ، مرجع سبق توظيفه،ص85.

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

[3]– – مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي ، مرجع سابق،ص67.

كما تقتضي "رؤية العالم" ضرورة التميز بين الوعي الفردي والوعي الجماعي قصد بلوغ نتائج أكثر واقعية؛ فعبر التمييز بين مستويات الوعي وتحديد خطابات المبدع وخطابات الجماعة، يتحول النص الأدبي إلى منتج جماعي جمالي يستدعي جمهور قراء لتفسير إشاراته وتنبيهاته ورموزه ومفاهيمه؛ وهذا ما يدل أن العلاقة بين الوعي الفرد – المبدع – ووعي الجماعة يتداخلان عبر علاقة حوارية متواصلة تكفلها رؤية مستقبلية تنبؤية، أساسها «وجهة نظر منظمة لفئة –أو– مجموعة من البشر الذين يعيشون في ظروف اقتصادية واجتماعية مماثلة»[1].

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

الفصل الثاني

مرحلة الفهم و التفسير:

1: حوارية التاريخ و بناء الرواية..... 73
2: السيرة واشتغال التاريخ..... 77
3: التوثيق و الرسالة الوثيقة..... 81
4: تعدد الأصوات و تعددية اللغة..... 84

1: حوارية التاريخ و بناء الرواية

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

لذلك صار الاشتغال على التاريخ، ميزة حداثية تجريبية، تجد مادتها الخام في التاريخ الذي يضمن دائما حيوات مليئة بالإيحاء والحركة الدائمة. ولعل الاهتمام المتزايد بهذا النمط التأليفي – التاريخ– مرده وعي ثقافي يسعى لتأسيس إستراتيجية جديدة تستعير الأحداث من التاريخ وتوظفها في الرواية بتفعيل عنصر التخييل المؤسس غلى وعي نقدي وجمالي إبداعي؛ يتجاوز في منظوره رتابة الأشكال التقليدية التاريخية، كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية التي ظهرت في القرن التاسع عشر. وهذا يعني أن«التاريخ يبقى مكونا روائيا قادرا على التشخيص و الاستنطاق خارج الافتراضات المسبقة التي–قد– تستدعيها إمكانات الكتابة و القراءة على حد سواء»[2] .

في هذا الأفق تجاوز (واسيني الأعرج) العلاقة بين الرواية والتاريخ كما هي عليه في الكتابات التقليدية، واكتفى بإدماج العنصر التخييلي المستنطق للأحداث التاريخية، فيصبح «موضوع التخييل هو التاريخ، أي التاريخ الممتلك لموضوع، لمرجع ولواقع محدد.. »[3] وهو في تبنيه هذه الإستراتيجية لا يسعى لإعادة التعبير عن ما قاله التاريخ "بلغة أخرى"، بل رام انطاق

[1]- عبد الوهاب بوشليحة: الكتابة ا لكولونيالية واستراتيجية التجاوز ،دراسة منشورة في، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، عدد 26 سبتمبر 2008، ص 269.

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

[3]– عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟ . مجلة فكر ونقد ، مرجع سابق، ص 135.

المسكوت عنه في الماضي و الحاضر، وكشف المغاليق التي لم يفتحها التاريخ لإنارة حقبة أو فكرة ما.

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

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

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

وانكساراتهم، إلى اندفاعات الأمير وهو يحتج على والده الذي أعدم دون استشارته قاضي أرزيو، إلى غليانات بيجو لأن الأمير تركه ينتظر على حافة التافنة، إلى خطى مونسنيور ديبوش قس الجزائر الكبير وهو يركض بين غرفة الشعب بباريس و بيته للدفاع عن الأمير السجين بأومبواز Amboise و لا يرتاح إلا عندما يراه يركب سفينة la brador متجها إلى القسطنطينية بتركيا»[1]. هذه الأحداث التاريخية ذات البعد التخييلي، هي التي سمحت بتشكيل أرضية خطابية متعددة المستويات عبر التشظي السردي في مستوييه المكاني والزماني الذي ميز مسار الرواية.

وتعد إستراتيجية الكتابة التاريخية في توظيفها للمتخيل السردي، أساس بناء روايته الثانية، سوناتا لأشباح القدس؛ إذ عمد (واسيني) إلى الاشتغال غلى التاريخ الفلسطيني الحديث ممثلا في فئة اللاجئين المبعثرين على سطح المعمورة. و إذا كان (واسيني) قد خص عمله الأول بتناص مع شخصية تاريخية مشهورة هي (الأمير عبد القادر) ، فإنه في روايته الثانية قد ركز على شخصية فنانة فلسطينية –قد تكون واقعية أو متخيلة – تعبث بها الأقدار وظروف الاحتلال القاهرة في موطنها الأصلي، فتضطر لمغادرة وطنها واللجوء إلى منفاها الاضطراري في الولايات المتحدة الأمريكية تحت اسم مستعار خشية على حياتها، وفي موطنها –منفاها– الجديد تسعى لإثبات شخصيتها وهويتها عبر ولوجها عالم الفن (الرسم)، فتخطو أشواطا هامة تتخللها انتصارات فنية جسدها تألقها في ميدان الرسم، وانكسارات نفسية حادة أساسها غربة المنفى واستحالة إمكانية الرجوع إلى الوطن. وبين الانكسار والانتصار مسافة سؤال واحد فاصل : «هل يمكن للإنسان أن يعود إلى المكان نفسه بعد أكثر من نصف قرن من الغياب؟»[2]. وفي محاولة جادة للإجابة عن

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

[2]- واسيني الأعرج: كريماتريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 1، 2008، ظهر الرواية.

هذا التساؤل، عمد الروائي إلى تفعيل العنصر التاريخي وتوظيفه قدر الإمكان وبحدود الرمزية للإجابة عن تساؤلات العصر في ما يخص حق عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم.

بهذين العملين، يتطلع (واسيني) إلى ثقافة التاريخ وما لها من بالغ الأثر في تشكيل سيرورة سردية داخل النص ؛وذلك عبر إزالة الحدود والفواصل التي يمثلها التاريخ كحقيقة موضوعية وبين السردية التاريخية في مستواها الإبداعي والجمالي. وما يمنح هذا الفهم راهنيته «تمييز وظيفي نقيمه بين التاريخ والتاريخي –إذ– يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم متجه نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون أيضا منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن متجه نحو المستقبل، وهذا ما يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال»[1].

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

وبذلك يمكن القول أن الروائي، استطاع ان يجانب أنماط الكتابة التاريخية التقليدية الموسومة بخطية التاريخ ؛المرتبطة غالبا بصوت واحد مهيمن، وينخرط في الكتابة الحداثية معتمدا

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

على تقنيات سردية جديدة ، كتعدد الأصوات وتعدد مستويات الوعي التي تسهم بشكل فعال في بلورة سؤال الثقافة والفكر عبر استنطاق فني لملابسات الأزمنة والفضاء والشخصيات.

2: السيرة الذاتية و اشتغال التاريخ:

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

وتبدأ السيرة من نقطة صفر اعتبرها الروائي بداية المحكي الإطار، وهي سرد الراوي (جون موبي) حياة سيده القس (مونسنيور ديبوش) انطلاقا من وضعية استرجاعية تؤسس لعرض سيرة الأمير عبد القادر، اعتبارا من العلاقة المتينة التي كانت تجمعه بالقس ديبوش. ولعل الانطلاق من هذه النقطة بالذات، هي أساس استحضار سيرة الأمير من خلال وجهات نظر مختلفة، تصدر عن شخصيات متباينة المواقع و العلاقة بالأمير عبد القادر، تشكل في مجملها محولة لإعادة بناء التاريخ وكتابته من منظور مغاير يسمح بتأويل جديد له بعيدا عما قدمه التاريخ السلطوي للأنا و الآخر الذي عمل على استبعاد أي محك إنساني لعمق مقاومة الأمير عبد القادر.

ويتناول الروائي سيرة الأمير، عبر لحظات استرجاعية أبرزها حالته كسجين بقصر أمبواز. وتزداد درجة تقديمه من خلال حواراته مع القس (مونسنيور ديبوش) كلما تقدمت الرواية. كما كان في حواراته المتعددة التي جمعته بباقي الشخصيات بالغ الأثر في إضاءة جوانب خفية من سيرته الثقافية؛ كاستعادة طفولته وهو بصحبة والده يجوب الأقطار العربية لتحصيل العلوم وكذا شغفه الكبير بالاطلاع على أمهات الكتب، واهتمامه البالغ بالتأليف ومراجعة المؤلفات وتدريسها في الجوامع والحلقات. وبنائه مكتبة تاكدامت .وهذا التقديم طبعا ؛يستهدف تعريف القارئ على مصادر ثقافة المروي عنه قبل عودته إلى الجزائر، وتوليه الإمارة خلفا لوالده الشيخ محي الدين، رغم قبوله المهمة على مضض. يقول:«وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه؛ مؤملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين وإزالة النزاع و الخصام..وحماية البلاد من العدو الذي غزا أرضنا»[1].

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

[1]- رواية الأمير،ص78-79.
[2]- رواية الأمير، ص81.

وقد قدم لنا الروائي شخصية كاريزمية تتراوح في تقديمها بين المعطى العجائبي الأسطوري كما هو معروف في الموروث الشعبي «رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك، أغمضتهما وعند فتحهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت:«سبحان الله، ثم مدّ يده نحو سهل غريس وجاء بشباب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش»[1].وعبر ملفوظات الحالة تتجسد صورة البطل الذي ينبني عليه المتخيل السردي ؛«الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر الجيلاني و الأولياء الصالحين، عوده مثل البراق ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء، سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه، القرآن في القلب وفي يده سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسبو ما يخونو أبدًا، ناره ما تروح في الفراغ في موقعة وهران خلاص له البارود، رفد عصاه وحفنة تراب وقال ربي أعني ونوشن صوب عدوه وفتح يده، فنت العدو الي كان قبالته»[2]. وقد أضفى الروائي هذا البعد العجائبي لتكميل سرد سيرة الأمير من خلال السارد الشعبي الذي يجعل منه بطلا خارقا، تفوق قدراته البشر العادية.

وإلى جانب هذا التقديم ،تُعرض سيرة الأمير من خلال خطاب مغاير؛ مثلته صورة الأمير لدى الآخر الفرنسي الذي يراه خارجًا عن القانون ومتمردًا مجرمًا وجبت معاقبته .«كانت الجموع المصطفة على طول الشارع تتدافع لرؤية الأمير الذي سمعوا عنه الكثير وصورته الجرائد اليومية في كل الأوضاع، تارة مقاوما شرسا، ملاكا روحانيا و تارة ماردا قاتلا و دمويا يتلذذ بدماء خصومه الذين يذيقهم كل أنواع التعذيب قبل أن يجهز عليهم»[3]. يقول الجنرال (ماربو):«إن هذا الرجل

[1]– الرواية نفسها، ص75.
[2]– الرواية نفسها، ص75.
[3] - رواية الأمير ،ص28.

الذي تدافع عنه اليوم ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد، إذ كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هينا فأطلقوا سراحه ومرغوا شرف هذه البلاد في الأوحال»[1].وبين الأنا والأخر يكمن الانزياح الرؤيوي؛فألانا يراه بطلا مغوارا ،والأخر يراه مجرما فتاكا .

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

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

3: الـتـوثـيـق و الـرسـالـة الـوثـيـقـة :

عمد (واسيني) – في إطار إكساب النصين جمالية سردية ورؤية دلالية حداثية تكفل توازن الحكاية –، إلى توظيف العنصر التاريخي ممثلا في الرسائل و الوثائق التاريخية واللوحات الفنية،

[1]- الرواية نفسها،ص29.

منشئا علاقة حوارية بينها وبين المحكي برمته؛ عبر تحيينها وترهينها وحتى إعادة إنتاجها لإضفاء بعد ثقافي يسمح للنص المبدع بالانتقال داخل المنظومة الثقافية المستهدفة. وفي هذا المسار خص الروائي عمليه بتناص تاريخي كثيف جسده توظيف المراسلات التاريخية باعتبارها الوثائق الرسمية الدالة على الواقعية والحقيقة لتشكل في ذاتها محكيات ثانوية ذات وظيفة توضيحية تكميلية للحكاية الإطار.

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

ولكي يكتب(القس ديبوش)رسالته يمضي قدما في البحث السيري ل(لأمير عبد القادر)، بما في ذلك الاطلاع على مراسلاته قصد صقلها و استنباط أفكارها لبناء نظرة تكاملية فيما يخص فحوى الرسالة التي سيرسلها للقائد(بونابرت).وهي نظرة أخرى للأخر المختلف.

وهكذا وعبر التوثيق ينفتح السرد على عوالم مختلفة تقدمها المراسلات الإخوانية الروحية كما هي عليه في رسالة الأمير للقس بمناسبة رأس السنة الميلادية يقول:«بسم الله الرحمان الرحيم، ...سيدي ديبوش..في بداية هذه السنة نرجو من الله أن يعمم الخير وأن يرضى على كل من نحب وكل من يحبنا ويلبي دعواتنا جميعا، نتمنى أن يلهمك الله بعض الوقت لتعودنا وتزورنا

[1]-رواية الأمير،ص19.

نرجوك ألا تتأخر حضورك بيننا يمنحنا كل الرضا والسعادة...وداعا يا سيدي الأعظم، من عبد القادر بن محي الدين 24 صفر من سنة 1265 هـ .»[1] .

بالإضافة للمراسلات السياسية كإعلان بيعة الأمير سنة 1832 [2]، وكلمة(كلوزيل – Clausel) الموجهة للشعب الجزائري على شكل رسالة –بيان– والمراسلات العسكرية كرسالة الأمير إلى(الماريشال فالي)، والتي يعلن فيها مواصلة الحرب.

من ناحية ثانية ،تحتوي رواية سوناتا لأشباح القدس، على تقنية تجريبية حداثية تؤسس شكلا جديدا يحاكي المؤلفات العادية،من حيث التهميش والإحالة إلى المراجع والمصادر لاسيما ترجمة المصطلحات باللغة الأجنبية. وأيضا تعريف اللوحات الفنية وتقديمها للقارئ بما يضفي على سردية الأحداث نوعًا من الواقعية والموضوعية ؛باعتبار الفضاءين المكاني والزماني ؛كلوحة "وجه أمي" «اللوحة موجودة في متحف الفنون الجميلة الجزائر، ضمن مجموعة الفن العالمي المعاصر في الرواق الرئيسي من المتحف –رمزها– MBAA. M.Mother.Face.MAYISK .156.65 هدية من الفنان محمد اسياخم قدمها إلى المتحف في 1989 قبل وفاته إثر مرض عضال بسنة واحدة»[3].

ولوحة "معابر أليس اينلد" «التي تحمل عنوان Ellis Island Bridges موجودة بمتحف أليس آيلند في قسم: ذكريات العابرين إلى نيويورك، في الطابق الأرضي، حيث يمكن رؤيتها ضمن الكثير من اللوحات التي عبرت عن هذا الدخول المليء بالأسئلة والخوف.رقم البيع المزادي في

[1] -كتاب الأمير،ص53-54.

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

[3] –رواية سوناتا،مرجع سابق، ص169.

غاليري نيوجرسي Ellis. BRIMAKONI67 *45 »[1] .وبذلك يمكننا القول ان الرواية تنزاح عن المألوف وتنخرط في الفضاء التجريبي.

كما تضمنت الرواية جملة رسائل تصبغ على المحكي جمالية سردية على مستوى التأليف وتمتح من مرجعية موضوعية لصدق الأحداث وواقعيتها .كما تكفل بعض التوضيحات المتعلقة بالمحكيات الثانوية التي تتواتر ضمن المتن الحكائي لتشكيل خلفية معرفية لما يتعلق بالمعطى العام المتمثل في سرد سيرة الشخصية الرئيسة (مي)[2].

[1]- واسيني الاعرج: رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس،ص183.

[2]- وردت أهم الرسائل في الفصل الثالث المعنون سوناتا الغياب،رواية سوناتا،ص429-443

4: تـعـدد الأصوات وتـعـدديـة الـلـغـة (polyphonie Plurilinguisme) :

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

وعليه غدت الإرادة الفردية للشخص المتكلم أساس فهم المنتج الأدبي لماله من دور فعال وحاسم في إنتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على السواء[2] ، وفي هذا المستوى قسم (باختين) الرواية إلى صنفين حسب طبيعة الصوت –المتكلم–؛ أما النوع الأول فهو الرواية المناجاتية ذات الصوت الواحد، وتتميز بأحادية الهيمنة الفردية التي تتجلى في تدخلات الكاتب، أو الشخصية (البطل) في مستوى الأحداث، قصد تثمين فكرة معدة سلفًا تؤسس عالمها في الرواية وتستبعد كل الأفكار المعارضة لها، عبر محاصرتها والتضييق عليها جدليا، فيتم «تقديمها كعناصر يتطلبها التشكيل الفني في الرواية»[3]، فيصير العالم الروائي خاضعا لنبرة موحدة ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة ويخضع للهيمنة المطلقة لإيديولوجيا المؤلف.

[1]- ميغان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 40.
[2]- المرجع نفسه، ص 41.
[3]- حميد لحميداني: الرواية و بنية الخطاب الإيديولوجي، مرجع سابق، ص 64.

أما النوع الثاني، فهو الذي خصه بمصطلح "الرواية الديالوجية" ذات الأصوات المتعددة التي تتيح للقارئ التفاعل مع وجهات نظر مختلفة تصدر عن الفئات أو الطبقات المشكلة لعالم الرواية باعتبارها تقديما على أساس التكافؤ في الحضور والقوة دون أي تدخل أو توجيه مطلق من المؤلف. «إن التكافؤ الذي يميز الرواية الحوارية، يضمن لكل إيديولوجية بالظهور دون توجيه مسبق من الراوي الذي تصبح رؤيته غير متميزة عن الرؤيات الأخرى إلا بما تطرحه من فكر»[1]، وبذلك تكون الرواية الديالوجية الأكثر تحقيقا لديمقراطية التعبير داخل الرواية.

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

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

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

فأما الراوي الأول فهو الكاتب/الراوي، –أو كما يسميه النقاد الراوي العليم–الذي يروي قصة (جون موبي) خادم القس الفرنسي (مونسنيور ديبوش)وهو في طريقه لتطبيق وصية سيده التي أمره فيها بنثر بقايا رفاته في مياه الأرض التي أحبها ودافع عليها .«كم أحلم عندما أموت أن تخرج يا حبيبي جون وأن تزرع تربتي في البحر فجرًا فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها وأنت تعرف جوع المحب لا يشفيه إلا الموت أو اللقاء المستحيل»[1]. كما كانت للراوي العليم بعض التدخلات في عرض لحظات هامة من حياة بعض الشخصيات الرئيسة في الرواية، كشخصية الأمير والقس وغيرها وذلك عبر الوصف والحوار والسرد.

ويفتتح الراوي العليم روايته بشخصية (جون) وقت الفجر بتاريخ:1864.7.28 [2].

وهي تمتطي قارب صياد مالطي تم تحضيره خصيصا لتنفيذ وصية السيد(ديبوش) وفي المركب يروي (جون موبي) قصة سيده القس للبحار المالطي، فالراوي الثاني إذن هو (جون موبي) الذي يعرض سيرة سيده القس من خلال ارتباطه بعلاقة صداقة حميمة بالأمير (عبد القادر الجزائري)، عبر التركيز على مراحل تاريخية هامة أسست لتقاربهما الروحي والفكري، مبرزا في عرضه وفي حدود الرمزية ذاك التماثل الواضح بين الشخصيتين في سعيهما للرقي بالواقع المتدهور الذي هيمن المرحلة التاريخية، وكان لحادثة التفاوض الشهيرة حول إطلاق سراح الأسرى و المعتقلين الأثر الحاسم في إرساء أسس تلك العلاقة.

كما عمل (جون موبي) على تقريب صورتي الأمير والقس من خلال البعد الإنساني لكليهما، ففي مقابل الأمير الذي حمل على عاتقه مسؤولية بناء الدولة الجزائرية ومقاومة

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

[2]- رواية الأمير، ص 09.

الاحتلال نلفي القس وهو يسعى جاهدا لخدمة المستضعفين من الناس على اختلاف دياناتهم وتوجهاتهم، بما فيهم الأمير (عبد القادر الجزائري) في آخر محطة له بفرنسا –قصر أمبواز.

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

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

وفي إطار إخراج مرافعته، يروي (القس) حكاية رجل نبيل عبر لحظات استرجاعية تتطرق للإمارة التي فرضت على الأمير، وكذا الواقع السوسيو–اجتماعي الذي أدى إلى سقوط مشروعه الوطني.

وعليه يغدو التنوع في الرواة تقنية فنية تتيح للكاتب حرية الحركة في الزمن والمكان، وهذا ما لمسناه في روايته الأخيرة –سوناتا لأشباح القدس–حيث خصها (واسني) بتداخل حلقات روائية، بدأت (يوبا) وهو يستعرض أهم المحطات التي دفعت به إلى زيارة القدس، بدءًا من نوبة الجد، فقد أراد أن يتعرف على هذه المدينة الخالدة التي أخذت بعقل جده (سيدي بومدين لمغيث

الأندلسي) ، ثم في المرة الثانية عندما رأى القدس في آلام(مي) وهي تعبر«الحرم القدسي الشريف، قبة الصخرة، المسجد الأقصى، باب الرحمة، حارة الشرقة وحارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينة وحارة المغاربة مع باب المغاربة ثم حارة الأرمن..»[1]، والمرة الثالثة حينما هم بنقل رماد "مي" لذرها على الأرض المقدسة امتثالا لوصية أمه بعد وفاتها، وفي استعراضه لخطوته الأخيرة، يستعرض (يوبا) بعض ما خطته والدته من وصايا ليقرأها في الأماكن المتفق عليها.

أما الراوي الثاني فهو الراوي العليم (الكاتب) الذي نقل حكاية (يوبا) و (مي) وكأنه العارف بخبايا الشخصيتين وما ستؤول إليه أحداث الرواية، يقول الراوي:«أغمض عينيه..اعتدل في مقعده..أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه ولا يسمع شيئا سوى ذاك الأنين –المحمل– بالصرخات المكتومة..عدل يوبآ السماعة مرة أخرى لكي لا يخسر الاستثناءات الإيقاعية الساحرة التي كانت تتناهى إلى مسمعه»[2]. بينما احتلت (مي) موقع الراوي الثالث، من خلال قصها لـ (يوبأ–yuba) حكاية رحيلها من القدس ورحلة عمرها في نيويورك رفقة خالتها، وهذا ما تجسد عبر مذكراتها التي كانت تحافظ على تسجيلها باستمرار في كراسها النيلية.

وقد غلب على الروايتين تناوب بين السرد والحوار تعلق الأول بالاسترجاع التفسيري لتوضيح محكيات سابقة، أما الحوار –فمن خلاله– قدمت الأحداث عبر منظورات متعددة شكلتها تعدد الرؤى ؛حيث خصها (واسيني) بطريقة تفصيلية تحليلية انطلاقا من ثلاث مستويات لغوية ساهمت في تشكيل علاقات حوارية في متن العملين الأدبيين. وكذا إعطائها البعد التخييلي الذي ينم عن الإحساس بواقعية الأحداث.

[1]- واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، مرجع سابق، ص 12.
[2]– الرواية نفسها، ص 22، 23.

فالملاحظ على اللغة –وفي مستواها الأول– أنها تجنح للوصفية الشعرية عندما يتحدث (جون موبي) عن سيده القس، أو عندما يتم وصف معاناة (الأمير) أو(ديبوش) النفسية، وهو الأمر ذاته في (سوناتا) حين تستعرض "مي" محطات تاريخية في حياتها. أما المستوى الثاني فقد اعتمد فيه اللغة العامية ممثلة في اللهجة الجزائرية كما هو الشأن في كتاب الأمير فعلى لسان القوال مثلا:«أشطح يا ولد المخازنية جدودك الأتراك باعونا بفلس ورومية، أشطح يا ولد التالفة وقل في هذا الدوار الخالي، راح اللي بنى وعلاّ، ويلك ياللي تثق في الدونية، قل لهم لو كانت الدنيا تدوم كانت دامت للي سبقوكم»[1].

كما اعتمد–ايضا– على اللهجة الفلسطينية في رواية سوناتا، للإيحاء بصدقية الأحداث وواقعيتها، وهذا ما نجده في قوله:«مامي..أرجوك بيكفي مزح..ولا مرة شفتك بتقولي هيك كلام؟ قوليلي بس أن ما سمعته منك مو صح»،«نامي نامي يا مانو أسرق لك من الثلج فستانه...اللي يحبك بيبوسك واللي بيكرهك لا تحزني من شانو»[2].

ولم يتوقف (واسيني) في إدراجه مستويات اللغة العربية فحسب بل تعداها لتضمين نصيه نصوصا أجنبية بالفرنسية والانجليزية، تنم عن حقيقة الشخصية المتكلمة يقول(جون موبي):« Mieux veux tard que jamais»، كما يظهر هذا المستوى في حواره مع سيده: Jean ? Monseigneur: –oui! J’ai entendu le monde ne va pas s’écrouler

[1]- رواية الأمير،ص 69.

[2]- رواية سوناتا، ص 245، 246.

Maubet:-Monseigneur, je suis a lheure comme prévu. [1]

كما غلب في روايته الثانية (سوناتا) توظيف الترجمة الحرفية لعناوين اللوحات و المحلات التجارية بما يوحي بحقيقتها الموضوعية، فنجد مثلا:«الأندلس جنتي الملتبسة Andalous my ambiguous heaven،ص:340.قوة الحياة life power ص:395 ، حداد الذئاب Bereavement wolves ص:87.

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

[1]- رواية الأمير، ص 23.

بنية الفكرة من خلال مستويات الوعي: الوعي الممكن و إيديولوجية التغيير 92
2: الوعي الممكن و إيديولوجية التعايش 95
3: الوعي الزائف و سياق الإيديولوجية النفعية 102
4: الوعي القائم بين السلبية و الحدس 106
5: البنية الدالة في كتاب الأمير 110
1.5: وظيفية الأفعال في كتاب الأمير 114
2.5: محور البناء 113
3.5: محور الهدم 118
4.5: الشخصيات و النموذج العاملي 120
1.4.5: البطل الفاعل-الذات/ الموضوع 121
2.4.5: المساعدون 123
3.4.5: المعارضون 124
4.4.5: المرسل و المرسل إليه: 125
6. طوباوية الفن بين الإبداع و المقاومة: 126-6

13
.2

1: الـوعـي الـممـكـن و إيـديـولـوجـيـة الـتـغـيـيـر:

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

وتبرز شخصيتا (مونسنيور ديبوش) و (الأمير عبد القادر) ضمن مستوى تفكيكي يستهدف البنيات السائدة في المجتمع الجزائري والفرنسي على السواء، وذلك بتبني إستراتيجية تقدمية منافية لحركات الجمود والتخلف . ولعل أهم صورها؛ سعي (الأمير عبد القادر) إلى توظيف خبراته الطويلة وفكره النير في إصلاح الأوضاع السائدة في الجزائر عشية الاحتلال الفرنسي لها؛ بدءًا بتشكيل الإمارة -التي قبلها على مضض وفي ظروف جد صعبة-، ثم وعيه الذاتي بضرورة توحيد القبائل عبر سن قوانين تمنع الإغارة وفلسفة الحرب والغنائم التي عدها بمثابة العائق الأساس ،أمام مشروعه التغييري القاضي بالانتقال من النظام القبلي إلى نظام الدولة الموحدة. لذلك نجد الأمير كثير التعمق في إدراك العلاقات الاجتماعية ووضعها في سياقها الصحيح إيمانا منه بضرورة التغيير التي تكفل مستقبلا واعدا، يكفل العيش المشترك بين القبائل وهذا ما يخلق نوعا من الوحدة والتكامل التي تشكل قوة بناء، وقوة ردع للمتكالبين الاستعماريين «خلاص كل شيء لازم يتغير، هذاك العهد اللي كنا فيه ناخذ مال الناس بغير حق راح. القبائل صارت منا من لحمنا ودمنا ونحن صرنا منها، أخوة في الخير والشر».[1]

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

هكذا صار (الأمير عبد القادر) يمثل الأمل في حل مشاكل القبائل نظرا لما يملكه من مواصفات وعطاء فكري يؤهله لتشكيل تصور يعاين الواقع المتدني للبلاد والعباد الذي يظهر في ممارساتهم اليومية ويستشرف مستقبلا مغايرا ينبني على رؤية إيديولوجية قوامها صقل كل الإمكانات لتغيير الواقع المتخلف والمضي قدما لبناء مستقبل واعد يكون عنوانه الدولة القوية.

وتتجلى أهم ركائز الوعي الممكن لإيديولوجية التغيير؛ عبر تحليل نقدي يعري الذات ويكشف عيوبها قصد خلق مستوى ذهني يسمح بمراجعة الذات لواقعها وتجاوزها للفعل الراهن المؤسس على الاندفاع والعاطفة. وهذا ما استند عليه الأمير في بناء إيديولوجيته التي ترفض الرضوخ للأفكار الدوغمائية (الدينية العاطفية) والأفكار القبلية، محاولا بعث أسس فكرية تنتظم ضمن سياق رؤية شاملة تحقق التغيير:«ابتداءً من اليوم كل شيء سيتغير لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين، الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية، نفكر كيف نصنع المدافع والأسلحة الخفيفة والسيوف بدل أن نكتفي بتصليحها أن نعيد اكتشاف البارود إذا دعت الضرورة إلى ذلك، أن نتخلص من البارود الأخضر القبائلي الذي لا ينفجر وإذا انفجر أحرق صاحبه قبل أن يحرق العدو، المعركة استعداد يومي وإلا سنحني الرؤوس ونقوم بما قامت به بقية القبائل ونعود نتصيد الغنائم»[1] .

[1]- رواية الأمير، ص82.

إن هذا الوعي المتجسد في ضرورة تغيير الأحوال الراهنة ، يقدم في مستوى منه قراءات تصحيحية للاختلالات والتشوهات الحاصلة في المجتمع الجزائري ؛ التي ولدتها الظروف السوسيو-تاريخية التي أحاطت بملابسات المرحلة ، «وكنتيجة لذلك يصبح الوعي الممكن مفهوما مفتاحيا لفهم للوعي القائم-السائد-قصد تجاوزه»[1].

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

وللمحافظة على نظامه السياسي؛ قام الأمير بتشكيل جيش نظامي يحاكي الجيوش الغربية من حيث التنظيم والفعالية العسكرية «المشاة والمسماة العسكر المحمدي...يتحرك تحت إمرة أغا والفيلق مكون من ألف نفر والفرقة مكونة من مائة رجل يقودها السياف بحسب الرتبة ، لكل فريق لباسه الخاص، ثم الخيالة والمدفعية»[3].

[1]- Lucien Goldman : Pour Une Sociologie Du Roman, page 41
نقلا عن كتاب: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق ص: 154.
[2]- رواية الأمير، ص 104.
[3]- الرواية نفسها، ص 81.

كما اهتم بالبنية التحتية من خلال بناء الحصون وتشييد المصانع وبناء مكتبة تاكدامت، وعيا منه بمستوى الثبات الذي يكتنف مفهوم الدولة ؛ فالدولة لا يمكن أن تبنى إلا ضمن إطار جغرافي ثابت يتأسس على الجدل الحاصل بين الطبقات الاجتماعية والبنية التحتية. ونتيجة لذلك تبدو الفكرة الأساسة لوعي التغيير هو الإيمان المطلق بحركة التطور التاريخي للمجتمع، التي تتيح الانتقال من مستوى أقل –متدن– إلى مستوى تقدمي استشرافي ؛أساسه العمل الجماعي وروح المبادرة الفردية المبنية على قناعة الحياة الكريمة و وحدة المصير.

2: الوعي الممكن و إيديولوجية التعايش / الاحتواء:

يؤمن هذا المستوى من الوعي منظورا إيديولوجيا يطرح فكرة التعايش والاندماج، باعتباره الرؤية المركزية التي يسعى (مونسنيور) لتأسيسها وعرضها كمشروع إنساني، يستهدف تقريب الأنا والآخر. عبر استبعاد الصور النمطية السلبية التي ميزت العلاقة بينهما. وقد استفاد القس من البعد الديني الذي أتاح له الحوار الفعلي مع شخصية الأمير ؛بدء بحادثة إطلاق سراح الأسرى الفرنسيين والجزائريين التي مثلت أولى عمليات الحوار بينهما، وتعد رسالة[1] القس (للأمير عبد القادر) المتعلقة بإطلاق سراح السجناء الفرنسيين لحظة انطلاق الحوار الفعلي الذي أسس فكرة التعايش؛ لا سيما بعد رد الأمير الذي زاد من تعميق البعد الروحي بين الشخصيتين، وخير مثال على ذلك «تقديم القس المساعدة للسجناء بالألبسة والأغطية»[2] وتوسطه لدى القادة والعسكريين لإنجاح صفقة تبادل الأسرى التي توجت بنجاح كبير أعقبها امتنان الأمير عبر شكر

[1]- رواية الأمير، ص 49.

[2]- الرواية نفسها، ص 50.

(القس) و إهدائه أربعين معزة مالطية بهذه المعاز ذات الضروع المدلاة يمكنك إطعام الأطفال الذين تبنيتهم والذين فقدوا أمهاتهم»[1].

كما كان لرسالة الأمير للقس بمناسبة رأس السنة الميلادية[2] أثر هام في تقريب الشخصيتين وتفعيل الحوار بينهما. و لعل هذا ما دفع بالقس لاستغلال التقارب الحاصل بينهما، كي يمضي قدما في تحقيق مشروعه الإيديولوجي ؛الذي كان يستهدف في البدء تنصير الأمير و تعميده في الكنيسة الكاثوليكية قصد إضفاء السيطرة العقائدية الدينية التي تؤسس لإيديولوجيا الاحتواء. يقول (ديبوش) : «في البداية تمنيته مسيحيا، نزهو به كأخ ونلقنه تعاليمنا ليذهب بها عند ذويه ويشيعها لكن مع الزمن تأكدت أن هذا الرجل الذي يشبهنا في كل شيء لا يمكن أن يكون إلا هو، رجل محب لكل شيء يقرب الإنسان من المحبة و الله»[3].

لقد كان للبعد الصوفي الذي ميز مسار الشخصية (الأمير) المفتاح الأساس للوعي الممكن لإيديولوجيا التعايش والاحتواء ؛التي عملت على جذب الآخر الجزائري إلى فلك التفاوض باسم الإنسانية تارة، و بمحبة الله تارة أخرى. و بهذا البعد تقترب الشخصيتان من تأسيس وعي عقائدي موحد ينطوي نظريا على أسس متعددة تستدعي مفهوم الإنسان المجرد ووجوب تمثله لمبادئ الحرية والعدالة والمساواة والكرامة الإنسانية، بعيدا عن الأحكام المسبقة وتأسيسا على ضرب من التجاوز الذي يستبعد ترسبات العهود القديمة المليئة بالأحقاد والضغائن؛ «لا أعتقد أننا وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم وإلا لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان، الإنسانية

[1]- رواية الأمير ، ص 51.

[2]- الرواية نفسها ، ص 53.

[3]- الرواية نفسها، ص 218.

يا سيدي عبد القادر استحقاق وليست إرثا سهلا. معك الحق الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه. ديننا يقول كذلك. يقضي الإنسان العمر كله بحثا عن تأكيد إنسانيته، لأن كل ما يحيط بها هو عبارة عن مزالق متعددة عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس»[1]

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

وتعد فكرة حوار الأديان والثقافات المجال الكفيل لتغيير الصور النمطية السلبية التي يختزنها وعي الذات ووعي الآخر لاسيما في المسائل المتفق حولها كالحس الإنساني الذي يضمن استقرار النوع ويتيح خلق أفق حوارات تساهم في التعايش وحق العيش المشترك؛ والواقع أن هذا الحس لا يتأتى دون شرط القبول أي ضرورة الاعتراف المتبادل بين الطرفين. وعليه تأسس الحوار الديني من خلال الاتصال اللامباشر ممثلا في الرسائل الإخوانية التي تم تبادلها بين الأمير والقس والتي أقرت مبدأ الاعتراف بالآخر. يقول الأمير : «اعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان؛ كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين... وليس سجينا واحدا كائنا من يكون وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم. أحب لأخيك ما تحبه لنفسك»[2]. وقد كان لوقع خطاب الأمير على مسامع القس بالغ الأثر في تعميق البعد الإنساني الذي عبرت عنه صراحة مواقفهما فيما يخص حالة الأسرى والسجناء التي تعد تحصيل حاصل للصدام الدامي بين الأنا والآخر.

[1]- رواية الأمير ، ص 126.

[2]- الرواية نفسها ، ص 50.

ونظرا للإيمان المطلق بحق الاختلاف ووجود الآخر، فقد دخل الأمير في سلسلة حوارات نمت عن رغبة جامحة في الاطلاع على حقيقة الدين المسيحي، مثلته نقاشاته حول المسيحية مع الأب (سوشي) و(مونسنيور ديبوش) «روحك أنت غالية عليك ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها. امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك و إذا اقتنعت به سرت نحوه»[1]. «طلب من مونسنيور أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين و إلى كاهن معرب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائه الأول»[2].

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

وقد كان للتحليل الجاد المبني على سلطة العقل– والذي يستهدف خلخلة بعض المفاهيم الراديكالية –جانب فعال في إضفاء المشروعية على وجوب التقارب الإستراتيجي بين الأنا و

[1]- رواية الأمير، ص 44.

[2]- الرواية نفسها،ص 45.

الآخر. وهذا بتقديم وجهات نظر حول صيغ المقاومة و الجهاد ومفهوم الحرب و فكر التنوير؛ استهدفت في معظمها تعرية الذات لتأكيد حقيقة موضوعية كائنة –موجودة– .

وفي هذا الصدد، تؤسس الإيديولوجيا المهيمنة خطاب إدانة المقاومة عبر صورة خطابية حجاجية، تجعل منها إحدى المسارات المغلوطة التي قد تؤدي إلى انهيار تام لوجود الأنا .لتقدم بذلك مفاهيم جديدة تنبع عن رؤية وقراءة مغايرة لمفهوم الجهاد والمقاومة «فالجهاد لا معنى له إذا لم يضمن حد أدنى من غريزة البقاء، ليس للأفراد فقط ولكن للأرض والتراب، السيف بدأ ينسحب أمام البارود والمدفع اللومبردي والجياد والخيول الكبيرة والأكثر أصالة أمام السيارات البخارية، مشكلة قبائل الأشراف أنها لازالت تظن أن الانتصارات تأتي بقدرة قادر»[1]

كما تتأتى من خلال النقد الذاتي، قراءة تصحيحية لمعطيات متوارثة شكلت مفهوما مبتورا فيما يتعلق بحقيقة المقاومة و آليات تحقيقها. ويبدو الحوار الدائر بين الأمير والقس حول علاقة الأمير بمقربيه ،أبرز مثال على إدانة خطاب المقاومة؛ يقول الأمير «وهل يعرفون معنى أن نجاهد، ما معنى أن نجاهد؟ ونحن نواجه السيارة والآلة الحربية الله أعطانا عقلا للحفاظ على أنفسنا وعلى أرواح الآخرين. الجهاد لا أن حمل سيفا وتشهره في وجه أول من تصادفه، الجهاد أن ترفع سيفا عندما تنغلق في وجهك سبل السلم...الجهاد أن يتعلم الإنسان باستمرار أنه جاهل كلما تقدم به الزمن»[2]

[1]- رواية الأمير، ص 214.

[2]- الرواية نفسها، ص 214.

بهذا النقد، تسعى الإيديولوجيا المهيمنة إلى إفراغ الذات لمكبوتاتها وفق منظور نقدي يستهدف تغيير السلوك وتعديله كي يتماشى ومتطلبات المرحلة التاريخية؛ «لذلك فشخصية الأمير عبد القادر لا تستمد الثقة الفر دانية بالذات والوعي بقيمتها الخاصة من الداخل ولا من أعماق الشخصية ولكنها تستقي من الخارج لأن الأمر يتعلق بالتفسير الإيديولوجي لوضعية مجتمعية ...وفي هذه الحالة فإن نبرة الاحتجاج الفعال والواثق من نفسه هي التي تسيطر على النشاط الذهني –وهي– الأكثر ملاءمة لنمو النشاط السياسي والفكري للجماعة التي يعبر عنها»[1] ، وهذا طبعا ما نرصده في نقد للوضع القبلي العاجز عن التغيير والمندفع بصورة غير عقلانية في المسار التاريخي– «كنت أعرف إننا سنخسر الكثير ولكن القبائل كانت مخطئة، مخها حابس ولا حل لي معها إلا ابتلاع هذه الخسارات الفادحة »[2] «كنت أستمع إلى القصائد وهي تمجد السيوف وأضحك لأن حياتي بدأتها هكذا ...آه لو كان الشعر يحرر البلاد و الناس »[3]–.

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

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

[2]- رواية الأمير، ص 214.

[3]- الرواية نفسها، ص 261.

وتسهم الشخصية الثانية باعتبارها شخصية محورية تدور حولها الأحداث، في تفريغ الإنسان الفرنسي من عقلانيته الزائفة التي تمارس إجحافا باسم الفكر على الآخرين؛ لذلك يحقق (مونسنيور ديبوش) الشخصية المتكاملة التي تعبر مباشرة عن نفسها من خلال عواطفها الذاتية ؛فالفردي والكلي فيه متحدان يقول : «في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل و تبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض و انقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة»[1]. وبتعبير آخر تقدم إيديولوجيا التعايش صورة القس كصورة موضوعية تجسد في اللحظة التاريخية، أفقا للحوار والتعايش بين الأنا والآخر –بين الإسلام و المسيحية– ليس فقط على مستوى التعايش الديني، بل أيضا على مستوى الاندماج الكلي في القضايا الإنسانية الكبرى. ولعل اعتراف القس بحقيقة النسخة المخفية لمعاهدة التافنة التي عمل الآخر الفرنسي على حجبها لدليل واضح على نقده لسلطة بلاده السياسية التي تنكرت للاتفاقية الأصلية «البارحة قضيت الليلة بكاملها أعصر دماغي ووثائقي عبثا ولم أجد جوابا مقنعا لقصة النسخة الخفية من معاهدة دوميشال، فهمت من الوثائق التي بحوزتي أن نسخة ثانية خبئت عن المسؤولين الفرنسيين. »[2]

كما كان منظوره للحرب باعتبارها شرا تمقته الأديان والأعراف ،الأثر الحاسم في إبعاد المنظور الديني عن حرب الجزائر محيلا إلى كونها حربا براغماتية نفعية وليست حربا صليبية ضد المسلمين. ليقدم بذلك نظرة نقدية لمفاهيم العدالة والأخوة والحرية التي رفعها رواد التنوير الفرنسي..هكذا تقدم الشخصية ذاتها من منطلق الفرد الواعي بمسؤولياته الدينية والإنسانية وحقيقة رسالته الوجودية «فما معنى حياتنا إذا كانت لا تصلح للإنصات لحياة الآخرين؟ الآخرون

[1]- رواية الأمير، ص 06.

[2]- الرواية نفسها، ص 128.

في حاجة دائمة إلينا وعلينا أن نذهب نحوهم هذا هو الإنسان ماعدا ذك فلا قيمة لما يفعله»[1]. وهذا ما تحقق فعليا على مستوى الحوار الدائم الذي تقيمه الشخصية مع العناصر التي تحيط بها. هكذا يمكن القول أن مستويات الوعي الممكن قد انبنت على تشريح الوضع لقائم ومعاينته قصد تأسيس رؤية حداثية للعلاقة بين الآخر و الأنا يكون أساسها الحوار المطلق الذي يكفل مبدأ الحوار و العيش المشترك.

3: الـوعـي الـزائـف و سـيـاق الايـديـولـوجـيـا الـنـفـعـيـة:

تظهر بنية الوعي الممكن للإيديولوجيا النفعية ضمن بعض الممارسات والأفكار التي تتبناها بعض الشخصيات؛ كشخصية (يوسف التركي) انطلاقا من وضعه الخاص كجندي تركي مسلم عميل لدى القوات الفرنسية. فيجسد في العمل الروائي صورة أخرى للتعايش والاندماج من زاوية براغماتية، تؤسس علاقتها مع الآخرين وفق مبدأ المنفعة الشخصية؛ وعليه تحدد الشخصية مساراتها لخدمة المستعمر الفرنسي بكل تفان وإخلاص كي تضمن حضورها المتميز في هياكل إدارة الاحتلال . وبذلك سعى يوسف بكل ما يملك بأن يكون أداة طيعة في يد الاحتلال تكفل له خدمة مصالحه الذاتية وهذا ما حقق له منصب قائد السيافين في جيش (بيجو).

وتقدم الرواية صورة (يوسف)، في شكل شخصية سادية تتلذذ بدمار الآخرين –« لم يتوان يوسف الذي يعرف ثقافة الشرق في الهزيمة من إذلال قوات ولي العهد تاركا وراءه قرابة ألف قتيل من الفرسان و ألفي جريح بعضهم لم ينج من رصاصة الرحمة التي يجد لذة في إطلاقها على من بقيت فيه إمكانية الحياة »[2] كما تقدمه صورة للجشع و الطمع من خلال ملفوظا ته الدالة على

[1]- رواية الأمير ، ص 280.

[2]- رواية الأمير، ص 340-341.

ذلك «للأسف لم أحصل على أين منهم ولكني حصلت على خيمة سيدي محمد وثماني عشرة راية وأحد عشرة قطعة مدفعية و شمسية ولي العهد، كلها هدية لسيدي بيجو»[1] «لم يستطع الكولونيل يوسف أن يخبأ سعادته الغامرة فبدا يعد مكاسبه وغنائمه الكثيرة، ألبسة نسائية غالية وحزامين ذهبيين وأسلحة صغيرة وبعض المصاحف المخطوطة والكتب الثمينة والرايات الحربية والكثير من الأواني النحاسية وغيرها جمعها كلها ثم تقدم بها إلى خيمة الدوق دومال وقدمها له كهدية»[2].

ويزداد تضخيم الشخصية بإعطائها الفعالية التحويلية على مسرح الأحداث باعتبار حنكته العسكرية التي لم يتوان لحظة واحدة في توظيفها للهتك بالإنسان الجزائري وهذا عبر تمثلها لاستراتيجيه الدمار الشامل التي تستهدف القضاء على الآخر «في الحرب إذا لم تقتل عدوك معناه أنك أعطيت المبادرة له لكي يقتلك في المرات القادمة، و العرب يفعلون ذلك بدون تردد، تعلمت هذا من الأتراك و من مختلف المعارك التي خضناها لم تنجني سرعتي و أنا لا أوهم نفسي مطلقا جئت لأقتل أو لأقتل هكذا علمتني الحرب الفائتة »[3]

و تعد لحظة التأزم–اكتشاف الزمالة– ؛الحدث الهام الذي اقترن بشخصية يوسف ،بدء من استجوابه لبعض الموقوفين الذين لم يتردد في إبادتهم بعد إفشاء سر العاصمة المتنقلة ،كما تعزى إليه مسؤولية اكتشاف الزمالة بنفسه«يبدو أنك أعمى يا كبتن وتحتاج إلى طبيب عيون ليس المعسكر إلا زمالة الأمير و سأعود مرة أخرى لأتأكد مرة أخرى لا يمكن أن تترك مثل هذه

[1]-الرواية نفسها، ص 341.

[2]- الرواية نفسها ، ص 303.

[3]- الرواية نفسها، ص 301.

الفرصة تفلت من يد الدوق دومال»[1]. – وكذا اقتراحه للخطة الهجومية التي أربكت الزمالة وجعلتها تنهار إلى حد كبير. إضافة إلى مواقفه التقليدية التي تنم عن تبعيته المطلقة للجهة التي تضمن مصلحته وهذا ما يبدو في رده على الأغا : «لا تهتم يا أغا، أنا كذلك تخليت عن الأتراك عندما وجدت أنه من الأجدى لي خدمة دولة قوية تضمن حقوقي وحقوق أبنائي، فجيلنا الذي تعلم لم يعد قادرا على تحمل تخلف ناسه و أقربائه »[2]

وتعكس شخصية(يوسف)فكر الطبقات الاجتماعية الساعية لتأسيس إيديولوجيا التعايش والاندماج عبر بوتقة المد البراغماتي، ولعل أشهر مثال على هذه الطبقات القبائل الموالية للاحتلال في جهة وهران بالغرب الجزائري تحت قيادة القايد (مصطفى بن إسماعيل) الذي «قدم خدمة كبيرة لأعداء دينه و أرضه على رأس ست مائة خيال وكان وراء تدمير تاكدامت لأنه كان الأكثر معرفة بأسرارنا للأسف. كل الناس رأوا حقده الأعمى وهو يحرق الكتب و يدمر القلاع ومصانع البارود ويمرغ الوجوه الكريمة في الوحل ويقول للمشككين : هذا ما أراده لكم سيدكم السلطان عبد القادر أريحوا البلاد منه ترتاحون »[3]

وتبدو نفعية القايد (مصطفى بن إسماعيل) في سعيه المتواصل لإسقاط الإمارة الفتية وتفانيه في جمع الغنائم واستماتته المتواصلة في الحفاظ على رتبته كأغا خادم للجيش الفرنسي ؛فعلى سبيل المثال «عندما انتهى من تدمير ما تبقى من الزمالة مع لامورسيير –بوهراوة– طلب أن يعود إلى وهران بالقرب من زوجته الجديدة ذات العشرين ربيعا...مثقلا بالغنائم مع خيالته»[4]

[1]- رواية الأمير ، ص 301.

[2]- الرواية نفسها ، ص 297.

[3]- الرواية نفسها، ص 308.

[4]- رواية الأمير، ص 308.

ولعل هذا الفعل مبرر ضمن مستوى الإيديولوجيا النفعية التي تضع نصب أعينها المصلحة الخاصة المتأتية عبر كل الممارسات اللامشروعة التي تخالف عموما سنن الكون وطبيعة الأشياء. وعليه يبدو الوعي الممكن لإيديولوجيا المنفعة، رؤية فكرية تسليمية أساسها القناعة المطلقة بالمصير المحتوم والواقع الجديد الذي لا يمكن مجابهته أو تغييره.

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

4: الـوعـي الـقـائـم بـيـن الـسـلـبـيـة و الـحـدس:

تقدم لنا رواية الأمير نماذج واضحة لتجليات الوعي الخاطئ أو السلبي الذي يظهر عبر ممارسات بعض الشخصيات الروائية، كشخصية الملك (مولاي عبد الرحمان) ملك المغرب وشخصية (محمد التيجاني)شيخ الزاوية التيجانية والأمير وخلفائه؛ إذ تصدر عنها سلوكات تتغذى من وعي سلبي نتج عن معاينة الراهن وفق منظورات خاطئة أبرزها التوظيف السياسي

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

للدين في مسائل مستعصية كالمقاومة والجهاد وكذا البعد السلطوي السياسي المعزز بمفهوم القوة، باعتبارها الأساس الذي تحتكم إليه الإرادة الفعلية السياسية.

وكنموذج على هذا النمط ، تبدو سلبية الوعي في مغامرة الأمير غير المحسوبة في حربه على الشيخ (محمد التيجاني) مقدم الزاوية التيجانية بعين ماضي؛ والتي يبدو من خلال التاريخ أنها كانت مؤامرة تستهدف شل الإمارة الجديدة وتشتيت قوتها وتدميرها عبر صراعات داخلية؛ «أتساءل من بعث خليفة الأغواط العربي ولد سيد الحاج عيسى إلى المدية ليطلب من الأمير أن يساعده على كسر شوكة التيجانية ويقنعه بأن أتباعه ينتظرونه لمبايعته؟ لماذا أجبر الأمير على ترك قلاعه وتحضير مدنه وذهب إلى عين ماضي لتدميرها وهلاك عسكره بسبب الحصار والبرد إذا لم تكن هناك نية مدبرة سلفا»[1] .و تبرز سلبية الوعي–ايضا– في التسليم والقبول الذي أبداه الأمير حول أطروحات وأراء مستشاره السياسي ليون روش والقاضية بتدمير مدينة عين ماضي وإخضاع سيدها الوالي لسلطة الأمير «يا سيدي السلطان أرى ان هذه وقاحة ويجبى أن يعاقب عليها لا يمكن أن يتحدث مع سلطان كبير بهذه اللغة »[2]

هكذا استقر في ذهن الأمير عزمه على محاربة التيجانيين رغم تدخل بعض قادته الذين حاولوا وبوعي تلقائي ثني الأمير عن خيار الحرب لما له من بالغ الأثر على قوة الإمارة الفتية؛ «المجهودات كبيرة ونحتاج يا سيدي السلطان أن ندخرها لمصلحة البلاد وهذه الفسحة من السلم، ولهذا أشعر يا سيدي أنهم يلهوننا عن عملنا الحقيقي الذي يجب أن نقوم به. ثم لماذا نقاتل من لا يعادينا؟ هل هذه المدينة مهمة لمستقبل البلاد الموحدة تحت رايتكم أليس من الأجدر لنا أن

[1]- رواية الأمير، ص 221.

[2]- رواية الأمير ، ص 221.

نتكفل ببناء الدولة التي نريد إنشاءها وننسى عين ماضي؟...يا سيدي لست مرتاحا لهذه الحرب. الجنرالات يتحرشون بنا. قسنطينة سقطت وقلاعنا في تاكدامت لم ننته منها بعد. نحتاج إلى وقت للسيطرة على منجزات التل وردة القبائل المتمردة على سلطانك. قلبي يقول لي أننا نرتكب خطأ كبير بدخولنا في عين ماضي ...لا أحد يضمن الآتي الكبير »[1].

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

[1]- الرواية نفسها ، ص 229.

[2]- رواية الأمير ، ص 244.

[3]- الرواية نفسها، ص 246.

وتزامنت حملة الأمير على عين ماضي بسقوط مدينة قسنطينة واختراق الجيش الفرنسي أبواب الحديد ،مستغلا الملحق باتفاقية التافنة التي وقعها النائب السياسي والعسكري للأمير(ليون روش)؛ الذي منح إمكانية التحرك للقوات الفرنسية في ربوع القطر الجزائري بحجة المحافظة على الاتفاقية التي استغلها الأمير لبناء دولته. وأمام هذا الوضع قام الأمير بعقد مجلسه الحربي لتدارس وضعية الاتفاقية وشروط الهدنة التي حملها الملحق العسكري الفرنسي(دوصال)؛ وبتلقائية تنم عن قصور الوعي السياسي والحربي سمح الأمير ل(دوصال) بحضور الاجتماع الاستراتيجي الذي تمخض عنه الدعوة لاستئناف الجهاد ضد المحتلين. ليخرج (دوصال) وينقل حيثيات الاجتماع لقادته، في وقت لم يبدأ الأمير فعليا في تنظيم قواته المنهكة. أضف إلى ذلك رسالته الصريحة إلى (الماريشال فالي) التي أخبره فيها بنقض الاتفاقية ومواصلة الحرب يقول : «السلام على من اتبع الهدى قرأنا الرسالتين وفهمنا ما فيهما قلت لكم في رسائل سابقة أن العرب من ولهاصة حتى الكاف مصممون على خوض الجهاد ولا يمكنني إلا أن أكون بجانب الذين بايعوني في هذا المنصب. لقد كنت وفيا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي، أخبرتكم بكل التحولات وها أنا ذا أفعل صادقا. أعيدو قنصلي في وهران لعائلته و استعدوا للجهاد المعلن ضدكم إذ لا يمكن من الآن اتهامي بالخديعة وخيانة العهد قلبي صافي ولا يمكنني القيام بشيء منافي للعدالة »[1]

و إثر هذه الرسالة اشتعلت الحرب من جديد بين الجيش الأميري والجيش الفرنسي بقياد (الماريشال بيجو) نتج عنها تقهقر جيش الأمير وتدمير مدنه الواحدة تلو الأخرى؛ مما جعله يفكر في حالة أللاستقرار التي صار يحياها وجنده في عاصمته المتنقلة. مكتشفا في آخر لحظة أن نائبه (ليون روش) قد خانه وباع كل أسراره لفرنسا وأنه كان ضحية خيانة ومؤامرة استهدفت

[1]- رواية الأمير، ص 264- 265.

إمارته الفتية « لم تعد لنا قوة الاستقرار. الوقت لم يكن في صالحنا، لقد قتل كل شيء وهو في المهد. تدمير المدن بهذه السهولة يبين أن ليون روش باع كل شيء، لم يكن إسلامه إلا مثل إسلام رؤساء الكثير من قبائلنا...السي عمر باع القلة و زاد البوش .هه...تمتم الأمير بسخرية وهو يعض على شفته السفلى»[1].

وبناءا على الوضع القائم قرر الأمير الاستنجاد بملك المغرب (مولاي عبد الرحمان) الذي تنكر لأواصر القرابة والدين، بدء بإعدامه (البوحميدي) خليفة تلمسان –رسول الأمير– ومحاصرته لزمالة الأمير بناء على تعهد قطعه على نفسه تجاه فرنسا يقضي بطرد الأمير و دائرته من المغرب ولما لا القضاء عليه نهائيا لضمان سلطانه المهدد بالسقوط. وأمام هذا الوضع الإشكالي قرر الأمير الإفلات من محاصرة القوات المغربية والقبائل المناوئة له عبر هجوم كاسح أتاح له فرصة الانتقال إلى إقليم التيطري في الغرب الجزائري ... ومع نجاح عملية الاختراق و المرور، كانت جموع الزمالة التي قطعت الملوية قد سقطت في أسر القوات الفرنسية و هذا ما عجل باستسلام الأمير وقادته بعد نقاش طويل حول مواصلة المقاومة التي صارت تعد انتحارا وبين الاستسلام الذي يضمن بعض كرامة العيش «أفضل أن أسلم نفسي لعدو حاربته وانتصرت عليه في الكثير من المعارك وقبلت هزائمه، على أن أقدم رأسي لمسلم خانني وقت الشدة. وسأطالب بان أنقل إلى أرض إسلامية مع عائلتي ومن أراد أن يرافقني فله ذلك ولكني لا أجبر أحدا، من أراد البقاء بين ذويه سنعمل على ضمان سلامته و سلامة عائلته و أمواله»[2].

5: البنية الدالة في كتاب الأمير:

[1]- الرواية نفسها، ص 272.

[2]- رواية الأمير ، ص 407.

تعزى مهمة اكتشاف البنية الدالة لأي عمل روائي إلى المجهود الذهني الذي يمارسه القارئ قصد تحديد الترابط الحاصل بين رؤية العالم كمفهوم مجرد وعناصره الداخلية المكونة له؛ «وذلك ضمن محاور ثلاثة في النص هي: الحياة الفكرية النفسية، العاطفية والحياة الاقتصادية الاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي»[1] وهي في مستوى آخر تشكل المخطط الأساسي الذي تنتظم فيه السياقات الذهنية للأفكار المبثوثة في العمل الروائي.

وتتأسس البنية الدالة انطلاقا من التفاعل القيمي لعناصر الثقافة والفلسفة المختزنة في وعي الناقد أو القارئ، وما تمثله الرواية كمكون دلالي متشابك هو في حد ذاته عالما مستقلا لا يؤدي انعكاسا مباشرا للواقع بقدر ما يمثل رؤية للعالم يتبناها المؤلف في شكله الواعي.

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

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

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

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

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

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

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

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 22.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

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

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

و غير بعيد عن (فلاديمير بروب v. prop) ميز (رولان بارت R. Barth) بين نمطين للوحدات الوظيفية أما النمط الأول فهو الذي خصه بمفهوم «بالوحدات التوزيعية unités distributionnelles »[2] وهي ذاتها وحدات التحفيز؛ فإذا « ذكر المسدس في موضع فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس في ما يلي من الحكي وهذه هي الوحدات التي يحتفظ لها (بارت) باسم الوظائف »[3]. أما الثاني فهو «الوحدات الإدماجية unités intégratives وهي عبارة عن وظائف لا تحيل على فعل لاحق أو مكمل ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية»[4].

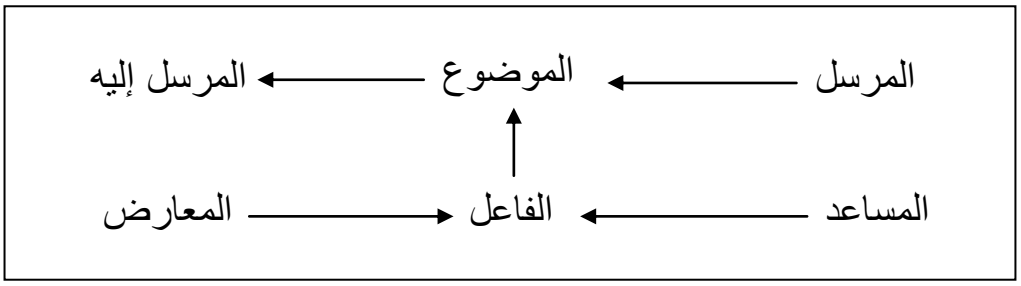
[1]- المرجع نفسه، ص 23.

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

[3]- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 29.

[4]- المرجع السابق، ص 29.

وانطلاقا من المقولات السابقة–طور (غريماس– A.J. Graimas) النموذج العاملي وفق ستة عوامل تأتلف في علاقات الرغبة relation de désir ، وعلاقة التواصل relation de télécommunication ، وعلاقة الصراع relation de lutte ، وتؤسس هذه العلاقات في ما بينها ترسيمة الأنموذج العاملي ضمن مجموعة من الثنائيات هي الذات والموضوع، المرسل والمرسل إليه، المساعد و المعرض. و غالبا ما توضح الترسيمة وفق الشكل الآتي[1] :



يقوم هذا البناء النظري حسب (غريماس) على ثنائية الملفوظ الذي يمثل وضعية التواصل «بين الذات الفاعلة والموضوع فتكون في حالة اتصال مع الموضوع وإما أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع وهذا النمط هو الذي قصده غريماس بملفوظات الحالة Les énonces d'état ويترب على ملفوظات الحالة تطور ضروري قائم يسميه (غريماس) بملفوظات الإنجاز énonce de faire وهذا الإنجاز يصفه بأنه الإنجاز المحول faire transformateur ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في حالة الاتصال أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة sujet d'état»[2].

ويشكل التناوب الوظيفي لملفوظات الحالة وملفوظات الإنجاز، أساس بناء الرواية وهذا ما يفتح الفضاء الروائي على أشكال ثنائية متعددة تسهم في خلق البناء الذهني لسرد الأحداث

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

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

كثنائية المساعد والمعارض حيث يدور الصراع بينهما حول موضوع الرغبة. وسنحاول من خلال طرح (غريماس) النظري البحث عن الترسيمة البنائية التي تحدد مسار الموضوع الإيديولوجي المهيمن على المسار الروائي.

1.5: وظيفية الأفعال في رواية الأمير:

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

وفي هذا الإطار تنتظم أحداث الرواية وفق مسارين؛ أما الأول فيتعلق بالأفعال المتحققة الدالة على حركة متجهة نحو الماضي. أما المسار الثاني فيتعلق بحركة متجهة نحو المستقبل.و تهيمن على المسارين شخصيات روائية كثيرة أبرزها (شخصية الأمير والقس ديبوش). فعلى سبيل المثال تظهر شخصية الأمير عبر محطات استرجاعية تخص مرحلة طفولته وهو يجوب الأقطار العربية رفقة والده. كما تقدمه شاهدا على حادثة إعدام (القاضي أحمد) قاضي أرزيو؛ هذه الحادثة التي عجلت بمبايعته- (الأمير عبد القادر) -سلطانا على الجزائريين . إثر المبايعة عمل الأمير على بناء الدولة بدء بتوحيد القبائل وبناء جيش نظامي يستفيد من إستراتيجية التصنيع التي تضمن له القوة

والهيبة وفرض السيطرة. هكذا ؛تكون حركة هذه الأفعال أساسا لتحريك مشروعه التغييري المنبثق عن وعي إيديولوجي.

أما بالنسبة للتصور المستقبلي وهو حركة تبقى في مستوى المشروع غير المتحقق، فإننا ندرج في هذا السياق المشروع النظري الكبير الخاص بالدولة الجزائرية الحديثة المؤسس على وعي تغييري جذري يستهدف البنية التحتية والبنية الفوقية في آن واحد .كما يمكن أن ندرج أيضا تطلعات القس (مونسنيور ديبوش) القاضية بتحقيق فكرة التعايش المشترك بين الأنا والآخر وهذا ما تجلى في توسطه لدى القادة الفرنسيين للإفراج عن (الأمير عبد القادر) مجسدا صورة راقية تستشرف مستقبلا يضمن آفاق التقارب و الحوار بين الفرنسيين و الجزائريين.

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

2-5:محـــــــــــور الـبـنـــــــــــــــــاء :

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

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

أما أفعال البناء المسندة مونسنيور ديبوش – باعتباره الوجه الثاني للشخصية الفاعلة– فتبدو في مساعدة المساكين و المحتاجين، إشرافه على دور اليتامى، تفانيه في مساعدة الأسرى، رعاية الاتفاقيات، سعيه لإطلاق سراح الأمير، زيارة الأمير و التواصل معه. و يمكننا أن نحلل مستويات أفعال البناء وفق الجدول الآتي[1]:

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

1- تم اقتباس الشكل من مؤلف: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي.

بعيدا عن الإحصائية التي قد لا تعبر بشكل دقيق عن تواتر البرامج السردية الخاصة ببناء موضوع الرغبة فإن الجدول السابق يساعدنا على فهم وإبراز تمظهرات الوجه المركزي للبنية الفعلية المهيمنة على الرواية من خلال التأكيد على انجذاب الفعل الإيجابي نحو الشخصيتين الرئيستين يحققه في المستوى الذهني طابع التصحيح والبناء والتغيير الذي يعبر عن مرتكزات إيديولوجية قوامها مناهضة الإيديولوجيات المناوئة المبثوثة في الخطاب الروائي وإقرار فعالية الشخصيتين على مستوى تحريك الأحداث و توزيعها في المتن روائي.

3.5: محـــــــــــور الـهـــــــــــــدم :

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

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

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

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

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

فبدافع الهيمنة ؛تمارس أفعال القتل والتنكيل وسياسة الأرض المحروقة التي سخرها المستعمرون في إذلال الجزائريين.وبدافع المصلحة الشخصية ؛لا يتوان مستشارو الأمير وأيضا

ملك المغرب،في التعامل المشبوه واللا أخلاقي الذي استهدف مشروع الدولة الجزائرية وهي في المهد.وفي مستوى آخر ؛تشير البنية الفعلية للذوات المضادة من خلال عنصري الفعل والمعني بالفعل إلى علاقات الصراع والتنافر.أما على مستوى عنصر الغرض؛فقد اتسمت بالسلبية التي عبرت –رمزيا– عن سعي الفاعلين وإصرارهم على إحداث الإساءة؛لتشكل بذلك حجر عثرة في طريق ذوات المستوى الأول التي تسعى للاتصال بموضوع الرغبة.ومن خلال استقراء وضعيات الذوات ومستويات الأعمال في الرواية ؛يمكننا تحديد الترسيمة البنيوية الذهنية كالأتي:

4.5: الـشخصيـات و الـنـموذج الـعـامـلـي:

ترى النظريات البنائية المعاصرة الشخصية الروائية على أنها شخصية لا يمكن تشكلها إلا من خلال فهم الوظائف التي تضطلع بإنجازها؛ فتشكل في ذاتها «دليل signe له وجهان أحدهما دال significant و الآخر مدلول sinifié [...] وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها أم الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[1].

وقد دعم (غريماس) التصور السابق؛ بأن أدرج مفهوم الشخصية المجردة «وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في علم الاقتصاد؛ فليس ضروريا أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك لأن العامل –في تصور غريماس– يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل مشخصا ممثلا ، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ وقد يكون جمادا أو حيوانا»[2].

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

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

هكذا إذن ،تطرح نظرية (غريماس) مفهوما جديدا للشخصية الحكائية وهذا ما يمكن رصده من خلال تمييزه لها عبر مستويين ؛مستوى عاملي، تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها .ومستوى ممثلي –نسبة إلى الممثل– تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي؛ فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية. لذا فعدد العوامل في كل حكي محدود على الدوام في ستة هي المرسل والمرسل إليه، الذات والموضوع، المساعد والمعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود له »[1].

وتأسيسا على ما سبق، سنحاول من خلال الروح العاملة للمنهج البنيوي حسب (غريماس) تطبيق نظام العوامل على رواية الأمير وكريماتوريوم سوناتا قصد ضبط موضوع الرغبة الذي تطبعه الإيديولوجيا المهيمنة على الخطاب الأدبي.

1.4.5: البطل الفاعل–الذات/ الموضوع:

يعتبر الفاعل بغض النظر عن اختلاف الشخصيات محور تواصلها باعتباره رأس القمة التي تسعى لتحقيق موضوع الرغبة عبر شبكة علاقات التواصل relation de communication وعلاقة الرغبة relation de désir وعلاقة الصراع relation de lute . ويبدو محور الرغبة من خلال تحليلنا لمستويات الوعي في كتاب الأمير ظاهرا في الجانب الإيديولوجي المعتمد على فكرة التعايش والتغيير التي يثمنها البطل (الفاعل) ويسعى إلى تحقيقها عبر الانخراط في فعل تصحيحي تغييري ينم عن رؤية شمولية تتعلق بالقواعد الإستراتيجية لبناء دولة قوية؛ مثلتها سياسة توحيد القبائل ونشر العلم والتفعيل الاقتصادي وبناء جيش نظامي يضمن تماسك الهيكل (البناء

[1]- المرجع نفسه ، ص 52.

السياسي) كما يتيح الانخراط في التاريخ العالمي عبر إقامة علاقات دبلوماسية ودية مع دول الجوار و باقي دول العالم.

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

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

2.4.5: المساعدون:

يمثل هذا الطرف من ترسيمة (غريماس) البنيوية أحد أهم الركائز الأساسة، التي ينبني عليها المخطط الذهني لمسار منطق الحكي؛ فيضطلع بالبنيات الفعلية المتعلقة بعمل البطل وهو إزاء إنجاز أو تحقيق برنامجه السردي –موضوع الرغبة– وفي هذا المستوى تعمل الشخصيات المساعدة

1– عمر عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 206.

على تجاوز بعض العقبات التي تواجه البطل فيتطلب التشكيل الذهني توظيف عناصر (أفعال أو عوامل) تكون وظيفتها خدمة البرنامج للربط بين وضعيتين أو وضعيات مختلفة.

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

وفي هذا المقام يمكن القول أن الشخصيات التاريخية الممثلة لدور المساعد، تمثلها في الرواية شخصية (مونسنيور ديبوش) باعتباره الوجه الثاني للشخصية، من خلال مساعدته على إرساء سبل حوار فعال وجاد بين الأنا والآخر؛ جسدته في المتن الروائي تدخلاته الإنسانية المعبر عنها في أعماله الإنسانية كالإشراف على دور اليتامى والمساكين وتوسطه لإطلاق سراح الأمير. كما كان للطبقة السياسية –القائمة على التصنيف البرجوازي– المشكلة من الأقارب والأعيان وقادة القبائل ورجال المال–(ليون روش) –الدور الهام في إرساء الأرضية الموضوعية لتوجهات الأمير .وهي بتوجهها هذا تعبر عن مسار مشترك، يجعلها شخصية ذهنية مساعدة على إنجاح موضوع الرغبة المتمثل في ضرورة التغيير و تبني قيم التعايش والحوار والسلام.

3.4.5: المعـــــارضـــــون :

على عكس التوجه الأول الذي يتبعه المساعدون يظهر اتجاه معاكس لمساره يصل حد الصدام أو الاحتكاك به؛ غرضه إحداث إساءة أو إعاقة على مستوى موضوع الرغبة. فيظهر المعارضون على شاكلة شخصيات إنسانية، أو معوقات على شكل قيم سائدة تتعلق بمسائل

فكرية واجتماعية و أيضا طبيعية تؤسس في مجملها الإيديولوجيات المعارضة الثاوية في الخطاب الأدبي. ومن خلال هذه النقطة، يمكننا أن نشير إلى أهم المعوقات الفكرية التي ما فتئت أن تكون حجرة عثرة أمام موضوع الرغبة وعلى رأسها الجهل وتفشي الأمية واهتراء النظام السياسي التخلف الصناعي و التكنولوجي التعدد القبلي والإثني فيما يخص الأنا.

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

4.4.5: الـمـرسـل و الـمـرسـل إلـيـه : .

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

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

6. طوباوية الفن بين الإبداع و المقاومة:

في إطار حوار فكري أجراه الأستاذ (واسيني الأعرج) مع (عبد المجيد دقنيش) أشار إلى أن الرواية التاريخية؛ ليست نسجا للمعلومات التاريخية بل هي إدراج المادة التاريخية في أفق إنسان حضاري معاصر، يستطيع القارئ أن يقرأها ضمن مجال من الحوار والتعايش والسلام. مشيرا إلى أن هذه المهمة يضطلع بإخراجها مثقف عضوي؛ يعمل على تشكيل أفق إبداعي جديد، يتجاوز الخطابات السياسية الجاهزة ويتخذ من المبادئ الإنسانية والثقافية والتاريخية شرعية التأسيس الابداعي.

وهو يروم هذه الرؤية الإبداعية؛ نجد (واسيني) يبوح بالسر الكامن وراء كتابته لرواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، إذ يرى أنها « تعبير عن الهاجس العربي وعن التمزق والتشرذم و الأحاسيس القومية لإنسان وجد في مكان وزمان محددين –المبعدون الفلسطينيون– فهي قضية تتجاوز الساحة العربية لأن القضية قضية استعمار وظلم وهضم حقوق {يقول} تحدثت عن محرقة أخرى غير المحرقة المعروفة ضد اليهود التي أرفضها و أرفض أن يمس الإنسان فقط على أساس عرقي أو ديني أو ثقافي. هذه هي محرقة فلسطين التي أسميها المحرقة الصامتة، وقد أردت أن أنبه الرأي العام العربي والعالمي بهذه القضية»[1].

لذا يبدو التوجه الإبداعي الجديد في توظيف التاريخ، إستراتيجية حداثية تقيمها الذات من زاوية المثاقفة قصد ترسيخ مبادئ عليا تجسدها لغة الحوار والتعايش ونبذ الخلافات؛ من خلال

1- ينظر على العنوان deghinchmeijid@yahoo.fr

لفت انتباه القارئ –على اختلاف جنسيته– إلى عدالة القضية الفلسطينية. ومن هذا الموقع الخارجي ؛يتموضع العمل الروائي لـ(واسيني الأعرج) من حيث هو تأسيس لموقع معرفي ولمجال رؤية تنطلق من خلفيات واعية؛ ترتسم ملامحها في تفاصيل وتقاطيع هذا العمل الروائي الذي لا يعدو أن يختزن ويستبطن إيديولوجية معينة.

وتأسيسا على الصبغة التاريخية التي حددت إطار الحكاية العامة لرواية سوناتا، يمكننا رد موقف الروائي إلى تيار حداثي، يشكله نخبة من المثقفين الذين يقومون بترجمة التاريخ و إعادة بنائه بعيدا عن الصيغ النمطية التقليدية، وذلك قصد رسم صور جديدة للأنا و تسويقها للآخرين من باب المثاقفة الإيجابية ؛التي تستهدف إثارة المتلقي وتوجيه عنايته إلى خصوصية المواضيع المطروحة، بناء على عنصر التخييل المؤسس على المادة التاريخية التي تخبئ وراءها حقائق ظاهرة أو مخفية «لا يقولها المؤرخ بسبب حسابات خارج تاريخية: سياسية، اجتماعية، إيديولوجية، حزبية ضيقة أو حتى شخصية مباشرة تمس بشرا مازالوا على قيد الحياة»[1].

وتأسيسا عليه؛ يمثل العمل الروائي الأخير لـ(واسيني) اتجاها طوباويا يسعى لتطوير تفسيرات معينة، تتعلق بالراهن العربي مشخصا في فئة اللاجئين الفلسطينيين وعدالة قضيتهم القومية. وقد أطلقنا على هذا الاتجاه صفة الطوباوية، نظرا للبنية المهيمنة على الحكي التي تصوغ رؤيا للواقع «عير تحريك السلوك نحو عناصر لا يحتويها هذا الواقع، لأنها قد تنجح في نشاطها المعارض –الجديد– في تحويل الواقع التاريخي القائم إلى واقع يتطابق و ينسجم مع مفاهيمها حتى و إن كانت هذه المفاهيم لم تدخل أو يستحيل أن تدخل حيز التنفيذ العملي»[2].

[1]– واسيني الأعرج: الرواية التاريخية أوهام وحقيقة –

[2]- محمد عبد الوهاب: الإيديولوجيا و اليوطوبيا، مرجع سابق، ص 100، .101

هكذا تؤسس طوباوية الفن لدى المبدع، الكون التخيلي للعمل الروائي؛ فهي بهذا المعنى الإبستيمولوجي تؤصل لمنطلقات واعية «تحث الأفراد وتآزرهم على الرضا بحاضرهم وماضيهم وتمني الناس بأماني و أمال جديدة غير موجودة في واقعهم المعاش بالمرة، وقد تقودهم إلى حالة من اليأس الذي فصح عن الإحباط و عدم الرضا بما هو قائم ».[1]

وعلى ضوء هذا المعطى، تبدو الرواية ذات طابع إشكالي، يترجمه شكليا وعي الشخصية الرئيسية باعتبارها حاملا لطوباوية المقاومة الثقافية. فانطلاقا من الوعي القائم؛ تبدو الشخصية مطمئنة لواقعها المعيشي في المنفى، وهذا ما يتجلى عبر ملفوظات الحالة التي تتناول حياتها بالتفصيل، كإشرافها على تسيير مطعم يؤمه الفنانون –نظرا لقيمته الفنية فهو يعرض مأكولات شرقية ومعزوفات موسيقية ولوحات فنية لفنانين هواة ومشاهير– تقول (مي) «لقد غيرت كثيرا في مظهر المطعم بدون ان أمس نظامه، القاعات صارت أكثر إشراقا وانفتاحا على بعضها البعض، حتى صلالة استقبال الشخصيات الاستثنائية في المدينة وخارجها الـ vip غير من وجه المطعم وأصبحت تعرض فيه حتى المجوهرات النادرة والتحف المعروضة للبيع، هذا أعطى قوة أخرى للمطعم»[2].

كما أن علاقتها ب(كونراد) الإيطالي الأمريكي الجنسية قد أضفت بعدا تخيليا يسمح بتجاوز صدمة المنفى و الوطن المفقود؛ فمن الصداقة إلى الزواج ؛تتحدد ابرز انشغالات الشخصية الرئيسة ،وهي ذاتها محور الفكرة الأساسية للرواية التي تتأسس على فكرة الذات الإنسانية وحقها في الحياة الطبيعية «زرته في بيته في مانهاتن،اكتشفت رجلا منسجما مع فوضاه

[1]- واسيني الأعرج: رواية سوناتا ، ص 177.

[2]- المرجع السابق ، ص 207.

وهبله ،شربني القهوة ،احترقت على النار ثم اقترح علي بيرة ونسينا القهوة الغريبة–ودخلنا دوخة الويسكي–تكررت الزيارات ونشأت بيننا علاقة جميلة »[1].

بهذا الارتباط، يستمر الواقع اليومي للشخصية عبر فكرة الإنسان الذي يعيش حياته قانعا بمصيره مطمئنا إلى مكتسباته ساعيا لإشباع رغباته؛«نلتقي نشرب،نرقص حتى آخر الليل ،نترك بعدها مهلة لبعض الجنون الذي لا يخفق إلا للأشياء المدهشة..ما زلت اذكر عبثيته الساخرة ووشوشاته الجميلة في الفراش الدافئ، نضحك ونسخر من الدنيا وقصرها وأغيب في صدره وجسده ،أضع كل حماقاتي بين يديه وفمه وتفاصيله،ثم أنسى كل ما يحيط بي ولا أتذكر إلا ذلك اللون القز حي الذي يملا عينيه عندما يفتحهما كالطفل وهو في قمة انتشائه»[2].

وفي رحلة العمر هذه، تنجب "مي" ابنها "يوبا" من كونراد الذي فقدته في حادث في الشرق العربي (مدافن البحرين)، لتبدأ رحلة ثانية عنوانها تنشئة ابنها ورفع مستواها الفني، بإقامة معارض خاصة بلوحات فنية وبما أنها فلسطينية المنشأ فقد حاولت إسماع صوتها للآخر، عبر لوحات تعبر في محتواها عن الهم الفلسطيني، كلوحة «آلام يوسف الخفية، اللوحة الموجودة بمتحف التسامح Museum of tolerance، ضد العنصرية ومعاداة السامية، بلوس أنجلس، ثم اقتناؤها في سنة 1999 من معرض مي الأخير بنيوجرسي موجودة تحت علامة SK667P ، وتحمل توقيع مي»[3] ولوحة «حداد الذئاب وهي عمل تركيبي معقد، ينتهي إلى 11 صورة فوتوغرافية قديمة لوجوه عائلية ولمدينة القدس»[4]وأيضا لوحة مشهورة حملت عنوان:«عدوى الأرض، عنونت "مي" أجزاءها الثلاث بالفرنسية تربة النور Terre de lumière، 2–الأرض المغتصبة Terre violée، الأرض الأخرى L' autre terre »[5].

[1]- رواية سوناتا، ص 272.
[2]- رواية نفسها، ص 274-275.
[3]- رواية نفسها ، ص 161.
[4]- رواية نفسها ، ص 155.
[5]- رواية نفسها ، ص 335.

هكذا انقسم الوعي القائم للشخصية البطلة، بين الأسرة وعالم الفن، غير أن العائق الضمني –ممثلا في إصابتها بداء السرطان– قد فتح لها آفاق التفكير المتواصل في حقيقة مآلها، عندها؛ تنخرط في استرجاع اللحظات المأساوية التي أوصلتها إلى عالم غير عالمها ووطن غير وطنها– تقول:«أبكي زمنا انسحب نحو الخراب ولم يخلق وراءه إلا كومة من رماد، يُذرّ اليوم في الأعين لتنام من جديد، المشكلة ليست في أن تتنصل عن إسلامك أو يهوديتك وتصير مسيحيا أو بوذيا، وليس أن تبدل دينا بدين آخر وخيارا بخيار، ولكن أي دين يمنحك قدرا أكبر لحب الحياة والحرية؟ أي خيار يقودك نحو أعمق ما فيك من حب وإنسانية، .. الآن أفهم لماذا اختار جدي وخطاطه المساعد سيدي يوسف بوخريس أن يحترقا بدلا من أن يبيعا مدينتهما مثلما فعل الفقيه، المدن عندما نبيعها لن تذرف على غيابنا دمعة واحدة»[1].

ومن هذه الذكرى ؛تسترجع "مي" الوجه المأساوي لوطنها ولتاريخ أمتها، فقد كانت تؤمن – حد النخاع– بأن حلم عودتها إلى تربتها الأولى، قد تضاءل بل قد استحال إلى حلم مفزغ؛ «أدركت مي في وقت متأخر، ومتأخر جدا أن عودتها لتربة طفولتها حلم مستحيل...أعرف أن القدس لم تعد قدسي، لقد سكنتها أشباح كثيرة لم أعد أعرفها، ولكن..أي قانون هذا الذي يحرم إنسانا من رؤية أرض نبت فيها وعجن من تربتها وشمسها أكثر من ذلك الذي سرق الأرض، ثم جلس وراء مكتب وثير وبدأ يصدر فتاوى الأمر والنهي»[2].

وقد زاد إيمانها بهذا الموقف، عبر تحيينها لمحطات تاريخية ،كاسترجاع حالة جدها الأندلسي الذي سقطت دولته وتمزقت أشلاؤه دفاعا عن التربة التي ترعرع في حماها– فقد كان «يمتطي حصانا ويركض بسرعة قبل أن يتمزق إلى آلاف القطع في المعبر الأول الذي يقود إلى مداخل

[1]- رواية سوناتا، ص 352.

[2]- رواية نفسها ، ص 74.

غرناطة وجدتها وهي ترمي بنفسها من أعلى طابق لتتحول إلى طائر ملون بآلاف الألوان، يبحث بقلق عن عش يضع فيه بيضه»-[1].

لقد كانت صورة الأندلس الضائعة مثالا للتاريخ الذي يعيد نفسه، مثالا للوطن المفقود الذي ارتبط تاريخه بالمآسي والآلام منذ زمن بعيد، فالتاريخ يؤكد المأساة،- مأساة « جدي الأول الذي فضل حرائق المحاكم في طيلطة على الهرب بجلده وجدي من والدي الذي علق على خشبة ذات فجر في ساحة المرجة بدمشق لأنه حلم أنه يمكن أن يخرج من قفص الأتراك ليبني وليس على الورق الملون ورمل الصحراء، ولكن وطنا من تراب وماء ثم جدي من أمي الذي أُصيب بالقنطة القاتلة لأن الوطن الذي تصوروا أنه حماه بعدم بيع الأراضي وحرثها بالأظافر، سرق بعنف وأُبيد كل من احتج على الجريمة الموصوفة، من أكون إذن في سجل أجدادي العظام؟»-[2].

هكذا شكل التاريخ بمآسيه ثقلا آخر حتم على الشخصية الرئيسة ضرورة المقاومة والمحافظة على «ذلك الخيط الرقيق الذي يشبه الشعاع الحاد الذي مشى عليه السابقون»[3]، وللتمسك بحقها والدفاع عن مشروعية عودتها إلى وطنها، ركنت –الشخصية- إلى وعيها الزائف، عبر تبنيها طوباوية المقاومة الثقافية ؛عبر إحالة القبر إلى صورة رمزية تظل راسخة للدلالة على أصحاب الأرض الأصليين. وفي هذا المستوى، تجدر الإشارة إلى موقف الروائي الذي عبر صراحة على أن هذه التجربة تتقاطع مع حالة الناقد (ادوارد سعيد)، الذي رفض الاحتلال الصهيوني، دفن جثمانه بفلسطين وكذا حالة الرئيس الفلسطيني الراحل (ياسر عرفات)، الذي تم رفض دفنه بالقدس ولعل هذا الرفض ينم في أعماقه عن الاتجاه الرمزي الذي تبنته الدولة العبرية في إرساء وجودها»[4].

[1]- رواية سوناتا، ص 74.

[2]- رواية نفسها ، ص 365.

[3]- رواية نفسها ، ص 365.

[4]- كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني، ينظر على الرابط www.arabwashingtonian.org

وحتى تحقق حلمها طلبت (مي) من مؤسسة مرافقة الموتى إلى مثواهم حرق جسدها في «محرقة Crématorium، يعمل على درجة 850° مئوية مما يسمح بتبخر القطع الخشبية للتابوت والجسد الذي يتحول إلى غاز وغبار خفيف، ولا تبقى منه إلا العظام التي يمكن أن يحتفظ بها كما هي عليه لدفنها، أو طحنها ووضعها في أواني فخارية أو نحاسية أو رخامية مخصصة لذلك»[1] وقد اختارت "مي" الطحن التام لجثتها حتى يتمكن ابنها (يوبا) من حملها في جرار رخامية، ويذرها في القدس، إيذانا منها بعودتها –البائسة– إلى وطنها بما في ذلك من صورة ورؤية مأساوية لمصير حق العودة إلى الموطن الأم.

[1]- رواية سوناتا، ص 137.

خاتمة

في ختام مقاربتنا النقدية، يمكننا أن نحدد أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها من خلال المستوى النظري المنهجي وأيضا من المستوى التطبيقي الذي تعرض للروايتين.

أما فيما يتعلق بالجانب المنهجي؛ فقد اتضحت أهمية التعامل مع النص كوحدة كلية دون تجزيئه، بما يؤدي لافتقاده لبنيته الدالة، كما أوضحت المقارب أيضا صعوبة التعامل مع النص الأدبي كبنية معزولة عن الخارج؛ وهذا ما دفعنا في مراتب التحليل إلى الإشارة الضمنية للالتقاء المتواصل بين داخل النص وخارجه دون التوقف المطلق عند أي منهما.

بخصوص إجراءات التحليل؛ فقد استفدنا من المعايير الإجرائية للمنهج البنيوي-وأخص بالذكر نظرية غريماس السردية- فعالية منهجية للكشف عن الدلالات الإيديولوجية؛ فالأفكار الإيديولوجية يمكن عرضها وشفها وحتى تصنيفها انطلاقا من مفاهيم الوعي التي صاغها غولدمان. كما أن عرض طبيعة الحكاية وبنيتها الوظيفية وتأكيد تماسكها الذهني، يخضع في التحليل لتطبيق تصور (غريماس) من خلال توظيف محاور الرغبة والصراع وكذا ما تعلق بخطاطته البنيوية؛ التي تتكشف عندها الدلالات الإيديولوجية للنص الأدبي.

و تجدر الإشارة إلى فكرة الحوارية التي طرحها باختين حيث تبين أنها تسهم بشكل واضح في تصنيف الأفكار من حيث كونها أفكار تنم عن الموضوع الذات وتعبر في مستوى آخر عن الأفكار من حيث تعلقها بالفكرة الموضوع . وفي هذا الصدد أود أن أشير إلى التكامل الذي قد يتحقق بإدراج مفهوم الحوارية ضمن مرحلة الفهم والتفسير الغولدمانية قصد إبراز المجال العام الذي تتمظهر فيه الدلالات الإيديولوجية.

وبناء على هذه المعايير يمكن القول أن النتائج المنهجية الناجمة عن التطبيق تبرز أن النص الأدبي يميط اللثام عن الإيديولوجيا فيحولها ويصورها، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجيا متحققة لدى طبقة اجتماعية ما.

النص الأدبي الروائي، عالم مشكل من التعدد الإيديولوجي وهو كتابة تنظم الإيديولوجيا وتبنيها، أي، تعطيها شكلا وبنية تنتج دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في النص الروائي وتتنوع فتبدو جديدة أصيلة؛ وهذا ما يدفعنا إلى القول أن كل نص روائي يحمل تجربته الخاصة ودلالته المتميزة.

يتضمن النص الروائي عناصر معرفة الواقع؛ فهو انعكاس عارف و تمثل فني جمالي لظواهره وشخوصه وعلاقاته، وهذه المعرفة الواعية تختلف عن المعرفة العلمية نظرا لاختلاف حقلي الأدب والعلم في نظرتها للواقع الاجتماعي وطريقة تمثلهما له.

تنشأ الإيديولوجيات داخل العالم الروائي عبر صراع الطبقات ويتجلى ظهورها وقت الأزمات؛ فميل الإنسان لاعتقاد إيديولوجيا معينة يستلزم تغيير ظروفه القائمة التي لم تعد تشبع حاجته. وتبدو الإيديولوجيا التغييرية في رواية الأمير خير دليل على ذلك.

لا يكاد يخلو النص مهما كان من التمثلات والإشارات الإيديولوجية، فبفقدانها يضعف النص الأدبي أمام النقد الموضوعاتي.

تشتمل الروايتان–الرواية عموما–على أبنية ذهنية مقولاتية يحفل بها مجتمع النص فتبرز كنظام من الأفكار الاجتماعية المرتبطة بمصلحة طبقة أو فئة معينة. وتجدر الإشارة في هذا الصدد

إلى طغيان الجانب العملي على الجانب النظري، إذ الغرض الأساس من تبنيها هو تكييف الإنسان لواقعه ومحاولة أقلمته وفقا لمتطلبات ظروفه الخاصة.

تعد الروايتان رؤية إبداعية حداثية، تتأسس على روح التغيير وتجاوز المألوف وارتياد المغامرة قصد خلق نفس فني جديد يواكب حركة الحياة الاجتماعية وتحولاتها.

استندت الروايتان على المعايير الحداثية للرواية الفنية المعاصرة، باعتمادها فكرة الذات الإنسانية عبر تجاوز الواقع الحرفي للحياة الاجتماعية للطبقات، وملامستها عبر منظور التعدد – تيار الوعي– الذي يعبر بشكل دقيق عن تنوع الهم الإنساني وهذا ما صدر عن الروايتين فنية التعدد و التنوع في مستويات اللغة وكذا في مستويات الوعي.

تنتمي الروايتان إلى حقل الرواية التاريخية الجديدة؛ نظرا لنأيها عن خطية الزمن–التاريخ– التي عرفت بها الروايات التاريخية التقليدية، وما يدل على ذلك؛ تعدد أنماط الوعي، تعدد الرواة، اعتماد آلية الاسترجاع والاستباق، نسج حكايات جزئية داخل الحكاية الإطار، تناوب السرد والحوار بطريقة تتجاوز التصعيد الدرامي التقليدي المتأسس عبر البداية و التطور المنطقي للأحداث فالعقدة ثم الحل. وهذا ما يجعل من عملية القراءة عملية صعبة تستوجب التركيز التام لإعادة ترتيبها ذهنيا قصد التحليل.

تتميز الروايتان بنسيج لغوي متشابك قوامه التعدد اللساني؛ وهذا يعود إلى تعدد الرواة وتعدد الطبقات الاجتماعية المشكلة للعالم الروائي، مما يمنح الروايتين صفة الحوارية، إذ تبدو في

طياتهما نموذج لديمقراطية التعبير لما انطوتا عليه من توظيف رمزي للغة العامية و النصوص الدينية والتاريخية و الألفاظ الأجنبية.

تفرز الروايتان أشكالا إيديولوجية مختلفة، باعتبار طابعها الحواري، غير أن انجذاب الأفعال –الأعمال– الإيجابية الى الشخصيات الرئيسية ،يجعل الحكم النقدي بحواريتها مشوبا باللبس والغموض؛ نظرا للإسقاطات والتجاوزات الحاصلة لمحطات تاريخية هامة، نأى عنها الأديب قصد تمتين النسق الإيديولوجي المهيمن المطبوع بالتغيير و التجاوز. وهذا ما لمسناه في روايته كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، عندما تجاوز في أكثر من محطة الوجه الآخر السلبي للمحتل، مع الاطراد في تعرية الذات و تعداد سلبياتها لخلق البديل الفكري الذي من أجله قامت الرواية.

قائمة المراجع

المدونتان :

1- الأعرج واسيني: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2004.

2- الأعرج واسيني: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2008.

المراجع باللغة العربية :

1- إبراهيم عبد الله: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986

2- إبراهيم زكريا: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1.

3- أيوب سمير: تأثير الإيديولوجيا في علم الاجتماع، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1983

4- البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998

5- بارت رولان: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضارية، بيروت، ط1،1994.

6- باسكادي بول: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986.

7- باختين ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري و يمنى العيد، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

8- بوريكو فرانسوا: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط1، 1986.

9- بلحسن عمار: الأدب و الإيديولوجيا، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1،1984.

10- برادة محمد: المادية الجدلية و تاريخ الأدب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986.

11- بغورة الزواوي: المنهج البنيوي و البنيوية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1.

12- الجيار مدحت: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.

13- دراج فيصل: الرواية و تأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

14- هويدي صالح: النقد الأدبي الحديث، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2001.

15- ولد أباه أحمد سالم: البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث، المكتبة المصرية العامة، مصر، ط1، 2005.

16- حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1898.

17- لوكا تش جورج: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 1978.

18- لحميداني حميد: النقد الروائي و الإيديولوجي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

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

20- محمد الطالب عمر: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

21- المسدي عبد السلام: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، مصر، ط2، 1982.

22- المسدي عبد السلام: قضايا البنيوية، منشورات وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991.

23- سبيلا محمد: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986.

24- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1996.

25- عبد الوهاب عبد الله: الإيديولوجيا و اليوطوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة، منشورات جامعة الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.

26- عورة محمد: تاريخ علم الاجتماع، دار النهضة العربية، بيروت، جزء1، غير مؤرخ.

27- العروي عبد الله: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

28- العيد يمنى: الراوي، الموقع، الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

29- عوض يوسف نور الدين: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

30- عيلان عمرو: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

31- عيلان عمرو: في مناهج تحليل الخطاب السردي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

32- عصفور جابر: عن البنيوية التكوينية، القاهرة، يناير 1981.

33- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

34- فضل صلاح: نظرية البنائية، الدار العربية للكتاب، مصر، ط1، 1999.

35- قطوس بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر: دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

36- قطوس بسام: استراتيجية القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 2005.

37- شحيد جمال: في البنيوية التركيبية، دار بن رشد للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

38- تاوريت بشير: محاضرات في مناهج النقد الأدبي الحديث، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، غير مؤرخ.

39- خالد عبد الكريم هلال: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.

الكتب باللغة الأجنبية:

40 –Lucien Goldman : le dieu caché ; ed. gallimard. Paris. 1983.

41 –Lucien Goldman : pour une sociologie du roman. ed. gallimard. Paris. 1985.

42 – Lucien sève : structuralisme et dialectique. Ed. social. Paris. France. 1984.

43 – Mikhaïl Bakhtine : le marxisme et la philosophie du langage. Ed minuit. Paris. 1975.

44 – Pierre. V. Zima. Manuel de sociocritique. Ed l'harmattan. France. 2000.

الدوريات والمجلات:

45- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، عدد 4، الجزء2، سبتمبر 1985.

46- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، عدد 3، الجزء5، خريف1985 .

47- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، عدد 5، الجزء1، 985.

48- مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 5، شتاء 1989.

49- مجلة علوم إنسانية، السنة الرابعة، عدد 31 نوفمبر 2006، الجزائر.

50- مجلة عالم الفكر، عدد 1، الجزء 2، 1994.

51- مجلة التواصل، جامعة عنابة، عدد 08 جوان 2001.

52- مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، عدد 26 سبتمبر 2008.

53- الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985.

المواقع و المنتديات الإلكترونية:

54- www.montadacham.com.

55- www.wikimediaproject.com
66- www.makalet.com
57- www.ejtimay.com
58- www.ulum.ml
59- www.arabwashingtonian.org

الفهرس

المقدمة .... أ

(الفصل النظري)

الإطار المفاهيمي للدراسة

1: مفهوم الإيديولوجيا 07

1.1: علم الأفكار 08

2.1: المفهوم التهكمي 09

1.3.1: المفهوم الماركسي 11

2.3.1: البنية الفوقية 12

4.1: المفهوم السوسيولوجي 14

1.4.1: الإيديولوجيا و الطوباوية 14

2.4.1: الإيديولوجيا ورؤية العالم 16

2: خصائص الإيديولوجيا 21

3: علاقة الأدب بالإيديولوجيا 24

...
4. علاقة الإيديولوجيا بالرواية... 30
1.4: النشأة و الجذور في نظرية الرواية............................ 30
2.4: الإيديولوجيا و الرواية.. 32

الإطار المنهجي للدراسة

1: علم اجتماع الأدب و الظاهرة الأدبية................................ 46
2: الإسهام الشكلي في تحليل الأدب................................ 49
3: من الشكلانية إلى البنيوية.. 55
4: مفاهيم بنيوية... 58
1.4: سمات البنية.. 58
2.4 : اللغة و الكلام.. 60
3.4: التزامن و التعاقب.. 61
4.4: العلاقات السياقية و العلاقات الإيحائية........................ 63

5: الإجراءات و المعايير المنهجية للبنيوية التكوينية 66
1.5: البنية الدالة 66
2.5: الفهم و التفسير: 67
3.5: الوعي القائم و الوعي الممكن.................................. 69
4.5: رؤية العالم.. 70

الفهرس

(الفصل التطبيقي)

مرحلة الفهم و التفسير

1: حوارية التاريخ و بناء الرواية.. 73

2: السيرة واشتغال التاريخ.. 77

3: التوثيق و الرسالة الوثيقة.. 81

4: تعدد الأصوات و تعددية اللغة.. 84

بنية الفكرة من خلال مستويات الوعي

1: الوعي الممكن و إيديولوجية التغيير.. 92

2: الوعي الممكن و إيديولوجية التعايش.. 95

3: الوعي الزائف و سياق الإيديولوجية النفعية.. 102

4: الوعي القائم بين السلبية و الحدس.. 106

5: البنية الدالة في كتاب الأمير.. 110

1.5: وظيفية الأفعال في كتاب الأمير.. 114

2.5: محور البناء.. 117

3.5: محور الهدم.. 11

.... 8
4.5: الشخصيات و النموذج العاملي 120
1.4.5: البطل الفاعل-الذات/ الموضوع................................ 121
2.4.5: المساعدون 123
3.4.5: المعـــــارضـــــون 124
4.4.5: المرسل و المرسل إليه:... 125
6. طوباوية الفن بين الإبداع و المقاومة:................................ 126
الخـــــــاتمة 134
قائمة المصادر و المراجع 139
الفهرس.. 144
ملخص البحث..

ملخص البحث

تتعلق هذه المقاربة التي بين أيدينا ، بموضوع هو من صميم النقد الأدبي ونظرية الأدب. وهو موضوع يختص بالبحث في العلاقات بين الأبنية الفكرية العقلية ومدى تمثلها إبداعيا في النصوص الروائية.كما يطرح أفقا منهجيا قابلا للإثراء؛ يتعلق أساسا بالتعامل مع الجنس الروائي.

وعلى ضوء هذا المعطى؛ ارتبطت إشكالية البحث بثنائية الفن والإيديولوجيا، فكان الموضوع موسوما ب«الفني والإيديولوجي في روايتي :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد وسوناتا لأشباح القدس،ل(واسيني الاعرج) »،وبما ان كل عنوان يحيل إلى ذاته عبر الكلمات المفاتيح؛أود ان أشير إلى سبب اختيار الروايتين ،وهو سبب مؤسس على عوامل ذاتية وأخرى موضوعية.

أما الذاتية منها؛ فالمتعلقة بالواقع الروائي للمبدع الجزائري؛ الذي فرض وجوده على الساحة الإبداعية العربية– وان لم أبالغ–والدولية. كما ان روايته كتاب الأمير تعد أول عمل جريء يتناول شخصية وطنية محورية ؛هي شخصية (الأمير عبد القادر الجزائري). ولما كانت الإستراتيجية الإبداعية للروائي هي الحوارية التاريخية ؛ التي يسعى من خلالها إلى خلق أفق إبداعي حداثي ، يتأسس على مساءلة التاريخ واستنطاق أغواره،فقد حققت روايته الأخيرة كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس منتهى هذا التوجه باشتغالها على التاريخ الإسلامي والعربي والإنساني على السواء.

أما العامل الموضوعي؛ فقد ارتبط أساسا بالتمييز المنهجي الذي نقيمه بين التاريخ كأحداث متحققة في الماضي،وبين التاريخي–المتخيل السردي. فالمسافة المختزلة بينهما ليست مسافة بسيطة بل مسافة مشبعة في الغالب بإجراءات فنية وإيديولوجيات ثاوية في الخطاب الأدبي ،تستوجب في إطار القراءة الوقوف عليها ومعرفة فعاليتها السردية ،ومدى مساهمتها النوعية في تشكيل شكل روائي حداثي ذي خصوصية جزائرية.

وتأسيسا على ما سبق؛ انبثقت إشكالية البحث على النحو الأتي :هل يعكس الإبداع إيديولوجيا ويعرضها في شكل فني؟ أم الإبداع يكشف الايديولوجيا ويميط اللثام عنها فيعطيها شكلا وبنية ؟هل يخضع الإبداع للإيديولوجيا ام ان الايديولوجيا هي التي ترسم حدوده؟وهل يوجد نص خارج حقل الايديولوجيا ؟ وهل يمكن ان نلغي تفسيرا معينا لنص باعتباره يعبر عن شيء عادي وأبعاد حياتية ما؟

أضحت هذه الأسئلة – وغيرها- هواجس أردت اختبار طبيعتها الجدلية من خلال ثنائية الفن والإيديولوجيا.

ولبلوغ الطموح المنهجي،آليت تقسيم المقاربة إلى فصلين باعتبار ثنائية التنظير والتطبيق،أما الفصل الأول فقد تعلق بمسارين فرضهما مصطلح الإيديولوجيا؛فورد المسار الأول معنونا بالإطار المفاهيمي الذي ضمنته مفهوم الايديولوجيا وخصائصها ،وعلاقة الأدب والإيديولوجيا فعلاقة الرواية بالإيديولوجيا.وبالنسبة للمسار الثاني؛فقد خصصته للإطار المنهجي للدراسة؛ الذي استقر على المقولات السوسيو- بنائية.

أما الفصل الثاني ؛فقد حاولت من خلاله تطبيق مقولات البنيوية التكوينية في نسختها الغولدمانية، مع تفعيلها ببعض الإجراءات النقدية —واخص بالذكر الخطاطة السردية لـ(غريماس) —قصد الوقوف على بنية الفكرة من خلال مستويات الوعي؛ التي تتكشف عند تخومها فعالية الايديولوجيا كعنصر خارجي عن النص، وكمكون جمالي إبداعي يحتويه النص الروائي.وفي خاتمة المقاربة ،حاولت ان اعرض جملة النتائج المحققة ،فكانت النتائج مقسمة حسب ثنائية الفن والإيديولوجيا.

Résumé

Cette approche concerne un sujet du fond de la critique littéraire et la théorie de la littérature. Il s'intéresse a la recherche dans les relations entre les structures morale et son degrés de représentation performante dans les textes romanciers, elle suggère également un horizon, méthodologique susceptible d'enrichissement qui concerne essentiellement l'entretien avec le Corp romancier.

Et au vu de cette donnée, la problématique de recherche s'est rattaché tant a l'art qu'a l'idiologie et c'est ainsi que le sujet était marqué par l'artistique et l'idéologique dans les romans ….

Et du moment que chaque titre se réfère a soi-même par les mots-clés, j'ai voulu montrer le mobile du choix des deux romans, c'est un choix basé sur des facteurs subjectifs et d'autre objectifs…

En ce qui concerne les facteurs subjectifs, ceci est en étroite relation avec la réalité romancière du créateur Algérien qui s'est imposé sur la scène arabe, et internationale…

Son roman «le livre de prince» est considéré comme la première œuvre hardie, qui traité d'une personnalité nationale centrale, celle de l'EMIR ABD ELKADER. Et comme la stratégie créationniste du romancier est le dialogue historique, par lequel il prétend créer un horizon créationniste moderne fondé sur le questionnement de l'histoire, et l'interrogatoire de ces fins fonds, on constate que son dernier roman « CREMATORIUM, SONATA » a réalisé cette tendance en travaillant sur l'histoire islamique, arabe et humanitaire à titre égal.

Quant au facteur objectif ; il c'est rattaché essentiellement a la distinction méthodologique qu'on évalue entre l'histoire en tant qu'événements dans le passé, et l'historique –l'imaginaire narratif- la distance qui le sépare n'est pas sans importance, mais plutôt et en majeur partie dopée de procédures artistique et d'idiologie moderniste dans le langage littéraire, nécessitant en la lisant de l'accorde une attention particulière pour en connaitre son efficacité narrative, et son degré de participation qualitative dans la formation d'un modèle romancier moderniste de particularité Algérienne.

Et en se basant sur ce qui précède, la problématique de recherches s'exprime comme suit : la créativité reflète-t-elle une idiologie et l'expose dans une forme artistique ? on bien la dévoile en lui accordant une structure ? la créativité est elle

soumise à l'idiologie, ou bien c'est l'idiologie qui trace ses limites ? et existe-t-il un texte hors du champ de l'idiologie ? peut on annuler une certaine explication d'un texte compte tenu qu'il exprime un sujet ordinaire et des dimensions vitales a la fois ?

Ces questions et bien d'autres sont devenues des préoccupations que j'ai voulu tester sa nature dialectique à partir du duo art et idiologie. Et pour atteindre l'ambition méthodologique, j'ai préfère diviser l'approche en deux chapitres tenant compte du duo théorie – application….le premier chapitre concerne deux itinéraires qu'a imposé le concept l'idiologie, d'on le premier intitulé par le cadre notionnel auquel j'ai inclu la notion de l'idiologie et ses caractéristiques, et la relation qui relie l'idiologie a la littérature, et par conséquent celle du roman avec l'idiologie.

Quant au second itinéraire, je l'ai consacré au cadre méthodologique de l'étude qui s'est stabilisé au tour des notions citations socio-structurelle.

Au second chapitre, j'ai essayé d'appliquer les citations de structuralisme génétique dans sa version « Goldmaniste ». En l'activant de quelques procédures de critique citant le schéma narrative « Grimas » pour aboutir a la structure de l'idée a partir des niveaux de conscience, qu'a ces limites se dévoile l'efficacité de l'idiologie comme étant un facteur externe au texte, et un composant créationniste que contient le texte romancier, et a la fin de l'approche, j'ai essayé d'exposer l'ensembles des résultats réalisés, qui ont fini par être divisés selon le duo art et idiologie.