جامعة بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

البعد الإيديولوجي في رواية "قبل الحب بقليل" لأمين الزاوي

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

قاسي ليندة .

مهاود صوراية.

إشراف الأستاذة:

معاندي عبلة.

السنة الجامعية: 2016/2015

الإهـــــداء:

إلى تلك الغالية على القلب، ورفيقة الروح والدّرب "أمـــّـــي" التي أحيا بها وأموت من أجلها.

إلى ذاك الغالي الّذي كان طول حياته سندا لنا يمدنا بعطائه وعطفه وحنانه، "أبـــــي العزيز".

إلى الغالية على القلب و العين، إلى التي ملأت دنيايا أملا و حبّا في الاجتهاد جدّتي الحبيبة "أم العزّ"

إلى أعز وأغلى ما أملك في الوجود إخوتي: "بوعلام"، "ياسين"، "عميروش"، "سليم"، "جهيد".

إلى أخواتي اللّواتي يتربعن عرش قلبي: "لجيدة" و"سيليا".

إلى من امتزجت روحي بأرواحهن أختاي: "صورايـة" و "نجاة".

إلـــــــى كلّ أفراد عائلتي كبيرا وصغيرا.

إلى كل من كان قريبا مني وجمعتني بهم الدراسة و الحياة تاركة في نفسي الوفاء والمحبة.

إلى أستذتنا المشرفة: الدكتورة "معاندي عبلة" التي لم تبخل علينا بنصائحها القيّمة وتدليل ما صادفناه من عقبات بتوجيهاتها.

ليندة.

الإهـــداء:

إلى من لونت عمري بجمالها وحنانها وعجز اللسان عن وصف جميلها "أمـــي الحنـــونة".

إلى الّذي أفنى حياته جِدًّا وكدًّا في تربيتي وتعليمي، وكان رفيق مشواري "أبـــي الحبيـــب".

إلى من قضيت معهم أحلى أيّام عمري: أختي الحبيبة "صبرينة"، أخي العزيز "تدير" وزوجته "نبيلة".

إلى جدّي العزيز "برمضان"، وجدّتي الحنونة " كلتومة "، إلى خالاتي" كهينة"، "سوهيلة"، "جميلة و عائلتها الصغيرة".

إلى من تحملتا معي أعباء هذا البحث: نجاة، ليندة، ليدية، دليلة نايت سيدوس.

إلى كلّ أفراد عائلة مهاود صغيرا و كبيرا.

إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "معاندي عبلة".

إلى كل الّذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني.

صورايـة.

شكر و عرفان

الشكر لله الذي وفّقنا و أعاننا

و الحمد لله الذي يسّر لنا أمورنا

سبحانه نعم المرشد و المعين.

إلى أستاذتنا المشرفة "عبلة معاندي" جزيل الشكر و الامتنان على حسن التوجيه و النصح و الثقة التي منحتنا إيّاها.

كما لا يفوتنا أن نتقدّم بجميل العرفان و الامتنان للأساتذة الذين مدّوا لنا يدّ العون: "شيبان سعيد"، "بن لبّاد سالم".

إلى جميع أصدقائنا الذين كانوا نعم المعين و السند ألف تحية و ألف تقدير لهم.

مقدمة

مقدمــة:

استطاعت الرواية في القرن العشرين أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية العالمية، وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية بفعل ما تتوفر عليه من مرونة، وقدرة على مواكبة مجريات الواقع، وميل متواصل إلى التجريب الشكلي، ورفد منجزها السردي وتقنيات متنوعة، وموضوعات جديدة، إضافة إلى إسهامها في إنتاج المعرفة وبث الأفكار الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية.

وبالنسبة للرواية الجزائرية، فقد عرفت هي الأخرى تطورا كبيرا بعد أن تسنى لها تجاوز مرحلة التمرن، والنضج الفني حيث تغوص في أعماق الواقع الوطني والإنساني، و تتجاوز أساليب الكتابة التقليدية ورغبة حادة في لفت انتباه القارئ العربي إلى كل جديد ومثير وتجاوزا للواقع المألوف. لقد صدرت أعمال روائية متنوعة، شكلت حيّزا لا يمكن إغفاله في خارطة الرواية العربية.

إنّ اختيارنا لدراسة الرواية كان من منطلق ما ترصده من أشكال الوجود الإنساني فالرواية تعيد تشكيل وعينا بالأشياء، ومن ثم تعيد تشكيل وعينا في هذا العالم، وقد كان لفكرة الإيديولوجيا، ونمط اشتغالها داخل الرواية الأثر الكبير في بحثنا.

بعد التّمعن في صفحات رواية "**قبل الحب بقليل**" **لـ** "**أمين الزاوي**"، انطبعت فينا شحنات إيديولوجية تعبر عن واقع الشعب الجزائري الذي أعلن رفضه للنظام الاشتراكي ومواجهة ظلاله الفكرية، وهو الأمر الّذي دفعنا إلى اختيار موضوع بحثنا من هذا الجانب تحديدا، وعنونّاه بـ "**البعد الإيديولوجي في رواية قبل الحب بقليل لأمين الزّاوي**"، فقد أثار فينا الفضول إلى تحليله بعد رسوخ عدة إشكاليات وتساؤلات منها: ماذا وراء هذا العنوان"**قبل الحب بقليل** "؟ ولماذا اختيار موضوع الإيديولوجيا من حيث تمظهرها الأدبي؟ وما علاقتها بموضوع البحث؟

لقد اعتمدنا لإنجاز بحثنا على جملة من المراجع، ولعل أهمها (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر) لـ "**واسيني الأعرج**"، (النقد الروائي و الإيديولوجيا) لـ "**حميد الحميداني**"، (نهاية الداعية الممكن و الممتنع في أدوار المثقفين) لـ "**عبد الإله بلقزيز**"، (الإيديولوجيا و اليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة) لـ "**كارل مانهايم**"، (الخطاب الروائي) لـ "**ميخائيل باختين**".

إنّ طبيعة الموضوع المدروس هي التي تفرض المنهج المتبع، وهذا ما حذا بنا إلى الاستعانة بالعُدة المفاهمية و الآليات الإجرائية للمنهج الاجتماعي، وكما هو معروف أن في المنهج الاجتماعي مختلف الرؤى والاتجاهات وهو الأمر الّذي دفعنا إلى الارتكان خاصة على المنحى الحواري لـ "**باختين**".

إنّ تصميم خطة البحث لازمة من لوازم البحث العلمي، وقد اقتضت الضرورة إلى تقسيم بحثنا وفق هذا التنظيم: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول، وخاتمة، وسنقف على أهم النقاط التي رصدناها في كل قسم:

ـ لقد كان المدخل حيّزا لتتبع المسار التاريخي والسياسي للرواية الجزائرية.

ـ وقد تلا الفصل الأول المدخل مباشرة و قد اخترنا له عنوان "جدلية العلاقة بين المتخيل الروائي و الإيديولوجيا". يمثل هذا الفصل الجانب النظري من الدراسة وقد تناولنا فيه: مفهوم الإيديولوجيا الذي وإن شهد رواجا وانتشارا غير أنه مازال محاطا بالغموض، وهو الأمر الّذي جعل البحث ينطلق في مسارات متشعبة لضبط المصطلح والإحاطة بمدلولاته، عبر مختلف الفلسفات و التيارات الفكرية التي تجاذبته، ومن ثم وضع علاقة بين الأدب والإيديولوجيا. ثم انتقلنا إلى الحديث عن "جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة"، وختمنا هذا الفصل بالحديث عن "الثالوث المقدس (الدين، السلطة، والجنس)" الّذي طالما طغى على معظم الروايات الجزائرية.

ـ أما الفصل الثاني فهو الجانب الأول من الشق التطبيقي، وجاء عنوانه "علاقة سلطة السرد الروائي بالإيديولوجيا". انصّبت الدراسة في هذا الفصل على العناصر الفنية التي تنطوي عليها الرواية لذا تناولنا فيه أربعة عناصر أساسية:

أولا: الفن الروائي/الإيديولوجيا. ثانيا: دلالة العنوان. ثالثا: البعد الإيديولوجي للشخصيات. رابعا: الأساليب اللغوية/الدلالات الإيديولوجية أين عرضنا فيه الإيحاءات والدلالات الإيديولوجية التي ميّزت لغة السرد.

ـ لقد عمدنا في الفصل الثالث _الجانب الثاني من الشق التطبيقي_ الموسوم بـ "التوظيف الإيديولوجي للفضاء الزماني والمكاني" إلى تقسيمه وفق مايلي: إيديولوجيا الزمن وإيديولوجيا المكان.

فقد حاولنا دراسة زمن الرواية في علاقته بالبعد الإيديولوجي، وهذا بدءًا بتمهيد نظري يرصد أهم المفاهيم التي قُدِمت لمصطلح الزمن، و عمدنا إلى تتبع وتيرته في الرواية وهذا من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وكذا تتبع نظام السرد، واستخلاص درجة سرعة الأحداث وبطئها. بعد ذلك انتقلنا إلى رصد الجوانب الإيديولوجية التي تضّمنتها الأمكنة التي جرت فيها الأحداث. فالتزمنا في هذا القسم بالتوجه المنهجي الذي رسمناه في القسم السابق لذا جاء التأسيس لمفهوم المكان كمهاد نظري، ينفتح على هذا المسار معالجة الأمكنة المفتوحة (كالمدينة، الشارع، المقهى)، والمغلقة بما فيها (الغرفة، الفندق، الفيلا) وبالتالي رصد مختلف الجوانب الإيديولوجية التي حملها كل حيّز.

ـ بعد تقييم فصول البحث نصل إلى خاتمة، و هي عبارة عن نتائج واستنتاجات معرفية تقترب قليلا من الصورة العامة التي رسمها البحث، وبعدها قدمنا فهرسا لمصادر ومراجع البحث المعتمدة، وذيّلنا كلّ ذلك بفهرس الموضوعات.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتنا فتتمثل في: انعدام الدراسات حول مدوّتنا باعتبارها رواية جديدة، ضف إلى هذا ضيق الحيّز الزماني الّذي لم يسمح لنا بالتّعمق أكثر في بعض الأمور.

لا يفوتنا أن نتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذتنا المشرفة: "**الدكتورة عبلة معاندي**" التي لم تبخل علينا بوقتها وتوجيهاتها السديدة لتجاوز كل العقبات. وإلى الدكتور الفاضل "**سعيد شيبان**" الّذي كان لنا نعم المرشد و الذي ساعدنا في اقتناء مدونّتنا. إلى كلّ من أمد لنا يد المساعدة من بعيد أو قريب ولو بالكلمة الطيّبة، وعذرا عن كل نقص صدر في بحثنا.

مدخل

المسار التاريخي للرواية الجزائرية

1- مرحلة ما قبل الاستقلال.

2- مرحلة ما بعد الاستقلال.

مدخل:

تعتبر الرواية قصّة خيالية و نثرية طويلة، وهي أكثر فنّون الأدب النثري انتشارا و شهرة، لما تطرحه من مواضيع و قضايا مختلفة ذات الصلة بالمستجدات الحضارية الّتي تشهدها المجتمعات المعاصرة بما فيها المجتمع الجزائري.

لا يمكن دراسة هذا الجنس الأدبي بمعزل عن الوضع الاجتماعي و السياسي و التاريخي الذي عرفه و يعرفه المجتمع الجزائري. و هذا لكونه كغيره من الفنون الأخرى، لا ينبت في الفضاء بل لا بدّ له من تربة، و بقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج.

كانت معظم المواضيع التّي تناولها الرّوائيون في الجزائر، قد تضمنت القضايا السياسية و الاجتماعية و ذلك قبل و بعد الثورة. و هذا ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تعددت اتجاهاته الأيديولوجية. لهذا يرى الباحث واسيني الأعرج «**أن الإحاطة بكل الجوانب السياسية أو بمعظمها التّي سادت قبل الاستقلال و التّي كان لها دور رئيسي في ظهور الرواية الجزائرية و اكتمال معالمها أمر في غاية الصعوبة. وبناء على ذلك، كان من الضروري اللجوء إلى بعض العمليات المنهجية التبسيطية التي يمليها البحث الأدبي وهي تقسيم هذه الفترات ولو على مستوى شكلها، مع العلم مسبقا أنّ هذه الفترات هي حلقات مترابطة في سلسلة واحدة ورئيسية هي التاريخ.**» [1]

لقد انعكست الأحداث التي مرت بها الجزائر منذ أن وطأت أقدام المستدمر الفرنسي أرضها في الأعمال الأدبية خاصة الرواية، بحيث يمكن التمييز بين فترتين: مرحلة ما قبل الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال. يقول الباحث نفسه:«**هناك ثلاث فترات هامة كان لها**

[1]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1986، ص17.

الدور الحاسم في بلورة الوعي الجماهيري واستقلال الجزائر وتحديد هويتها التاريخية وهوية الاتجاهات الروائية في الآن ذاته».[1]

1) مرحلة ما قبل الاستقلال:

في هذا المقام نشير إلى تلك المحطات البارزة في تاريخ الشعب الجزائري و التي كان لها دور مفصلي في ميلاد الرواية الجزائرية.

أ-ثورة الفلاحين (1871-1916).

وقعت هذه الانتفاضة ابتداءً من عام(1871)، «**و هي انتفاضة فلاحية توحّد فيها ملاّك الأراضي من الجزائريين الذين ضايقتهم السلطات الفرنسية بسلب أراضيهم، فقد تزعّم هذه الحركة "أحمد المقراني" و" الشيخ الحداد»**،[2] واستمرت هذه الانتفاضة إلى غاية **(1916).**

لقد شهد الأدب الجزائري في بواكره ظهور أول بذرة قصصية و هي«**حكاية العشاق في الحب و الاشتياق التي كتبها "محمد مصطفى بن براهيم سنة (1849) والتي تمّ بتحقيقها و نشرها الباحث "أبو القاسم سعد الله"»**،[3] و هي عبارة عن قصة تروي مغامرات عاطفية بين فتاة من طبقة عالية وبين شاب من أسرة أحد دايات الجزائر، وهي مكتوبة بأسلوب رقيق مع النثر الصافي القريب من الفصيح والشعر الملحون.

---

[1]. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص17.

[2]. صالح مفقودة: نشأة الرواية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)، مجلة المخبر، ع2، الجزائر، 2005، ص13.

[3]. أحمد منور: ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دط، دار الساحل، الجزائر، 2008، ص11.

ب- أحداث 8 ماي 1945 :

كانت انتفاضة جماهيرية أيقظت الحس الوطني والقومي لدى الشعب الجزائري، وهذا بسبب القهر الممارس ضده والقوانين المجحفة في حقه، وصادفت هذه المرحلة ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية وهي "**غادة أم القرى**" للكاتب" **أحمد رضا حوحو**" (1947).

دارت أحداث هذه الرواية في الحجاز، غير أن الكاتب أراد أن يلفت أنظارنا ضمنيا إلى قضية المرأة في الجزائر وما تتعرض له من اضطهاد وبؤس وقهر. وهذه الرواية مدونة على الطريقة الكلاسيكية المأخوذة عن الفكر الأرسطي القديم، الذي يرى أنّ الحركة الدرامية ينبغي أن تكون لها بداية (عرض)، ونقطة وسطى (عقدة) ونهاية (حل).[1]

ج- ثورة أول نوفمبر1954 :

شهدت هذه الفترة الأخيرة قفزة نوعية وكمية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية. هكذا شاءت الظروف الاستعمارية أن يكون الكتاب مبدعين بغير اللغة الأم، اللغة العربية التي حاصرها الاستعمار الفرنسي، و يتضح ذلك في الأعمال الروائية التي صدرت خلال هذه الفترة: "**الدروب الوعرة** "(1957)"**لمولود فرعون**" التي تناولت النواحي الاجتماعية و العقائدية. ورواية "**سبات العادل**" "**لمولود معمري**" (1956). التي تكشف عن الوطنية و الثورة و احتضان الشعب لها. و رواية" **نجمة**" "**لكاتب ياسين**" 1956 «**التي جسدت شكلا و مضمونا كافة مراحل التطور و مختلف أشكال التناقضات و اتجاهات الصراع و نتائجه**

[1].ينظر: أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، جوان، 2014، ع20، ص57.

التي انتهت إليها الرحلة الدامية»،[1] "**ومحمد ديب**" الذي نشر روايته "**النول**"(1957)" **اَسيا جبار**" التي ألفت رواية "**العطش** " عام(1957)، "**الجازعون**" عام(1958).

كل هذه الروايات قد عالجت قضايا الشعب و همومه من جهل و تشرد و بؤس و حرمان، وكما وصفت الهجرة و البطالة و اتخذت موقفا حازما مع الشعب الجزائري كلّه وكما ترجمت العديد منها إلى اللغة العربية.

2) مرحلة ما بعد الاستقلال:

استرجعت الجزائر سيادتها، و استطاع الأدباء الجزائريون الانفتاح على الرواية العربية المعاصرة و لجؤوا إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله و تعقيداته. و قد مرت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال بمراحل متباينة من حيث كمية و نوعية الانتاج الأدبي و هذا ما سنبينه في ما يلي:

أ-مرحلة الستّينات:

في هذه المرحلة لا نكاد نعثر على عمل روائي مكتوب باللغة العربية، غير عمل واحد و هو "**صوت الغرام**" "**لمحمد منيع**" التي تبلغ عدد صفحاتها (262) و الشيء الذي يميزها عن باقي الروايات السابقة كونها كتبت بعد الاستقلال؛ و لم تكن مختلفة كثيرا عن غيرها في البنية و المضمون، و الموضوع الرئيسي الذي حرك مركبتها السردية هو الحب الرومانسي في أبسط حواملة الفكرية و الوجدانية. و هذا نظرا للظرف التاريخي الذي ساد في تلك الفترة بكل مفارقاته الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية و الثقافية.

[1]. نوال بن صالح: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية و ثورة التحرير صراع اللغة و الهوية، مجلة الخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع7، 2011، ص227.

ب- مرحلة السبعينيات:

لقد شهد الفن الروائي في هذه المرحلة تطورا و تنوعا لم يعرف له مثيل من قبل، و هذا ما جسدته العديد من الروايات. مثل "**ريح الجنوب**" "**لعبد الحميد بن هدوقة**" عام (1971) التي«**تعتبر رواية جزائرية جادة و متكاملة**».[1]

لقد روج الراوي من خلال روايته للمشروع الذي أتى به "**بومدين**" و هو مشروع الثورة الزراعية، بحيث جاءت هذه الرواية بمثابة إشهار لهذه السياسية الجديدة في الجزائر بعد الاستقلال، و يتضح ذلك في استجابة الكاتب بقلمه لمشروع "**بومدين**"؛ و ذلك في وصف المجتمع و المشاكل المختلفة التي يتخبط فيها في فترة السبعينيات.[2]

إضافة إلى أعمال فنية أخرى نجد: رواية " **اللاز**" "**لطاهر وطّار**" عام (1972) مصورا لنا مرحلة من مراحل الثورة التحريرية حيث حاول فيها البحث عن بذور الأسباب التي عرقلت مسيرة الثورة بعد الاستقلال مستغلا شخصيات الرواية في دفع الأحداث و تقديم رؤاه الاجتماعية و النضالية و الثورية و الإيديولوجية، بحيث تعتبر شخصية "**اللاّز**" الشخصية المحورية التي تتطور بتطور أحداث الرواية، حيث تتحول من شخصية عادية "**اللاّز بن مريانة**" إلى رمز للشعب الجزائري بأكمله.

إذا كانت رواية "**اللاّز**" قد صوّرت لنا مرحلة من مراحل الثورة، و ذلك من خلال رؤية إيديولوجية محددة فكانت بمثابة الأرضية الفكرية للكاتب، فإن روايته الأخرى "**الزلزال**" (1974) جاءت لتحقق هذه الرؤية الإيديولوجية في الواقع الاجتماعي و الاقتصادي كحلّ شرعي لمخلّفات الثورة التحريرية، بحيث صوّر لنا الكاتب في روايته هذه، حكاية إقطاعي

---

[1]. مصطفى فاسي: دراسات في الروايات الجزائرية، دار القصبة، دط،الجزائر، 2000، ص7 .

[2]. ينظر: فريد سعد الله، عادل مولى: تجليات الإيديولوجيا في رواية دمية النار لبشير مفتي، مذكرة ماستر، تخصص أدب جزائري، جامعة بجاية، 2012/2011، ص36.

جاء من العاصمة ليحمي أملاكه من شبح الثورة الزراعية و اتخذت مدينة قسنطينة بجسورها مسرحا لأحداث الرواية .

و من هنا نخلص الى أنّ مضامين النصوص الرّوائية في فترة السّبعينات رغم ازدهارها بقيت أسيرة الخطاب السياسي و الإيديولوجي الذي ملأ الواجهة و ملأ عقول الروائيين، و الشيء الذي ميّز هذه الفترة هو الصراع بين اليمين و اليسار ،بحكم انحياز الخطاب السياسي الرسمي إلى الاختيار الاشتراكي و جاءت كتاباتهم مزيجا من الدّين و التاريخ و السياسية.

ج- مرحلة الثمانينيات:

لقد شكّلت فترة الثمانينيات النواة الأساسية في الانتاجات الابداعية لمعظم الروائيين حيث مثّل هذا الجيل اتجاها تجديديا حديثا في النمط الادبي الجزائري و من أهم الروايات الجزائرية التي مثلت لهذه الفترة نجد "**وقع الاحذية الخشنة**" (1981) و"**تغريبة الصالح بن عامر الزّوفري**" (1982) "**لواسيني الأعرج**".الذي يستثمر فيه التناص مع "**تغريبة ابن هلال و كتاب المقريري**" و "**إغاثة الأمة لكشف الغمة**".[1]

كما كتب "**واسني الاعرج**" نمطا روائيا آخرا في هذه الفترة "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" (1980) حيث صوّرت روايته مظاهر الاقطاعية في وقوفها ضدّ الثورة الزّراعية.[2]

لقد جاءت هذه الروايات التي نحت منحاه لتعبر عن التوجه السياسي الذي اختارته الجزائر مع بداية الاستقلال السياسي طريق الاشتراكية لتحقيق العدالة الاجتماعية و القضاء على البطالة و التخلف. لكن هذا النظام شهد موجة من التناقضات أهمها احتكار السلطة

[1]. ينظر: بوشوشة بن بوجمعة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية، ط1، تونس،2005، ص9.

[2]. ينظر: مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، ص81.

من طرف أقلية. بحيث خلقت هذه السياسة شعبا لا مباليا بأمور الاقتصاد إلاّ ما تعلّق منها بإشباع حاجياته.

لكن الأزمة الاقتصادية التي طرأت في هذه الفترة قد أبرزت فشل المشروع الاقتصادي، و هذا بعد انهيار أسعار البترول في السوق العالمية، و تراجع الموارد المالية مقابل ارتفاع أسعار الموارد الاستهلاكية.

و في ضوء هذه التناقضات و التحولات عبّر الشعب الجزائري عن رفضه لهذا الواقع الذي يعاني اختلالا في البنية التحتية و عجزا في تقديم الحلول الممكنة للخروج من هذه الأزمة،[1] و كانت هذه الأوضاع السائدة سببا في اندلاع **أحداث أكتوبر (1988)** و التي عبرت عن صرخة المجتمع الجزائري الذي عجز عن استيعاب الحاضر و ادراك الحقيقة أمام النظام الفاشل؛ و من الروايات التي صوّرت واقع هذه الأحداث من الجوانب الإيديولوجية نجد روايات: "**حمائم الشّفق**" "**لمرزاق بقطاش**" (1989) و "**تجربة في العشق**" "**للطاهر وطار**"(1988) حيث كشفتا عن السلطة القمعية و الانتهازية التي كانت تحكم الجزائر آنذاك.

و من الملاحظ أن كل هذه الأعمال قد رمت إلى إحداث التجديد و الخروج عن المألوف السردي.

[1]. ينظر: لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطّاهر وطار الشمعة و الدهاليز، الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع بيديه بالدّعاء، مقاربة بنيوية تكوينية، رسالة ماجستير، جامعة متنوري، قسنطينة، 2009، 2010 ص22، 23.

د- مرحلة التسعينيات:

ظلّت فترة التسعينيات من القرن الماضي من أشّد الفترات القاسية التي عاشتها الجزائر، بعد موجة الاضطرابات التي عرفتها، و التي نتج عنها بروز تيّارات دينية متشدّدة لطّخت التّاريخ بالدّماء و أدخلت البلاد في دوّامة التكفير و النعرات الطائفية و كادت تؤدي إلى حروب أهلية؛ في المقابل لم تبرز أعمال أدبية تكشف المستور و تتناول تلك الفترة الحسّاسة التي بقيت كأنّها منطقة محظورة الدّخول.

إلاّ أنّ بعض الروائيين الجزائريين استطاعوا إيصال ذلك عن طريق رواياتهم التي بقيت أسيرة للإيديولوجيا نجد منها رواية "**سيدة المقام**" "**لواسيني الأعرج**" حيث لم يكن فيها موضوع الإرهاب حديثا عابرا فقط، بل شكّل عنصرا أساسيا أعطى لهذا العمل بعده التّاريخي و الأيديولوجي و السياسي من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية.

«كما يبين لنا "بشير مفتي"في روايته "أرخبيل الذباب" صورة عن الفوضى و اللّامعنى للحياة التي سادها الخوف و مزّق ليلها الهادئ».[1]

إضافة إلى رواية "**سادة المصير**" "**لسفيان زدادقة**" التي عالجت موضوع التطرف و العنف السّياسي، و تطبيق الشّريعة الإسلامية في الاتجاه السّلبي بغية الوصول إلى السّلطة. «**ونجد رواية" الورم " "لمحمد ساري" تدخل في سياق ما أنتجته العشرية السّوداء»**،[2] ومآسي الحرب الأهلية التي ذاقت فيها الجزائر ويلات العنف المسلّح و الإرهاب . كما صوّرت "**أحلام مستغانمي** " في روايتها "**فوضى الحواس**" أوضاع الخراب و العنف الّتي مرّ بها واقع الجزائر. خاصةً حادثة مقتل "**محمد بوضياف** "و يتّضح ذلك في قولها: «**...ثمّ راح يفرّغ سلاحه في محمد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين و يغادر المنصة من**

---

[1]. جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل ، مطبعة AGP، وهران، 2006، ص230.

[2]. أحمد منور: ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، ص 161.

السّتار نفسه، كنّا في التاسع و العشرين من حزيران، كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة و سبعة و عشرين دقيقة».[1]

ومن هنا نخلص إلى أنّ الرواية الجزائرية قد واكبت الرّاهن السّياسي و الواقع الاجتماعي، حملت نصوصها أبعاداً زمانية و فكرية، حيث وجد الروائيون أنفسهم بين المطرقة و السّندان، صورة الماضي القريب و صدمات الواقع المتحول الّذي يفرض على الكاتب المتابعة و المساءلة في الوقت نفسه.

[1]. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، ط16، بيروت ، 2007، ص230.

الفصل الأول

جدلية العلاقة بين المتخيل الروائي و الإيديولوجيا

المبحث الأول:

1- مفهوم الإيديولوجيا.

2- علاقة الأدب بالإيديولوجيا.

2-1 الأدب و الواقع.

2-2 الأدب و الإيديولوجيا.

المبحث الثاني:جدلية العلاقة بين المثقف و السلطة.

1-مفهوم المثقف.

2-مفهوم السلطة.

3-علاقة المثقف بالسلطة.

المبحث الثالث: الثالوث المقدس.

1-السلطة.

2-الدين.

3-الجنس.

1) مفهوم الإيديولوجيا:

لقد ارتبط مفهوم الإيديولوجيا منذ بروزه بمختلف المجالات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و النفسية، «**فمصطلح"Ideology"مصطلح يوناني مركب من كلمتين هما "Idea " و معناها صورة ذهنية، أو فكرة أو مثال عند (أفلاطون)، و تعني أيضا المثل الأعلى و الخطة و التصميم و المشروع و "logea"معناها علم و هي أقرب في دلالاتها إلى المنطق "logic" و ترجمة هدا المصطلح الحرفية هي علم الأفكار أو منطق الفكر**».[1]

وهذا يعني أنّ الإيديولوجيا منظومة من المبادئ و الأسس و القواعد التي تضمن اتساق الفكر مع نفسه و مع موضوعه. أو بعبارة أخرى هي «**علم الأفكار في أعم معنى لهذه الكلمة أي علم حالات الوعي**»،[2] لأن «**مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، و الكتابة عنه تعدّ مغامرة غير محمودة العواقب من الناحية العلمية** ».[3]

و إذا نظرنا إلى نشأة هذا المفهوم و تطور دلالاته نجد أنه ظهر في فرنسا خلال الصراع الذي خاضته البورجوازية ضدّ النظام القديم و كان "**ديستوت دي تراسي**" **Destut de tracy** " الفيلسوف و عالم الاقتصاد الفرنسي «**أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه "مشروعات المبادئ الإيديولوجيا"**»،[4] للدلالة على التحليل التجريبي للعقل البشري، التحليل الذي صاغه "**كوندياك**" انطلاقا من أنّ الإحساس هو أصل جميع الأفكار، و كان "**دي تراسي**"يتطلع إلى إقامة علم الأفكار على أساس ديكارتية ليكون أساسا فلسفيا لسائر العلوم.

---

1. http://overall.moroccoforum.net.

2. ميشال فاديه: الإيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية، تر: أمينة رشيد /سيد البحراوي، دار التنوير، بيروت، لبنان، دط، 2006، ص19.

3. حميد الحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص13.

4. سعيد بنكراد: النص السردي_نحو سميائيات الإيديولوجيا، دار الآمان، ط1، الرباط، 1996، ص14.

إنّ المعنى الجزئي للفظة "**الإيديولوجيا** " يتمثل في اتخاذ موقف متشكك تجاه الأفكار و التصورات التي يتقدم بها خصمنا إذ نعتبرها تمويهات واعية بدرجات متفاوتة تخفي الطبيعة الحقيقية للوضع الذي لن يكون الاعتراف بحقيقته إلاّ إذا كان متفقا مع مصالح هذا الخصم الذي يحاول أن يفهم الآراء على أنها ثمرة الحياة الاجتماعية.[1]

أما من منظور الفيلسوف "**كارل يسبرس**" فإنّ الإيديولوجيا هي فكر نفعي هدفه الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها، و هي تركيبة فكرية تسعى من خلال بنيتها إلى إخفاء حقيقتها مصدرة الأحكام التعميمية ،التي تجعلها بمنأى عن بروز تناقضاتها الداخلية و هي من حيث كونها مجموعة من الأفكار و المعتقدات المتماسكة إلى حدّ ما.[2] في المقابل يرى"**عبد الله العروي**" أنّ مصطلح الإيديولوجيا يتّصل بميدان المناظرة السياسية و هو يعبر عن الوفاء و التضحية و التّسامي عند المتكلم . بينما تتّخذ إيديولوجية الخصم معاني نقيضة إذ تتحول الإيديولوجيا في هذه الحالة إلى قناع وراءه نوايا خفية حقيرة[3] حيث تبرز شحنات الانفصال بين المتصارعين «**و هذا يعني أنّ الإيديولوجيا السياسية دلالتان :**

إحداهما إيجابية ← المتكلم.

و الأخرى سلبية← المخاطب» [4] و يتّضح هذا من خلال المنظومة التالية:

«الإيديولوجيا السياسية: تفكيرها، مضمونها، وظيفتها، مرجعها، مجالها.
⬇ ⬇ ⬇ ⬇ ⬇ ⬇
قناع وهمي المجتمع الانجاز المصلحة المناظرة». [5]

---

[1]. ينظر:كارل مانهايم: الإيديولوجيا و اليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة: ت: محمد الديريني، شبكة المكتبة الكويتية، ط1، جامعة الكويت، 1985، ص135.

[2]. ينظر: حليم اليازيجي: الإيديولوجيا ليست نظاما سياسيا، مجلة الفكر العربي، ع 68، أفريل، 1985، ص110.

[3]. ينظر: عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المكز الثقافي العربي، ط5، بيروت، 1993، ص10، 12.

[4]. حميد الحميداني: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص15.

[5]. المرجع نفسه: ص15.

وكما يمكن أن يتحدد المجال المعرفي للإيديولوجيا في مباحث الدراسات الاجتماعية وقد برز ذلك عند " **كارل ماركس**"**karl marx**" الذي يعد أول من استعمل مصطلح الإيديولوجيا في مجال علم الاجتماع ، في مقال له بعنوان "**الإيديولوجيا و الطبقات**" الذي وضّح فيه تصوره لنشوء الايديولوجيا، و بروزها من خلال حركة الحياة الاقتصادية و الاجتماعية لطبقات المجتمع و عليه فإنّ «**إنتاج الأفكار و المفاهيم و الوعي يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان**».[1]

لقد ربط "**ماركس**" مفهوم الإيديولوجيا بمرحلتين:

في المرحلة الأولى تمّ إثبات انتماء الإيديولوجيا إلى البنية الاجتماعية، حيث تشكلت فيها بنية فوقية تقابل البنية التحتية الممثلة بالشروط المالية للإنتاج.

أماّ المرحلة الثانية قد تميّزت باستقلالها الذّاتي بحكم أنها نتاج ذهني، حظيت باستقلال نسبي عن الواقع الاقتصادي.[2]

و اعتبر هذا المفكّر طبقة البروليتارية، طبقة اجتماعية في رؤيتها للحقائق الإنسانية و أنّ «**لكل وضع تاريخي حقيقته الخاصة و أنّه ليس ثمّة طبقة اجتماعية واحدة تحتكر لنفسها المعنى الكلّي للحقيقة الإنسانية**»،[3] و من ثمّ فتحت هذه الحقيقة الاجتماعية مجالا واسعا لكلّ الطبقات الاجتماعية لاستعمال إيديولوجياتها في صراعها التاريخي و هي الإيديولوجيا النابعة من رؤيتها الخاصة للعالم و لتبرير مصالحها.

---

[1]. تيري ايجلتون: الماركسية و النقد الأدبي، تر:جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة و النشر، ط1، الدّار البيضاء، 1986، ص15.

[2]. ينظر: حميد الحميداني: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النّص الروائي، ص15.

[3]. إبراهيم زكريا: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، دط، مصر، دت، ص183.

و من خلال هذه المفاهيم تشكّلت وظيفة الإيديولوجيا، التي قامت على تكريس ممارسة السلطة في المجتمع، و أعطت تبريرات منطقية للسلوكات الاجتماعية أو بالأحرى «**هي نمط من أنماط التفكير الاجتماعي** ».[1]

و هكذا نخلص إلى أنّ مفهوم الإيديولوجيا ليس مفهوما عاديا يعبّر عن واقع ملموس حيث يوصف وصفا شفافا، و ليس مفهوما متولدا عن بديهيات، و إنّما هو مفهوم اجتماعي تاريخي يحمل في ذاته آثار تطورات و صراعات و مناظرات اجتماعية و سياسية عديدة.

[1]. نصيف نصار: إيديولوجية على المحك فصول جديدة في تحليل الإيديولوجيا و نقدها، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص5.

2)علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

2_1 الأدب و الواقع:

إنّ البحث في علاقة الأدب بالإيديولوجيا يطرح عدّة قضايا على مستويات كثيرة، و يقودنا للبحث في فروع أخرى فلسفية و فكرية، لانّ ما خلّده الإنسان على مرّ العصور من فنون و إبداعات تعكس مستوى تفكير و نمط حياة الأفراد و فئات متمايزة، لذلك فإنّ استقراء الأفعال المادية و استكناه الرؤى الروحية الواعية من خلال ما خلّده التشكيل الفنّي (أدب، رسم، موسيقى) يفيد في فهم علاقة الفنّ بالفكر أي علاقة المادة بالوعي الفردي أو الجماعي، فمسيرة الإنسان الطويلة التي خلّد فيها تاريخه بإبداعات فنّية متعدّدة الأدوات، بقيت شاهدة على صراعه المستمر مع الحياة و عكست وعيه في علاقته بمجتمعه و شكّلت رؤيته للعالم، غير أنّ للفن خصوصياته؛ فهو يحمل صبغة جمالية أو هو كما يقول أرسطو«**إضافة للطبيعة**»[1]، و العلاقة بين مختلف جوانب الفنّ «**بين المعرفي و الإبداعي إنّما تعكس على نحو دقيق و مباشر نمط العلاقات بين الفرد و المجتمع في كلّ عصر كما أنّها ترتبط بهذا النمط أوثق ارتباط**»،[2] و منذ القديم شكّل الفنّ انعكاسا لرؤية فكرية ووعي فئوي، و بقيت شواهده رموزا لمستويات النشاط الذهني عند مختلف طبقات المجتمعات القديمة مثل (القصور، الأهرامات، المدن القديمة، الرسومات الأثرية).

و الأدب في بنيته الفكرية في حركة تواؤم مع حركة المجتمع و تغيراته عبر العصور، ثمّ إنّ ما عرفته أوروبا بعد عصر النّهضة من ازدهار في مجال العلوم الطبيعية و الدّراسات التجريبية الإنسانية، و ظهور المجتمع الصناعي حدا بجماعة من الأدباء إلى الاتجاه نحو تصوير المجتمع و الحياة المعاصرة بطريقة الملاحظة و التحليل، بعيدا عن الذّاتية و الانفعال، و على رأس هؤلاء (**إميل زولا Emile zola**)الذي دعا إلى كتابة رواية

---

[1]. مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال، دار الثقافة، مصر، دط، دت، ص60.

[2]. غريغوري كاتسييف: المعي و الفنّ، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1990، ص11.

طبيعية تهتم بالطبقات الاجتماعية المتعددة بما فيها الوسطى و الفقيرة والمهملة، دون الاقتصار على طبقة البرجوازيين الذين لم يعانوا الآلام التي جرّها المجتمع التكنولوجي على الطبقة العاملة الصناعية مسبّبة أنواع المشكلات الإنسانية« **وقد وجدت هذه المشكلات في أعمال ديكنز شارل Dickens Charles في إنجلترا، و من بعده زولا Zola في فرنسا، تعبيرا ساعد على نشر، وعي أعظم بحقيقة الوضع».** [1]

كرست الطبقية في هذا الوضع المزري، و بدّدت البرجوازية أحلام الطبقة الفقيرة في تحقيق عدالة حقيقية، فعانت طبقة العمال في المجتمع الصناعي استغلالا بشعا نتيجة تناقضات المجتمع الرأسمالي.

بحلول القرن العشرين شهد العالم تحولات عديدة و عانى فيه ويلات الحروب التي تغيّر فيها وجهه، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث عرفت أوروبا أزمة حادة امتدت إلى كلّ مناحي الحياة التي سيطرت عليها النّزعة المادية الصّرفة، فتراءى الإنسان من خلال الركام الذي خلّفته الحرب باحثا عن نفسه في مجتمع مشتت انهارت فيه القيم،إنّه العصر الذي تقدّم فيه العلم و التكنولوجية، عصر الذرة و الفضاء، العصر الذي لم يفلح في حلّ المشكلات الإنسانية حيث ساد التناقض و الصراع و التطرّف و الانسحاق عالم الظلم و البيروقراطية والسلطات العسكرية والدكتاتورية و الرأسمالية و هيمنة القوى العظمى...عالم ساد فيه القلق و الاضطراب و العقم و خابت فيه الآمال،[2] عصر رفضه الأدباء واتخذوا منه موقفا احتجاجيا ،تعددّت فيه الرؤى و المواقف و انعكس ذلك على صفحات المبدعين و تجلّى التمرد على صور الحياة و النّزوع إلى الفردية و الحرّية، و امتدّت روح التمرّد و

[1]. برتراند راسل: حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1983، ص157.

[2]. ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص192.

التجريب لتتمخض عن تجارب روائية متعددة، منها «**الرواية الجديدة التي كانت ثورة على الرواية الكلاسيكية، و من أشهر أعلامها "ألان روب غرييه""Alain Robb Grillet"**».[1]

كما ظهرت على خشبة المسرح تجارب حديثة «**كالمسرح التعليمي (بريخت) القائم على النقد و التحليل العقلي، و المسرح الطليعي أو المسرح الحي الذي عاد إلى تصوير المآسي الاجتماعية و الواقعية، و المسرح الهامشي الجديد في بريطانيا الذي تناول القضايا الواقعية و المسرح المتجول الذي انطلق إلى الشارع و السّاحة و تخفف من الشروط المسرحية ليتّصل بالجمهور بشكل بسيط**».[2]

إنّ هيمنة الروح المادية و تراجع قيمة الفرد و تعاظم شعور الاغتراب و التّفاهة في حياة تشتت فيها معالم المجتمع ،عكست صور هذه المآسي في الأدب الذي – على الرغم من مشاربه و تعددها– جرى بشكل عام ضمن إطار السّخط و السّأم و القلق و الرّفض مردّه إلى أنّ الأديب أصبح يشعر أنّه مجرد رقم في هذا الكيان المصطخب.

2_2 الأدب و الإيديولوجيا:

انطلاقا مما سبق يمكننا القول إنّ البيئة الاجتماعية و الأفكار السّائدة بما تحمل من منظور إيديولوجي تؤثر في الفن بعامة، و تظهر الإيديولوجيا «**عبر الآداب و الدساتير و العادات و التقاليد و الفلسفات**»،[3] كأشكال متمايزة تعبر عن مضمون فكري بطرق مختلفة.

و كون الأدب «**مؤسسة اجتماعية** »،[4] فهو نتاج تناقضات التاريخ و المرحلة التي أنتج فيها؛ ذلك أنّ«**الأدب والتّاريخ و الزمن و العلاقة الاجتماعية ،يشكلون وحدة متناقضة**

---

[1]. فدوى مالطي: يوسف القعيد و الرواية الجديدة، مجلة الفصول، مجلد4، ج3، 1984، ص190.

[2]. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص196.

[3]. محمد كامل الخطيب: الرواية و الواقع، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص107.

[4]. رينيه ويلكن و أوستين ورين: نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دط، دمشق، دت، ص119.

و ديناميكية معقدة »،[1] تتمحور حولها العلاقة الموضوعية للأدب بالإيديولوجيا باعتبار هذه الأخيرة متكئًا أساسياً للنتاج الأدبي الذي ينتج بدوره إيديولوجية نصوصه أو ما يمكن أن نسمّيه الإيديولوجيا الأدبية التي تخضع لإنزياحات جمالية و أسلوبية تتوارى خلف أسوارها، و الكاتب كالصّانع ينطلق من المواد الأولية ليقوم وفق عملية تحويل و تركيب و تشكيل للغة بتقنيات الكتابة و اتجاهاتها و أساليبها بإبداع النّص الأدبي «**فيجد أمامه تجاربه الحياتية بأبعادها النّفسية و الاجتماعية و الإيديولوجيا التي يتبناها، و مجمل الأيديولوجيات الموجودة في مجتمعه و عصره و أشكال انعكاساتها في ذهنه، و في أذهان النّاس الذّين يحيى معهم**»[2] .

و إذا كان الأدب تعبيرا عن قضايا المجتمع، فإنّ الإيديولوجيا هي التطور الفكري لهذا الأدب و عليه فالعلاقة بينهما متداخلة و معقدة و لا يمكن أن يكون هناك أدب بدون الوعي الفكري أو التطورات الاجتماعية.

إنّ كل أديب أو مفكّر ينبغي أن يكون لديه موقف معين، و هذا الموقف قد يكون تحدّيا صعبا يعيقه في إنشاء علاقة صحيحة من الانسجام بين الإيديولوجيا و الأدب، لذلك كان لابدّ من التمييز بين الأدب الذي يملك موقفا إيديولوجيا و بين من لا يملك ذلك أو بالأحرى يملك موقفا إيديولوجيا متغيرا. و لذلك يجب على الأديب ان يفصل مواقفه الإيديولوجية الخاصة عن الإيديولوجية التي يريد التعبير عنها.

و غالبا ما تكون الروايات جيّدة و ذات أسلوب شيّق، غير أنّنا نلتمس نوعا من التضارب و الاختلاف في بداية الرواية و نهايتها، و ذلك لتذبذب الموقف الإيديولوجي للكاتب أو لعدم قدرته على التحكم في آرائه الإيديولوجية و ذلك بحسب تغير الأوضاع السياسية أو الاجتماعية الحاصلة .

---

[1]. عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص94.

[2]. المرجع نفسه: ص95.

و هناك من الباحثين من تناول مسألة علاقة الأدب بالإيديولوجيا منهم نجد " **تيري إيجيلتون**" "**TERRY EAGELTON**" الذي يحدد في كتابه "**الماركسية و النّقد الأدبي**" علاقة الإيديولوجيا بالأدب و ذلك بتقديم أهم التّصورات الخاصة بهذه العلاقة في تاريخ الفكر الماركسي، و قد نقل لنا أفكار "**إنجلز ENGELS**" في هذه القضية هذا يقترح علاقة معقدة بين الإيديولوجيا و الأدب و هي علاقة أكثر تعقيدا من تلك التي تربط الإيديولوجيا أو النظرية السياسية لأنّ هاتين الأخيرتين كصورة شفّافة لاهتمامات الطّبقة الحاكمة و انشغالاتها. [1]

و قد تبنّى "**جورج بليخانوف GYORGY PLIKHANOF**" آراء الماركسيين بحيث جعل الأدب و الفن مرآة للحياة الاجتماعية، كما تفرّغ لدراسة البنى الفوقية الفكرية و الإيديولوجية، كما تقدّم خطوة إلى الأمام في فهم مسألة الانعكاس و توجيه النظر إلى طبيعة حضور الأدب في الواقع الاجتماعي مركزا على العنصر الدّينامي الأساسي و هو صراع الطّبقات و ما ينتج عنه من صراع للأفكار .

و اعتمادا على أفكار "**جورج لوكا تش GYORGY LOKACS** "حول علاقة الأدب بالواقع و ضرورته نجد أنّ "**لوسيان غولدمان LUCIEN GOULDMANN**" قد أقرّ بالعلاقات المباشرة بين البنية الاجتماعية الاقتصادية من جهة، و بنية الأدب من جهة أخرى، مُدخلاً تحت مفهوم البنية كلا من الشّكل و النّوع الأدبي و مبادئ تصوير الواقع و وجد أنّ الإيديولوجيا في الأدب تمثل الوعي الممكن الذي يحرّك فكر الجماعة و رسم مستقبلها، و تتمثل في رؤية الأديب للعالم التي يضمرها كلّ نصّ أدبي.

و ذهب "**ميخائيل باختين**"**MIKHAIL BAKHTINE**" أبعد من ذلك حيث أشار إلى أنّ الإيديولوجيا تظهر في الكتابة، و هذا ما يجعل من أيّ عمل أدبي أو نقدي لا يخلو من الإيديولوجيا فهي ترتبط بوجهة النظر التي يتضمنها العمل الأدبي و تعكس الرؤية

[1]. ينظر: تيري إيجلتون: النّقد و الإيديولوجيا، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دط، بيروت،1992، ص11.

الفنية و الجمالية التي ينطلق منها الناقد أو الأديب غير أنّ مستويات بروز الإيديولوجيا في الأدب جعلتها محط اختلاف بين النقاد. [1]

واعتمادًا على ما بيّنه "**عمار بلحسن**" تتّضح علاقة الأدب بالإيديولوجيا و هذا من خلال أطروحاته الثلاثة التّالية :

- النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجيا و تعطيها بنية و شكلا يُنتج دلالات جديدة بحيث كل نص يحمل تجربة الخاصة و دلالاته المتميزة.
- يقوم النص بتحويل الإيديولوجيا و تصويرها الأمر الذي يسمح باكتشافها و إعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين .
- يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة الواقع؛ فهو تمثُّل فنّي جمالي لظواهره و أشخاصه و علاقاته و أحاسيسه [2]

يبدو واضحا إذن أنّ البعد الإيديولوجي موجود في النّص الأدبي، و ذلك من خلال مستويات متعددة، فهو متواجد في الفكرة و الموقف، متواجد في البنيات الفنّية و في منظور المبدع و وعيه. و تأسيسًا على ذلك، فإنّه يمكن القول أنّ العملية الإبداعية لا تتم بالبساطة و التلقائية بل هي مشروطة بالوظيفة الإيديولوجية.

---

[1]. ينظر: ياكوف ألسبرغ: المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي، تر: نوفل نيّوف، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 1، 1978، ص73.

[2]. ينظر:عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجيا، ص98.

3) جدلية العلاقة بين المثقف و السلطة:

لقد شكّل موضوع العلاقة بين المثقّف و السلطة حيّزًا كبيرًا من اهتمامات الفكر الإنساني عموما، و العربي على الوجه الخصوص لما له من أهمية بالغة في الكشف عن الواقع الاجتماعي و السياسي و الثقافي لأيّة أُمة من الأمم. و لما له من دور في الإحاطة بهذا الواقع، بل و إبراز محاسن و مساوئ تلك العلاقة، و مكمن القوة و الضعف فيها، و لقد كانت هذه المشكلة محلّ جدل و خلاف بين الباحثين، ومن هنا يستوقفنا السؤال، ما مفهوم المثقف ؟ و ما مفهوم السلطة؟ و ما هي العلاقة الموجودة بين المثقف و السلطة؟.

1- مفهوم المثقف:

يعدّ مصطلح الثقافة من أدقّ المصطلحات التي خاض فيها الفكر البشري و لا يزال، و إذا كانت كلمة "**ثقافة**" واسعة النطاق متعددة الجوانب، فإنّها أصل لكلمة "**المثقف**"، **و ليس من السّهل** إيجاد تعريف محدد "**للمثقف Intellectuel** " و متّفق عليه في الخطاب العربي، أو غيره من الثقافات .

و إذا عدنا إلى أصل المفهوم و نشأته و تطوره التاريخي؛ نجد أنّ المثقف لم ير النّور إلاّ في الأزمنة الحديثة، في اللغة الفرنسية حصرا قبل أن تنقل عدوى المفهوم إلى اللغات الأخرى، و كان لابدّ من الانتظار حتى أواخر القرن التّاسع عشر (1898) كي يكتسب المفهوم دلالته السياسية و الاجتماعية، الفعلية، و ذلك « **بعد انفجار قضية دريفوس**»،[1] الذي حكم عليه بالسجن و الطرد من الجيش بتهمة الخيانة عام (1896).

إذا كان القرن التاسع عشر بداية لمحاولة ربط الأفكار و القيم بالبناء الاجتماعي فهذا لا يعني عدم وجود إرهاصات تلك البدايات لدى الفلاسفة العرب أمثال" **ابن رشد**" الذي ربط في مؤلفه الشهير (فصل المقال) بين طبيعة المعرفة و شكل الخطاب و الاتصال

[1]. محمد الشيخ: المثقف و السلطة دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1991، ص14.

المعرفي، و وظيفته و فعاليته، و "**ابن خلدون**" الذي يمكن عدّ أفكاره أول منهجية لربط الثقافة كنمط حياة بالوجود الاجتماعي. [1]

و من هنا ظهرت قضية خلافية بين المثقفين أنفسهم في تعريف ذاتهم، و أدوارهم، و صفاتهم، و هذا ما أبقى هذا المفهوم ضبابيا مع كثرة استعماله و رواجه. و يرجع "**الجابري**"هذه الضبابية إلى نقل مفهوم المثقف من الثقافة الأوروبية إلى العربية ،دون أن تتم تبيئته بالصّورة التي تمنحه مرجعية محددة.[2]

و يعتبر "**إدوارد سعيد**" أنّ المثقف هو من وهب ملكة عقلية لتوضيح رسالة أو وجهة نظر أو موقف، أو فلسفة، أو تجسيد أي من هذا و تبيانها بألفاظ واضحة لجمهور ما و نيابة عنه و يرى أيضا أنّ المثقف هو إنسان يراهن بكينونته كلّها على حسّ نقدي.[3]

و نجد تعريف المثقف عند "**أركون**" هو ذلك الذي تبنى علم الغرب و جماليته و نمط حياته و إيديولوجيته، و الذي يتحلى بروح مستقلة؛ محبة للاستكشاف و التّحري، و ذات نزعة نقدية و احتجاجية تشغل باسم حقوق الروح و الفكر فقط.[4]

و المثقف هو الذي يملك القدرة على تحويل وعيه إلى خطاب ثقافي و الذي يملك أدوات التحليل و الانتقال من الواقع اللّصيق إلى الحقيقة المجرّدة و الفكرة المشرقة، و بالتالي فالمثقف هو القادر على التحريك عبر المكان و الزمان بفكره متجولا في آفاق التراث مميزا

---

[1]. ينظر: حمد إسعاف: المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، ع3 و4، 2014، ص 345، 346.

[2]. ينظر:محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل و نكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص14.

[3]. ينظر: هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة الطرائق السردية، ج2، رؤيةR، للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 2013، ص21.

[4]. ينظر: محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الانتماء العربي دط، بيروت، 1986 ، ص232.

غثّه من سمينه و عرضه من جوهره، و قد تعلّقت آفاق المثقف العربي بثلاث دوائر متداخلة.

- دائرة محلية (البلد الذي يعيش فيه).
- دائرة قومية (الوطن العربي الكبير الذي ينتمي إليه بفعل عوامل جغرافية و تاريخية و غيرها).
- دائرة دينية (الدين الإسلامي الذي يدين به، و يربطه بالبلدان الإسلامية في العالم أجمع).[1]

باعتبار المثقف الكائن الاجتماعي المخصوص بملكة التّفكير و التأمل في قضايا الواقع.[2]

2-مفهوم السلطة:

لقد تعددت الآراء حول تحديد مفهوم السلطة، حيث كان محل جدل بين الباحثين، و هذا يرجع إلى صعوبة العثور على تعريف دقيق و متّفق عليه.

ارتبط مفهوم السلطة «**بمستوى التطور العقلي و الحضاري للأمم و المجتمعات كونه أحد العناصر الأساسية في البنية الاجتماعية العامة، ذلك أنّها تمثل الملك و القدرة و الحكم في النظام العام للمجتمع الذي هو صفة أساسية في الحياة الإنسانية**».[3]

و يقصد بالسلطة عند علماء السياسة، سلطة الدولة، و يتم ظهور السلطة قي كلّ التنظيمات بمجرد تمكن شخص أو مجموعة من الأشخاص فرض إرادتها على الغير ،أماّ

---

[1]. ينظر: حسن عابد: المثقف المغترب، الدّار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1999، ص13.

[2]. ينظر: عبد الإله بلقزيز: نهاية الداعية الممكن و الممتنع في أدوار المثقفين، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص،124.

[3]. علال سنقوقة: المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص7.

مفهومها عند العالم الاجتماعي "**سلفادور جيني**" هي« **ظاهرة عامة في المجتمع**»،[1] تمارس الحكم على الآخرين، و عرّفها "**فاولرFAWLER**"بأنّها «**قدرة الاشخاص و المؤسسات على مراقبة سلوك الآخرين و حياتهم اليومية**»،[2] بمعنى أنّها أوامر تواصلية فوقية توجه من الحكّام إلى الرعية و الجماهير الشعبية لتنفيذها، أو مراقبة الآخرين و محاسبتهم بشكل يومي و من هنا نتج ذلك الصراع الجدلي و الطّبقي بين الحكّام و المحكومين من خلال الميل الشعوري إلى امتلاك السلطة و الحكم.

كما ارتبطت السلطة بتنفيذ القرارات، و تتداخل مع عدّة مفاهيم كالحق و القانون و الحرية و العدالة و المؤسسة و النظام و الشرعية و التراتبية الهرمية و الدستورية و الالتزام بكل ما هو رسمي و سياسي، و تعتمد في التنفيذ على القوة المادية و المالية و المعنوية.

لقد حظيت العلاقة بين السلطة و الإيديولوجيا بأهمية بالغة، لأنّها علاقة متداخلة، و ذلك نظرا للتقارب و التمازج الموجود بينهما باعتبار الأولى لا يمكنها الاستمرار في تطبيق برنامجها السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي إلاّ إذا كانت تملك إيديولوجية فعّالة تمكنها من فعل ذلك، و كلّ إيديولوجية تسعى من جهتها إلى كسب سلطة سياسية تمكّنها من تطبيق و اختيار نظرتها، و هذا ما يجعلها ركنا من أركان السلطة و سقوط السلطة معناه سقوط الإيديولوجيا.

---

[1]. محمد السويدي: علم الاجتماع السياسي(ميدانه و قضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، دت، ص18.

[2]. زهرة ماجي: الطبيب و المريض و خطاب السلطة، تر، الحبيب بن رحّال السرغيني، مجلة المناهل، المغرب، ع 62و63، ماي، 2011، ص171.

ج-علاقة المثقف بالسلطة:

نحن الآن بصدد دراسة ركنين رئيسيين هما المثقف و السلطة حيث تتحدد طبيعة العلاقة و التفاعل بينهما. و كلّ واحد منهما يمتلك منطقه الخاص، أو نظامه الفكري الذي من خلاله يفكر و يسلك، و تبدو أنظمة الفكر هذه، و خاصة في حالتنا العربية المعاصرة متناقضة أشّد التناقض، و عندما ندقق النظر أكثر نجد أنّ التناقض بين منطق السلطة و منطق المثقف هو الأكثر بروزاً. فالسلطة السياسية لا يهمّها إلاّ واقع الحال الآني؛ لأنّ هذا الواقع هو المحدد لاستقرارها، و من ثمّ وجودها، و المثقف كما يصور نفسه فهو يتحدث عن مأمول الحال دون كبير الاكتراث بواقع الحال، و كلا الاثنين يتنافسان على المجتمع و مكوناته من أجل اكتساب شرعية الوجود في صراع واضح للقدرة على التأثير.

و من هذا التنافس على ترويج كل طرف لمنطقه في المجتمع تنشأ الإيديولوجيا بصفتها الخطاب الأكثر قبولا و إدراكا لدى فئات المجتمع المختلفة،[1] و هذا ما ولّد التأرجح الإتجاهي بين الخطابين الإيديولوجيين؛ خطاب المثقف المؤدلج، و خطاب السلطة القائمة. أدّى إلى ظهور جدلية تتمثل في قدرة احتواء المجتمع ،و اكتساب ولاء أطرافه المختلفة بحيث تكون السلطة أكثر احتواءً في حالات الاستقرار النسبي و السياسي و الاجتماعي، و هذا ما يمنحها القدرة بدفع المثقف إلى الركون و العزلة و الانسحاب، و التقوقع حول ذاته و أحلامه. بحيث «**تميل السلطة إلى إنتاج أفعال مختلفة من الإكراه و القهر بسبب حاجتها الذّاتية لممارسة وجودها المادي**».[2] و هذا ما يجعلها «**ترجم معارضها رجماً بتُهم الانحراف... و خاصة الغير المنتمين إليها**».[3]

و هذا ما يؤشر إلى تعقد العلاقات بين الطرفين، لكون المثقف الحقيقي يصدر من حيث المبدأ عن نظرة نقدية للأمور و فكر يمارسه من موقع الاستقلال هادفا من خلاله إلى

---

[1]. ينظر: حمد إسعاف، المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل، ص361، 362.

[2]. عبد الله بلقزيز: نهاية الداعية (الممكن و الممتنع في أدوار المثقفين)، ص111.

[3]. المرجع نفسه: ص112.

تغير الواقع، فيما تعمل السلطة على تعزيز الوضع القائم و ترسيخه و منع التغير فيه، بل و تكريس القيم السائدة و الحفاظ على منظومتها.[1]

إذن لا نتردد في وصف علاقة المثقف و السلطة بعلاقة غير تراتبية و لا فعّالة لأنّ التقاؤهما يولّد صدمة، باعتبار أنّ الثنائية الحاكمة لعلاقة المثقف بالسلطة هي ثنائية المعارضة و الموالاة.

[1]. ينظر: غالي شكري: المثقفون و السلطة في مصر، مؤسسة أخبار اليوم، ط1، القاهرة، 1990، ص43.

4)الثالوث المقدّس (السلطة، الدّين، الجنس):

لقد رضخت مجتمعاتنا العربية منذ الأزل تحت وطأة أعراف وتقاليد رسخت في شعوبنا مجموعة من التابوهات و التي عادة ما ترتبط بالثالوث المقدس أي **السلطة، الدين، الجنس.** و هو الثالوث المعادي للإبداع و العلم و التقدم، الّذي يمثله رجل السياسة و رجل الأخلاق و رجل الدين، فالسياسي يريد الاستقرار و يعادي كل فكر جديد و كل ممارسة تريد تغيير المجتمع أو الدولة معا، أما رجل الأخلاق المتزمت يريد الحفاظ على منظومة التقاليد الأخلاقية التي عفا عليها الزمن ،بينما رجل الدين المتشدد يريد أن يحصر المقدس في فهمه للدين، وبالتالي يدّعي امتلاكه الحقيقة المطلقة من خلال الزعم بأنّ تفسيره للدّين هو التفسير الوحيد و الصحيح.

إذا كانت المجتمعات الأوروبية قد تجاوزت إلى حد كبير ثلاثية التحريم هذه، بفضل عوامل عديدة يقف على رأسها التطور الثقافي و العلمي، فإنّ المجتمعات العربية والإسلامية لا تزال تسبح في هذه الفضاءات الثلاث: **السلطة والدين والجنس** .

1-السلطة:

قد تكون السلطة السياسية إما ديمقراطية ،تقوم على مبدأ التداول، حيث تتاح الفرصة للمتنافسين المشاركة في النّشاط السياسي، و إمّا تكون استبدادية يسيطر عليها ديكتاتور أو جماعة أو حزب ما و التّي تستعمل شتى وسائل القمع و العنف، و لا تخرج عن مفهوم الإخضاع و السّيطرة و تحقيق المصلحة الخاصة و نفي مصلحة الآخر «**مندفعة إلى استحصال شرعيتها و الاعتراف بها من المجموع الاجتماعي – كسلطة – بواسطة العنف المادي و الرّمزي ،... و تدفع بصورتها إلى الدّرجة التّي تتحول فيها هيبتها إلى ترويع جماعي لا يطلب من المجتمع سوى تأليه السلطان السّياسي**».[1]

[1]. عبد الإله بلقزيز: نهاية الداعية الممكن و الممتنع في أدوار المثقفين، ص111، 112.

و تبعا لهذه الأفكار الجديدة، لا تعود المعارضة السّياسية آلية من آليات النظام السياسي، و دينامية دافعة نحو تجديده ،و نحو تنمية المجال السياسي بل تتحول إلى سبب لبث الفرقة في لمحة الجماعة و الأمة، و إلى سبب لاشتعال فتيل الفتنة؛ و هذا التأليه هو في أساس توحّش السلطة في وجه المجتمع.

إنّ الحياة السياسية العربية محكومة بهذه العقيدة الجبرية، و كلّ المحن التّي تتعرض لها الحريات الفردية في واقع الأمر هي من جرّاء هذا التّأليه السلطوي،[1] بحيث اتّخذت السلطة «**ممارسة العنف سبيلا وحيدا للتعبير عن مواقفها السياسية و الاجتماعية** ».[2]

كما ظهرت كتابات عديدة تناولت ظواهر العنف السياسي و خاصة تلك التّي تتجه إلى دراسة الحركات السياسية الإسلامية. حيث كان معنى التطرف متلازما في الأغلب الأعم من حالات الاستعمال مع معنى العنف، و قد تجلّى ذلك في حركات العنف السياسي التي عبّرت عن نفسها و عن مواقفها في هذه الصورة من الممارسة بسبب خلفية مواقفها الفكرية أو السياسية المتطرفة.

و من هنا نخلص إلى أنّ السلطات السياسية بوسعها أن تختلط مع السلطات الدّينية حيث أصبح الحكّام أشباه آلهة، و هذا ما جعل تكريس الحكّام لرجال الدّين في تأكيد و ترسيخ أفكارهم و إصدار فتواهم و قراراتهم من أجل فرض نموذجها و مثالها التحريمي على الأفراد و الجماعة.

---

[1]. ينظر:عبد الإله بلقزيز: نهاية الداعية الممكن و الممتنع في أدوار المثقفين، ص114، 115 .

[2]. عبد الإله بلقزيز: الإسلام و السياسة دور الحركة الإسلامية في صوغ المجال السياسي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص78.

2-الدّين:

يعتبر الدّين التابوه الحاكم و الأهم في الثالوث المحرم، و قد كان و لا يزال في أرجاء الوطن العربي و الإسلامي هو المسيّر لعقول البشرية، لأنّ الدّين مجموعة من العقائد و الشرائع السماوية المثالية، التي لا يمكن مناقشتها أو تغييرها و تعديلها، و تكمن أهميته في ضبط سلوك المجتمع.

إنّ السلطة الدينية ذات قوّة كبيرة في تشكيل وعي النّاس و السيطرة عليهم و تعبئتهم و حشدهم و تحويل أفكارهم و مشاعرهم نحو هدف محدد و هذا ما يبيّنه "**غوستاف لوبون gustave Lebon** "حول هذا المعنى قائلا «**تسخّر السلطة الدينية النّاس غير مستعينة بالعقل، و عندها من القدرة ما يكفي لتحويل الأفكار و المشاعر نحو غرض واحد، و لا تضاهي قوّة العقل المطلق قوّتها**».[1]

لقد ظهرت فكرة تقديس الدين و رموزه من كتب سماوية و ذكر لله أو الرسل و الأنبياء و التحدث عن أمور العقاب و الثواب، فتشكلت في أذهان الناس الكثير من الأمور الغريبة التي تحيط بموضوع الدين. و من هذا المنطلق أخذت الرواية العربية على عاتقها الكشف عن هذه الممارسات السلبية التي تجعل من الدين مطيّة لخدمة أغراض لا علاقة لها بالدين و لا بالعقل.

و إذا اجتمع كل من السياسة و الدّين صار المبدع محترفا، حيث أنّه من خلال امتلاكه و فهمه لهاذين الأمرين هو مؤهل لإعادة صياغة العقل البشري و إعادة تنويره، فالدين و على حساب تاريخ تشكّله قد أعطى للإنسان الكثير من المؤهلات التي خلقت السياسة و شؤون تسييرها.

---

[1]. غوستاف لوبون: روح الثورات و الثورة الفرنسية، تر: محمد عادل زعيتر، المكتبة العصرية، ط2، القاهرة، 1934، ص88.

لقد حُوّلت التيارات المتشدّدة في الدين إلى مجرّد عقيدة للعنف و الكراهية و التطرف واستخدمته كشعار خارجي في لعبتها السياسية للوصول إلى السلطة «**وهذه التيارات تسمى السلفية الجهادية، و هي تسمى بهذا الاسم لأنّها تعتمد على الفعل و ليس مجرّد العقيدة الفكرية فقط و المسافة عندها بين الفكر و بين الفعل و الممارسة مسافة قصيرة جدا فمن السهل بالنسبة لها أن تنتقل من حيّز التفكير المتطرف إلى حيّز التنفيذ المدمّر**». [1]

و هذا ما أدى إلى « **كثرة الحديث عن الإيديولوجيا طيلة العقود الماضية في العالمين العربي و الاسلامي بدلالات و مضامين مختلفة و متضاربة بين التيارات السياسية و الدينية** »،[2] حيث مازال اللاوعي العربي الإسلامي محكوما حتى اليوم بثالوث السلطة و الدين و الجنس. لأنّ الشعب حُكم و يُحكم طبقا لمبدأ (العقيدة و الغنيمة و السلطة) و منظومة الاستبداد و القهر و إهانة المواطن الذي يزال محروما في العالم العربي من حقوق المواطنة و مقموعا من السلطة و التيارات الدينية.

ج-الجنس:

يعتبر الجنس أكثر المواضيع المعتّم و المسكوت عنها،و هو الموضوع الأقل تداولا و تناولا كدراسة، و هذا نضرا لما يخيّم على الأمر من خطوط حمراء يُمنع تخطّيها و كشف ما وراءها. و قد نشأ هذا التابوه مع الدين منذ البداية حيث كان وثيق الارتباط به، وهذا منذ أن أصبحت الانثى ملكية خاصة للذكر فكان الدّين هو المنظم لتلك العلاقة و كان رجل الدين و لا يزال هو الجهة التى تقوم بالسماح و المباركة و توثيق الملكية.

لقد اقترن الجنس بالجسد بكونه الساحة الرئيسية التي تعمل عليها السلطة، لذلك كان لابدّ من اقتحام دائرة ذلك العالم المهمل المستبعد من لغة الخطاب اليومي و الرسمي بالرغم أنّه حاضر و ماثل دائما في الوجود، فهو الحاضر والغائب الذي يحمل كل

---

[1]. حمدى الشريف: الدين و الثورة بين لاهوت التحرير و المسيحي و اليسار الإسلامي، القاهرة، دار مصر العربية للنشر و التوزيع، 2015، ص360.

[2]. محمد سبيلا: الإيديولوجيا نحو نظرة تكاملية، المركز الثقافي الغربي، ط1، الدار البيضاء، 1992، ص11.

متناقضات و مفارقات هذا الوجود، ومن خلاله تبدأ دورة الحياة تنتهي. و غالبا ما «**اعتبرت المرأة جسدا و آلة للمتعة** »،[1] و طالما حُصر مفهوم الجسد في دلالة المتعوية الجنسية فهو «**منظور المعاناة الانسانية التي تتخلق و تتبلور من خلال العلاقات بين البشر داخل منظومة اجتماعية تحتقر التعبير الجسدي و تعرقل حتى فرص الانطلاق البريئة من الجنس تحت شعار الاحتشام و الوقار**». [2]

يعتبر الجنس اشكالية الصراع بين المقدس و المدنس و العذرية و الاغتصاب كون جسد المرأة عدوا لدودا لهذه الصراعات ،و إذا نظرنا إلى نصوص العهد القديم نجد أنّ صورة المرأة فيه ظهرت كمخلوقات ذليلة مهملة و في المسيحية ربط الكتّاب المسيحيون بين خلق آدم و حواء واكتشافهما للجنس على الأرض و بين الخطيئة حيث كان هذا التوريث بواسطة عضوين يجب سترهما،[3] و كما حصرت المرأة بين ازدواجية الحياة و الموت فهي سرّ السعادة و أصل الشقاء و رمزا للحب و مصدرا للغواية.

أمّا عند مجيء الإسلام أنصف القرآن الكريم المرأة وأعطى لها حقوقا لم تكن تملكها من قبل، لكن نجد أنّ البعض قد استغلوا ما يوجد في كتب التراث مع التقليل من مكانة المرأة باعتبارها جسدا. و إذا ما حصرنا هذا التابوه في الأعمال الأدبية نجد أنّ معظم الأدباء قد تطرقوا إلى هذا الموضوع الحساس بنوع من الحذر و كثير من الحرج ما عدا بعض الاستثناءات، و لجئوا إلى أسلوب التلميح باستعمال فنون بلاغية كالمجاز و الاستعارة أثناء الحديث عن العلاقات الحميمية بين الجنسين، لأنّهم محكومون بقوانين المجتمع و قيمه الدينية و أعرافه الاجتماعية و نمثّل لذلك بنص "**زهرة الصبار لعلياء التابعي**" أين تعبر رجاء عن احساس المتعة الذي يرافق العلمية الجنسية تقول:«**كان يشبهني بالأرض يستلقي تحت**

---

[1].هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية و التطبيق، رؤية للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص158.

[2]. المرجع نفسه: ص نفسها.

[3]. ينظر :ياسين بوعلي: الثالوث المحرم دراسات في الدين و الجنس و الصراع الطبقي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1978، ص 24.

زياتينها و يضم قبضة من قمحها إلى وجهه...يستنشق جلدي الناضج ملحا و عرقا و سمرة و رغبة فيجد فيه رائحة الرغيف»،[1] و أنّ القارئ لن يبذل جهدا كبيرا لمعرفة ما توحي به تلك الايحاءات و الرموز«**و مباشرة يفسر تواصل حضور سلطة المجتمع و محظورات الاخلاق و القيم الدينية بقوة مما جعل التحرر منها أمرًا ليس باليسير»**.[2]

إنّ المثقف العربي محصورا بكثير من القيود و محرّما عن رؤية و قول واقعه كما يراه أو كما يعيشه، ذلك ما جعل الرواية العربية ترتبط بواقع مجتمعها، وتتصهر في عاداته و تقاليده، وتحكي عن مجرى التطورات الاجتماعية و الثقافية والسياسية للوطن العربي.

باعتبار أنّ كل ممنوع مرغوب فيه، فقد أسال موضوع الجنس الكثير من الحبر، و ظهرت على الساحة الأدبية أقلام عديدة و متنوعة كتابة و أسلوبا، و أجناسا و أعمارا، دونما حدود يفرضها بعض من الخجل أو الحياء.

وعلى الرّغم من كلّ الضغوطات دينية كانت أم سياسية، فإنّ الأسماء في مجال خوض الممنوع و اختراقه كثيفة الحضور سواء على المستوى العربي أم الجزائري، فعلى المستوى العربي نجد: "**محمد حسن علوان**" في "**سقف الكفاية**"، "**إبراهيم محمود**" في "**المتعة المحظورة**"، "**محمد شكري**" في "**الخبز الحافي**"،**ليلى عنقة**" في "**بقدر ما أحبتك،أردته**"،**فاطمة فهد**" في "**أنثاه**"، و"**أحمد الشدوي**" في "**الشبورة**".

أما على الساحة الأدبية الجزائرية فالأسماء أكثر من أن تحصى أيضا، إذ نجد: "**واسيني الأعرج**" في "**فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف**"، "**سيدة المقام**"، "**رشيد بوجدرة**" في "**تيميمون**"، "**الحلزون العنيد**"،"**عبد الحميد بن هدوقة**" في "**بان الصّبح**"،"**الطاهر وطار**" في "**اللاز و الزلزال**"، و "**أمين الزاوي**" في روايته "**قبل الحب بقليل**" و "**الرعشة**".

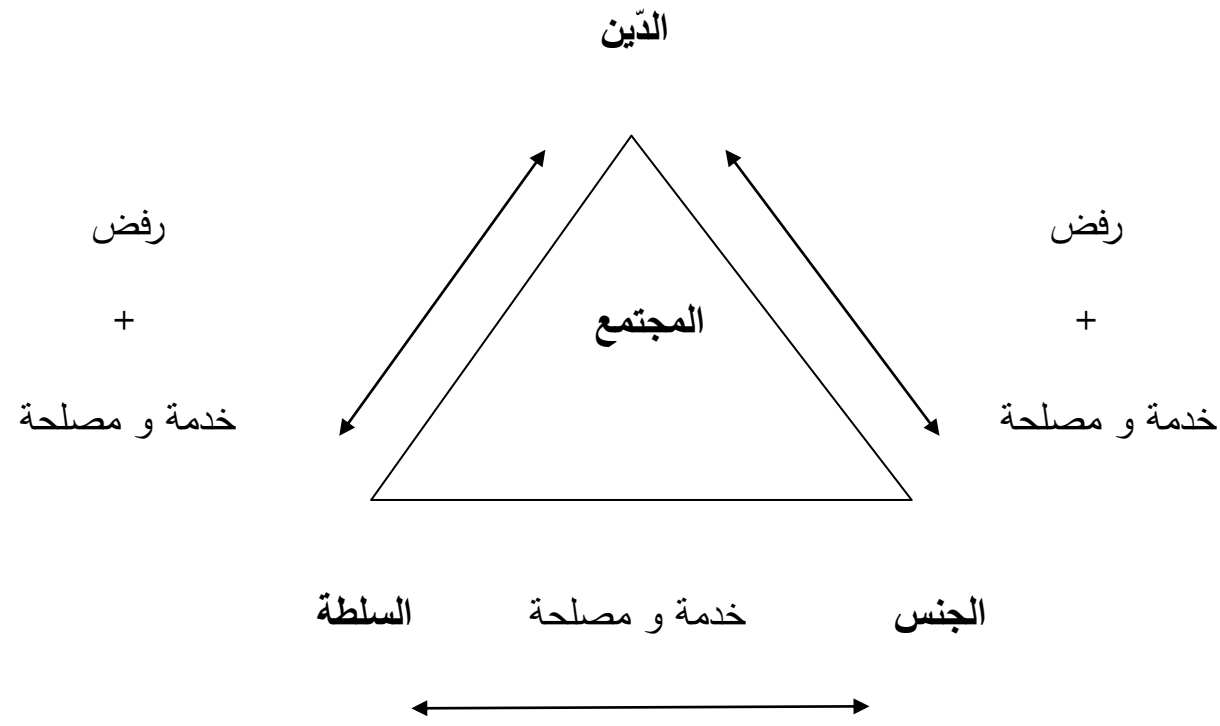
---

[1]. علياء التابعي: زهرة الصبار، دار الجنوب، تونس، 2003، ص165، 166.

[2]. بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، ط1، تونس، 2003، ص86.

لقد نشأت علاقة بين الدّين و السياسية وطبقت في الأدب بأشكال عديدة قد تكون مرضية للقارئ و قد تكون العكس،فإذا وافقت مبادئه و قناعاته السياسية و الدينية على حد سواء تكون مقبولة، وإذا كان العكس فهي غير ذلك تماماً.

ويعني هذا أنّ علاقة الدّين بالسياسة قد تكون علاقة خدمة و مصلحة وقد تكون علاقة رفض أيضا، مثلها مثل علاقة الدّين بالجنس الّذي يخدمه أحياناً و يرفض ذلك أحيانا أخرى، ومثل علاقة الجنس بالسياسة وهو الأمر الّذي سنحاول توضيحه من خلال الشّكل التالي:



يوضّح الشّكل الممثّل أعلاه العلاقات المفترضة بين كلّ من الدّين، السلطة و الجنس. والقائمة على الرّفض أحيانا و الخدمة والمصلحة أحيانا أخرى، حيث أنّ الدّين في خدمة الجنس و السلطة ما دام كل منهما يتم تطبيقه حسب تعاليمه من طرف رجال الدّين أي حسب الشّرع. بينما يتمّ رفضهما كلّيا إذا تمّ اختراق تعاليمه، وكذلك هو الحال بالنّسبة

للسلطة فقد يخدمها الدّين إذا ما خدم مصالح الطبقة المتسلطة و المتحكّمة في السياسة، لكن و في حالة مخالفته لهم نجدهم يدعون إلى فصل الدّين عن الدّولة و من خلال هذه الردود ظهرت العديد من الجمعيات و المؤسسات التي تنادي بفصل الدين عن الدّولة.

إنّ السلطة تبيح الجنس في حال خدمة مصالحها و توفير حالة استثنائية من ترويض الشّعب و ستره و سكوته عن الفساد، فعلاقتهما إذا هي علاقة خدمة و مصلحة و علاقة نفور أحيانا أخرى.

أمّا علاقة الجنس بالدّين و السلطة فلا هو مرفوض كليا ولا هو بالمقبول و المصرح به، إنّما حسب مصالح الدّين أو السلطة يكون الرّفض أو القبول به.

وهكذا نخلص إلى أنّ مجتمعاتنا العربية محكومة بنسق من القيم، نمطي و مكرس له و يستند إلى مرجعيات عقائدية أو عرقية تتحكم بها روابط عشائرية ،أو مذهبية و هذه المرجعيات تجعل الذهنية العربية ذهنية ماضوية بدعوة الأصالة و تقديس التراث.ولهذا فالممنوعات الثلاثة **(السلطة، الدين، الجنس)** هي في حقيقة الأمر كلّ ما يمثل الوجود و يرسم حدوده و معالمه، فلا يوجد في الأنشطة الإنسانية، أو الفعاليات الاجتماعية، أمر يخرج من هذا المثلث أو يخرج عن دائرة إحدى هذه العناصر لأنّها هي التي تصنع الحياة، و تسّير أمورها.

الفصل الثاني

علاقة سلطة السرد الروائي بالإيديولوجيا

المبحث الأول: الفن الروائي و الإيديولوجيا.

1-مفهوم الفن الروائي.

2-دلالة العنوان.

المبحث الثاني:البعد الإيديولوجي للشخصيات.

1-مفهوم الرواية البوليفونية.

2-بوليفونية الشخصيات.

المبحث الثالث:الأساليب اللغوية/الدلالات الإيديولوجية:

1-التهجين.

2-الأسلبة.

3-الباروديا/المحاكاة الساخرة.

4-الكرنفالية.

1) الفن الرّوائي/الإيديولوجيا:

تعدّ الرواية من أحدث الأنواع النثرية التي عرفها العرب، و هي من أكثر الأجناس الأدبية رواجا وتأثيرا على المتلقي المعاصر، لأنّها تعبر عن اهتمامات الإنسان المعاصر و مشاكله، ومن السهل على أيّ قارئ أن يطّلع على هذا الجنس النثري، لكن أن يقدّم مفهوما شاملا و دقيقا له أمر من الصّعب تحقيقه، وهذا نظرا للمعاني المتشعّبة التي اتّخذتها الرواية كجنس أدبي عبر مساراتها التّاريخية.

تعتبر الرواية محور العلاقة بين الذّات والعالم، وبين الحلم و الواقع، و بين الخطاب السياسي والاجتماعي والإيديولوجي، وهي التي تأخذ من الإنسان والطّبيعة والتاريخ محاور لموضوعاتها.

و الرواية حسب "**عبد المالك مرتاض**"«**جنس أدبي راقٍ ذات بنية شديدة التعقيد و الذي يتّخذ من اللغة مادته الأولى ،كمادة كلّ جنس أدبي. و الخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة لتصاغ و تشكّل في حبكة فنّية خالصة**».[1]

إنّ الدليل اللغوي مشحون بإيديولوجيا تجسد الصراع الاجتماعي في أنساقها، و لأنّ الرواية في حقيقتها متعدّدة الأساليب ومشكّلة من نظام من الدلائل، «**فإنّ كلّ شخصية، وكلّ هيئة تمثل في الرواية إلاّ و لها صوتها الخاص في الرواية و الذي يجسد موقفًا معينًا**».[2]

و من المعالجات الهامة التي تعرض إليها "**ميخائيل باختين**" **MHKHAIL BAKHTINE** هي تقسيمه للرواية إلى قسمين و هما: **رواية ديالوجية (متعددة الأصوات)** **و رواية مونولوجية (أحادية الأصوات)**، هذه الأخيرة تتسم بكونها تعمل على إبراز صوت واحد، و تسليط الضوء على فكرة واحدة والترويج لها، و هي بذلك تقمع كل الأصوات

[1]. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، علم المعرفة، دط، الكويت، 1998، ص27.

[2]. حميد الحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص، ص33.

المعارضة لها و تعمل على تنفيذ مزاعمها ،كما تعمل على إبراز محدودية هذه الأصوات ساعية إلى إقناع القارئ بأفكارها الصّائبة التي لا يعتريها أي شك أو نقصان.

أمّا الرواية الديالوجية و هو النوع الذي فضّله "**باختين**" فتتميز بالحياد المطلق للكاتب و هي لا تروّج للإيديولوجية على حساب أخرى بل تكتفي بعرض هذه الإيديولوجيات من أجل التأثير على القارئ و توجيهه.[1]

إنّ الجمع بين عناصر مكونة للبنية النّصية، و بين مؤثرات اجتماعية خارجية عنها، يجعل من النص الروائي بوصفه كيانا لغويا مجالا أساسيا للصراع الإيديولوجي حول المصالح الاجتماعية و الاقتصادية. يتمظهر الصراع الإيديولوجي في شكل بنيات لغوية تعبّر عنها رواية "**قبل الحب بقليل لأمين الزاوي**". حيث تُعتبر روايةً متعدّدة الأصوات، كونها تعرض الحقائق التاريخية و الرّاهنة بشكل متكافئ مختلف التّصورات و الرؤى و الأصوات بأساليب متعدّدة و مختلفة. و هذا ما يُعطي للشخصيات طابعها الشّمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي و الثّقافي، الذي فرضته السلطة خلال فترة السبعينات خاصة.

لقد عمل الكاتب من خلال مختلف الشّخصيات التي وظّفها على رصد الواقع الجزائري الّذي ضاع سبيله أمام الظّروف التاريخية و السياسية جراء مخلّفات المستدمر الفرنسي والاقتصادية من خلال فساد النظام و أزمة البترول، و الاجتماعية التي حتّمت على الشّعب الخضوع و الاستسلام للأعراف و التقاليد، أمّا الثقافية فقد أظهرت صورة المثقّف المقموع الذي سلبت منه أحلامه و شوّهت أفكاره.

تواجه قارئ هذه الرواية استهلالات خاصة، شاء الكاتب أن يصوغها بطريقة فنيّة حيث استطاع ترتيبها وفق الترتيب الأبجدي «**ألف الألفة و الأم و أول حب**»[2]، ونجد أيضا

---

[1]. ينظر: سيّد البحراوي: علم اجتماع الأدب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1992، ص48، 49.

[2]. أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، منشورات ضفاف، ط1، لبنان، 2015، ص11.

«**زاي الزمرد و الزّهر و الزّهو**»،[1] وكذلك «**ياء اليمامة واليُتم واليمّ**». [2] هذه الاستهلالات لم توظف لغاية جمالية وحسب بل كانت مشحونة بدلالات أيديولوجية لخّصت و عبّرت عن مختلف مضامين المقاطع السردية الواردة في الرواية.

إذن يمكننا إدراج هذه الرّواية ضمن الرواية العربية الجديدة، كونها نسجت على أصوات عدّة و بتعابير هادفة رصدت بصدق واقع الأمّة الجزائرية على سطح أوراقها.

[1]. الرواية: ص77.

[2]. الرواية: ص226.

2)دلالة العنوان:

يُعدّ العنوان عتبة النص و بدايته، و بل هو المفتاح الضروري للغوص في ثنايا النّص و التعمق في شعابه التّائهة، كما أنّه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص و انسجامه و به تبرز دلالة مقروئية النّص، فهو إن صحّت المشابهة بمثابة الرّأس من الجسد.

إنّ الدراسات الحديثة جعلت من العنوان أبرز مجالات اهتماماتها حيث ترى فيه مدخلا مهمّا يختزل مضمون التّجربة الروائية برمتها إلى درجة أنّ البعض جعل منه موضوعا علميا و جهازاً مفاهميا خاصًا.

لقد اعتبر "**جيرار جينات**"**GERARD JENETTE**" العنوان عتبة ذات سياقات و دلالات و وظائف لا تنفصل عن بنية العمل الفنّي لهذا نجده يوجّه قراءة الرواية و يحلّ ألغاز الأحداث و كما يستخلص البنية الدلالية للنص.[1]

تنبثق أهمية العنوان في كونه يجسّد سلطة النّص و واجهته الإعلامية، و هذه السلطة تُمارَس على المتلقي، لهذا يظهر لنا العنوان كقمّة لهرم قاعدته النّص، و بقدر ما نوثّق الصلة بينهما تنفجر جملة من الأبعاد التي تمكننا من استكشاف بعض منها، انطلاقا من اعتبار النّص متعدّد الدلالات.

و عنوان **(قبل الحب بقليل)** الّذي نحن بصدد تحليله، أفلح بناؤه اللّغوي في إثارة القارئ كي يطرح التساؤل حول العلاقة بين العنوان و مضمون النّص، حيث تبدو إحالة العنوان رمزية غير مباشرة لعدم وجود سياق تواصلي مباشر، هذا ما يحفّزنا للبحث عن جوانب أخرى لهذا العنوان الذي يتكون من ثلاث كلمات (قبل، الحب، بقليل) التي كُتبت بالبند العريض و بلون مثير و هو اللون الأحمر، كي يتمكن القارئ من تمييزه بسهولة عن اسم المؤلف الظّاهر باللون الأسود و اسم دار النشر ،كما شكل العنوان ضمن تركيبه النحوي استهلاله بظرف زمان **(قبل)** ليدل على وجود أحداث سابقة وقعت قبل الزمن الرّاهن، لتليها

[1]. ينظر: الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي و المسرحي دراسة تطبيقية، ط1، الأردن، 2014، ص27.

كلمة **(الحب)** حيث تصبح عملية السرد محاولة للإحاطة بالحب و رصد مجاله المسيطر على مقتضيات السرد بأكمله و ينشغل النص بطرح الحب كما تعيشه الشخصيات و يكاد يكون مساحة موزّعة على النص كله ،حيث يرسم الرّوائي مشهدا متحركا يبدو واضحا للوهلة الأولى «**حاولت أن أحلم بزوجة الجنرال (الجنّار) المتقاعد فخفت، لم تزرني الأحلام**»،[1] و هذه الكلمة (الحب) تعدّ منبع السعادة و مرفأ الآمان و الوفاء. و قد ختمه بجار و مجرور هو **(بقليل)** الذي يدل على الوقت القصير و الوجيز، إذ تصاحب هذا العنوان صورة لامرأة شعبية جالسة و متكئة على سرير مرتدية ثوباً متعدّد الألوان، و هذه الصورة لم تأت عبثا و قد تكون رمزا لشيء ما، فالرموز و من بينها الألوان أصبحت مستعملة في شتى ميادين الحياة و يشترط في توظيفها المعرفة الجماعية للرمز و دلالته.

و نظنّ أنّ الألوان المتعدّدة بما فيها من (أصفر، أخضر، أزرق، بنفسجي، أحمر، بني، أسود، برتقالي)، هو دلالة لتعدّد الآراء و الإيديولوجيات. كون هذه المرأة تُحيل إلى الوطن الجزائري بما فيه من توجّهات مختلفة.

و إذا ما حاولنا اقتحام البنية الدلالية لهذا العنوان نجد أنّه يعبّر عن اقتران المرأة بالرجل، لهذا كان النّص نتيجة منطقية لهذا الارتباط و التوافق الرّوحي بينهما بوصفهما عُنصري الحياة و الحرية و نواة تشكيل العالم، مهما اختلفت الرّؤى و الإيديولوجيات.

[1]. الرواية: ص11.

3)البعد الإيديولوجي للشخصيات:

سنحاول في هذا المبحث الوقوف على مختلف التوجهات الأيديولوجية التي استعرضها الكاتب من خلال رواية "**قبل الحب بقليل**"، والتي عبّرت عن مختلف الوقائع و الإيديولوجيات التي شملت مختلف شرائح المجتمع الجزائري، خاصة في فترة السبعينات و الثمانينات، لذا اختار الكاتب شخصيات روائية تحمل عنصرًا حيويًا يضطلع بمختلف الأدوار و الأفعال التي تترابط و تتكامل في نسيج النّص لتمنحه المعنى و الدلالة.

تعتبر الشخصية مكوّنا روائيا و عنصرا هامًّا في اللعبة السردية، بل هي عمودها الفقري حيث «**لا يمكن تصور الأحداث الروائية بلا شخصيات**»[1]، و هي تقوم بانجاز الأفعال التي تمتد و تترابط في مسار الحكاية، و يعمل الروائي على بنائها بناءً متميّزًا، محاولاً أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية لذلك يمكن القول «**إنّ الشخصية الروائية يمكن أن تكون مُؤشّرًا دالاّ على المرحلة الاجتماعية و التاريخية التي تعيشها و تعبّر عنها**»[2]، حيث تقع الشخصية في صميم الوجود الرّوائي و لذلك تحظى بأهمية بالغة عند الكثير من الدّارسين و المنشغلين بالدراسات السردية، غير أنّ اختلاف أسُسها النظرية و المنهجية النابعة من خلفيات فكرية و إيديولوجية، يفرض علينا منذ البداية إيجاد طريقة إجرائية حاسمة تقرّبنا من التعرف على الشخصيات و تسمح لنا بتصنيفها دلاليا.

إذا ما رجعنا إلى المدونة التي بين أيدينا سنجد أنّ كاتبها "**أمين الزاوي**" قد اعتمد على تقنية تعدد الأصوات و يعني هذا المصطلح تناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع

---

[1]. جويدة حمّاش: بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم لمصطفى فاسي مقاربة في السميائيات، منشورات الأوراس، دط، دت، ص96.

[2]. أحمد مرشد : البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص34.

واحدًا بعد الآخر و من الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من زاوية النّظر لما يرويه الرّواة الآخرون.[1]

وغالبا ما نجد أنَّ الروائي قد جمع بين عدّة شخصيات تقوم كلّ منها بعرض بعض المعلومات أو الإخبار عن شخصية أخرى أو رواية قصّة معيّنة. و هذا ما سنحاول إبرازه في دراستنا لبوليفونية الشّخصيات.

1-مفهوم الرواية البوليفونية (polyphonie):

كان الفنّ الروائي في نظر النّقد البلاغي التّقليدي خاضعاً لمؤلفه الذي تعود إليه العصمة في تحريك الأحداث و الشخصيات، و هذه النّظرة ولّدت زاوية أحادية، انطلاقا من كون مؤلف الرواية فردّ له وعيه الخاص الذي نفهمه من خلال عمله، و من خلال أقوال الشخصيات التي يدفعها للإدلاء بصوته الوحيد ،أمّا الآن فقد أظهر عجزه التّام عن طبيعة تكوين الرواية ذلك لأنّه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه إلاّ باعتباره صوتا واحدا من بين الأصوات المتحاورة، و هذا ما أدّى إلى تعدّد الرّؤى و المفاهيم، و ولّد ما يسمّى بالرواية البوليفونية.

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie) لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية؛ بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر، بطريقة من الطرائق، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وللتوضيح أكثر، تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة،

[1]. ينظر: حميد الحميداني: بنية النّص السردي، ص49.

بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى، أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء. ويعني هذا كله أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السرّاد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية.[1]

يَعتبر "**ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine**" "**ديستويفسكي Dostoïevski**" خالق الرواية المتعدّدة الأصوات، و هو الذي يُعطي الحرّية لشخصياته حتّى تُبرز فلسفتها و نظرتها للعالم، و هذا ما يفتح المجال إلى تعدّد الإيديولوجيات من خلال الأصوات المستقلة للشخصيات الرّوائية أين يندمج أسلوب الكاتب و إيديولوجيته في إطار مجموع الرُؤى.[2]

تتضمن الرواية البوليفونية تعددا في الأطروحات الفكرية؛ مما يجعلها رواية أطروحة بامتياز، لكنها رواية أطروحة حوارية وديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات النظر، وتباين المنظورات الإيديولوجية. بمعنى ليس هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي. وغالبا، ما تكون هذه الفكرة المهيمنة، كما في الرواية المنولوجية أو الرواية الاعتيادية، فكرة المؤلف أو السارد الرئيس، بل توجد في الرواية البوليفونية مواقف متعددة وأطروحات جدلية متعددة. ويعني هذا أن الرواية البوليفونية تتناول فكرة أو أطروحة معينة، وترد تلك الفكرة على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في

---

[1]. ينظر: جميل الحمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص6.

www.alukah.net

[2]. ينظر: يُمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الأزبكية، ط3، دار البيضاء المغرب، 2003، ص15.

الرواية، وهذه الفكرة هي التي تحدد علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه، إن تلك الفكرة هي التي تحدد رؤية الشخصية إلى العالم، وموقف البطل من عالمه ومصيره.[1] لذا، فالرواية البوليفونية هي جماع الأفكار المتعارضة بقوة حيث تتصارع وتتناقض جدليا.

2- بوليفونية الشّخصيات الروائية:

أ-شخصية هابيل/المثقف المهمّش:

هو الشخصية الرئيسية في هذه الرواية، هو ذلك الشّاب المثقف المتحصل على شهادة اللّيسانس في الحقوق، لكن لم يحظ بالمنصب الّذي يستحقّه، بل وجد نفسه تائها في شوارع وهران «**بعد أن أنهى دراسته الجامعية في قسم الحقوق و طُلب منه أن يُخلي الغرفة في الحي الجامعي الذّي كان يسكنه، وجد هابيل نفسه في الشارع يجلس في رصيف باردٍ**».[2] و لم يستسلم لهذه الأوضاع القاسية، حيث وجد في بيع الكتب على عربة مصدراً لكسب رزقه «**و قد ضاع السّبيل من تحت قدميه أمام كارتونين مملوءين، فتحهما، و إذ هي كتب قديمة يكون قد وضعها صاحبها قرب حاوية القمامة رتّبها أمامه على الرّصيف. و أخذ يورّق الكتاب بعد الآخر، و إذا وجد بعض المارة من الرجال و النساء يتحلّقون من حوله و قد تناول كلّ واحد كتابًا بين يديه ،ليجد نفسه، دون سابق تفكير أو تدبير، يبيع الذّي من حوله هذه الكتب، يناقشونه في السعر، و يطلب أكثر قليلاً، و في غالب الأحوال يوافق دون تردّد**».[3]

و من هنا يُبرز لنا الكاتب الوضعية المزرية التّي يعيشها خرّيجو الجامعات خاصة، و كما يُظهر لنا افتقار هذا الشعب لمطالعة الكتب و يبيّن ذلك في قوله «**الكتب هي أرخص أنواع الكنوز في بلاد لا تقرأ، و مرّات كثيرة كان يحصل عليها مجّاناً، و بعضها الآخر كان**

---

[1]. ينظر: جميل الحمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، ص15.

[2]. الرواية: ص72، 73.

[3]. الرواية: ص 73.

يجيء بها من بيوت عائلات اضطرت للرّحيل فتقاعست عن نقلها، الكتب أثقل الأحمال عند من لا يعرف قيمتها، هي أشياء لا يحسب لها حساب و ليست من أولويات النقل مثل الفراش و الطّاولات و الكراسي و الثلاجة و التلفزيون و الخزائن و الموائد...و لعلّ أندر الكتب على الإطلاق هي تلك التي كان يحصل عليها من عائلات جزائرية ،استولت منذ الأيام الأولى للاستقلال على بيوت و فيلات فاخرة ،كانت ملكا لعائلات أوروبية فارغة اليدين و على عجل، و دون سابق إنذار، بسبب التقتيل و الرّعب الذي أحدثته المنظمة الإرهابية السرّية التي كانت ترفض كل حلّ يؤدّي إلى استقلال الجزائر و انفصالها عن فرنسا. غادرت هذه العائلات الأوروبية تاركة خلفها كلُّ شيء، و إذ استقرّت العائلات الجزائرية في هذه الإقامات البديعة، و هي التي لم تكن لها كبير علاقة بالكتاب و القراءة لم تجد حلاً لهذه الرفوف الطويلة من الكتب و المجلّدات و المجلاّت و الوثائق سوى طريق البيع أو الإهداء»[1].

نفهم من هذا أنّ الشّعب الجزائري قد أغرّته الماديات وآمن أنّ الحياة السعيدة لا تتحقق إلّا بها، وتجاهل مطالعة الكتب فأشبع بطنه و أفقر عقله، لهذا أصبح شعبا متخلّفا يسير إلى الوراء بأفكاره المشلولة.

و يقول أيضا:«**في العالم العربي الناس لا تسرق الكتب، تسرق كل شيء، البيض، البنزين، الروح، و الجواري، و البنوك، و حبّات الطماطم، و مقبض حبل النشر الذّي سقط من بالكون الطّابق الأول، و لا تسرق كتب هيقل، أو غوركي...».**[2]

لقد وقع "**هابيل**" في حب شابة تدعى "**سارة**" التي سيطرت على تفكيره رغم بعد أنظاره عنها، فكان بذلك حبّا صامتا و مكبوتا تخلله الكثير من الضبابية و يظهر ذلك في هذا

[1]. الرواية: ص 99، 100.

[2]. الرواية: ص207.

المقطع: «**أنتظر ظهور المرأة التي غابت منذ سنوات، كانت تحبّ منظر تحويمات النوارس و الحمام يعجبها. لقد اختفت المرأة وأغلقت النوافذ و اختفت الحياة من الشّقة نهائياً**».[1]

من الجانب السياسي و الاقتصادي نجد أنّ "**هابيل**" قد انتقد النظام السائد في الجزائر خلال فترة السبعينيات أي النظام الاشتراكي، الذي ولّد أزمة تأميم البترول بسبب القرار السياسي الذّي اتخذه الرّئيس "**هواري بومدين**" و يظهر ذلك في قوله:«**جاءت دعوة عودة المهاجرين الجزائريين إلى بلدهم الأصلي على خلفية تداعيات أزمة تأميم البترول ،و هو القرار السياسي الذي اتخذه الرئيس هواري بومدين و بشكل فاجأ الشركات الفرنسية العابرة للقارات، و التي كانت تتحكم في الثورة البترولية في صحراء الجزائر المستقلة، و هو ما خلّق أزمة سياسية حادة، تشبه الحرب الثانية ما بين الجزائر و فرنسا. و ردّا على قرار تأميم البترول قرّرت فرنسا مقاطعة استيراد النّبيذ الجزائري و محاصرته و محاربته في جميع الأسواق الأوروبية**»،[2] لكن نوايا "**الطاهر ابن مريم السّوفي**" لم تتحقق بسبب شيوع أفكار جماعة التكفير و الهجرة، الذين أمروا بحرق مزارع العنب و عدم استهلاك النّبيذ كونه مصدرا للفسوق والفجور و كان استبدال العنب بزراعة القمح أدّى إلى فشل النظام. «**بحماس سياسي وطني مدعوم بخطاب ديني، و في ظرف أسابيع قليلة تمّ اقتلاع آلاف الهكتارات من حقول الدالية المختلفة**».[3]

لقد حملت شخصية "**هابيل**" عدّة شحنات إيديولوجية منها الجانب الديني كونه ضدّ الفئة المتطرفة التي اتّخذت من الدّين قناعا للتستّر على نواياها و مزاعمها الشيطانية، جاء في أحد المقاطع الروائية «**نحن شرطة المدينة للمحافظة على الأخلاق**»،[4] و ما يبيّن رفضه لهذه الفئة قوله،«**كان هتشكوك يتحدّث و أنا أستعيد صورة المجموعة التي هاجمتني اليوم،**

---

[1]. الرواية: ص201.

[2]. الرواية: ص 56، 57.

[3]. الرواية: ص 59.

[4]. الرواية: ص222.

و هدّدتني و طلبت منّي تغيير نوعية الكتب التي أعرضها للبيع».[1] و نجد أيضا «**من أيّ كوكب نزلت هذه المخلوقات الغريبة، التي بدأت تزحف كجرذان ألبير كامو على شوارع المدينة».**[2] و هذا ما أثار خوف "**هابيل**" من الخطر القادم على هذا الجيل نتيجة الجرائم و القتل و النهب و السبي باسم الدّين، و هو بمثابة إشارة لمأساة القرن القادم. كما تطرح هذه الشخصية اتجاها معاديا للسلطة كونها سلطة قمع و استبداد دفع ثمنها الشعب الجزائري «**السلطة لا دمع لها، السلطة لا قلب لها».**[3]

و من هنا نخلص إلى أنّ شخصية "**هابيل**" رصدت لنا أبعادا إيديولوجية اجتمعت كلها لتصوير واقع الشعب الجزائري عامة و فئة الشباب خاصة.

ب-شخصية سارة/المرأة العصرية:

شابة مثقّفة في مقتبل العمر، اختارت تخصص اللغة الإنجليزية لكن لم تنه دراستها، كانت تلقّب بمولاة الطريق، لأنّها تعدّ شاحنات الطرقات«**تجلس على قارعة الطريق الوطني رقم 1 تعدّ الشاحنات المقطورة المحملة بأنواع السّلع المختلفة، و التي تقطع المسافة في اتجاهين مختلفين، في اتجاه الغرب و الشرق. و مع مرور الزمن و تعلّقها بالشاحنات تحوّلت عادة عدّ الشاحنات إلى رغبة في ركوب واحدة منها»**،[4] وقد تعلّقت بسائق شاحنة و قرّرت الفرار معه تاركةً خلفها قيود المجتمع المتحجر و يظهر ذلك في هذا المقطع «**اختفت سارة و تكلّم الناس كثيرًا، اندلقت الألسنة في الأسواق و في المقاهي و في المساجد، و أصبحت حكاية من حكايات القيلولة»**،[5] لكن هذا الرجل الذي وضعت فيه كل آمالها لم يُعرها أيّ اهتمام «**لقد مضى على اختفاء الرجل الذي لا أعرف اسمه سبعة و**

---

[1]. الرواية: ص225.

[2]. الرواية: ص223.

[3]. الرواية: ص200.

[4]. الرواية: ص28 .

[5]. الرواية: ص31.

أربعون يوما»،[1] و من هنا وجدت بائع الكتب "**هابيل**" أنيسًا لها، حيث انشغلت به و وقعت في حبّه «**أُتابع الشّاب الذي يبيع الكتب القديمة على الرّصيف، شاب مثير الانتباه، هو الآخر بدأ ينشغل بي كما أنشغل به**».[2]

انشغلت كمضيفة للطيران أين تعرفت بالجنرال "**السي سفيان**" في إحدى رحلاته ما بين الجزائر و وهران، و قبلته زوجا لها «**لقد تعرّف علي الجنرال سي سفيان في السّماء أول مرّة أسمع أنّ الإنسان بإمكانه أن يُحب امرأة في السماء ...كانت سنتي الأولى التي بدأت فيها العمل مضيفة طيران في شركة الخطوط الجوية الجزائرية ...قبل أن تنزل الطائرة بنا على أرضية مطار السانية–وهران، كان قد شرب نصف قنينة ويسكي شيفاس يشرب بحضارة و بمتعة، و من باب اللياقة و حسن الضيافة، و قد بدأ المشروب يؤثر على وقفته العسكرية المستقيمة و على لسانه، رافقته حتى القاعة الشرفية حيث وجدتُ كثيرًا من الشخصيات في انتظاره نساءً رجالاً و أطفالاً أيضا...لم يُعر مستقبليه كبير اهتمام، و قبل أن أغادر المكان منحني رقم هاتفه مكتوبا على بطاقة مذهبة الأطراف**».[3]

و كانت سارة شخصية محورية وضّحت عدّة إيديولوجيات«**جسدت صراعا لعبت فيه الشخصيات دورا محوريا مرجعه الواقع**».[4] فكانت بذلك صورة للمرأة العصرية المثقفة و المتحرّرة من قيود المجتمع، فأرادت أن تُعطي لقلبها و مشاعرها حضورا خاصا لتجسيد السعادة الحقيقية، و يتضح ذلك في هذا المقطع«**في حركة واحدة وقفنا شبه عاريين و قفزنا تحت مرشاش الحمام، المرأة و أنا سارة و هابيل، كان الماء منعش لا هو بارد و لا هو ساخن...سكتت قليلا كأنما كانت، تستلذذ نزول الماء على كتفيها و على شعرها و**

---

[1]. الرواية: ص91.

[2]. الرواية: ص90.

[3]. الرواية: ص139، 140.

[4]. حسين الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العامة، القاهرة، مصر، دط، 2006، ص151.

رقبتها»،[1] و من هنا برز تعدّي المرأة العصرية على الأصول و تعاليم الدّين الإسلامي و سقوطها تحت لعبة الغواية و الأهواء.

إذن يتميّز هذا المنحى الأيديولوجي بتصعيد الرّغبة الذاتية و رفض الأخلاق العامّة و انتهاك قواعد السلوك الاجتماعي و ذلك بفضل الإقبال على الجنس بأشكاله المحرّمة.

ج-شخصية هتشكوك/المثقف المقموع:

هو صديق "**هابيل**" تربى بين أحضان أمه في أجواء غامضة، حتى أنّ صورة أبيه لم تترسخ في مخيلته «**مرات يا هابيل أتساءل ،كيف يستعيد الآخرون صورة الأب ؟ بأي إحساس ينظر الابن لأبيه ؟ كلّما حاولت أن أستعيد وجها لأبي لا أجده، أطارد الفراغ. أنا هتشكوك و الفراغ أبي**»[2]، لذا نجده قد وجّه أنظاره إلى ميدان السينما آملا أن يفك مكبوتاته.

لقد تعلّم كل ما يخص بفنّ السينما خارج بلده، حيث تحصل على شهادة الماجستير في الإخراج السينمائي ببلجيكا، هناك ملأ عقله بالأحلام وجادت أنامله بكتابة السيناريوهات «**ليعود إلى البلد مليئا بالأحلام، لا يقرأ شيئا إلاّ و يفكر في تحويله إلى شريط سينمائي. لا يرى شخصا في الشارع إلاّ و يقيس حركاته و لغته بمقياس الممثلين**».[3]

و قد عُرف بفأر صلات العرض، و هذا لكثرة تردّده على قاعات السينما حتى أنّه كان يُفضل قضاء ليلته هناك «**يفضل النوم على كرسي بعد عرض منتصف الليل، ليجد نفسه في اليوم التالي، بمنتصف القاعة أو ببلكون قدام كرسي ميكانيكي العرض**».[4]

اختار "**ليلى بوسعد** " رفيقة عمره، و هي التي رعته و منحت له قلبها الأبيض، و مغادرة دفء عائلته «**بعد الخروج من مشاهدة عرض فيلم "اختفاء السيدة " لهتشكوك، قرر**

---

[1]. الرواية: ص244.

[2]. الرواية: ص 65.

[3]. الرواية: ص70.

[4]. الرواية: ص 48.

الانفصال عن زوجته و مغادرة البيت نهائيا»[1]، لكن هذا الوضع لم يبق على حاله بل سرعان ما عاد إلى مسقط رأسه ؛و هذا استجابة للقرار السياسي الذي اتخذه الرئيس "**هواري بومدين**"، و الذي يتمثل في إلزام الجالية الجزائرية بالعودة إلى وطنهم ،فقد كان هذا بعد أزمة تأميم البترول. لقد استقر بالفندق الخاص بالمهاجرين أين التقى "**بكريمو**" و جعله رفيق دربه فكما ورد في هذا المقطع«**قررت العودة إلى البلد استجابة لنداء العزّة و الكرامة الذي أطلقه النظام الجزائر**»،[2] و من هنا راودته فكرة إخراج فيلم بعنوان "**لا قمح و لا عنب**" أين يروي فيه حياة النبي الطاهر ابن مريم، و أراد إبراز كرامة الجالية الجزائرية و فساد النظام السائد الذي يصنع مهدّئات لتنويم الشعب، هذه الجالية الّتي«**استجابت لدعوة النظام فعادت إلى البلد بحلم العيش الكريم و الحرية المنزوعة بدم مليون و نصف مليون من الشهداء، لتجد نفسها أمام قدرها تقرض أيامها يوما يومًا في غرف فندق بائس لا تتوفر فيه أدنى شروط الحياة، فندق اعتبر في البداية (إقامة العبور)، ليصبح مع مرور الأيام و الشهور و تراكم الوعود الكاذبة (الإقامة الدائمة)**»[3].

كان هتشكوك تحت رقابة مجموعة من الأشرار الذين زهقوا روحه قبل وصول أجله فأخذ معه أحلامه و مشاريعه في تصوير وضع الجزائر إلى قبره دون يترك لها أيّ أثر على أرض الواقع.

كلّ هذا يبيّن أنّ هتشكوك بتكوينه الثّقافي والفكري و في رؤيته للتغيير في المستقبل يختلف عن هذه الجماهير التي استسلمت للماضي و لسراديبه، لكن رغم هذا كلّه فقد أخذ على عاتقه ضرورة الالتزام بقضايا وطنه و التضحيّة بروحه من أجل إبراز فساد سلطة الأسياد.

---

[1]. الرواية: ص55.

[2]. الرواية: ص56

[3]. الرواية: ص106.

د-شخصية البابا سليمان/الثوري الأصيل:

هو بطل من أبطال الثورة المجيدة، صاحب القلب الأبيض ،كان في منزلة الأب عند "**هابيل**" حيث تقاسم معه غرفة مستودعه الصغيرة، و أنقذه من التشرّد و التّيه في شوارع لا ترحم. كما كان العقل المسيّر لمكتبته الصغيرة فكلّ يوم يتصفح كتبه و من تمّ يُعطي له ملخصات تفيده في الترويج بها «**كان العم سليمان يقضي الليل يقرأ من بعض عناوين كتب هابيل التي يقتنيها بعناية ،ليحدثه لاحقا عن محتواها و هو ما يستثمره هذا الأخير في عملية الترويج لكتبه و تقديمها تقديما مغريا لزبائنه ،حتى أصبح البعض لا يشتري كتابا إلاّ بعد أن يسمع ملخصّا أو فكرة أساسية عن محتوى العام** ».[1]

تعلق قلبه بامرأة أوروبية تكبره سنا، اسمها "**دانيال ديفا**"، و رغم اختلاف جنسيتها إلاّ أنّها وقفت وقفة البطلة في الثورة التحريرية، وساندتها بكل حب وإخلاص «**كانت إلى صف الثورة، على ضفة المطالبين بالاستقلال والحرية و العدالة، كانت تجهر بموقفها المؤيد للثوار**». [2]

وقد حمّلها هذا ضياع روحها بسبب اغتيال أخيها من طرف بعض الملثمين الأوروبيين. وهذا الأمر أحزن "**البابا سليمان**" كثيرا بل وأفقده الشهية في مواصلة مسيرة الحياة «**لمحت ممرّضة تدفع محملا أو سريرا بعجلات عليه جثّة مغطاة بالكامل بإزار ناصع البياض، من حيث أنا ألقيت بنظرة على الجسد وهو مسجى تحت غطائه، تجمّدت مفاصلي للحظات ثم عدت أدراجي، انفجرت باكيا وأنا أنزل درجات السّلم على ساقين مرتجفتين** ».[3]

قضى كل حياته في مدينته المفضلة "**وهران**" فهي الشمعة التي راقته أيّام حياته، ولم يفارقها حتى وافته المنية «**و أنا الّذي لم ينم ليلة واحدة في حياته تحت سماء مدينة أخرى غير سماء وهران. مع صباح اليوم التالي شعرت بندم على ما ارتكبته، لقد كانت أوّل**

---

[1]. الرواية: ص76.

[2]. الرواية: ص94.

[3]. الرواية: ص98.

خيانة لوهران، وحزنت لذلك. وفي المساء صعدت إلى كنيسة سانتا كروث التي تجاور قبر سيدي عبد القادر حارس المدينة، من ذاك العلوّ الشاهق توجهت إلى المدينة التي بدت لي فاتنة بعماراتها و حدائقها و بحرها ،وطلبت الاعتذار من نوارسها».[1]

يمثّل "**البابا سليمان**" شخصية المجاهد المخلص لوطنه والّذي استحق التمجيد و الاعتزاز ولكن الواقع أظهره على غير الصورة التي استحقها، فبعد نيل الاستقلال لم يتوّج كباقي الأبطال بل وجد نفسه مجرّد حارس مستودع صغير كان موقفه ضدّ النظام الدكتاتوري أي نظام الحزب الواحد، «**هذه شعبوية ،سياسية قاتلة لثقافة العمل، إنّها تنتج شعبا معوّقا بحاجة إلى المساعدة المستمرّة، تنتج مجتمع الاتكال والكسل. البلاد تمشي في نفق مظلم نحو حائط إسمنتيي سيجعلنا ننفجر من الرأس حتى القاعدة الدين قادم كقوّة سياسية دموية».** [2]

إنّ سلطوية الحكام حرمته حتى في شيوع الجنازة التي يستحقها «**أمّا جنازة البابا سليمان فقد كانت متواضعة، سار فيها بعض أصحاب السيارات الذين يبيتون مركباتهم في الكراج ،وبعض سكان الحيّ من الشباب، وبعض النزلاء الدائمين في فندق المهاجرين. لم يكن يتجاوز عددهم عدد أصابع اليدين أو أكثر بقليل ،أعرفهم اسما اسمًا ،كنت أمشي في الخلف ،أراقب اللّا شيئ، وأفكر في اللّا شيء».**[3]

إنّ الرؤية الإيديولوجية التي تبنّتها الشخصية هي رؤية ثورية، فقد اختار أن يعيش منعزلا بعيدا عن حركية المجتمع ويحاول بروحه النّقدية و قدرته على التحليل و المناقشة تفسير الظواهر و البحث عن مسبّباتها. لذلك فهو نموذج للبطل الثّوري الّذي يعاني التهميش في وطنه نتيجة الظلم و الاستبداد وانحراف الثّورة عن مسارها الصّحيح.

---

[1]. الرواية: ص93.

[2]. الرواية: ص189.

[3]. الرواية: ص182.

و-شخصية الجنرال السي سفيان/الحركي اليساري:

يعرف باسم الجنّار منذ أيّام الثورة و هو صاحب السيقان السّبعة ،عرفه "**هابيل**" عن طريق "**البابا سليمان**" وكان هذا يوم انقلاب "**هواري بومدين**" على "**أحمد بن بلّة**" وكان ضبابيًا كيوم القيّامة «**كيف تعرّفت على الجنرال السي سفيان؟ كان ذلك ذات صيف يوم الذكرى السّابعة أو الثامنة للتصحيح الثوري.هكذا يسمّيه إعلام النظام، وهو الانقلاب على الرئيس أحمد بن بلّة و الذي قاده وزير الدّفاع في حكومته.كان اليوم باردًا على غير العادة، مع مطر خفيف و رطوبة زائدة، وضباب يلفّ المدينة بشكل مثير، و كأنّما إشارة إلهية عن يوم الحشر**».[1]

لقد اقترح "**البابا سليمان**" على "**هابيل**" تدوين مذكرات "**السي سفيان**" حتى تكون مدوّنة تاريخية عن الثّورة التحريرية يطّلع عليها الجيل الصاعد في كتاب خاص «**اسمع يا هابيل، أريدك اليوم لغرض مهم جدّا، إنّ الجنّار، الجنرال السي سفيان عازم على تسجيل وكتابة مذكراته، قبل أن يخرف فينسى ثلاثة أرباعها، و الرّبع الذي يتذكره يرويه بالمقلوب (قالها و نظر إلى مرافقه و ضحك)، لذا رأيت أن تكون أنت كاتبها، أي من سيتولى تسجيلها على مسجل ثم تفريغ التسجيلات في دفاتر، لتنشر لاحقا في كتاب**».[2]

لكن حديث الجنرال لم يستحضر أحداث الثورة بل كان كلّ كلامه ثرثرة عن والده الذي تزوّج ثلاثة عشرة مرّة و حقق لنفسه مملكة خاصة به، وهنا يصرّح هابيل فيقول «**كنت أنتظر متى يبدأ الحديث عن الثّورة أو على الأقل عن علاقته بأبيه الذي يسميه بسيدي ثمّ دون رابط شرع في الحديث عن حظيرة والده...كان والدي متزوّجا ثلاث عشرة امرأة، نعم ثلاث عشرة امرأة بالتمام والكمال**»،[3] كما كان حديثه عن هرره الخمس و الخمسين و كلابه و أمراض الشجر في حديقته الأشبه بجنّة الأرض فلم يجلب في حديثه أسرار الثورة التحريرية

---

[1]. الرواية: ص110.

[2]. الرواية: ص112.

[3]. الرواية: ص118.

المجيدة إلاّ حادثة اغتيال الشهيد "**عبان رمضان**" حيث كان من بين الّذين شاركوا في حفر قبره «**في لحظة ما شاهدت مجموعة تسحب السيّد الذي يشبه الشّعراء و الأنبياء وهو يندد ويقول كلاما عن الخيانة والتاريخ والمستقبل، قادوه وسط الحديقة. كانت الخفافيش تتعارك كما تتعارك الآن فوق رؤوسنا، على بعد أمتار منّي، ثم خنقه بحبل نادوا عليّ فأسرعت، طلبوا مني أن أساعدهم في حفرة يمكنها أن تستر الجسد الذي لا يزال يربطه عنقه وبكلّ أناقة.رفعت الفأس، حفرت بعض ضربات في الأرض التي كانت ترابا، وحين انتبهت إلى الجثّة ممددة على خطوتين مني، جاءني القيء فغادرت المكان**»،[1] وحتى تضمن السلطات المعنيّة إسكاته كافأته وضمت له العيش الرغيد فملك كل ما يمكن للنّفس أن تشتهيها فكان كثير الترحال عبر الطائرة أين كانت له فرصة التعرّف على "**سارة** "و اتخاذها زوجة ثانية له.

لقد عمل هذا الروائي على رسم هذه الشخصية بملامح مبهمة و غريبة حتى يبين غرابة الواقع السياسي والتاريخي و الاجتماعي للجزائر، فبعد الاستقلال أصبحت تاريخ الجزائر صفحة بيضاء، لأنّ كل ما مر بها دفن بعد مرور تلك الفترة بلحظات وأصبحت في خانة الذاكرة المنسية، أما حاضرها فشدّ الحبال بأوتار التبعية للغرب.

و من هنا نخلص إلى أنّ كل هذه الشّخصيات قد لعبت دورا هاما في نسج خيوط هذه الرواية، و قد بيّنت رؤى و إيديولوجيات متعددة وضّحت مختلف التغيّرات التي مرت عليها البلاد ،فعاد بنا إلى التاريخ بواسطة شخصيتي "**البابا سليمان**" و "**الجنرال السي سفيان**" وهذان الأخيران رغم اشتراك مسارهما التاريخي إلا أنّهما لم يوضعا في كفّتي ميزان متساويتين ولم يأخذ كل واحد منهما ما يستحقه، لهذا نجد أنّ كل الحقوق سلبت بل و ذابت في أيدي المستولين على السلطة، ولم يعد المجاهد ذلك الإنسان البطل و الشجاع إنّما أصبح عجوزا تدوسه الأقدام وتحتقره الألسن. كل هذا دال على الرّغبة في تبييض التاريخ وتزييفه.

[1]. الرواية: ص 169، 170.

أمّا بالنسبة للشخصيات الشابة "**هابيل**"، "**سارة**" و"**هتشكوك**" فكلها كانت صورة حية لمستقبل الجيل الضّائع، الذي ذاق _هو الأخر_ مرارة الحياة وضاعت أمانيه في حلبة الأحلام، وما مصير هؤلاء من هذه الحياة إلا التعاسة و التشرد و الاغتيال.

4)الأساليب اللغوية/الدلالات الأيديولوجية:

إنّ اللغة هيّ التفكير و المتخيّل بل لعلها المعرفة نفسها، إذ لا يعقل للمرء أن يفكر خارج اللغة، وهي ليست رموزا و مواصفات فنيّة وحسب، بل هي منهج وفكر وأسلوب وتصوّر لواقع الأمّة بمختلف قضاياها.لذا نجد أنّ اللّغة تخضع لمؤشرات أيديولوجية تتشابك في نسيج معقد.

تشتغل اللّغة في الإبداع الأدبي عامة و في السّرد الروائي خاصة بمكانة هامة.بل إنّ الرواية لا تكتسب قيمتها و تميّزها إلاّ في إطار التصور العام للغتها و كذا من خلال التشخيص اللغوي بمختلف البناءات السردية وما عليها من خصوصيات.

نجد أنّ الرواية البوليفونية «**تستند إلى مستوى صورة اللغة و مجموعة الأساليب التي تشكل البعد التعددي أو ما يسمّى بالصّياغة الحوارية أو الديالوجية**»،[1] لهذا نجد "**باختين**" "**Bakhtine**" قد توغّل في تحليل تفاصيل تشخيص اللغة حيث تطرق إلى مسألة حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنوع من تعددية الصّوت و اللغة.

من أهم الظواهر الفنية التي تتبني عليها الرواية البوليفونية و التي نجد لها أثرا في رواية "**قبل الحب بقليل**" هي: التهجين، الأسلبة، البارود يا والكرنفالية.

[1]. جميل الحمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، ص21.

1-التّهجين (hybridation):

تعتبر الرواية مضيفا ودودا يستقبل عددا هائلا من الأجناس التعبيرية، لذا يمكن القول عنها أنّها جنس مركّب من خطابات مركبة سواء أكانت صافية أو هجينة. قبل أن نبيّن هذا النّوع من الأساليب في روايتنا سنتطرق أوّلا إلى موقف "**باختين**""**Bakhtine**" حيث يرى أنّه« **مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ،والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ،ويلزم أن يكون التهجين قصديا**»[1] نفهم من هذا أنّ التهجين هو عملية مزج بين لغتين اجتماعيتين يقوم بها المتكلّم في الرواية، وقد اشترط أن يكون لدى الفرد نيّة و قصدية في تأليفه «**حيث تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلّية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأدبي على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللغتين**».[2]

لقد وظّف "**أمين الزّاوي**" هذا النوع من الأساليب في روايته و يظهر هذا على مستوى "**الألفاظ**" و "**المعاني**"، فالأول _مستوى الألفاظ_ يكون توظيفه للملفوظات المهجّنة عن وعي و قصد، وامتزج فيها وعيان لسانين في هذه الرّواية، حيث تمثّل الأول في الوعي اللّساني للغة الكاتب أي اللغة العربية المشخصة. أمّا الثّاني فهو الوعي اللّساني للغة الفرنسية و توظيف هذه الأخيرة يتعلّق بإيديولوجية الهيمنة، لأنّ بعد الاستقلال انتقلت الجزائر من حالة الاستعمار الفرنسي العسكري إلى حالة الاستعمار الفرنسي الثقافي، حيث فرضت على المثقف الجزائري توظيف لغة المستعمِر و أصبحت متداولة على كلّ الألسن. و من خلال الجدول الموالي تتضح لنا الملفوظات الدّالة على هذا النّوع من الأساليب في الرواية.

---

[1]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد بورادة، دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص18.

[2]. تودوروف تيزفتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ت، برادة محمد، المؤسسة العربية للدراسات و النّشر، ط2، 1992، ص98.

رواية قبل الحب بقليل

الهجنة القصدية الواعية	الصفحـــة
الروتين	ص 70.
ماكياج	ص 70.
الستيريو	ص 87.
كونتوار	ص 83.
الكراج	ص 81.
البلكون	ص 90.
بولانجي	ص 76.
الويسكي	ص 253.
صالون	ص 88.

إنّ الروائي و هو يُدرج هذه الملفوظات داخل المتن الروائي يعي مدى إضاءة اللغة الأجنبية. اللغة الفرنسية. على لغته اللغة العربية. و هذا ما يحيل إلى مصطلح "**الفرانكفونية**" التي لا تعني فقط الكتابة باللغة الفرنسية، بل لها موقف إيديولوجي من فرنسا و ثقافتها.

أمّا في ما يخص المستوى الثّاني **_مستوى المعاني_** فنجد باختين قد تحدّث عن الجدل الخفي في كتاب "**شعرية دوستويفسكي**" حيث جعله من مقوّمات المونولوج، كما جعله ضمن الخطاب المسرود في كتاب "**الخطاب الرّوائي**" وهو عبارة عن تعالق لغتين غير متكافئتين إحداهما مشخَّصة **(بفتح الخاء)** و الأخرى مشخِصة بكسرها **(بكسرها)**، ومعنى هذا أنّ البناء الهجين يتأسّس على ثنائية الفردي/الجماعي.[1]

يتضح هذا النّوع من التهجين في الرواية من خلال خطاب الشخصيات التاريخية وهذا على لسان شخصية "**هابيل**" أين نسمع داخل صوتها صوتا غيريّا وهو صوت "**البابا سليمان**"، ويظهر ذلك في هذا المقطع«**لم يعلّق البابا سليمان على كلامي،ثم بدأ يحدّثني عن رواية الطاعون التي يقول إنّه يقرأها للمرّة الرّابعة، وإنّه لم يجد فيها صورة لوهران أبدا.. كان يتكلّم تارة عن الرّوائي ألبير كامو و موقفه المتخاذل من الثورة الجزائرية، وتارة أخرى يتحدث عن الأوروبيين الّذين وقفوا في صفّ الثورة وأعطوا حياتهم لحرّية هذا البلد من أمثال: اليهودي إيفتون أو موريس...**».[2]

في هذا القول هناك لغة مشخِصة وهي لغة هابيل، ولغة مشخَصة وهي لغة الآخر أي لغة البابا سليمان حين تحدّث عن الكاتب ألبير كامو وصرح بموقفه إزاء الثورة التحريرية وهنا أقحم خطابات غيرية داخل خطابه وألغى الحدود بين لغته و لغة الآخر.

من هنا نخلص إلى أنّ هذا المستوى من التعبير يتعلّق بإيديولوجية الهيمنة، و ذلك بعيدا عن الانفتاح الطّبيعي، فلم تكن العلاقة بين الشّعب الجزائري و اللغة الفرنسية اختيارية بقدر ما كانت إجبارية فرضها الإرث الاستعماري.

---

[1]. ينظر: أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الآمان، ط1، الرباط، المغرب، 1996، ص103.

[2]. الرواية: ص123.

2-الأسلبة (stylisation):

هي توظيف المتكلم لكلام الآخر بغرض خدمة نواياه الخاصة «**و هي تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (ا)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد**»،[1] و هذا ما أدّى إلى إضفاء سمة التعدّدية التي تبعدها عن الخط الأحادي أو المونولوجي، أو بمفهوم آخر هي تقاطع لغتين مختلفتين و إيديولوجيتين متباينتين؛ أي لغة الكاتب و إيديولوجيته و لغة الشخصية و إيديولوجيتها ،كما يمكن أن تظهر الأسلبة في الخطابات التي يقدم فيها الكاتب أقوال الشخصيات. يظهر ذلك في المقطع الموالي:«**كان يسوق الشاحنة بإغراء كأنما يعانقها، و يقبّلها، يحتضنها بحرارة، بعد نصف يوم من الطريق نطق دون سابق إنذار بدأ يُكلّمني عن أُمّه التي تشتغل في تربية النحل ...شعرت بمغص يستقرّ في المعدة، وجع في مؤخرة الرأس، تمنيت أن يُنزلني، أن يتركني هنا في منتصف الطّريق أو في ربعه الأخير**»،[2] يبيّن هذا المقطع مشاركة الراوي في سرد الأحداث ثم أحال الكلمة مباشرة إلى "**سارة**" وبهذا نلمس تداخلا في الأساليب.

نجد "**باختين**" قد أعطى لها وصفا آخر حين جعلها «**إضاءة متبادلة بين اللغات و هي إضاءة لا يُشترط فيها حضور لغتين في ملفوظ و لغة واحدة ،غير أنّها مقدّمة في صورة آنية "actualisée "(التحيين)، ولا يمكنها أن تحصل على هذه الصورة إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة أنية خفية تعمل بشكل غير مباشر**»،[3] و من خلال المقاطع التي سنقدّمها يتّضح ذلك:

أ- «...أنا الضابط و الجنود الشجعان الذين قادوا حرب التحرير التي أوصلت هذا البلد العزيز بعد سبع سنين من حرب جهنّمية إلى الاستقلال، بعد مليون و نصف مليون من

---

[1]. حميد الحميداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري ،منشورات سال، دار البيضاء، المغرب، 1989، ص88.

[2]. الرواية: ص33.

[3].المرجع السابق: ص87.

الشهداء لا يبكون و لا يملكون رأس مال من العاطفة ،أناس عيونهم بدون دمع، صدورهم بدون قلب يخفق».[1]

ب- « قد جاء في هذه الفتوى التي أطلق عليها اسم فتوى "السوفي" ما يلي :

أيّها المؤمنون بالله و بالوطن و بالحرية يا أبناء الجزائر ،أيّها المؤمنون بالاستقلال و العدالة، أيّها الشعب الجزائري بعد استعمار استيطاني دام القرن و ثلث القرن ،بل و يزيد بعض سنوات ،ها هي فرنسا تريد أن تُركع الشعب الجزائري مرّة أخرى و ذلك بإفلاس اقتصادنا الصّاعد و العادل و المتنوّع من خلال شنّ حرب تجارية ضروس على نبيذ الجزائر الممتاز، بمقاطعة استيراده و محاصرته، و منع وصوله إلى الأسواق العلمية الأخرى».[2]

اكتسبت هذه المقاطع السردية أهمية من خلال تشخيصها للأسلوب اللّساني لدى الآخرين «**إنّ الأسلوب شكل التفكير و مادته اللغة في ألفاظها و تراكيبها التي تختلف من صوت إلى صوت، و من شخصية إلى أخرى ،بحسب صور الفكر و رؤى العالم المتناقضة أو المتضاربة».**[3]

و من خلاله نلتمس تنويعا في الأمثلة المقدّمة وثراءً حواريا في بنيتها، ففي المقطع(أ) هناك حضورا للأسلوب الإنشائي الذي يتخلّله نوع من الفخر و ذمّ لطرف الآخر.

وفي المقطع **(ب)** نجد توظيفاً للأسلوب القرآني بالإضافة إلى أسلوب القص في الخطب الدينية ذات الوعي والإرشاد.

---

[1]. الرواية: ص140.

[2]. الرواية: ص57.

[3]. إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص20.

إنّ الكاتب قد شخّص الوعي اللساني داخل هذه المقاطع السردية، حيث أعاد خلق الأسلوب المؤسلب، لهذا نجد وراء لغة هذه المقاطع لغات أخرى متخفّية، نقلها الكاتب في حلّة جديدة تعبّر بشكل آني تمثله هذه المقاطع **(ا،ب)** أي أنّها أصبحت لغة مُحيّنة.

هكذا إذن نقل إلينا المؤلف هذه الأقوال من نصّها الأصلي إلى نصّه، حيث استقى من عدّة مناهل، و هذا حتّى يتمكن المؤلف من تمرير صوته في إطار تفاعل نصّي قصدي و تنظيم الأصوات و الحكايات داخل الرّواية.

3-المحاكاة الساخرة/الباروديا (la parodie):

تستند الباروديا أو المحاكاة الساخرة إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين وهي طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينا وتناصا وحوارا، ومحاكاتها بطريقة ساخرة قوامها: التناقض، والتضاد، والسخرية. و هي تحمل بعدا إيديولوجيا نقديا بين النّص الخلفي المحكي و النّص اللاّحق المضمّن.

و حسب "**ميخائيل باختين**" فالمحاكاة الساخرة تشبه الكلمة الغيرية التهكمية، ذات الدلالة المزدوجة التي تنقل النزعات المعادية لها، نجدها في الحوارات اليومية و المحادثات المختلفة، و هذا ما يحمِّل كلامنا قيمة جديدة و يُضفي عليه نبرات متعدّدة كالشكّ و الاستياء و التهكّم و السخرية.[1]

تعتبر المحاكاة السّاخرة شكلا من أشكال التأليف الأدبي يقوم على انتقاء الرذائل و الحماقات الإنسانية، الفردية منها و الجمعية بغاية محاربتها والتخلص منها. فهي تهاجم

[1]. ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنّشر، ط1، بغداد، 1986، ص88.

الوضع الراهن في الأخلاق و السياسة و السلوك و التفكير، و الفنّ الساخر عموما شكل من أشكال مقاومة الرداءة و القبح.[1]

لقد وظّف الكاتب هذا النّوع من الأساليب كأداة أساسية لفضح و تعرية الواقع المعيش و قد يُتاح لنا معرفة ذلك بذكر هذه المقاطع:

أ- «**الجميع يترقّب اسم الخليفة الذي سيرث قصر المرادية بعد موسطاش(هكذا كان بعض الجزائريين يسمون الرئيس هواري بومدين لاهتمامه الكبير بشكل شواربه)**».[2]

ب-«لا قمح لا عنب، لا خبز و لا نبيذ، و خرج الفلاحون للبطالة و التشمّس تحت أسوار القرى الزراعية التي هجم عليها الذّباب الأزرق».[3]

ج- «مرّات أقول نحتاج في الجزائر إلى فتح مدارس لتعليم الضّحك و الابتسام للمواطنين تعليم إجباري ،الجزائري يولد غضبان ،و يعبُرُ حياته غاضبا و يموت بسكتة قلبية أو بارتفاع في الضغط الدّموي».[4]

ما يمكن استخلاصه من المقطعين **(ا)** و **(ب)** هو تجسيد المحاكاة الساخرة و هذا من خلال توظيف ملفوظي **موسطاش و الذباب الأزرق** اللذان أشارا إلى مصير البلاد بعد اقتلاع حقول الدالية و تبديلها بالقمح، وهذا ما ولّد أزمة اقتصادية في البلاد حيث تحوّل النّاس إلى جِياع و رُعاة يبحثون عن لقمة عيشهم، لهذا نجد غياب الوعي في إدراك الحقائق التي لها علاقة باستغلال ثروات البلاد و تسيير شؤون الأمة، فلو أدرك عقلاء الأمة سلبيات هذه الحقيقة لما اشتدّ الخوف على مصير الأفراد.

---

[1]. ينظر: عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة و إشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، المغرب، 2010، ص284.

[2]. الرواية: ص202.

[3]. الرواية: ص60.

[4]. الرواية: ص210 .

أمّا بالنسبة للمقطع **(ج)** نجد سخرية من طبع الشعب الجزائري الذي غالبا ما يبدو متعصبا وهذه السخرية لم تأت لغاية جمالية بل كانت من أجل إبراز نظرة إيديولوجية عكست موقف الشعب من الأوضاع المأزومة السائدة في تلك الفترة.

و الآن سنتعرّف على المحاكاة السّاخرة من ناحية طريقة الرؤيا و التفكير عبر هذه المقاطع:

أ- «قلت في نفسي: من أيّ كوكب نزلت هذه المخلوقات الغريبة التي بدأت تزحف كجرذان الطاعون ألبير كامو على شوارع المدينة فتُغيّر من شكلها و محتواها ومن ناسها ومن لغتها ».[1]

ب- «في العالم العربي النّاس لا تسرق الكتب ،تسرق كلّ شيء البيض البنزين، الرّوح، و الجواري، و البنوك، و حبّات الطماطم، و مقبض حبل النّشر الذي سقط من بالكون الطابق الأوّل، و لاسترق كتب هيغل، أو غوركي.. ».[2]

ج-«الجنس في ذهن الرّجل العربي المسلم مرتبط باللّيل و الظلمة و الإنجاب ،كلّ المخلوقات العائشة في هذا العالم العربي . الإسلامي ،ولدت من فعل ارتكب في ظلام دامس على جسد أنثوي مغلوب على أمره ،منهك ومنتهك باسم التقاليد و الدّين والذّكورة الفارغة المشبوهة.أمّهاتنا لا تعرفن أجساد أزواجهنّ لا تعرفن شكل القضيب إلاّ ساعة ختان الولد الأوّل، القضيب دم، و ألم وطهارة دينية ،والأب لا يعرف من جسد المرأة التي يعيش معها العمر كله سوى ذلك الثقب السّحري الذي يلجه خفية و في ظلام كأنّما يسرق مالا من بيت الجار أو يمدّ يدا لمال يتيم ».[3]

---

[1]. الرواية: ص223.

[2]. الرواية: ص207.

[3]. الرواية: ص51.

لقد سخر "**هابيل**" في المقطع (أ) من خبث الشخصيات السياسية و الدّينية في تفكيرها خاصة، حيث ادّعت أنّها شرطة المدينة بالمحافظة على الأخلاق بينما _في واقع الحال_ هم يتحايلون على الشّعب الجزائري بأخلاقهم الحسنة للوصول إلى كرسي الحكم باسم الدّين، وهنا صاغ "**هابيل**" رؤية اجتماعية ساخرة من الوضع الطبقي و أثره السّلبي على المجتمع.

أما في المقطع (**ب**) فنجد سخرية عن الوضع الثقافي في الجزائر بعد الاستقلال و هذا من خلال شخصية "**هتشكوك**" الذي وجد نفسه تائها بين أحضان مجتمع جاهل لا يهمّه سوى إشباع بطنه و ملأ جيوبه وبالتالي إفراغ عقله، لهذا أصبحت الكتب أرخص أنواع الكنوز في بلاد لا تقرأ.

أمّا السخرية التي مسّت المبادئ والأسس العميقة فنجدها في المقطع (**ج**)، و يظهر ذلك في كيفية رؤية المجتمع العربي و الإسلامي لقضية الجنس النابعة من مبادئ المجتمعات العربية، فراح يسخر من طريقة تفكيرهم و رؤياهم. ومن هنا ظهرت رؤية السارد الإيديولوجية المتمثّلة في دعوته إلى الانفتاح والابتعاد عن التقوقع المتحجّر الّذي يمسّ الأمة العربية الإسلامية.

4-الكرنفالية (le carnaval):

لا شكّ أنّ اهتمام "**باختين**" الواسع بالإبداع الروائي على تنوّعه الزماني و المكاني قد ساعده على إنجاز نظرية الحوارية القائمة أساسا على مفهوم التّفاعل، و الذي بدوره يشكّل مقوما و ركيزة أساسية لباقي المبادئ و المفاهيم التي تضيء زوايا شتى من فضاء نظريته. فإذا كان باختين قد أنشأ مفهوم البوليفونية (**تعددية الأصوات**) نتيجة دراسة معمّقة

لكتابات"**ديستويفسكي Dostoïevski**"، فإنّه أوضح قيمة الكرنفالية من خلال أدب "**رابليه rabelai**"، حيث يمكن السخرية و الهزل لغاية تحقيق مقاصد و دلالات شتى.[1]

تذهب الباحثة "**بسمة عروس**" إلى أنّ الكرنفال في نظر "**باختين**" «**ليس مجرّد نمط من أنماط التأليف في الرواية، إذ هو فلسفة التفكير و تيّار أثْرى الرواية الأوروبية بممارسات و أشكال أدّت إلى تطويرها ،و يقوم هذا الاتجاه في أهمّ مقوِماته على مفهوم المحاكاة السّاخرة و على المزج بين الأنواع الروائية و على الحوارية**».[2]

يبدو أنّ "**باختين**" قد وجد منبعا خصبا في أدب **(رابليه)** ليؤسس من خلاله مفهوم **الكرنفالية** الّذي يعني لديه «**المشهد المسرحي من دون الأنوار ومن دون فصل الأبطال عن المتفرّجين فالكل يشارك و يفعل الحركة الكرنفالية، وإنّ الكرنفال لاتتّم معاينته بالمشاهدة ،أو حتّى بالمشاركة فيه ،و إنّما بمعايشته في جو من الفرح و العفوية، فتنقلب الحياة أو العالم رأسا على عقب ،بحيث تُلغى القوانين و المحظورات، و القيود و تُلغى الألقاب و الطّبقات الاجتماعية ،و كلّ ما يتّصل بها من أنواع الخوف و الانقياد**»،[3] لذا اعتبر هذا النّوع من الأساليب أكثر من مجرّد حدث احتجاجي بالمعنى الحديث للمصطلح إنّه ثقافة فرعية نقدية تشكك طقوسها و أنشطتها في الأخلاق السائدة و المعايير المتبعة التي تُقّدم في سياق محكوم بقانون خارجيّ كاريكاتوري و هزلي.[4]

ومن هنا يتسنى لنا معرفة الغاية من الكرنفالية كما يرى "**باختين**" هي محو مبدأ اللّاعدالة و اللّامساواة بين البشر وإنّها أسمى وظيفة اجتماعية و ثقافية للحدث الكرنفالي

---

[1]. ينظر: بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الآداب و الفنون و الإنسانيات، تونس، 2008، ص81.

[2]. المرجع نفسه: ص 82.

[3]. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص180.

[4]. ينظر: بيير زيما: النّقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، مر أمينة رشيد/ سيّد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنّشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1991، ص158.

عبر القرون الطويلة الماضية ليتحقق تحرير الإنسان من الخوف واقترابه إلى الآخر بحرّية و في جوّ مفعم بالإنسانية.[1]

إنّ الحياة في الكرنفالي قد خرجت من خطّها الاعتيادي لأنّها تتيح لهم الكثير من الحرّية، وأنّ كل الأسس ولوازم الحياة الاعتيادية تنهار وتتلاشى أمام الكرنفال ،ومن ثمّ تكون النصوص فضاءات تتوزع فيها المساهمات العلنية في المعتقدات و الأيديولوجيات الخاصة ،لأنّ الحياة اليومية محشوّة بالأحداث المتناقضة الاجتماعية و السياسية خاصةً.

ومن هنا نجد أنّ رواية **(قبل الحب بقليل)** قد عبّرت بشكل متميّز عن الكرنفالية كونها تغلغلت في بنيتها السردية ،و من المقاطع التي عبّرت عن مبدأ إشاعة روح الكرنفال نجد:

- **القبر:**

أ-«تذكرت حكاية سرّاق القبور أنّهم مجموعة من الشباب في المدينة. ذكورًا و إناث يقضون كثيرًا من أوقاتهم على عتبات أطبّاء الأسنان يرشون الممرضات لإفادتهم بأسماء و عناوين الزّبائن من الأغنياء الميسورين الذين يُغلّفون أسنانهم بالذهب و الماص و يُبالغون في ذلك ،بل إنّ عيادات أطباء الأسنان و رُؤساء مخابر التصنيع الأسنان هم أنفسهم أعضاء في هذه المجموعة، أو من المتعاونين معها. تقوم العصابة بوضع القائمة حسب السّن و المرض و الحي و الحالة الاجتماعية لكل من يحمل غراما واحدا من الذهب. و بمجرّد الإعلان عن جنازة يعودون إلى قوائمهم للتدقيق فيما إذا كان الفقيد يحمل ذهبا في فمه أم لا، إذا كان من حاملي الذهب يتسلّلون إلى المقبرة في الليلة نفسها يحفرون القبر و يقلعون الأسنان المغلقة و يقطعون الأصابع التي فيها الخواتم ،بدأت أتصور الجنرال السي سفيان ممددا في حفرته و مجموعة من لصوص القبور تحفر قبره

[1]. ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص180.

الجديد، ترفع الغطاء الإسمنتي ،تفكّ خيط الكفن ،تفتح فكي الميت و تسحب أسنانه الذهبية بكلاب خاص».[1]

ب- «أرادت أن تستعجل إخفاء الجثة قبل أن يطلع النّهار بأصابعها الطويلة أراها تقبض على الفأس بقوة و تحفر بحماس، و القطط و السلاحف و الخفافيش تحيط بنا من جهة من السماء و الأرض و من على أغصان شجرة البلوط العتيقة ،القطط تلاحق الخفافيش التي تشبه الجرذان أو الفئران بعيون جائعة شرسة و السلاحف تزحف في التراب بعناء و لكن بسرعة غير معهودة بسرعة الأرانب ...السيدة سارة الرقيقة بفستانها الأصفر المثير تبذل جهدا و في أقل من خمسة دقائق كان القبر جاهزا...كانت الجثة ثقيلة قمنا بجرّها بعض الأمتار، متران و نصف المتر تقريبا أربع خطوات بالتمام، بقياس خطوات سارة وضعناها في الحفرة و لم نتأكّد حتى من اتجاه القبلة لحظتها تساءلت، هل يجوز دفن الميّت المسلم بساقه الاصطناعية أم علينا فكّها؟ لم أجب جوابا لكنّني اقتنعت أنّ الرجل يمكنه أن يحتاج إلى ساقه في العالم الآخر».[2]

- **العرس:**

أ- «أصوات المحتفلين والزغاريد و البارود و الغناء و طبل العرفاء و رقصهم يصل إلى أذنيه ».[3]

ب- «يوم زواجه كان يوم القرية كلّها، عرس الجميع، لم يكن هناك من داع لدعوة النّاس إلى الحفل؛ فالجميع يعتبر أنّ العرس هو عرس أخ أو ابن عم أو قريب. إنّه عرس واحد من أبناء الأسرة، هجم الجميع على بيت العرس ذاك المساء، و كل من جاء أحضر معه شيئا، أضحية أو كيس سكر...أو ألبسة للعريس أو العروس».[4]

---

[1]. الرواية: ص134،135.

[2]. الرواية: ص174،175.

[3]. الرواية: ص 18.

[4]. الرواية: ص17.

- **الضحك:**

أ- «كان قادرًا على أن يُضحك الجمع و هم يسيرون خلف جنازة عزيز،قادرًا على إرسال نكتة على قبر ميّت، فلا حدود بين الموت و الحياة لديه، الجميع يقول عنه إنّه يُضحك الموتى قبل الأحياء». [1]

ب- «فات عليك العرس ،يا مغفّل ،لقد صودرت منك عروسك.

. ابتسم ثمّ ضحك عاليا، و ردّ عليها:

. عين العقل هذه، لقد كانت تحبّه و كان يحبها، و شكرا لسيّدي على ذكائه و قراره».[2]

ج- «نظرت إلى الجنرال السي سفيان و كأنّني أنتظر منه أن يبدأ في رواية مذكراته عن الثّورة، لكن ضحكة عالية أطلقتها السّيدة جعلتني أدقق النّظر من حولي ،فيما إذا كان هناك شيء يثير الضّحك و لم أنتبه إليه».[3]

- **الثورة:**

أ- «في تلك الليلة احتدم النقاش بين القادة و ارتفعت الأصوات على الأصوات، و طال الاجتماع حتى كاد الصبّاح يطلع، ثمّ في لحظة ما شاهدت مجموعة تسحب السيّد الذي يشبه الشعراء و الأنبياء و يُندّد و يقول كلاما عن الخيانة و التاريخ و المستقبل، قادوه وسط الحديقة. كانت الخفافيش تتعارك الآن فوق رؤوسنا، على بعد أمتار منّي، ثمّ خنقه بحبل، نادوا عليّ، فأسرعتُ ،طلبوا منّي أن أساعدهم في حفر قبر».[4]

---

[1]. الرواية: ص نفسها.

[2]. الرواية: ص18.

[3]. الرواية: ص137.

[4]. الرواية: ص169.

ب- «في الصباح كان الحيّ محاصرا بقوات خاصة.لقد تم اغتيال سبعة من الأوروبيين المؤيدين لاستقلال الجزائر في الليلة الماضية. هلع ، و الجميع بدأ يفكّر في الرحيل ،دقّ على الباب، مسلحون نظاميون يدخلون الشقة، قدتهم إلى القبو ،كان ما بقي من غارسيا على الأرض عند فوهة الفرن كومة من العظام و الرّماد. حين رأت دانيال ديفا المنظر صرخت ثمّ غابت عن وعيها ،حملوها في سيارة إسعاف ،جمعوا ما بقي من عظام محروقة في كيس بلاستيكي أصفر».[1]

ما نلاحظه في هذه البنيات السردية أنّ الشخصيات محرّرة لدرجة الخروج من الخط الاعتيادي للحياة ونجد هنا أنّ كل الدلالات العميقة للبنية الكرنفالية الحاملة للموقف من العالم التي تجعل الشخصيات لا تشبه ذاتها في الحياة الاعتيادية وعرض الوجه الآخر من الحياة هو الهدف الأسمى من تطبيق المنطق الكرنفالي في النّص السردي ،وهذا الاتصال الحر البعيد عن القيود والقوانين، و خرق المحظورات يعتبر عنصرا هاما جدّا من عناصر الموقف الكرنفالي من العالم ،فالأيديولوجية التي تظهر في هذا النّوع من الأساليب هو عدول الشخصية من الحياة العادية، و الولوج داخل حياة تنسلخ فيها عن ذاتها لتصبح شخصيّةً لا تشبه نفسها وتتصرّف بما يتعارض و مكانتها في الحياة.

نخلص من كل هذا إلى أنّ رواية "**قبل الحب بقليل**" بمستوياتها المتعددة وبتنوّع أساليبها اللّغوية ومراعاتها لاستقلالية الأصوات وتلاعبها بالضّمائر السردية وكذلك بالجمع بين شمولية النّظر والأحادية في المنظور الأيديولوجي قد أوصلها إلى الخروج عن المنولوجية و الاقتراب من خصائص الروايات المتعددة الأصوات.

[1]. الرواية: ص97.

الفصل الثالث

التوظيف الإيديولوجي للفضاء الزماني و المكاني

المبحث الأول: إيديولوجيا الزمن.

1-في مفهوم الزمن.

أ-الإسترجاع.

ب-الإستباق.

2-نظام السرد.

2-2 تسريع السرد.

2-3 إبطاء السرد.

المبحث الثاني: إيديولوجيا المكان.

1-في مفهوم المكان.

2-الأماكن المغلقة و دلالاتها الإيديولوجية.

3-الأماكن المفتوحة و دلالاتها الإيديولوجيا.

1)إيديولوجيا الزمن:

1-1في مفهوم الزّمن:

يعد الزمن عنصرا مهما من عناصر النص السردي كونه الرابط الحقيقي للأحداث و الشخصيات والأمكنة... إلخ، فالرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزّمن، و إذا **«اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإنّ الرواية تعد فنّاً زمانيا أو عملا لغويا يجري ويمتد داخل الزمن»**[1]. وهذا ما دفع "**ميخائيل باختين**" "**MEKHAIL BAKHTINNE**" إلى القول: «**إنّ النّص الروائي كان موزعا على نصوص عديدة و متباينة الميلاد قبل أن ينهض ويُلملم نثاره الموزّع فوق الأزمنة دون أن يكتمل**».[2] وهذه العلاقة الوطيدة بين الرواية و الزّمن أفضت إلى القول بأنّ الرواية هي«**الزمن ذاته**».[3] وبهذا يستحيل وجود عمل روائي خال من الزمن.

إنّ أهمية الزمن لا تقتصر على مستوى تشكيل البنية وحسب وإنّما على مستوى الحكي في شكله العالم، لأن الزمن يحدد طبيعة الرواية وشكلها، وهذا ما يساهم في خلق المعنى.وقد يحوله الروائي إلى تقنية للتعبير عن موقف الشخصية الروائية من العالم. فيمكننا من الكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي و الاجتماعي.

بهذه الأهمية يجسّد الزمن حقيقة أبعد من حقيقة العناصر الأخرى، خاصة عندما يتجلّى كعنصر أساسي من إبداع النّص الروائي، حيث يعمد الراوي إلى الحكي عن فترة ما.فالرواية شهدت إبداعا ملحوظا يتمحور حول بنية الزمن الّذي يسلّط الضوء على ماض

---

[1]. الطاهر الرويبنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ع1، 1991، ص24.

[2]. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات و البحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009، ص104.

[3]. زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، تونس، ص20.

أو مستقبل أو حاضر تعيشه الشخصيات الروائية. ومما لا شك فيه أن زمن الحكاية هو زمن يختلف عن زمن الخطاب الّذي هو زن خطي، أما زمن الحكاية فهو زمن متعدد الأبعاد، وقبل الحديث عن البعد الإيديولوجي الّذي جسّدته الرواية في أحداثها لا بد من التطرّق لجذور هذا البعد و عمقه في التاريخ الجزائري.

إنّ "**أمين الزاوي**" في روايته "**قبل الحب بقليل**" أراد أن يبني قصته في مرحلة كانت فيها الاشتراكية تلفض أنفاسها الأخيرة«**لم أكن أتصور أن يجيء يوم يموت فيه الرئيس هواري بومدين... المخرج يتحدّث في السياسة، وأنّ سياسة البلاد ستتراجع دون شك عن سياستها الاشتراكية، وأن الرأسماليين والإمبرياليين والأمريكيين هم الّذين اغتالوه**».[1]

فالفترة الزمنية التي بنيت عليها أحداث الرواية والتي عمد الكاتب على تسليط الضّوء عليها وتبدأ من أحداث الثورة التحريرية إلى فترة السبعينات و بداية الثمانينات، لهذا فقد شكّل زمن الماضي حيّزا كبيرا في هذه الرواية،فهو يحمل تصويرا إيديولوجيا لفتة زمنية مليئة بالصراعات الأيديولوجية، فالزمن بالذات يعبر عن تطلعات الشّعب الجزائري«**فالوقت كان كفيلا ليعبّر عن أزمة سياسية سادت المجتمع الجزائري**».[2]

إنّ مقاربتنا لعنصر الزمن ودوره في تأويل الخطاب الروائي في رواية "**قبل الحب بقليل**" تستدعي تناول التقنيات التي استخدمها "**أمين الزاوي**" في روايته، وقبل الحديث عن هذه التقنيات السّردية من الضروري تسليط الضوء على بوابة الرواية.

إنّ افتتاحية الرواية تبدأ بلحظة الحاضر من حياة الشخصية البطلة "**هابيل**"، فالراوي لم يعط لنا معلومات عن خلفية هذه الشخصية، لذا نجده قد بدأ بوصف وقائع حياته مع حبيبته "**سارة**".

---

[1]. الرواية: ص187.

[2]. بلقاسم سلطانية/سامية حميدي: العنف و الفقر في المجتمع الجزائري، المطبعة الجماعية، دط، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، 2008، ص183.

ولهذا كله نجد أنّ الكاتب قد اعتمد في عمله هذا على تقنية المفارقة الزمنية، حيث ركز على استرجاع الأحداث الماضية و إلى استباق أحداث لاحقة«**وكلّ مفارقة تتسم بالمدى و الاتساع، فالمدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة توقف الحكي و لحظة بدأ الحكي، أما الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة**»،[1] ولم يكن توظيفها لغاية جمالية بقدر ما كانت سبيلا للكشف عن مختلف الإيديولوجيات التي تغوص في هذه الرّواية.

أ- الإسترجاع (السرد الاستذكاري):

هو ترك الراوي لمستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة.[2] فالاسترجاع يزيد من جماليات السّرد وكل حدث ماض أو أي حديث عن ماضي شخص ما له علاقة بأحداث لاحقة في السّرد، وتتفاوت الاسترجاعات من حيث الطول وقصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي كما تتفاوت كذلك من ناحية المساحة النّصية.

وقبل الكشف عن تقنية الاسترجاع في رواية "**قبل الحب بقليل**" لا بد من الإشارة إلى أنّ هذه الرواية مقسّمة إلى أجزاء، وكلّ جزء يبدأ باستهلال و هي عبارة عن سرد حدث معيّن في فترة زمنية ما، وبعد انتهائه يترك فراغا في الورقة، ليبدأ بسرد حدث آخر سواء كان تابعا للأحداث السابقة أو يحتوي على خبر جديد.لذا يستلزم منا إلى جزئين رئيسين:

---

[1]. جونت جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النّظر إلى التبئير، تر، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، دط، الدار البيضاء، 1989، ص124.

[2]. ينظر عبد الرحمان محمد محمود: بناء الرواية عند حسن مطلك "دراسة دلالية"، المكتب الجامعي الحديث، دط، جامعة كركوك، العراق، 2012، ص30.

الأول: يتمثل في سرد حياته الخاصة بدءً من أحداث طفولته ونمط العيش في حضن أسرته.

الثاني: يتمثل في العودة إلى تاريخ الجزائر قبل وبعد الاستقلال.

أول مقطع استرجاعي نلحظه في الجزء الأول نجده عند تذكر "**هابيل**" أيام طفولته في القرية«**منذ بدأت أعي العالم من حولي، أرى الأشياء في أماكنها وفي غير أماكنها ،وأراقب النّاس في حركاتهم و سكناتهم وأستمع إلى ألسنتهم المدلوقة أو المطوية في أفواههم، لا أفهم ثمّ لا أفهم، منذ تلك اللّحظات شاهدت أبي جالسا على هذا الكرسي الغريب لم تفارق إليته المكان أبدا**».[1] ونجد مقطعا آخر يتحدث فيه "**هابيل**" عن والديه«**أنا الشيطان، من على سطح البيت الترابي، حافي القدمين، كنت أراقب المشهد، في الشتاء كما في الصّيف، لست أدري لماذا وجدت نفسي منشغلا بمنظر والدي... حتى قبل أن أدخل المدرسة، ومرات وبصوت هامس في شكل تمتمات مخنوقة كنت أقرأ مع أبي الآية تلوى الآية، وأحاول أن أقلّده في المد و التضخيم و التخفيف.**»[2]

من الواضح أنّ هذه الاسترجاعات مثلت العودة إلى الماضي الّذي يتذكر فيه "**هابيل**" ماضيه الخاص، ويحيلنا من خلالها إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها الرواية«**ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة، تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق الاستنكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية في خالصة للنص الروائي، وتحقق هذه الاستنكارات عدد من المقاصد**

[1]. الرواية: ص20.

[2]. الرواية: ص15، 16.

الحكائية من بينها ملئ الفجوات التي يخلفها السّرد وراءه.»[1] ونجد استرجاعا آخر أين يسافر بنا "**هابيل**" إلى أيام طفولته وأهم أحداثها« **أدخلوني المدرسة، فبكيت في اليوم الأول لا عن ابتعادي عن أمّي ،بل لأنني لن أجد هاجر بجواري ،وأنّ الجالس أمامي لم يكن سوى ابن جار لنا ،تبول في اليوم الأول في سرواله خوفا من المعلّمة. كانت السنة الأولى التي قضيتها بدون هاجر بطول قرن من الزّمن الطويل».**[2] أراد من خلال هذا الاسترجاع أن يبين لنا تلك الفترات القاسية التي يعيشها حتى الطفل الصغير والبريء الذي حرم من العطف والحنان والحرية جراء قساوة العادات و التقاليد، و الإنغلاقات التي تكسّر العلاقات الحميمية.

أما في ما يخص استرجاعات التقسيم الثاني نجد أنّ الراوي قد رصد لنا أحداث الثورة التحريرية « **لم تتردد دانيال ديفا لحظة واحدة في الإعلان عن موقفها الواضح.كانت إلى صفّ الثورة على ضفة المطالبين بالاستقلال».**[3] ويريد من خلال هذا المقطع أن يبيّن لنا إخلاص ومساندة بعض الأجانب للثورة التحريرية، في حين هناك بعض الجزائريين **(الحركيين)** الّذين ساروا في طريق العدو الذي أتى من أجل القضاء على الهوية الوطنية و سلب كل أملاك هذا الوطن «**الفرنسيين حين جاءوا الجزائر جاؤوها بنية الإستلاء على الأرض وقد استولوا عليها وجعلوا منها جنات فيها كل خير وكل لشجر وكل ماتشتهيه الأنفس وفي الوقت نفسه طردوا الساكنة الأصلية وحاربوها و جوعوها وأذلوها».**[4]

---

[1]. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي"الفضاء– الزمن– الشخصية"، المركز الثقافي الغربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص123.

[2]. الرواية: ص33.

[3]. الرواية :ص94.

[4]. الرواية: ص215.

وإذا ما انتقلنا إلى فترة السبعينات (زمن الاشتراكية) سنجد أنّه زمن ميلاد الصراعات و الأيديولوجية بين الشّعب و السلطة، فهي فترة تسودها أفكار مغايرة لأنّ زمن الاشتراكية لم يعد يلائم زمن التطور الّذي يتطلّب إيديولوجيات جديدة لانّ«**الإيديولوجية هي التعبير الذهني المحدد تاريخيا عن وضع مصلحتين، فهي بالدرجة الأولى فترة زمنية من تاريخ الفكر الإنساني**»،[1] فزمن الاشتراكية هو زمن الشعارات الرنانة و الوعود الكاذبة «**جاءت دعوة المهاجرين الجزائريين إلى بلدهم الأصلي على خلفية تداعيات أزمة تأميم البترول، وهو القرار السياسي الّذي اتخذه الرئيس هواري بومدين و بشكل عابر فاجأ الشركات الفرنسية العابرة للقارات، التي تتحكّم في الثورة البترولية في صحراء الجزائر المستقلّة**».[2]

ب- الإستباق (السرد الاستشرافي):

يعدّ الاستشراف أو الاستباق عملية سردية«**تتمثّل في حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً**»،[3] فهو إحدى تجليّات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزّمن حيث يسعى إلى سد ثغرة سابقة في بنية النّص.

لقد عرّفه "**حسن بحراوي**" بأنّه: «**القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز القصة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما يحصل من مستجدّات في الرواية**».[4]

---

[1]. ميشال فاديه: الإيديولوجية: وثائق من الأصول الفلسفية، تر، أمين رشيد/السيد البحراوي، ص23.

[2]. الرواية: ص56.

[3]. عاشور عمرو: البنية السّردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية و المكانية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال") دار هومة للطباعة و النّشر، الجزائر، دت، ص20.

[4]. حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 1990، ص132.

إنّ مظاهر الاستباق لم ترد بكثرة في هذه الرواية، وهي استباقات بعيدة المدى لأنّها مجرّد آمال علقت على مستقبل ضائع « **لتعلموا أنّ الجزائر و نظامها الاشتراكي ستقرر منح كل فرد جزائري ما يعادل مائتي دولار يوميّا دون بذل أيّ مجهود،هو حقه الشّرعي و الطبيعي من ثروة البترول، الجزائري خلق ليعيش في الجنّة الأولى قبل الجنّة الثانية ،لقد انتهى الاستعمار، علينا بالراحة و الاستمتاع بثروات البلد التي لا تحد و لا تجف. إنّها نعمة اللّه و نعمة اللّه و نعمة النّظام علينا**».[1] ونجد مقطعا استشرافيا آخر في السياق نفسه«**اتخذ الرئيس هواري بومدين قرارا سياسيا ستكون له عاقبة وخيمة على الزراعة في الجزائر لقرون من الزمن إذ بموجبه أمر باقتلاع أغنى حقول العنب في العالم و التي تنتج واحدة من أجود أنواع النبيذ وتعويضها بزراعة القمح**».[2] إنّ هذا المقطع أثبت فساد النظام و الّذي فرض وضعا مزريا يسوده كثرة المحن وخيبة الأمل.

إنّ مصير الشعب الجزائري هو الهلاك لا محال، فقد ذاق مرارة الكفاح المسلح و سيذوق مرارة الاستعمار الجديد، و هذا جرّاء التبعية من الغرب«**الخطر قادم و هذه المرة إنّها فرنسا التي تساهم في ذلك... فرنسا تلعب بالدين السياسي**».[3]

وراء هذا الاستشراف خلفية إيديولوجية رسمت رؤية تشاؤمية عبرت عن مستقبل ضائع تغزوه بقع سوداء تلوّح بالخيبة والضّياع مع انتشار الفساد.

---

[1]. الرواية: ص 215، 216.

[2]. الرواية: ص59.

[3]. الرواية: ص171، 172.

1-2 نظام السرد:

1- تسريع السّرد:

ا- الخلاصة (تلخيص . Sommaire):

هيّ تقنية يوظّفها الروائي في نصّه، قصد الرّفع من وتيرة السّرد إلى الأمام، وهذا بتلخيص أحداث جرت في شهور عدّة دون التعرّض للتفاصيل. وقد عرّفها المرزوقي بأنّها«**سرد ملخّص لمدة طويلة بدون تفصيل للأفعال والأقوال**».[1] ونفهم من هذا أن الخلاصة سرد موجز أصغر بكثير من زمن الحكاية، وأنّ سرعته تتزايد بازدياد مدّة الخلاصة.

إنّ هذا النّوع من التقنيات تتصل بالماضي أكثر من اتّصالها بالحاضر والمستقبل، لأنّ من غير الممكن أن يقوم الراوي بتلخيص أفعال و أحداث لم تحدث بعد ليكون بالإمكان تلخيصها بعد وقوعها فتكون بمثابة الماضي الّذي نتذكره.

للخلاصات الاسترجاعية أهميّة كبيرة في الرواية لأنها تأتي لسدّ الثغرات التي خلّفها السرد وسنحاول تقديم بعض النماذج الواردة فيها:

« **اليوم هو ذكرى اغتيال الزّعيم كريم بلقاسم ،لقد اغتيل في فندق فرانكفورت في مثل هذا اليوم من سنة 1970 وأيت أحمد يسمى القاتل وهو حميد أيت مصباح رئيس مصلحة العمليات بالأمن العسكري**».[2] لا شك أنّ حادثة اغتيال الشهيد "**كريم بلقاسم**" ذكرى عظيمة

---

[1]. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلا وتطبيقا)، ص255.

[2]. الرواية: ص151.

من التاريخ الجزائري تستحق الوقوف على تفاصيلها لكن السارد قد شاء تلخيصها في بضع أسطر.

ونجد مقطعا سرديا آخر في هذا السّياق «**أنا درست اللّغة الإنجليزية(كنت أريد أن أرد عليها أنّي درست الحقوق لكنّي...)، صحيح أنّني لم أنه دراستي الجامعية، أنهيت السنة الأولى فقط وبالتالي لم أحصل على الإجازة الجامعية لكن الجنرال استطاع أن يحصل على شهادة اللسانس حتى إكمال الدراسة. مع ذلك أستطيع وبسهولة قراءة هيمنجواي و فوكنر في لغتها الأصلية**».[1] فقد لخصت لنا سارة تفاصيل سنوات دراستها، وأوصلتنا مباشرة إلى نتيجة مفادها عدم إتمام مشوارها الدراسيّ ولم تتطرّق إلى الأسباب و لا الظروف التي أجبرتها على ذلك.

لقد سعى السارد من خلال هذه المقاطع إلى تلخيص سريع للأحداث ،وكأنّنا أمام لقطات سينمائية سريعة، يسلط الضوء من خلالها على مواطن الخلل في جسد الأمّة، ليكشفها في زمن متسارع ليس هناك مجال للتوقف، بل لا بدّ من الوتيرة المتصاعدة حتى يصل إلى إظهار الصورة المستهدفة.

من هنا كلّه نصل إلى أنّ الخلاصة تطوي مسافات طويلة من زمن القصّة، والهدف منها هو تزويد القارئ بمعارف معيّنة وهذا بشكل سريع و مكثّف، و لا يريد الراوي الإطالة فيها حتى يتسنّى له نسيان الماضي و تجاهله.

[1]. الرواية: ص153.

ب- الحــذف (القطع . l ellipse):

هو تلك التقنية التي يلجأ إليها الروائيون لتجاوز بعض المراحل من القصة حيث يتم من خلالها القفز فوق فترات زمنية طويلة كانت أو قصيرة من غير الإشارة لما تمّ فيها من أحداث.

إنّ الراوي يستعين بمؤشرات يفهم القارئ من خلالها أنّ هناك حذفا في أحداث الرواية ومن بينها نجد مثلا: "**مرت سنتان**" و "**انقضى وقت طويل**"، ويسمى هذا قطعا.[1]

فالقطع يتجاوز الأحداث التي مرّت إذ يقول "**حسن بحراوي**": «**إنّ الدور المنوط للحذف هو تسريع وتيرة الأحداث وذلك بتجاوز أحداث وقعت دون النّظر إليها و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونهما**».[2] من خلال هذا النّوع من التقنيات يسهل على القارئ معرفة المدّة التي تجاوزها الرّاوي لأنّها محددة.

لقد لجأ الراوي إلى قطع أحداث ماضية التي تتعلّق بالشخصيات مثلما يظهره «**بعد أن أنهى دراسته في قسم الحقوق وطلب منه أن يخلّي الغرفة في الحيّ الجامعي الّذي كان يسكنه، وجد هابيل نفسه في الشارع يجلس على رصيف بارد، من تحت قدميه أمام كرتونين مملوءين**».[3] يمر السارد هنا بقفزة عابرة تجاوزت عدّة سنوات من حياة "**هابيل**"، كونها غير مهمّة بالنسبة لمسار الأحداث.و يبدو أنه يعاني اضطرابا نفسيّا جراء الوضع الاجتماعي، لهذا أسرع في تجاوزها، و اعتبرها نقطة عبور إلى واقع أفضل.

---

[1]. ينظر: حميد الحميداني: بنية النّص السردي، ص77.

[2]. حسن البحراوي: بنية الشكل السردي، ص147.

[3]. الرواية: ص72، 73.

كما نجد مقطعا آخر ألغى أحداث عظيمة من تاريخ الجزائر«**بعد استيطان دام القرن و ثلث القرن، بل ويزيد بعض سنوات ،هاهي فرنسا تريد أن تركع الشعب الجزائري مرة أخرى، وذلك بإفلاس اقتصادنا الصّاعد و العادل و المتنوّع**»،[1] نجد على لسان الطاهر بن يوسف إلغاء لتفاصيل وجود المستدمر على أرض الجزائر، ودفن جرائمه البشعة التي أودت بحياة الشّهداء الأبرار في بضعة كلمات فقط، ولعل السبب في ذلك هي صورة الحاضر التي لم تحرك ساكنا، بل أبقت الشّعب بأجساد، مشلولة تسيّره عقول الغرب.

2- إبطاء السّرد:

هي تقنية تتيح للقارئ معرفة المقاطع الطويلة في الرواية و التي تقابلها فترة قصيرة من زمن الحكاية، ويشتمل على تقنيتي "**المشهد**" و"**الوصف**"، ونجد لهذه المقاطع حضورا في الرّواية وهذا قصد التعطيل من وتيرة السّرد فيها. وهذا ما سنوضحه في هذه الدّراسة المفصّلة:

ا- المشهد:

يمثّل تقنية من تقنيات السّرد، ويحتل موقعا هاما في سير الحركة الزمنية للرّواية، أي «**هو المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد ،وهو يشكّل اللّحظة التي يكاد أن يتطابق فيها زمن السّرد مع زمن القصّة، من حيث مدّة الاستغراق**»،[2] لأنّ الشخصيات تعتمد على نقل الأحداث المعبّر عنها لغويا بأسلوب مباشر، حيث تعبر تلك الشخصيات عن مختلف الآراء و التّوجهات التي تكشف عن الطبائع النفسيّة و اكتشاف الأيديولوجيات مختلفة.

---

[1]. الرواية: ص57.

[2]. حسين بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص166.

إنّ المقاطع الحوارية تكون أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السّرد، إذ تترك الشّخصيات حرّة لتبرز و تكشف عن خباياها و أدق التفاصيل، كما أنّها تتيح للقارئ تصوير هذه الشّخصيات «**تتحرك و تمشي و تتكلّم و تصارع وتفك...**»[1]، حتى يعيش واقع الأحداث الروائية.

نجد أن "**أمين الزاوي**" قد جسّد في النص الروائي هذا النوع من التقنيات و يظهر هذا في المقطع الموالي:

« قال لي الجنرال وقد انتبه إلى أنّ فكري سابحا بعيدًا: "في ماذا تفكر يا..."

ثم تذكر أمه نسي اسمي أو أنه لا يعرفه أصلا فأردف:

ما اسمك؟

اسمي هابيل.

أجبت وأنا أبحث بعيني عن سارة.

اسمك الحقيقي أم الثوري؟

أمي من منحتني هذا الاسم يا سيادة الجنرال.

اسم غريب، كأنك تبحث عن قابيل ليقتلك.

خفت، أول مرة أشعر بقشعريرة، فالجنرال حين يتحدث عن الموت و يسمى القاتل فتلك إشارة خطيرة.ثم أضفت:

---

[1]. أحمد سيزا قاسم: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1994، ص65.

أنا لم أقيم بثورة في حياتي و لم أقد جيشا ،ولدت فوجدتهم يقولون"الاستقلال تضحية و الوطن وديعة!".امي سمتني على ولي اللّه الصالح سيدي هابيل بن بالين صاحب القبّتين المنصوبتين على جبل طرارة».[1]

في هذا المشهد يجتمع كلام "**هابيل**" مع "**الجنرال سي سفيان**"، وهذا الأخير رصد لنا حقيقة ذات أصول دينية، والتي تتمثل في قصة قتل قابيل لهابيل. ولهذا استغرب من اسم هذا الشاب الّذي لا شك أن مصيره مرهون بالقتل و سفك دمائه، حتى وإن كان من جيل الاستقلال.

ونجد حوارا آخر حول موضوع الاستعمار الجديد، وقد دار بين "الشباب الملتحيين" مع"هابيل" الّذي كان واقفا أمام عربة كتبه حيث يقول:

«...قال لي أحدهم:

أيّها الأخ في اللّه وفي الدّين، هذا الّذي تبيعه حرام، هذه كتب ضدّ الشريعة و ضدّ الدين عليك سحبها من السوق فورا.

التفتت أليه وقلت:

هل قرأت منها عنوانا واحدا كي تحكم عليها؟

أوّلا: اللغة المكتوبة بها هيّ لغة الكف، ولغة الاستعمار، ولغة الغرب الكاف. لغة الله و الجنّة هي العربية، عليك إذن أن ترفع طاولتك من هذا المكان أو تغير من كتبك، أنت من المفسدين في الأرض، أنت من الفرقة الضّالة.

لم أفهم شيئا عن الفرقة الضّالة، فقلت:

---

[1]. الرواية: ص166، 167.

من أنتم حتى تخاطبوني بهذه اللّهجة ؟

قال: نحن شرطة المدينة المحافظة على الأخلاق».[1]

من خلال هذا المقطع نلمس صراع الأفكار و الثقافات ،صراع الدين و السلطة، حيث أنّ الجماعة الملتحيّة المتخلقة رفضت لغة المستدمر الفرنسي واعتبرها لغة الفساد والفسوق، لهذا حذّر هؤلاء "**هابيل**" من تلك السّلعة الفاسدة و دعوه لاستبدالها بالكتب المقدّسة **(القرآن الكريم)** التي تنير عقول النّاس وتقودهم إلى الطّريق المستقيم «**أيّها الأخ الفاضل نحن على استعداد لتزويدك بكتب وأشرطة تعوّضك هذه التي تعرضها(قالها بقرف مشيرا إلى كتبي على العربة) للبيع ،وبأسعار رمزية ،لتشجيع التجار التي أوصى عليها النبي الكريم».**[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الحوارات التي رصدناها تعتبر "**حوارات خارجية**" كونها نابعة من أفواه شخصيات متعددة للتعبير عن مختلف الآراء و المواقف.

إلى جانب هذا نجد حوارا من نوع آخر يسمى "**المونولوج**" الذي يعد نوعا من الأساليب الفنيّة الّذي يقوم على حوار داخلي فيحدث تعطيلا في سير الأحداث ويساعد على الكشف عن خفايا النفس الدرامية التي تعمل داخل وعيه.

ورواية "**قبل الحب بقليل**" كمعظم الرّوايات المعاصرة لا يمكن فصلها عن البعد النّفسي الّذي يغلف بنياتها، لأنّ هذا الجانب يعدّ وسيلة من وسائل فهم العمل وتشريح الشخصيات عن طريق المحاورة الدّاخلية، حيث يكشف أسلوب الحوار على الذّات التي تعيش حالة لرفض الواقع أو التّمرّد على أنماط السّلوك. فالارتدادات الداخلية تعود إلى انعدام

---

[1]. الرواية: ص221، 222.

[2]. الرواية: ص222.

الألفة والانسجام مع المحيط الخارجي. وهذا كوضعية "**هابيل**" الّذي يجد نفسه محاصرا بمجموعة من الشباب الملتحين «**قلت في نفسي:من أيّ كوكب نزلت هذه المخلوقات الغريبة التي بدأت ترجف كجرذان "طاعون" ألبير كامو على شوارع المدينة، فتغيّر من شكلها و من محتواها و من ناسها ولغتها؟**»،[1] لهذا نجده يشعر بالقلق والحيرة ومن هؤلاء النّاس الغرباء الّذين يتدخلون في شؤونه الخاصة ،وهذا كله إلى أن المواطن لا يملك راحة نفسية لعدم و جود حريّة ذاتية.

إنّ المونولوج كلام لا يسمع، ولا يقال، و به تعبّر الشّخصية عن أفكارها المكنونة دون التقيّد المنطقي على ما تكون عليه الأمور«**تساءلت: ماذا يا ترى سيكون رد فعل البابا سليمان، لو كان لا يزال على خبر موت الرئيس الّذي حكم البلاد بيد من حديد منذ ثلاث عشر سنة ؟**».[2] حاول "**هابيل**" من خلال هذا المشهد يتبيّن لنا موقف "**البابا سليمان**" من حادثة موت الرّئيس "**هواري بومدين**" الّذي كان مستبدّا بنظامه الفاسد حيث كوّن شعبا يعتريه الكسل والاتكال، كما أشار إلى فتنة أخرى سببها أصحاب اللّحى الطويلة، تنذر بمأساة دموية.

تكمن أهمية المشهد في الرواية في إظهار الشخصيات الرئيسية فيها، ودورها في خلق الأحداث وتأسيس البنية التحتية لها، كما يعبر عن اللغة التي تتحدّث بها الشخصيات التي يمكن من خلالها معرفة الشخصية و أحوالها في النص الروائي وأراد السارد من خلال كل هذا إبراز مختلف الأيديولوجيات التي حملتها تلك الشخصيات الروائية.

---

[1]. الرواية: ص223.

[2]. الرواية: ص189.

ب-الوقـــف: (pause):

هي تقنية من تقنيات تعطيل السرد، وتشترك مع المشهد في الانشغال على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث وهي نتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب.[1]

وهذه التقنية تمنح الاستراحة للقارئ حيث «**تكون في مسار السّرد الروائي توقفات معيّنة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف الّذي يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية و يعطّل حركتها**»،[2] أي أنّ الوقفة الوصفية هيّ عبارة عن انقطاع لمسيرة الزمن وتسلسل الأحداث في القصة أو الحكاية، ليحلّ الوصف محلّ السرد.

للوصف دور مهم في بناء الحدث ليخلق بذلك البنية المناسبة التي تجري الأحداث و يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة، ورواية "**قبل الحب بقليل**" عبارة عن وقفات وصفية متكررة للطبيعة والأشياء و الأحاسيس فلا يمكن الوقوف عندها بأكملها، لذا يجب الاعتماد على مبدأ الانتقاء والاختيار في تناول بعض هذه الوقفات ومنها نجد وصف "**هابيل**" لفيلا "**الجنرال السي سفيان**" «**إنّها عبارة عن فيلا أو على الأصح مزرعة بمساحة تزيد عن عشر هكتارات على أطراف المدينة في نهاية شارع رئيسي اسمه شارع سيدي الشحمي، يؤدّي إلى بلدية سيدي الشحمي...هذه الإقامة الفاخرة و الفريدة كانت مقر الحاكم الفرنسي للمدينة أيّام الاستعمار. حين تدخل المكان تصاب بالدّهشة، فهذه الأسوار العالية التي تبدو بسيطة من الخارج تخفي خلفها جنّة من جنان اللّه على الأرض أشجار مثمرة، كما في الجنّة**».[3] يبدو أنّ هذا المكان ساحر للغاية، فهو أشبه بجنّة على الأرض. وهذا

---

[1]. حسين البحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء_ الزمن_ الشخصية"، ص44.

[2]. حميد الحميداني: بنية النّص السردي، ص76.

[3]. الرواية: ص114.

الإغراق في الوصف ناشئ عن الحالة النّفسية للواصف الّتي كانت مضطربة و يائسة جراء اللّاعدل و الطبقية السائدة بين أفراد المجتمع.

وندرج مقطعا آخر و يتعلّق بلحظات الحبّ بين"**هابيل**" و "**هاجر**" «**جاءت هاجر أثارتني فيها سنّها الأمامي الخارج قليلا عن صفّ الأسنان. مما يجعل فمها شهيّا للتقبيل كانت ساكنة و كنت ساكنا وأنفاس الشيطان كانت ترتفع...**».[1] فعن طريق تقنية الوقف تم وصف المغامرات الحميمية و السّرية التي طالما اعتبرت تابوها محرما في المجتمعات الإسلامية.

لقد ساهمت هذه الأوصاف من في التعطيل من وتيرة السّرد، كما يلعب الوصف دورا مهما في زمن النص حيث أن هذه الوقفات تفصح عن عمق رؤية الكاتب مع التلويح بأبعاده الإيديولوجية وهذا من خلال إظهار ملامح الشخصيات وخصائص الأمكنة. وكل هذه التفاصيل تسهّل على القارئ استنباط المعاني الخفية للعمل الروائي.

نستخلص من دراستنا لعنصر الزمن اتضح أنّ هناك زمن تقع فيه الأحداث قبل أن تنتقل إلى النّص وأيضا الزمن النّصي الّذي يتم من خلاله سرد الأحداث بعيدا عن التسلسل المنطقي وأهم ما يميّز هذا النّص الروائي هو تكسير خطّية الزّمن و اللّعب به، لأن بنية الزّمن لم تكن خطّيّة بل متذبذبة لأنها لم تسر وفق الترتيب الكرونولوجي، و من خلال الاعتماد على تقنيتي الاستباق و الاسترجاع نشأت المفارقة بين زمن السرد و زمن القصّة.

إنّ هذا التلاعب لم يأت عبثاً بل جاء لإبراز حقائق إيديولوجية مسّت جميع الجوانب السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية و حتى الثقافية.

[1]. الرواية: ص25.

2) إيديولوجيا المكان:

2-1 في مفهوم المكان:

لقد شكّل الفضاء عنصرا فعاّلا في الرواية لما له من أهمية في تأطير العمل السردي و تنظيم الأحداث ،فالمكان يوصِل الإحساس بمغزى الحياة و يضاعف التأكيد على تواصلها و امتدادها.

يعدّ المكان أحد المكونات الحكائية التي تشكل النّص الروائي لهذا «**نجده يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحياة ،لأنّ الحدث الروائي لا يمكن أن يتمّ في الفراغ ،بل لا بدّ من مكان يقع فيه**»، [1] حيث تتمّ العملية التبليغية بنوع من المصداقية إلى المتلقّي.

إضافة إلى هذا نجد أنّ المكان هو أحد أشكال الوجود الذي يرتبط بالزمان و يكمل معناه، لأنّ الزمان لا يمكن إدراكه إلاّ في مكان ما. و لا يمكننا تصور أيّ لحظة من الوجود دون وضعها في سياقها المكاني؛ و لهذا يعد المكان العنصر الهام الحيوي للزّمان لكونه المجال المادي لوقوع الأحداث أو تخيل وقوعها.

يرى "**خالد حسين**" أنّ المكان يتجاوز مستوى الخلفية ،بوصفه وعاءً للأحداث إلى مستوى بؤرة مركزية لصراعات القوى الفاعلة ،و إرادتها في هذا النص الروائي أو ذاك، إنّه ليس مكوّنا خارج نصي، و إنّما محصلة قوى و أثر إيديولوجي ناتج عن حفريات الكائن بالعالم، و لأنّ كلّ ما هو إيديولوجي يملك قيمة دلالية، فإنّ المكان إذا ما كان بعدا إيديولوجيا، كان مرآة لمستويات الوعي و أنماط القيم السائدة في المجتمع.[2]

---

[1]. أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص128.

[2]. ينظر: خالد حسين: شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين للترجمة و النشر، ط1، 2008، ص167.

و يساهم المكان كما يقول الناقد "**حميد الحميداني**" «**في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنّه أحيانًا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم**»،[1] حيث لا تقف أهمية المكان عند مستوى تشكيل البنية النصية، بل تتجاوز ذلك إلى مستوى الدلالة التي يحدّدها التمظهر اللغوي للنص الروائي و الدلالة الأدبية لا تقتصر علة معنى كل عنصر من العناصر التي تدخل في تشكيل البنية النصية و لا على شبكة العلاقات المتبادلة بينهما، بل لابدّ أن تشمل طريقة أدائها لوظائفها وكيفية انتظامها في السياق الذي وردت فيه. [2]

و في ختام الصياغة النظرية لمفهوم المكان الروائي ،سنبحث عن الكيفية التي سنتعامل بها مع تلك التراكمات النظرية التي تضعها شعرية المكان لنصنا الروائي الذي يشتغل على المادة التاريخية و السياسية والاقتصادية التي تستدعي الأمكنة خلال فعل عرض وقائع جرت أحداثها في الجزائر و تحديدًا في فترتي السبعينات و الثمانينات.

إنّ الكيفية التي سنبني عليها مقاربتنا للفضاء الروائي في رواية "**قبل الحب بقليل**" هي التقابل الثنائي بين الأماكن وما تحمله من رمزيات إيديولوجية في وصف بلد الجزائر و نظرًا لتعددية الفضاءات الروائية و وفق ثنائية المفتوح و المغلق باعتبارها أكثر الثنائيات المكانية هيمنة في النماذج الروائية.

2-2 الأماكن المفتوحة و دلالاتها الإيديولوجية:

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، إذ أنّها تساعد على«**الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها**»،[3] و من خلال ما تمتدّ به الرواية

---

[1]. حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص70.

[2]. ينظر: أحمد مرشد: البنية و الدلالة في الرواية العربية، ص388.

[3]. حسين البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ص79.

من تفاعلات و علاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أيّ وقت يشاء،[1] و سنقوم بترتيب هذه الأماكن بناء على درجة انفتاحهما من جهة، وكثافة حضورها في الرواية، بحيث تتصدر في هذا النموذج الروائي المختار الأماكن الآتية:

أ-المدينة:

تعتبر المدينة المكان الأكثر استقطابا للناس، فهي تجمع بين مختلف الأجناس والأفكار، إضافة إلى كونها أكثر تطورا و ازدهارا من القرية، لذلك اتخذ "**أمين الزاوي**" مدينة وهران مكانا للصراع القائم بين الإيديولوجيات السائدة في تلك الفترة. و الرواية التي بين أيدينا تركز على المدينة لأنّها تعتبر منبع يشمل ثقافات متعددة، و إذا كانت الإيديولوجيا « **نظاما له منطقته و مكانه الخاص الذي ينمو داخله، و هي نظام ذو وجود مكاني و دور تاريخي داخل المجتمع**»،[2] فإنّ المدينة هي المكان الذي يجسد نمو هذه الإيديولوجيات.

تعتبر مدينة وهران الفضاء الروائي الغالب في مختلف الحوارات و الأحداث التي وردت في الرواية، مما وفّر للكاتب إمكانات كبيرة للتشخيص و التخييل و بلورة المعاني التي ستساعدنا حتما في تحديد السمة الأساسية التي تتصف بها تلك المدينة، فتارة نجد الكاتب يصفها بالجمال العمراني حيث يقول:«**توجهت إلى المدينة التي بدت لي فاتنة بعمرانها وحدائقها و بحرها**»،[3] و تارة أخرى توصف بصورة سوداوية مشوهة سادها الخراب و يظهر ذلك في هذا المقطع «**تفقد مدينة وهران يوما بعد يوم النظافة التي كانت تطبع شوارعها ومحلاتها و مقاهيها و باراتها و مطاعمها و أقواسها الظليلة التي عشقها ألبير كامو و إيف سانت لوران و ماتيس و سعدي يوسف، الأوساخ قليلا قليلًا بدأت تهجم عليها تقضم**

---

[1]. ينظر: فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية(دراسة في ثلاث روايات الجذوة-الحصار-أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر و التوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص80.

[2]. مشال فاديه: الإيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية، تر: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار التنوير، ص22.

[3]. الرواية: ص93.

جمالها ملمحا ملمحًا و غياب برامج لصيانة بناياتها ذات الهندسية المعمارية الجميلة التي تعود إلى فنّ القرنين الثامن و التاسع عشر، جعل الشيخوخة المبكرة تفاجئ المدينة قبل الأوان. العمارات حين تشيخ تثير الحزن في الساكنة و في الزوار و تجعل المدينة في شبه مأتم، أو كأنّما هي تمشي في جنازتها يوميا دون أن تصل إلى قبر أو مقبرة»،[1] تحيل هذه الرؤية السوداوية للمستقبل الذي سيحل على المدينة ،و حضور هذه المدينة بالذات في هذه الرواية لم يكن اختيارا اعتباطيا، لأنّها مدينة تمتلك وجودا مرجعيا واقعيا مع التسليم بأنّ الحديث عنها لا يعني مطلقا واقعية المكان ،بل تعتبر كرمز واضح للوطن و هذا من دواعي القبول بها.

و نجد بطل الرواية يأسف عن ضياع المدينة و التصريح بمغادرته لها «**وهران، التي يشد الناس،من كل جهات الأرض ،الرحال إليها يسكنونها ، يلجئون إليها حين سقوط الليل المخيف. هي الوسادة دون وساوس حين تضيع الطرق و المسالك بالساري في أرض الله ها أنا ذا أغادرها ،أخون وصية البابا سليمان و هو الذي لم يفارقها ليوم واحد، لم يقض ليلة واحدة خارج أسوارها ،في الثورة و ما قبل الثورة و سنوات الاستقلال ،وهران من سلالة المدن التي إذا ما دخلها الواحد لا يغادرها، لا يفارقها إلاّ و هو يفكر في العودة إليها معتذرا لها عن رحلته. أعظم المدن تلك التي تتمنى أن يكون لك فيها قبر و بيت و عاشقة ودمعة مدن لا يقفل لها باب، ها أنا ذا أرحل عنها».** [2]

لقد قدّمت هذه الرواية لقارئها مدينة تعيش حالة تغيير ينعكس سلبا على المكان والإنسان معا و ذلك عائد إلى عودة المهاجرين الجزائريين إلى بلدهم الأصلي على خلفية تداعيات أزمة تأميم البترول، و هذا ما خلق أزمة سياسية حادة تشبه الحرب الثانية ما بين

[1]. الرواية: ص62.

[2]. الرواية: ص 252.

الجزائر و فرنسا ،و دخول البلد في أزمة الاقتصاد الزراعي و خسارة أهم مميزاته و هي زراعة حقول الدالية«**دخلت الجزائر في دوامة أزمة جديدة لا قمح لا عنب**». [1]

إضافة إلى ذلك موت الرئيس "**هواري بومدين**" «**جرائد الدولة** "**الجمهورية**" و"**المجاهد**" و"**الشعب**" و"**النصر**"**لبست جميعها السواد ،خرجت جميعها في طبعة بالأسود ،رئيس البرلمان أي المجلس الشعبي الوطني يتولى منصب رئيس الجمهورية كما ينص على ذلك الدستور**»[2]، و هذا ما أدى صراعات على السلطة بين الجيش و بعض الرموز السياسية و قد عصفت عليها رياح التغيير و أخذت تمحو معالمها و تشوّه ماضيها و حاضرها أفاق و من بين علامات هذا التحول السلبي نجد: ظهور الجماعات الدينية الملتحية التي ادّعت أنّها شرطة المدينة و يبدو هذا التغيير في القطع التالي:«**تغيرت مدينة وهران كثيرا يا ربّي !مظاهر بعض النساء المتحجبات تمشين في الشوارع ،رجال يرتدون ألبسة أفغانية في الجوامع والمساجد لا تسمع سوى الخطب المتشنجة**».[3] و لم ينحصر التّشوه على المكان فقط بل تعداه إلى أخلاق الناس حيث فسدت طباعهم و طُحِنت ضمائرهم ،و خاصة أولئك الوافدين إلى المدينة بنية الاغتيال و النهب الذين أضحوا يمارسون كلّ أنواع الدّمار عليها «**لكن بمجرد أن توقفت حرب الثوار الجزائريين بإعلان وقف إطلاق النار ،حتّى اندلعت حرب أخرى دامية بالمدينة قادتها عناصر المنظمة الإرهابية المتكونة من جماعات المتطرفين الفرنسيين والأوروبيين المناهضين لاستقلال الجزائر و لمعاهدة إيفيان، و دخلت وهران في الفوضى والموت و عمّ الخوف**»، [4] و من جهة أخرى تعلن المدينة حربها الضروس على مثقفيها، وفي مقدمتهم "**هابيل**" الذي وجد نفسه بياعا للكتب في شارع وهران«**وجد هابيل نفسه في الشارع**

---

[1]. الرواية: ص 60.

[2]. الرواية : ص200.

[3]. الرواية : ص 220.

[4]. الرواية : ص95.

يجلس على رصيف بارد»,[1] و "**هتشكوك**" المخرج السينمائي الذي كثيرا ما عبّر عن حلمه بانجاز فيلم "**لا قمح لا عنب**"، و لكن الأوضاع السياسية التي عمّت المدينة لم تكن في صفّه على إخراجه «**لقد اغتيل المخرج في التلفزيون! هيتشكوك اغتيل؟!** »،[2] و يظهر ذلك أيضا في هذا المقطع «**هل اغتيل حلمه في تحقيق تصوير فيلم "لا قمح لا عنب" في الربيع القادم»**. [3]

لقد ركز الكاتب في الجزء الأخير من الرواية على ضياع المدينة ،فبعد أن أصابها التشوه و غابت عنها العدالة الاجتماعية و انتشر فيها الظلم و الاستبداد و امتدّ الخوف لِيصيب الشعب في الصميم «**أدرك أنّ وهران أصبحت قريبة من الماضي الذي لن يمضي ،المدن كالنساء منها العاطفية و منها المتوحشة و منها الغامضة ،و منها الحنونة و منها الشرسة و الخائنة و منها المتصوفة و منها من تضل كالندبة الخالدة في الروح ،و منها من تذهب ككمشة رمل تذروها ريح الخريف الأولى و وهران جرح يتجدد كل يوم فيعطيك ألما جديدا يخرج من أحشاء ألم قديم ،وهران حكة ،تتألم للحك ،و كلما حككت تزداد لذة في الألم»**. [4]

من خلال هذه المقاطع السردية التي تناولناها اتضح لنا أنّ فضاء المدينة "**وهران**" له صلة وثيقة بالبعد الإيديولوجي، لأنّ مصير الذات البشرية لا ينفصل عن مصير الوطن، إذ كلما فسدت الحياة السياسية في المدينة، امتد الفساد إلى النفس ،و كلما فسدت النفوس تسارع ذلك بانهيار الوطن و سُحبت هويات الأفراد، بحيث اعتبرت المدينة في هذه الرواية بؤرة توتر

---

[1]. الرواية : ص72،73.

[2]. الرواية :ص251.

[3]. الرواية: ص 254.

[4]. الرواية: ص نفسها.

لأنّ الفترة التي سلّط "**أمين الزاوي**" الضوء عليها هي منعرج حاسم في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال ، والمدينة هي المكان التي اتخذه الروائي لتصوير مدى حدّة الصراع الإيديولوجي.

وعليه يمكن القول أنّ رؤية "**أمين الزاوي**" للمدينة هي رؤية عميقة تحمل دلالات غير مباشرة حيث برزت مدى ارتباط الإنسان بمحيطه، و عمق هذه الرؤية تتمثل في ترسيخ المفاهيم الإيديولوجية و ربطها بأماكن نشوئها.

ب-الشارع:

يُعد الشارع جزءًا لا يتجزأ من المدينة، و أحد العلامات المكانية البارزة فيها ،تنفح عليه الأبواب و تتحرك من خلاله الشخصيات، و هو أكثر من جغرافيا مكانية لأنّه«**الخيط الفاصل بين عالمين ،عالم السر و عالم الجهر ،إذ عند البيوت و المنازل ينتهي عالم الناس السرّي و يبدأ عالمهم العلني ،حيث يبدأ الشارع و حيث تنكشف الأسرار و تعلن الأعماق عن خفاياها ...إنّه الشارع النّابض بالحياة**».[1]

و الشوارع أماكن مفتوحة، تستقبل كلّ فئات المجتمع، و تمنحهم كامل الحرية في التنقل وهي لا تقوم على تحديدات و لا على حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها.[2]

---

[1]. أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة و النشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص46.

[2]. ينظر: يسين النصير :الرواية و المكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010، ص14، 15.

للشارع جماليته المختلفة باعتباره مسارا و شريانا للمدينة، و في الوقت نفسه المصب الذي يصبّ فيه الليل و النهار أشغالهما و تجلياتهما و تمثّل الشوارع بالنسبة للشخصيات أماكن مرور و سرعة و توقف و انطلاق من جديد. [1]

و ورد الحديث عن شوارع المدينة في هذه الرواية في بعض المقاطع السردية نجد منها «**من أيّ سماء حط هذا هابيل؟ كيف نزل على هذا الرصيف في هذا الشارع، ثاني أكبر شارع في وسط مدينة وهران، مقابل الكراج الكبير،على بعد أمتار من فندق المهاجرين ؟**».[2]

و جاء في حديث "**هابيل**" أيضا «**اشتريت حفنة من الكاوكاو ملفوفة في ورقة دفتر مدرسي، و مشيت في الشارع الرئيسي ،شارع العربي بن مهيدي ،أرزيو سابقا ،أقرقش الكاوكاو و أنظر تارة إلى الواجهات وتارة إلى أخرى أقف مطولا عند مدخل الخمارات الكثيرة و النظيفة أسمع موسيقى الجاز الأمريكي الحزين**»، [3] و قال أيضا «**كنت أقوم صباحا باكرا أفتح منخري على اتساعها و أسير في الشوارع دون هدف محدد لمنطقة جهة البحر روائح خاصة ،روائح البارات و الحلزون و القهوة الإيطالية المعصورة بجنون ،و للأحياء الشعبية في اتجاه الجنوب كالمدينة الجديدة و شارع الثورة**». [4]

تجسد هذه المقاطع رؤية الشخصية الرئيسية لشوارع المدينة الذي برز وفق تصورها مكانا يستقطب جميع الناس مهما كانت انتماءاتهم الاجتماعية ،فهو بذلك مسرح تعرض فيه شبكة العلاقات الاجتماعية التي تضم إليها مختلف شرائح المجتمع و فئاته.

لقد حمل الشارع بعدا إيديولوجيا كبيرا في حياة "**هابيل**"، و ذلك بما أثاره فيه من رغبة في استمرارية العيش ،بعد غُلِقت الأبواب في وجهه، و طُرد من الحي الجامعي الذي كان

---

[1].ينظر: سعيد بن كراد: السرد و تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص148.

[2]. الرواية: ص72.

[3]. الرواية: ص208.

[4]. الرواية: ص 209.

يسكنه، فكان الشارع الفضاء الذي كان يسترزق منه لقمة عيشه، و يتضح ذلك في المقطع الآتي:«**بعد أن أنهى دراسته الجامعية في قسم الحقوق، و طُلِب منه أن يخلي الغرفة في الحي الجامعي الذي كان يسكنه ،وجد هابيل نفسه في الشارع يجلس على رصيف بارد**».[1]

و يظهر ذلك أيضا في المقطع التالي:«**و مع مرور الأيام تصالح أبناء الحي و المارة مع وجوده في هذا المكان، حتى أصبح الجميع لا يتصور الرصيف بدون ظلّه و ابتسامته وحديثه و طاولته و كتبه و مجموعة الزبائن من حوله**».[2]

و من خلال هذين المقطعين اتضحت رؤية إيديولوجية متعلقة الوضع الثقافي في الجزائر حيث بينت مصير الشباب الجزائريين الذين تحصلوا على شهادات جامعية و لم يحظوا بمناصب العمل المؤهلة لمكانتهم الاجتماعية فكان مصيرهم الوحيد الشارع حيث اعتُبر الملجأ الوحيد لكسب قوتهم ،فعمل على استقطاب فئات المجتمع و كل من ضاقت به سبل الرزق.

لقد برز فضاء الشارع كإيديولوجية سياسية تتمثل في صورته التي تزداد قتامة في الرواية و مردّ ذلك إلى تلك الفوضى التي تحكمه كلٌ من فوضى الناس، و فوضى الحكام والسلطة و تعود أيضا هذه القتامة إلى شعور الإنسان الجزائري بعدم الانتماء إلى الشارع باعتباره شارع السلطة، و شارع الحاكم الذي هو على خلاف مع الإنسان الجزائري في كثير من القضايا و الأمور بشؤون سير حياته. و الكاتب عندما يدمر جماليات الشارع، فكأنه يقوم بذلك انتقاما من السلطة التي تحكم هذا الشارع، و ستتغير نظرة الجزائري إليه عندما يُحكم الشعب حكما حقيقيا ديمقراطيا فتصبح حرمة الشارع جزءً من حرمة الوطن و يظهر ذلك في المقاطع السردية على صوت "**هابيل**" قائلا:

---

[1]. الرواية: ص72.

[2]. الرواية: ص نفسها.

أ-« لم أكن أتصور أن يجيء يوم يموت فيه الرئيس هواري بومدين ،من أين يحصل الموت على كلّ هذه القوة الخارقة كي يقهر الكبار الذين يكذبون و يضحكون على الشعب البسيط ،بمجرد أن تبلعهم شهوة السلطة و عرش السلطان؟...حين اقتربنا من وسط المدينة حيث ارتباك بادٍ على حركة المرور في الشارع».[1]

ب-«الشوارع تلبس السواد و الأوساخ تتراكم على الأرصفة و قدّام أبواب العمارات و في القلوب... امتلأت أرصفة الشوارع ببائعي الأشرطة المسموعة لخطب الجمعة... و اختفت طاولات بيع أشرطة أغاني الراي و أغاني يهود وهران ،زلزال يهدّ المدينة». [2]

إذن فمن هذه المقاطع السردية يتضح لنا أنّ الرواية صوّرت الشارع بصورة مليئة بالمشاحنات و التضاربات التي حملت في ثناياها مختلف الأبعاد الإيديولوجية ،حيث اتّخذته الرواية فضاءً لفوضى النظام السياسي و الاقتصادي و مصادرة الحريات و تهميش المثقفين.

و من هنا نتوصل إلى أنّ الكاتب قد أعطى للشارع بعدا إيديولوجيا كبيرا يتمثّل في إبراز الحياة الجزائرية التي حُرمت من دفئها و حنانها ،و انعكاسه على المستوى الاجتماعي المتدني، الذي يوحي بمنظره العام على الخوف و البؤس و الفوضى.

ج -المقهى:

يمثّل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة في الرواية الجزائرية التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي و الثقافي، و أنموذجا مصغرا لعالمنا،[3] فهو

---

[1]. الرواية: ص187،188.

[2]. الرواية: ص221.

[3]. ينظر: شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1994، ص195.

بيت الألفة العام الذي «**يستوعب الجميع ،و يحتوي الجميع دون شروط مسبقة، و دون مواعيد مسبقة**». [1]

يحتل المقهى مكانة في هذه الرواية ،التي اتخذت من المدينة إطارا لأحداثها ،حيث يتواتر فيها ذكر المقهى و وصفه و يظهر كمكان للتجمعات الرجالية ،و قد ورد الحديث عن المقهى من خلال وصف "**هابيل**" له«**أحب أن أشرب القهوة في هذا المقهى العريق و الذي يفتخر به الوهرانيون لأنّه يذكرني بشيء خاص و حميمي جدا ،فهو أول مقهى دخلته في اليوم التالي لوصولي هذه المدينة السحرية التي تبلعك بمحبتها، و بجمالها و بغموضها وأنّني بمجرد أن اتخذت لي كرسيا في ركن بطل علي شارع محمد خميستي و طلبت فنجان قهوة** ».[2]

و يقدّم المقهى على غرار بقية العلامات المكانية من خلال رؤية البطل ووعيه بهذا المكان التي تنهض صورته الإيديولوجية نحو الدين في هذا المقطع «...**و الجالسون في رصيف المقاهي من الرجال فقط يرتدون ألبسة بدوية، ويجهدون في تربية شواربهم بشكل واضح ،ولا ينتبهون للآذان كان ظهرا أم عصرا أم مغربا أم عشاءً ،يتحدثون في الفلاحة والأولاد و صعوبة صوم رمضان الذي يجيء في أيّام الصيف الحارة ،فهم حتى و إن كانوا لا يصلون إلاّ أنّ رمضان بالنسبة إليهم هو شهر مقدس هو الشرف لا يمكن التفريط فيه الجزائري يصوم شرفا لا إيمانا ،الجزائري يصوم رجولة لا إيمانا**». [3]

إنّ السارد لا يركز على المكان فحسب ،و إنّما يحاول أن يجسد الحالة التي عليها روّاد المقهى، الذين انتظموا في شكل جماعات و يظهر ذلك في حديث "**هابيل**" على "**هيتشكوك**"

---

[1]. الرجع نفسه: ص199.

[2]. الرواية: ص207.

[3]. الرواية: ص209.

«...يتذكر وجوها كثيرة جالسهم واستمع إليهم من الصحافيين و التشكيليين و الشعراء والموسيقيين الذين يلتقون كلّ مساء في هذا الفضاء ،مقهى السنترا». [1]

و يقول "**هيتشكوك**" «**منذ أن عدت من بلجيكا بشهادة الماجستير في الإخراج السينمائي، و أنا لا اجلس إلاّ في مقهى السنترا الواقع في ركن ما بين شارع الصومام وشارع الأخوات بن سليمان، مقابل ثانوية باستور العريقة...و مقهى السنترا فضاء للقاءات نخب مدينة وهران من الكُتّاب و الصحفيين و المحامين و التشكيليين و الفنانين و الأطباء ،الذين يعشقون الأدب و السينما...و في هذا المقهى كان يفضّل ألبير كامو الجلوس و في هذا المكان كتب روايته الشهيرة "الطّاعون" التي بدأها على طاولة من طاولات هذا المقهى كان ذلك 1939. و قد خلّد ألبير كامو مقهى السنترا».** [2]

لقد بيّنت هذه المقاطع السردية طبيعة الشرائح التي تؤمّ المقهى، حيث ظهر كفضاء مألوف و محبوب لدى زبائنه، و خاصة أصحاب النخبة. و كما يكشف المقهى عن جوهر العلاقات الاجتماعية الجائرة و عن ضياع الفرد و تهميشه و أنّ الكاتب جعله في العديد من المقاطع يحفل بالرؤى الإيديولوجية التي تجسدها حوارات المترددين إليه حول بعض القضايا السياسية العالقة في المدينة ،و يظهر ذلك في هذا المقطع في قول:"**هيتشكوك**" «**لا شيء سوى الحديث عن الصراعات في هرم السلطة حول الرئيس الجديد».** [3]

و من هنا نخلص إلى أنّ المقهى كفضاء قد حمل عدّة إيديولوجيات في هذه الرواية حيث اعتبر رمزا للحرية الفكرية و الجماعية ،وفيه يستطيع الإنسان قول ما يشاء دون حسيب أو رقيب ،و كان المقهى الملجأ الذي يستطيع فيه الفرد التعبير عن آراءه بحرية أكثر من

---

[1]. الرواية: ص214.

[2]. الرواية: ص 230،231.

[3]. الرواية: ص 232.

الأماكن الأخرى، ولم يعد المقهى كما كان في مخيلة الاجتماعيين في القرن الماضي مضيعة للوقت و التسكع لا يجلس فيه غير العاطلين عن العمل أو الذين بلغوا سن التقاعد.

د-البار:

نجد إلى جانب المقهى مكانا آخرا يقاسمه الوظيفة ،هو الخمارة أو البار و هو مكان يرتبط بالمدينة ،و أهم ما يتسم به أنّه مكان للراحة و الحريات الشخصية و أيضا مكانا للشرب و الغياب الكلي عن رهانات الواقع المعيش.

ونظرا لانفتاح مدينة وهران و تعدد الأجناس فيها، يمكن أن ندرجها ضمن المدن الراقية و المنفتحة كغيرها من المدن الأوروبية، ونجد فيها فضاء البار يخرج من مكانته المغلقة لينتقل إلى فضاء أوسع و خارجي.

و هو مكان يكثر ذكره في الروايات التي تعبر عن الكبت الاجتماعي و الجنسي باعتباره مشرب الخمر ،التي يلجأ إليها الإنسان هروبا من واقعه الطاحن، و حاضره المقموع المكبوت[1] و قد ورد شرب الخمر في هذه الرواية أكثر من مرة «**من هنا ينزل شارع اللاك دوك الشهير حيث تقيم نساء المتعة و بنات الهوى ،إنّه ماخور المدينة منذ الاحتلال الإسباني للمدينة ،في غرف نساء الهوى أقام كثير من الشعراء و الكتاب و التشكيليين من الجزائريين و الأوروبيين**»،[2] و لقد ارتبط شرب الخمر في هذه الرواية بلحظات التفريغ والفضفضة، و قد تحتاج فيها الشخصيات للترفيه على النفس و يظهر ذلك في هذا المقطع:«**فتح هيتشكوك زجاجة النبيذ و هو يضحك كانت ضحكته هستيرية، ثمّ سكت، تأمل قليلا، ثمّ قال: أقترح عليكم أن نسقي الكسكسي بمرق النبيذ**»،[3] و نجد مقطعا آخر قي نفس

[1]. ينظر: شاكر النابلسي :جماليات المكان في الرواية العربية ،ص222.

[2]. الرواية: 125.

[3]. الرواية: 215.

السياق«**لم يتأخر هيتشكوك حتى دقّ الباب و هو يتكلم مع الفراغ، يتكلم مع نفسه كان يحمل قنينة نبيذ و كيسا بلاستيكيا أسود فيه بعض حبات برتقال:**

-الليلة سنشرب كأس موسطاش!

-لست أدري لماذا و بنبرة حادة أجبته:

-الليلة نشرب نخب البابا سليمان ،يا هيتشكوك!»،[1] و هنا نجد الشخصيات "**هابيل، هيتشكوك**" تتخذ الخمر وسيلة لنسي الهموم و دفنها حتى و لو للحظات معدودة.

لقد شهدت فترة السبعينات انقساما للمجتمع الجزائري فهناك من سار على الطريق المستقيم و اعتنق كتاب الله و هناك من أراد إشباع أهوائه و غرائزه، فذهب في طريق المجون و الزندقة «**ابتداء من ليلة الشك، يتوقف الجميع عن الشرب و تكتفي البارات التي تظل مفتوحة بتقديم خدمات للأجانب من فرنسيين و إسبان و أمريكيين ،وبث أغاني الشيخة الريميتي و مديوني. يحق لأبناء المدينة أن يجلسوا بالمقهى، لكن دون استهلاك أي شراب أو طعام، لا بيرة و لا نبيذ...ما أن تعلن لجنة الأهلة التي يشرف عليها وزير الشؤون الدينية و الأوقاف يوم العيد ،حتى تعود الحياة إلى طبيعتها ،بالبيرة يستقبل الوهرانيون العيد ،بالنبيذ المعتق يحتفلون به ،يستهلكون في يوم واحد ما صاموا عنه خلال شهر قمري كامل. من أول صباح يوم العيد تستعيد الحانات و المقاهي عادات الفرح والضجيج**»،[2] و كما يظهر أيضا ذلك في المقطع الموالي «**يُرفع صوت أذان الفجر، أخر الزبائن يغادر الحانة المقابلة حانة "المروحة" تسمع أصوات أبواب حديدية تنزل و أخرى تُرفع، المدينة هذه نصفها الأول يتهيأ للنوم و نصفها الآخر يستعد لبداية يوم جديد، هي**

[1]. الرواية : ص213، 214.

[2]. الرواية: 209، 210.

وهران يتصالح فيها صوت مؤذن في صومعة بصوت منتش خارج من بار وهران مدينة تعيش ما بين البار و المنبر في تناغم لا مثيل له»,[1]

و من هنا تظهر لنا إيديولوجية تتعلق بصورة الفساد و المجون اللتان خلّفهما المستدمر الفرنسي، هذا الذي طمس الهوية الوطنية و المعتقدات الدينية، و هذا بإظهاره لشعارات الانفتاح و الحرية المطلقة في سير شؤون الحياة.

و-القرية:

تعتبر القرية إطارا مكانيا عاما يبسط أمامنا الحياة الإنسانية في طبيعتها الأولى؛ في سعتها و بساطتها، وعفويتها، و عمقها، من خلال أزقتها و شوارعها الضيقة و مرتفعاتها و مخفضاتها، و حركة أناسها الذين يملأون المكان بحركاتهم ،حيث يتحدّون الواقع و يسعون إلى تغييره.

تطالعنا رواية "**قبل الحب بقليل**" على عالم القرية التي حضرت في مخيلة بعض الشخصيات أثناء العودة إلى الماضي و استرجاع الذكريات، مع العلم أنّها أقل حضورا مقارنة بالمدينة، كون هذه الأخيرة تمثل مقر استقرار أغلب الشخصيات الروائية في الزمن الحاضر أمّا القرية فكان ذكرها فقط لوصف حياة الآباء والأجداد واستحضار أيام الصّبا فكانت رمزا للأصالة و التقاليد الشّعبية، و نجد "**هابيل**" يصف سلوكيات عمّه«**كان عمّي البشير يدخل دون أن يفاجئ الثنائي... يدخل و كأنّ أمّي وأبي في انتظاره ،يجلس في أقصى المكان على هيدورة عنزة وضعت هناك ،وكأنّما فرشت له خصيصاً. خلسة يجلس غارسا عينيه الزرقاوين في الصينية النحاسية و الكؤوس و ربطة النعناع، بطقوسه المعهودة يشرع في**

[1]. الرواية: ص 63، 64.

تحضير براد الشاي، بهدوء، على وقع ترتيل الكتاب الكريم يضع حفنة صغيرة من حبوب الشاي في قعر البراد.». [1]

و إذا ما نظرنا إلى القرية من جهة أخرى نجد أنّها ترفض كلّ أشكال الانفتاح والتحضر، لهذا نجد أنّ المرأة الريفية من أكثر الفئات التي عانت من هذا الجانب، حيث انغلقت عليها كلّ الأبواب، وكان همّها الوحيد الاهتمام بتربية الأولاد و شؤون العائلة، أما المرأة التي تحاول الخروج عن هذا الإطار سيكلفها حمل تُهم الانحراف. و نجد أنّ الكاتب قد صوّر لنا هذه الوضعية من خلال شخصية "**سارة**" المثقفة التي أرادت الفرار مع الشخص الذي تعلّق به قلبها «**ها هو حلم سارة الأول قد تحقّق: ركوب حافلة كبيرة. لم تكن تريده أن يتكلم كانت تريد أن تسمعه دون لغة، المناظر أمامها كانت كافية لقول الكثير...اندلقت الأسنة في الأسواق و في المقاهي و في المساجد و أصبحت حكاية من حكايات القيلولة**»[2] ذهبت و تركت وراءها ألسنة الناس تخلق حكايات و خرافات تمسّ بشرفها، و من هنا تتضح إيديولوجية المرأة المقموعة بسبب العادات و التقاليد حيث اختارت فضاء المدينة سبيلاً للتحرر.

كان فضاء القرية جزءا من ذكريات الشخصية البطلة خاصة ما يتعلق بعلاقته الجنسية مع حبيبته و ممارسته خفية عن أعين الناس؛ وتعتبر القيم الاجتماعية الموجودة في القرية السبب الرئيسي وراء هذه الأفعال الجنسية المتخفية، ونلاحظ ورود الفعل الجنسي في هذا المقطع «**و يروى أيضا أنّه كان حين يريد أن تنجب له أمّي ذكرا، يمارس معها و هو جالس على الكرسي...و كان حين يريد أن تنجب له أمّي أنثى، و قد كان يحب إخواني كثيرا يمارس معها على الأرض مفرشا هيدورة التيس**»،[3] و بالإضافة إلى هذا المقطع

---

[1]. الرواية: ص14، 15.

[2]. الرواية: ص30، 31.

[3]. الرواية: ص 21، 22.

نجد«**مددت يدا إليها لأجد جسدا طريا كالجمر بجواري غرقنا في قُبل ثمّ سقطت ملابسنا عنّا و معها سقط العق**».[1]

لا شكّ أنّ ذكر ممارسة الجنس على الكرسي له دلالة عميقة في هذا المقطع حيث يشير إلى مدى تعلق الأب بكرسيه، و مدى تقديس الأم له(الكرسي)، ومن هنا تظهر إيديولوجية التشبث بكرسي الحكم و هذا ما تعكسه سياسة الحكم في الجزائر.

2-3 الأماكن المغلقة و دلالاتها الإيديولوجية:

الفضاء المغلق هو الفضاء الضمني المجرد الذي حُدّدت مساحته و مكوناته كمكان العيش و السكن الذي يلجأ إليه الإنسان و يبقى فيه ،فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة و الأمان ،أو قد يكون مصدرا للخوف و الذعر، ورواية "**قبل الحب بقليل**" قد بعض أحداثها في أماكن مغلقة كالغرفة و الفندق و الفيلا.

ا-الغرفة:

تمثل الغرفة حيّزا مهما في حياة الإنسان إذ غالبا ما تكون مصدرا للراحة و الأمن والطمأنينة و تلعب دورا كبيرا في الجانب النفسي للإنسان، و تعتبر الفضاء الوحيد الذي يتصرف فيه الإنسان بحرية. و بهذه الرؤية توطدت علاقة الغرفة بالبطل "**هابيل**" و أحذت طابعا حميميا مع حبيبته "**سارة**" زوجة "**السي سفيان**" حيث كانا على السرير نفسه«...**تمتد إلى جانبي شبه عارية، جسدها المصوب من عسل الغواية، ملفوف في إزار قديم شفاف**».[2]

يكشف هذا المقطع السردي عن قضية اجتماعية تُهدّد بالتشتّت الأسري و هي الخيانة الزوجية، التي تخترق حدود الدّين الإسلامي و أعراف المجتمع الجزائري بوجه عام. و كما

[1]. الرواية: ص25.

[2]. الرواية: ص11، 12.

يُعتبر هذا المكان ملجأً "**لهابيل**" بعد موت "**البابا سليمان**" حينما طرده صاحب المستودع «**وجدت رجلا يستقبلني و في يدّه هراوة ،رجل بجثة خنزيرية و شوارب متوحشة يشبه قطاع الطرق قائلا:تلك هي أغراضك ،أمتعتك و أمتعة البابا سليمان الذي آواك ،خذها وانصرف فلم يعد لك مكان في هذا المكان**»،[1] و لكن صديقه هيتشكوك منعه من التشرد في الشوارع«**وجدت نفسي في غرفة صغيرة لا تزال بها روائح الجافيل و الصابون...فهمت من هيتشكوك الذي ساعدني في نقل بعض الأمتعة أنّ هذه الغرفة هي في الأصل كانت غرفة الصابون**».[2] إنّها غرفة تظهر فيها سمة البؤس و الفقر ،ولكن رغم بساطة مكوناتها إلاّ أنّها صارت ملاذا البطل الوحيد الذي لجأ إليه بعد أن أُصيب بخيبة أمل ،فهابيل الذي تقدّم إلى المدينة و كلّه حماس لتحقيق أحلامه ،فإذا بكل شيء ينهار أمام تلك الظروف القاهرة التي شلّت حركته ،و هذه صورة لمعاناة المثقف الجزائري الذي عانى التهميش و الحرمان.

على الرغم من انغلاق فضاء الغرفة و انحصارها، إلاّ أنّ لحظات العشق و الحرية والرغبة في الانعتاق من سلطة المجتمع و قيمه البالية، قد جعلت من الغرفة فضاءً مفتوحا على أغوار النفس.

ب-الفندق:

لقد شكّل الفندق أحد محطات بعض شخصيات الرواية، فهو أحد أمكنة الإقامة الشبه المغلقة، و كان مخصصا للجالية الجزائرية، و إذا بحثنا في دلالته الرمزية نجد بأنّه يشير إلى تدهور الحياة السياسية إبان فترة السبعينات التي كان سببها الأزمة الاقتصادية التي حلّت بالبلاد خلال تلك الفترة«**كانت السلطات المحلية قد خصصت هذا الفندق لاستقبال الجالية**

[1]. الرواية: ص191.

[2]. الرواية:194.

الجزائرية المقيمة بفرنسا، و التي قررت العودة إلى البلد استجابة لنداء العزة و الكرامة الذي أطلقه النظام الجزائري في إطار سياسة القطيعة التاريخية مع فرنسا ،العدو الأبدي».[1]

استقر فيه المخرج السينمائي "**هيتشكوك**" بعد عودته إلى أرض الوطن «...**وهو يغرق قليلا قليلاً في يوميات عالم فندق المهاجرين بعد أن استقر به الحال بغرفة في الطابق الرابع، أخذت تراوده فكرة فيلم بعنوان "لا قمح لا عنب" ».**[2]

لقد عبّر هذا الفضاء عن اللاّاستقرار و الضياع في الأرض/ الأم ،لذا نجد اختلاطا في الهويات تجتمع كلّها على اتهام النظام الذي فرضته السلطة و هذا ما عبّر عنه الشخص الملتحي الذي نزل في هذا الفندق «**رجل ملتح غامض لا يكلم أحدا يقيم في الفندق منذ أزيد من سنة...منذ أن نزل بهذا الفندق و هو يقوم بتحريض النزلاء ضدّ النظام الاشتراكي وضدّ الطاغوت و أعوانه».**[3]

بالإضافة إلى هذا نجده مركزا للعلاقات الغرامية غير شرعية «**كانت عاملة النظافة التي تحجبت حديثا تمسح بقايا النبيذ المُراق على رخام أرضية بهو الاستقبال من سهرة البارحة في صمت و تستر كانت ترسل شتائم صامتة ،مع ذلك كلما اقتربت من كريمو كان يربت على إليتها المنصوبتين و هي تمسح الأرضية بجفاف وسخ و تستلطف ذلك و تبقيهما بين يديه لمدة أطول »**[4]، و نجد كذلك علاقة "**سارة**" و"**هابيل**"«**وفي حركة واحدة وقفنا تحت مرشاش الحمام، المرأة وأنا، سارة وهابيل ،كأن الماء منعشا ،لا هو ساخن...تصاعدت أنفاسها قليلا تحت الماء بتأثر بالغ».**[5] لقد كان البطلان يعيشان لحظات غرامية حميمية

---

[1]. الرواية: ص56.

[2]. الرواية: ص 103.

[3]. الرواية: ص228.

[4]. الرواية: ص نفسها.

[5]. الرواية: ص244.

تحت سقف الفندق، لهذا كان هذا الأخير عنوانا للهجرة و ارتكاب الكبائر التي ولّدت الجرائم والاغتيالات من طرف الإرهاب. ومن بين المستهدفين هيتشكوك الّذي أودى بحياته بسبب إصراره على إخراج فيلمه "لا قمح ولا عنب" أين أراد إبراز الوقائع السياسية و الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها البلاد في فترة السبعينات.

«ما الّذي حدث ؟

لقد اغتيل المخرج في التلفزيون.

هيتشكوك اغتيل.

شعرت بالأرض تدور من تحت قدميّ الحافيتين و تذكّرت صوت خطوات الرجل الملتحي الّذي غادر الغرفة قبل الآذان الأوّل للفجر مهرولاً».[1]

ومن هنا نخلص إلى أنّ الفندق قد عبّر عن اللاستقرار وتيه الشّبان المثقفين الجزائريين الّذين يعانون التشرّد والحرمان جرّاء الأنظمة المستبدّة التي فرضتها السّلطة.

ج-الفيلا:

إنّ اتساع وشمولية فضاء المدينة يجعله يحمل دلالات فكرية واجتماعية، وتنتج دلالات رمزيّة نتيجة ذلك التفاعل بين الأفراد و الطبيعة و المجتمع، ففي رواية "**قبل الحب بقليل**" نلتمس ذلك الحضور الفضائي لأماكن كثيرة أقلّ اتساعا من فضاء المدينة، بحيث أنّها لا تخلو من مكوّنات تفرز في مجال حضورها و علاقاتها بالأفراد دلالات رمزية و إيديولوجية ،ومن بين هذه الفضاءات نجد فضاء "الفيلا".

[1]. الرواية: ص242.

لقد اتخذت الفيلا موقعا هاما و مميّزا في هذه الرّواية فهي المكان الفاخر الّذي يقطنه **الجنرال سي سفيان** وكانت من تشييد الفرنسيين التي تمتاز بديكور خاص ومميّز وهي تزيّن العين و تبهر العقل «**هذه الإقامة الفاخرة و الفريدة كانت مقرّ الحاكم الفرنسي للمدينة أيّام الاستعمار. حين تدخل المكان تصاب بالدّهشة ،فهذه الأسوار العالية التي تبدو بسيطة من الخارج تخفي خلفها جنّة من جنان اللّه على الأرض**»[1] ،وكانت نقطة اللّقاء بين شخصيتي "**هابيل**" و "**الجنرال سي سفيان**" لمّا أخذ هابيل مهمة تسجيل مذكرات هذا الجنرال نتيجة اقتراح من "**البابا سليمان**" و نلتمس ذلك من خلال الحوار الّذي جرى بينهم«**قال لي البابا سليمان بطريقة عفويّة و هو يشير إلى مرافقه:"إنّه الضابط السّي سفيان الجّننار... أعني الجنرال السي سفيان".قلت:"مرحبا".ثمّ أضاف:"اسمع يا هابيل ،أريدك اليوم لغرض مهم جدّا إنّ الجنّنار الجنرال السي سفيان عازم على تسجيل و كتابة مذكراته ،فبل أن يخرف فينسى ثلاثة أرباعها، و الرّبع الّذي يتذكره يرويه بالمقلوب(قالها ونظر إلى مرافقه وضحك)، لذا رأيت أن تكون أنت كاتبها.**»[2]

وهذا المكان لم يقتصر على إيواء النّاس فقط بل احتضن حتى الحيوانات«**كان يخاطب الكلاب بأسمائها وهيّ تتسابق لتقفز عليه ونحوه و هو يقبّل بعضها على الرّأس و الرقبة ويدغدغ بعضها الآخر على مستوى الأذنين أو البطن أو الصّدر... يتحدّث عن الخمس وخمسين قطا التي تعيش معه في الإقامة و أنّه يناديها بأسمائها**».[3]

لاشك أنّ هذا المكان يحمل بعدا إيديولوجيا هامّا لأنه يحيل إلى مكانة ذوي النفوذ في السّلطة، كالجنرال الّذي حاز على امتيازات مذهلة لذا نجد حاشيته المنافقة (الكلاب

---

[1]. الرواية: ص114.

[2]. الرواية: ص112.

[3]. الرواية: ص115، 116.

والقطط...) تحوم حوله طمعا في النفوذ والاستحواذ على الأملاك التي هي من حق كل الشعب الجزائري.

نختم كل هذا لنقول إنّ المبدع الرّوائي قد رسم لنا فضاءات مختلفة ومتعدّدة مفتوحة ومغلقة خارجية و داخلية ،يركز على هذه و يمرّ مرّ السّحاب على تلك، لا لسبب إلا وكان مرتبطا بقصدية معيّنة، فهو على كلّ يضمن لهذا التّوظيف معاني إيديولوجية محددة ،تكون عاملا في إنتاج هذا المكان و مرة أخرى يكون المكان هو المنتج لتلك الإيديولوجيا، كما رأينا ذلك في الأمثلة التي توقفنا عندها في نصّ المدوّنة. وتتحدد جمالية هذه الأمكنة الروائية أكثر حينما يشارك القارئ في رسم جماليات المكان بطرق مختلفة.

خاتمة

خاتمة:

و نحن نقف عند نهاية البحث لتقييم المسار الذي قطعناه، يجدر بنا الاعتراف أنّ خاتمة هذا البحث ليست نهايته، إنّما تبقى أسئلته الكثيرة مفتوحة للبحث و التحري، و ما وصلنا إليه إلاّ حلقة في سلسلة البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الرواية.

تمثل رواية "**قبل الحب بقليل**" للروائي الجزائري "**أمين الزاوي**" عينة من هذا الحراك الأدبي التي حاولنا من خلالها الوقوف على مواقع تمظهر الإيديولوجيا و كيفية اشتغالها في الرواية، و قد خلصنا إلى النتائج التالية:

-إنّ رواية "**قبل الحب بقليل**" تُسجل ضمن الروايات الإيديولوجية من خلال تجسيدها لفكرة الصراع الإيديولوجي والاشتراكي.

-إنّ الصراع الطبقي قد برز بشكل واضح في هذه الرواية، حيث سعت هذه الأخيرة إلى تبيان العلاقة القائمة بين طبقتين اجتماعيتين إذ حملت الطبقة الاشتراكية كل أفكار الاستغلال والاضطهاد و القهر، في حين نجد طبقة أخرى مثلتها نخبة من المثقفين المهمشين و المقموعين و التي تعتبر الطبقة المضطهدة التي حملت كل القيم النبيلة وسعت إلى تخطي كل السدود التي أفرزتها الطبقة الحاكمة.

-جاءت هذه الرواية لانتقاد نظام الرئيس الراحل "**هواري بومدين**"، والتي تعتمد على بعد الرؤية و البعد الإيديولوجي الذي يشرح واقع المجتمع الجزائري في فترة السبعينات و مطلع الثمانينات.

-و كما جاءت هذه الرواية لكسر بعض التابوهات التي لا تزال تسود في واقعنا العربي و الإسلامي (الجنس، السلطة، الدين).

-اعتماد الكاتب على الإبانة و ذلك في طريقة تقديمه للشخصيات و أسلوب توصيف معالمها المختلفة، وإبراز مكوناتها و دلالاتها الإيديولوجية على مستو الهيئة الخارجية و الأبعاد النفسية و الفكرية التي أحسن الكاتب إلباسها حلّة التهميش و الضياع.

-الكشف عن أدوار الشخصيات في الرواية و تأثيرها في منظومة السرد و قيم الرواية الجمالية، التي تعتبر مناط نجاح الروائي في بناء تقنيات سرده و وسائله الفنية على وجه العموم.

-رؤية الشخصية من منظور يتسع للإطلالة على العديد من تقنيات السرد الروائي مثل تقنية تعدد الرواة، و هذا ما وضحناه في بوليفونية "**باختين**".

-إضافة إلى ذلك اعتماد الكاتب في بنائه السردي للرواية على مختلف التقنيات السردية من استرجاع للأحداث، حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت و جاء هذا رغبةً من الكاتب لتوضيح أحداث قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ.

-و كما كان الاستباق مجرد توقعات لما ستؤول إليه الأحداث و الآمال الفاشلة المستقبلية للشخصيات.

-إنّ وتيرة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو إبطائها، كان لهما دور فعال في بناء الرواية. ففي حالة السرد استعان السارد بتقنيتي(الخلاصة و الحذف)، حيث جاء الخطاب اختزالا للأحداث عبر إشارات خاطفة، تتجاوز الفترات الميتة من زمن القصة، أمّا في حالة تعطيل السرد و إبطائه لجأ إلى تقنيتي (المشهد والوقفة الوصفية)، ما أدّى إلى تطابق زمن الملفوظ مع زمن التلفظ في النص الروائي.

– تصاعد الصراعات الإيديولوجية في فترة السبعينات التي وصلت بالنظام الاشتراكي إلى المحك.

–يقدم الفضاء الروائي في رواية "**قبل الحب بقليل**" مستويات متنوعة من الانفتاح ضمن تقاطبات مكانية، يمكننا أن نميز فيها بين الأماكن المغلقة و المفتوحة التي تنهض بدور هام في عملية السرد كونه لا ينظر إلى المكان بوصفه عنصرا خليا من الدلالة، بل يقتضي عدّة دلالات إيديولوجية خلفية مست الجوانب السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، و ذلك بواسطة تقديم المكان من خلال حركة الشخوص فيه وليس من خلال المشاهد الثابتة.

–و أهم ما يميز فضاء الرواية هو التركيز على فضاء المدينة "**وهران**" التي تعكس الأحداث التي تدور فيها، حيث اعتُبرت فضاءً للصراعات الإيديولوجية و ذلك لتدني مستوى الوعي السياسي و الثقافي و الاقتصادي في البلاد.

وفي الأخير يمكن القول إنّ مجال البحث في هذا الموضوع يبقى مفتوحا أمام المزيد من الإسهامات و القراءات الجديدة، التي تتجاوز الحدود التي توقفنا عندها.

قائمة المصادر و المراجع

أ- المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- الزاوي (أمين): قبل الحب بقليل، منشورات الضفاف، ط1، لبنان، 2015.

3- التابعي (علياء): زهرة الصبار، دار الجنوب، تونس، 2003.

4- مستغانمي (أحلام): فوضى الحواس، دار الآداب، ط16، بيروت، 2007.

ب- المراجع باللغة العربية:

5- الأعرج (واسيني): اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1986.

6- الأصفر (عبد الرزّاق): المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 1999.

7- الأشلم (حسين): الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العامة، دط، القاهرة، مصر، 2006.

8- بحراوي (حسين): بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي الغربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

9- بحراوي (حسين): بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.

10- بويجرة (بشير محمد): بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)، ج1، ط1، 2001.

11- بلحسن (عمار): الأدب و الإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984.

12- بلقزيز (عبد الإله): نهاية الداعية الممكن و الممتنع في أدوار المثقفين، ط1، المركز الثقافي العربي، 2000.

13- بلقزيز (عبد الإله): الإسلام و السياسة دور الحركة الإسلامية في صوغ المجال السياسي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

14- بوعلي (ياسين): الثالوث المحرم دراسات في الدين و الجنس و الصراع الطبقي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1978.

15- بن بوجمعة (بوشوشة): الرواية النسائية المغاربية للنشر، ط1، تونس، 2003.

16- بن بوجمعة (بوشوشة): سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية، ط1، تونس، 2005.

17- البحراوي (سيد): علم اجتماع الأدب دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1992.

18- التلاوي (محمد نجيب): وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2000.

19- حسين (فهد): المكان في الرواية البحرينية(دراسة في ثلاث روايات الجذوة، الحصار، أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر و التوزيع، ط1، البحرين، 2003.

20- حسين (خالد): شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين للترجمة و النشر، ط1، 2008.

21- حسن القصراوي (مها): الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، عمان، 2004.

22- حماش (جويدة): بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم لمصطفى فاسي مقاربة في السميائيات، منشورات الأوراس، دط، دت.

23- الحميداني (حميد): النقد الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

24- الحميداني (حميد): من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

25- الحميداني (حميد): أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

26- الحسيب (عبد المجيد): الرواية العربية الجديدة و إشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، المغرب، 2010.

27- الخطيب (محمد كامل): الرواية و الواقع، دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 1981.

28- الدادسي (الكبير): تحليل الخطاب السردي و المسرحي دراسة تطبيقية، ط1، الأردن، 2014.

29- زكريا (إبراهيم): مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، دط، الفجالة، مصر، دت.

30- زكريا القاضي (عبد المنعم): البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات و البحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009.

31- زنيبر (أحمد): جماليات المكان في قصص إلياس الخوري دراسة نقدية، التنوخي للطباعة و النشر، ط1، الرباط، المغرب، 2009.

32- سبيلا (محمد): الإيديولوجيا نحو نظرة تكاملية، المركز الثقافي الغربي، ط1، الدار البيضاء، 1992.

33- سلطانية (بلقاسم)/حميدي (سامية): العنف و الفقر في المجتمع الجزائري، المطبعة الجامعية، دط، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.

34-سيزا (أحمد قاسم): دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1994.

35- سنقوقة (علال): المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

36- السويدي (محمد): علم الاجتماع السياسي(ميدانه وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.

37- الشريف (حمدي): الدّين و الثورة بين لاهوت التحرير المسيحي و اليسار الإسلامي، دط، دار مصر العربية للنشر و الطباعة، القاهرة، 2015.

38- شكري (عالي): المثقفون و السلطة في مصر، مؤسسة خبر اليوم، ط1، 1990.

39- الشيخ (محمد): المثقف و السلطة دراسة في الفكر الفلسفي و المعاصر، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1991.

40- صالح (هويدا): صورة المثقف في الرواية الجديدة الطرائق السردية، ج2، رؤية R للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2013.

41- صالح (هويدا): نقد الخطاب المفارق "السرد النسوي بين النظرية و التطبيق"، رؤية للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 2014.

42- عابد الجابري (محمد): المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، دط، بيروت، 2000.

43- عابد (حسن): المثقف المغترب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1999.

44- العيد (يمنى): تقنيات السرد الروائي، دار الأزبكية، ط3، دار البيضاء، المغرب، 2003.

45- العيد (يمنى): تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، لبنان، 2000.

46- عروس (بسمة): التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، دط، تونس، 2008.

47- عمرو (عاشور): البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية و المكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة و النشر، دط، الجزائر، دت.

48- عبد الصمد (زايد): مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، تونس، دت.

49- عبد المالك (مرتاض): في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، دط، الكويت، 1998.

50- العروي (عبد الله): مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط5، بيروت، 1993.

51- فاسي (مصطفى): دراسات في الروايات الجزائرية، دار القصبة، دط، الجزائر، 2000.

52- فرشوخ (أحمد): جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الآمان، ط1، الرباط، المغرب، 1996.

53- قصوري (إدريس): أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2008.

54- بن كراد (سعيد): السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

55- بن كراد (سعيد): النص السردي –نحو سميائيات الإيديولوجيا، دار الآمان، ط1، الرباط، 1996.

56- مرشد (أحمد): البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

57- مجاهد عبد المنعم (المجاهد): دراسات في علم الجمال، دار الثقافة، دط، مصر، دت.

58- منور (أحمد): ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، دط، الجزائر، 2008.

59- محمد محمود (عبد الرحمان): بناء الرواية عند حسن مطلك"دراسة دلالية"، المكتب الجامعي الحديث، دط، جامعة كركوك، العراق، 2012.

60- المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا و تطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، دط، دت.

61- النصير (يسين): الرواية و المكان(دراسة المكان الروائي)، دار نيوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا، 2010.

62- النابلسي (شاكر): جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1994.

63- نصار (نصيف): إيديولوجية على المحك فصول جديدة في تحليل الإيديولوجيا ونقدها، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

64- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط4، 5005.

65- يقطين (سعيد): الكلام والخبر، مقدمة سرد العربي، ط1، بيروت، 1997.

66- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997.

67- يايوش (جعفر): الأدب الجزائري الجديد والمآل، مطبعةAGP، دط، وهران، 2006.

ج- المراجع المترجمة:

68-أركون (محمد): تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الانتماء العربي، دط، بيروت، 1986.

69- ايجلتون (تيري): الماركسية والنقد الأدب، تر: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

70- ايجلتون (تيري): النقد والإيديولوجيا، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دط، بيروت، 1992.

71- برتراند (راسل): حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1983.

72- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،1987.

73- باختين (ميخائيل): شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، بغداد، 1986.

74- بوتر (ميشال): بحوث في الرواية الجديدة، تر: صيّاح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1997.

75- تيزيفتان (تودوروف)، باختين (ميخائيل): المبدأ الحواري، تر: برادة محمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، 1992.

76- جونيت (جيرار) وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، دط، 1989.

77- زيما (بيير): النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، مر:أمينة رشيد/سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1991.

78- فاديه (ميشال): الإيديولوجيا وثائق من الأصول و الفلسفة، تر: أمينة رشيد/سيد البحراوي، دار التنوير، دط، بيروت، لبنان، 2006.

79- كاتسيف (غريغوري): المعي و الفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، دط، الكويت، 1990.

80- لوبون (غوستاف): روح الثورات و الثورة الفرنسية، تر: محمد عادل زعيتر، المكتبة العصرية، ط2، القاهرة، 1934.

81- مانهايم (كارل): الإيديولوجيا و اليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر: محمد الديريني الشبكة الكويتية، ط1، جامعة الكويت، 1985.

82- ويلكن (رينيه) و أوستين (وين): نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دط، دمشق، دت.

د- المجلات:

83- ألسبيرغ (ياكوف): المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي، تر: نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، ع1، دمشق، 1978.

84- إسعاف (حمد): المثقف العربي، إشكالية الدور الفاعل، مجلة جامعة دمشق، المجلد30، ع3،4 ، 2014.

85- الروينة (الطاهر): الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى، مجلة المساءلة، إتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، الجزائر، 1991.

86- بن صالح (نوال): الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة الخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع7، الجزائر، 2011.

87- **مفقودة (صالح):** نشأة الرواية في الجزائر(التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر، ع2، الجزائر، 2005.

88- **ماجي (زهرة):** الطبيب والمريض وخطاب السلطة، تر: الحبيب بن رحال السرغيني، مجلة المناهل، المغرب، ع62، 63، ماي، 2011.

89- **مالطي (فدوى):** يوسف القعيد والرواية الجديدة، مجلة الفصول، مجلد4، ج3، 1984.

90- **معمري (أحلام):** نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع20، الجزائر، جوان، 2014 .

و- الرسائل الجامعية:

91- **سعد الله (فريد)، مولى (عادل):** تجليات الإيديولوجيا في رواية دمية النار لبشير مفتي، مذكرة ماستر، تخصص أدب جزائري، جامعة بجاية، 2011_2012.

92- **قرور (لطيفة):** هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع بيديه بالدعاء، مقاربة بنيوية، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2009_2010.

هـ- المواقع والكتب الإلكترونية:

93- http://overall.morroccoforum.net.

94- **الحمداوي (جميل):** أنواع المقاربات البوليفونية، شبكة الألوكة، ط1، 2015.

- www.alukah.net.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات ..... **الصفحة**

مقدمة..... أ–د

مدخل: المسار التاريخي للرواية الجزائرية..... 6–14

I-الفصل الأول: جدلية العلاقة بين المتخيل الروائي و الإيديولوجيا..... 17–40

المبحث الأول:

1_مفهوم الإيديولوجيا..... 17

2–علاقة الأدب بالإيديولوجيا..... 21–26

2–1 الأدب و الواقع..... 21

2–2 الأدب و الإيديولوجيا..... 23

المبحث الثاني: جدلية العلاقة بين المثقف و السلطة..... 27_32

1–مفهوم المثقف..... 27

2–مفهوم السلطة..... 29

3–علاقة المثقف بالسلطة..... 31

المبحث الثالث: الثالوث المقدس..... 33–40

1–السلطة..... 33

2–الدّين..... 35

3–الجنس..... 36

II-الفصل الثاني: علاقة سلطة السرد الروائي و الإيديولوجيا..... 43–76

المبحث الأول: الفن الروائي و الإيديولوجيا..... 43–47

1-مفهوم الفن الروائي..... 43

2-دلالة العنوان..... 46

المبحث الثاني: البعد الإيديولوجي للشخصيات..... 48-62

1-مفهوم الرواية البوليفونية..... 49

2-بوليفونية الشخصيات..... 51-62

ا-هابيل..... 51

ب-سارة..... 54

ج-هيتشكوك..... 56

د- البابا سليمان..... 58

و-الجنرال سي سفيان..... 60

المبحث الثالث: الأساليب اللغوية/الدلالات الإيديولوجية..... 62-76

1-التهجين..... 63

2-الأسلبة..... 66

3-الباروديا/المحاكاة الساخرة..... 68

4-الكرنفالية..... 71

III-الفصل الثالث: التوظيف الإيديولوجي للفضاء الزماني والمكاني..... 79- 117

المبحث الأول: إيديولوجيا الزمن..... 79-95

1-في مفهوم الزمن..... 79

ا-الاسترجاع..... 81

ب- الاستباق..... 84
2-نظام السرد:..... 95-86
2-1-تسريع السرد..... 86
أ-الخلاصة..... 86
ب-الحذف..... 88
2-2-إبطاء السرد..... 89
أ-المشهد..... 89
ب-الوقفة..... 94
المبحث الثاني: إيديولوجيا المكان..... 117-96
1-في مفهوم المكان..... 97
2-الأماكن المفتوحة ودلالتها الإيديولوجية..... 111-98
أ-المدينة..... 102
ب-الشارع..... 105
ج-المقهى..... 108
د-البار..... 110
3-الأماكن المغلقة ودلالتها الإيديولوجية..... 117-112
أ-الغرفة..... 112
ب-الفندق..... 113
ج-الفيلا..... 115

خاتمة..... هـ_ز

قائمة المصادر والمراجع..... 123-132

فهرس الموضوعات..... 134-138