الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الأنساق الأيديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة
"معارضة الغريب" لكمال داود أنموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر
التخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبين :
* مصمودي رتيبة
* قاشة عبد الجليل

إشراف الدكتور:
علاوة كوسة

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نتقدم بالشكر الخالص و التقدير الكبير إلى أستاذنا المشرف الدكتور: "علاوة كوسة" الذي رافق هذه الرسالة بتواضعه قبل علمه فله منا الشكر الجزيل و الثناء الحسن.

كما نتقدم بالشكر و العرفان إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية بالمركز الجامعي ميلة و على رأسهم رئيس معهد الآداب و اللغات الأستاذ الدكتور: "رابح الأطرش" و رئيسة قسم اللغة و الأدب العربي الدكتورة: " زهيرة بوزيدي".

الشكر كذلك موصول إلى عائلتينا و أزواجنا على ما بذلوه من مساعدات و تشجيعات فلهم منا الشكر ولهم علينا العتب في تقصير.

مقدمـــــــة

مقدمة:

حيـاة الإنسان حكاية تروى عبر الزمن في قوالب يختارها السارد، فقد تكـون قالبا تاريخيا فتأتي الحكاية جافة ، مجرد تسلسل زمني لأحداث وفق تواريخ وقد يأتي فلسفيا يبحث في ماهية وجود الإنسان في عالمه ،وقد يأتي...وقد يأتي..،أما القالب الأدبي فشامل لكل القوالب في صور متعددة وأفضية شاسعة، فتتشكل القصيدة والمسرحية والأقصوصة والرواية،...،هذه الأخيرة عرفت مساحات للبوح والاعتراف والثورة وما إلى ذلك من رغبات نفسية وإيديولوجية،فكانت أهم فضاء للمشهد الثقافي الأدبي، فهي مأوى سردي جديد لا من حيث النشأة بل من حيث التطور والشساعة والإقبال.

إن الرواية فن أدبي ونتاج إبداعي يقوم على عناصر فنية قادرة على الاستيعاب والتفاعل مع مرجعيات اجتماعية وثقافية وحضارية متعددة تعكس واقعا إيديولوجيا قد يتكرر وفق أنساق ويكون محورا وهدفا للعمل الإبداعي ، فالرواية من أقرب الأجناس الأدبية للواقع الإنساني ،تكون اللغة لسانها الخطابي، لأن لغة النص الأدبي مفتاح للمباح والمتضمن أو المسكوت عنه ،لذلك شغلت اللغة أذهان كبار علماء اللسانيات والسيميائيات،أمثال بيرس ودي سوسير لما تحمله من علامات ودلالات تعكس الفكر الإنساني على اعتبار أن الإنسان مشروعُ فكرة ومرجعٌ مسيطرٌ،فاللغة ليست مجموعة ملفوظات مستقلة متطايرة،إنما هي مجموع أنساق وفق بنيات وعلاقات بين الملفوظات تـُجمع وفق إبداع لغوي فني و متخيل ذهني فهي المسؤولة عن أدبية النص وهويته.

لذلك طرحت في الأدب الجزائري إشكالية التعبير ،نظرا لازدواجية اللغة نتيجة تعمير الاستعمار لسنوات طوال،كانت سياسته طمس الهوية من خلال القضاء على اللغة العربية، التي تعد مفتاح الدين والمعتقدات والتوحد والمواطنة والشعبية، فظهرت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية أو ما يعرف بالفرونكوفونية، على اعتبار أنها أهم حدث أدبي ثقافي يتحقق في المجال الإبداعي الجزائري الذي يعاني من جمود أثناء التواجد الاستعماري ، ورغم فرنسة الإبداع إلا أنه كان خطابا روائيا فرنسي اللغة جزائري المضمون ،يعكس معاناة الشعب الجزائري وقضاياه ،فكان الأدب ما بعد الكولونيالي كنوع من التحدي والتشييد على أيدي أدباء الرعيل الأول كمحمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري، آسيا جبار،كاتب ياسين ،فطُـرحت معهم إشكاليات الإنتماء الأدبي للنتاج الإبداعي الجزائري الفرونكوفوني ،الذي حقق رصيدا أدبيا لا يستهان به وطنيا وعربيا وعالميا ،إذ طـُوعت لغة المستعمر وفق ذهنية جزائرية فخلقت لنفسها نسقا خاصا .

إن اللغة الفرنسية رغم كونها لغة غير عالمية إلا أنها تمثل للشعب الجزائري غنيمة حرب تلازمه في اجتماعياته وتعليمه وسياسته واقتصاده وأدبه، فطالت كـُتـّاب الرواية بالعربية أمثال: واسيني الأعرج ، أمين الزاوي، مرزاق بقطاش، وحتى شباب هذا الجيل أمثال كمال داود ،ولم تبق إشكالية اللغة في التعبير الأدبي الروائي الجزائري محدودة

الحيز من حيث قضية الانتماء بل تعدت ذلك إلى استغلالها كمروحة سياسية، وفوز لوجود استعماري في الذهنية الجزائرية إبان الاستقلال .

لقد حاولنا من خلال بحثنا المتواضع أن نقف عند زاوية من زوايا هذه الإشكاليات الأدبية في الأدب الجزائري وبالأخص الرواية على اعتبار أنها الفضاء الأقرب لتعزيز الأنساق أو كسرها وفق أديولوجيات مباحة أوغير مباحة ، فكان كاتبنا الجزائري كمال داود أنموذجا فسيح المجال لمثل هذه الصراعات الأدبية والفكرية والثقافية والانتمائية وارتقت إلى مرتبة السياسة والدين ،إذ تبدورواية " معارضة الغريب" أو " ميرسو تحقيق مضاد" على اختلاف ترجمتها التزاما عربيا بلغة المستعمر ، مما جعلها تلقى إقبالا عالميا وتكلل بجائزة الغونكور"Goncourt " الفرنسية عام 2015م،وهذا ما جعلها محل اختيارنا نظرا لما أثارته من انتقادات ورفض وفتاوى دينية تقضي بتكفير صاحبها، إذ تظهر فيها جليا أنساق أديولوجية ،منها المصرح بها ومنها المضمر ومنها ما حاول المؤلف تعزيزها أو كسرها من خلال فكر علماني . فهل اللغة وسيلة لذلك؟ أم أن المرجع الإديولوجي والعلمانية كنسق مبرر لحرية السرد؟ وما علاقة اللغة بالنسق الإديولوجي ؟ كلها تساؤلات سنحاول فك شفراتها وصبر أغوارها من خلال دراسة تحليلية لرواية " معارضة الغريب" لكمال داود،معتمدين منهجا تاريخيا في الجانب النظري وبنيوي تكويني وتفكيكي في الجانب التطبيقي إذ سمحا لنا بتعدد القراءات خارج النص والوقوف على ماهو مضمر دون انغلاق.

وقد قادتنا الدراسة إلى تقسيم بحثنا إلى مدخل وثلاثة فصول ، حاولنا في المدخل الوقوف عند أهم ما يتعلق بالنسق والثقافة وعلاقتها بالجانب الإنساني والاجتماعي لتنعكس في نتاج إبداعي، ويلي هذا المدخل الفصل الأول : الذي جاء بعنوان الأنساق و الأديولوجيا و قسمناه إلى ثلاثة مباحث: الأول كان بعنوان : النسق، إشكالات المفهوم والمصطلح ، والثاني قدمنا فيه مفهوم الأيديولوجيا، نشأتها، تطورها، أما الثالث و الرابع فقد ناقشا خصائصها و وظائفها و المبحث الخامس تطرق لعلاقة الأيديولوجيا بالرواية.

أما الفصل الثاني المعنون بـ :الرواية الجزائرية بين إشكالية اللغة و الدراسات ما بعد الكولونيالية ، قدمنا فيه مفهوم الرواية وعناصرها وعرجنا على الرواية الجزائرية الفرونكوفونية نشأة وتطورا واتجاها لنفتح بذلك مبحثا للتاريخ والتحليل لإشكالية اللغة في التعبير الأدبي الجزائري وعلاقة ذلك بالأدب ما بعد الكولونيالي الذي تناولناه من حيث المفهوم والتطور، أما الفصل الثالث؛ فكان جانبا تطبيقيا حاولنا من خلاله الربط بين الرواية المختارة والجانب النظري من حيث النسق والأيديولوجيا واللغة في الرواية الجزائرية فوقفنا عند سيمياء الأيديولوجيا في بعض الفواعل السردية، ثم أعقبناه بكشف مكبوتات الخطاب التي تمثلت أساسا في الكشف عن آلية الاسترجاع الانتقائي للحادثة

التاريخية و كيفية اشتغالها على قضايا الهوية و اللغة و الدين، ليتبع هذا الفصل بخاتمة تمثل حوصلة لكل ما توصل إليه هذا البحث.

إن أي عمل لا بد له من معوقات وصعوبات لم يخل منها بحثنا ، فلن نقول نقص المراجع لأنها والحمد لله متوفرة سواء الورقية أو الإلكترونية، سيما في الجانب النظري ،أما في الجانب التطبيقي فكانت رواية "معارضة الغريب " نادرة في المكتبات ولم نتحصل عليها إلا من خلال توصيات خارج الولاية (الجزائر العاصمة وقسنطينة)، إلى جانب نقص الدراسات التي تناولت هذه الرواية وما وصلنا إليه ما هو إلا مجرد قراءات في مقالات أو في أشرطة فيديو عبر مواقع الانترنيت.

ولا ننسى الإشارة إلى ضيق الوقت بالمقارنة مع ظروفنا الخاصة التي حاولنا تجاوزها نظرا لجمعنا بين الدراسة الجامعية والوظيفة التعليمية ومتطلبات العائلة لكوننا ربا عائلتين .

إن موضوع الرواية ليس بالجديد لكن الأنموذج المختار يعد مجالا جديدا للبحث والتحليل ، إذ توفرت لنا بعض الدراسات في الجانب النظري مثل رسالة ماجستير الموسومة بـ:"الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية" للطالبة جبور أم الخير، جامعة وهران ،دفعة 2010-2011 ، ورسالة أخرى موسومة بـ" ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية " للطالبة حبيب فاطمة الزهراء،جامعة وهران،دفعة 2015-2016، إضافة إلى بحث آخر تحت عنوان "النسق الأيديولوجي و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي" لصاحبه "سليم بركان"، وهذا ما يحيلنا للحديث عن أهم المراجع المعتمدة في بحثنا منها :"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" لواسيني الأعرج ،" تطور النثر الجزائري" لعبد الله الركيبي ،" النقد الروائي والايديولوجيا" لحميد لحميداني، "الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي" لعمرو عيلان، و "الأدب و الأيديولوجيا" للناقد الجزائري عمار بلحسن.

إن عملنا ما كان ليتم دون توجيه من الأستاذ المشرف؛ الدكتور علاوة كوسة، الذي قدر لنا ظروفنا ومد لنا يد العون بالكتب والتوجيه والإرشاد العلمي والنفسي، إلى جانب أساتذة آخرين و الذين كانت لهم يد خفية في إخراج هذا البحث إلى النور وهم : يوسف بن جامع، خالد سوماني و طارق بوحالة.

مـــدخـــل

مدخل:

رغم التغير التاريخي،الاجتماعي و السياسي الذي يلحق بالتركيبة المجتمعية لأي فئة بشرية فإنها دائما تحافظ على ذلك الخيط الرفيع الذي يربطها بثقافتها، فالثقافة هي قبلة الشعوب و المجتمعات على اختلاف بنيتها و تركيبتها، فإن توحدت الذوات الإنسانية في تصوراتها للمعارف و العلوم فإنها قد اختلفت في مناجاتها للثقافة سواء على مستوى الانتماء أو على مستوى التمثيل.

فالمعنى العام للثقافة لا يكاد يراوح مكانه بسبب التشعبات الفكرية لمنتسبيها فهي " ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة و المعتقدات و الفن و الأخلاق و القانون و الأعراف و القدرات و العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع "[1] حسب " إدوارد تايلور"، فالثقافة وفق هذا المنظور أفق واع للتفكير و الفعالية. أما من وجهة النظر الماركسية فهي " كل القيم المادية و الروحية ووسائل خلقها و استخدامها التي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ "[2]، فهي بذلك فعل أنساني أكثر ارتباطا بالقيم و أساس تشكلها هو سيرورة التاريخ.

فالثقافة ممارسة تتخلل النشاط الإنساني الذي يتحول بدوره إلى إنتاج معرفي لغوي مرمز،يتمدد في التسنينات الثقافية ليتحول إلى تشكيل فاعل يمارس سلطته على تفكيرنا و مواقفنا فهو يعبر بصورة أو بأخرى عن ذواتنا أو طريقة تفكيرنا، ولهذا فإن الممارسة اللغوية عامة والإبداعية خاصة تتطلب غالبا فعلا مضادا و الذي يعد منشأ للتسنين الثقافي.

فهدف الدرس الثقافي ليس النص بعينه و إنما الكشف عن الأنساق في فعلها الاجتماعي هو ما يحيلنا إلى مفهوم أعمق وهو النسق الثقافي ظاهره الإبداع و باطنه من قبله الثقافة، من هذا المنطلق نجد أن أغلب الدراسات التي اشتغلت على قراءة الأنساق الثقافية قد تمكنت بفعل التأويل من الكشف عن دور النسق الثقافي في تأسيس الخطابات الأيديولوجية المتضادة.

ومن ثم فالنسق الثقافي هو مجموع آليات معرفية و فكرية لفئة اجتماعية ما أو لأيديولوجيا معينة تتصف بالمرونة في الانتقال بين الأفراد و المجتمعات و الأجيال.

"فالثقافة هي الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق داخل ظروف تاريخية و أنثروبولوجية بعينها ضمن حركة تمنح المعرفة بعدا موضوعيا و هذا التجزيء يتم على كل المستويات بدءا من الوحدات الإدراكية الأولية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية "[3].

فالنسق يقوم على وظيفة الدلالة النسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة، نشأت مع الزمن لتتحول إلى عنصر أيديولوجي آخذ في التشكل، وهو إما يكون ظاهرا مصرحا به و إما كامنا مضمرا بين ثنايا الخطاب الأدبي.

---

[1]- دينس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص17.

[2]- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة " المفاهيم و الإشكالات من الحداثة إلى العولمة "، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان،ط1،2006 ،ص31.

[2]- أمبرتو إيكو،العلامة "تحليل المفهوم و تاريخه"،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2،ص177.

من هنا تبدأ الوظيفة الحقيقية للنقد الثقافي في بيان أثر الأيديولوجيا في تمرير أنساقها عبر الحيل الجمالية و البلاغية و هنا تتراجع سلطة المؤلف لتنوب عنه أنساق الخطاب وما يمكن أن يكمن خلفها من بعد سياسي أو اجتماعي أو حتى مؤسساتي. فالتورية و المغالطة و الكشف و التعمية نماذج من الخداع الأدبي التي يستعين بها المبدع لتمرير أفكاره و معتقداته.

فالرواية كما هو شأن بقية الفنون الأدبية الأخرى تستهدف استثارة وعي المتلقي اتجاه المضامين المشكلة في قوالب لغوية و فنية، فالمتكلم في السرد كما يرى باختين هو فرد اجتماعي و خطابه لغة اجتماعية، فكلام الشخوص في الرواية يتجه دوما نحو بسط الدلالة الاجتماعية ولعل هذا ما يشير إليه سعيد يقطين عندما يرى أن " النص يكتب في زمن تاريخي ويتحدد هنا الزمن بسياق اجتماعي و ثقافي محددين، ولا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجا عن السياق الذي يتفاعل معه إيجابا أو سلبا قبولا أو رفضا[1]"

[4]- سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،النص و السياق، المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان، ط2،2001، ص34 .

الفصل الأول

الأنساق الأيديولوجية

أولا: النسق إشكالات المفهوم و المصطلح.

ثانيا: مفهوم الأيديولوجيا.

ثالثا: خصائص الأيديولوجيا.

رابعا: وظائف الأيديولوجيا.

خامسا: السرد و الأيديولوجيا.

أولا: النسق إشكالات المفهوم و المصطلح:

1/النسق الفلسفي:

ليس هناك تعريف جامع لمفهوم النسق الفلسفي، لأن طبيعته قائمة أصلا على الاختلاف فأول التصورات التي حاولت الإحاطة بمفهوم النسق هي تلك التي نشأت و تبلورت في الحقبة اليونانية القديمة حين عمد فلاسفتها إلى خلق لغة خاصة بالفلسفة و بناء منطقها الخاص، أملا منهم في تجاوز صعوباتها النظرية، خاصة عند أفلاطون و أرسطو فهؤلاء حسب "نيتشه" "ابتكروا في الواقع الأنساق الكبرى للتفكير الفلسفي"[1]، فقد بنى أفلاطون نسقه الفلسفي على مفهوم واحد هو مثال الخير واشتق منه ثلاثة مفاهيم أساسية هي: العلم المعقول، العالم المحسوس و اللاوجود، و أسس أرسطو نسقه على مفهوم الموجود واشتق منه هو الآخر ثلاثة مفاهيم أخرى هي: الموجود الحسي، الموجود العقلي و الموجود المفارق.

ولعل هيجل هو أول فيلسوف استعمل مفهوم النسق حتى أن هذا المصطلح قد ورد في أول مؤلف له وهو " في الفرق بين نسق "فيتشه" و نسق" شلنغ" في الفلسفة" فهيجل قد ميز في قراءته لتاريخ الفلسفة بين نوعين من الأنساق نسق فلسفي كلي يضم كل تاريخ الفلسفة و أنساق خاصة بالفلاسفة.

أما "لالاند" فقد ذهب في موسوعته الفلسفية أن النسق يشتمل على معنيين عام و خاص،فالنسق بالمعنى العام هو " جملة عناصر مادية أو غير مادية يتعلق بالتبادل بعضها ببعض مثل النظام المدرسي و الجهاز العصبي" أما النسق بمعناه الخاص فهو "مجموعة من أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقيا من حيث تماسكها لا من حيث حقيقتها"[2]

فحسب "لالاند" فإن أي فرضية تخضع للمنهج الاختباري التجريبي فإنها تغدو نظرية، ولكنها حين تخضع للمنطق العقلي وحده فإنها تصبح نسقا و منظومة.

فالنسق الفلسفي وفق هذه الشروط موقف فكري يهدف إلى كنه أسرار الوجود و إدراك العلاقة التي تحكم جزئياته و طريقة ارتباطها.

غير أن مصطلح "système" قد ظل في الفكر العربي حبيس الغموض و الالتباس نتيجة استخدامه غير المؤسس في حقل الدراسات الفلسفية، حيث مال الباحثون العرب إلى استعماله على سبيل الترادف مع مصطلح " المذهب doctrine" حيث عدوا النسق و المذهب تسميتين لمصطلح واحد،غير أن التدقيق المصطلحي و المفاهيمي يفرض اختلافهما في البنية و المضمون و مجال التوظيف المعرفي، فمفهوم النسق أكثر التصاقا بالخطاب الفلسفي الذي يقوم أساسا على حرية التفكير و يستمد قوته من قوة البراهين المنطقية كما يخضع للنقد و التأويل و تعدد القراءات، في حين أن مصطلح المذهب يميل

---

[1]- فريديريك نيتشه،الفلسفة في العصر المأسوي الإغريقي، تر سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط1983،2،ص41.

[2]- موسوعة لالاند الفلسفية،تر خليل أحمد خليل،منشورات عويدات،بيروت،ط2، 2001،ج3،ص 1417.

أكثر إلى المعرفة اليقينية القائمة على الإيمان المطلق أما قوته فتقاس بحجم المؤيدين و سعة الانتشار فمفاهيمه بهذا المعنى وثوقية،أحادية الدلالة غير قابلة للنقد و التأويل و تعدد القراءات.

1-1 خصائص النسق الفلسفي:

*الكلية:

مادام النسق الفلسفي هو ذلك الكل المركب من أنساق معرفية صغرى وجب أن نتساءل إن كانت هذه الأنساق الفلسفية الصغرى داخل النسق الكلي مؤشر على الكلية و الشمول و التماسك، يقول "هيجل": " إن المعنى الحقيقي للنسق هو الشمول الكلي، وذلك وحده هو النسق الحق"[1]، فالكلية و الشمول هي أهم خصائص النسق الفلسفي و أصالة هذا النسق تتحدد أساسا من قدرته على استيعاب جزئياته المعرفية الصغرى.

*الترابط و الانسجام:

تقوم هذه الخاصية على خاصية أدنى منها و هي استبعاد التناقض، فنظريات النسق الفلسفي الواحد يجب أن يحكمها ذلك التكامل الذي يربط الواقع الحسي نقطة انطلاق الفيلسوف بالمنطق المجرد،فالنسق الفلسفي يصبح مترابطا و منسجما إذا استطاع ترتيب كل نظرية جزئية في جهاز النسق العام حتى يبدو النسق بوصفه " انسجام الأفكار داخل وحدة منطقية تؤلف بينها"[2]

*الأصالة و الإبداع:

إن الإبداع في الخطاب الفلسفي يتطلب بلا شك الارتكاز على الفلسفات السابقة، فأصالة الخطاب الفلسفي قد تحددها انتقائية خلاقة بقراءة و تأويل جديدين، كما أن عماد العقل الفلسفي هو الدحض و التأويل و التجاوز،فكل فيلسوف ملزم باستيعاب ماضي الفلسفة في إطار بناء نسقه الحاضر كما أن منطق الفلسفة هو منطق جدلي فكل نسق فلسفي قد نشأ إجمالا على تأويل أو دحض لنسق آخر.

فالأنساق الفلسفية الكبرى قد شيدت بفعل تراكمي على أنقاض أنساق أخرى سبقتها، فأصالة " الممكن و الواجب" في فكر ابن سينا مستقاة من نظرية "القوة و الفعل" لأرسطو و مقولة الوجود الديكارتي " أنا أفكر إذن أنا موجود " وظفها كانط ليصل إلى مفهوم الواجب ثم الحرية.

---

[1]- [1]- هيجل، محاضرات في تاريخ الفلسفة،تر خليل أحمد خليل،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت، 1986 ص222.

[2] - سمير الزغبي، الفن و الوهم وإبداع الحياة،دار التنوير،بيروت،د ط،2009،ص55.

إن جوهر الفلسفة هو صدام الأفكار و الآراء و الأنساق " من أجل سيادة أشكال فلسفية جديدة على الأشكال القديمة التي كانت سائدة فيما قبل"[1]

2/النسق اللساني:

لقد كان "دي سوسير" أكثر اللسانيين شغفا بمصطلح النسق،حتى ليكاد يكون محور الجدة في نظريته، فاللغة حسبه نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامة إذ لا تتحدد قيمة الأجزاء إلا في إطار الكل و وفق نظام خاص و هكذا " فإن النسق أو البنية يمثلان تنظيما لا تمتلك العناصر فيه أي سمة خاصة بمعزل عن علاقاتها المتبادلة في داخل الكل"[2] غير أن" سوسير" كان يصر دائما على تسمية هذا النظام المصاحب لكل لغة بالنسق و " كان خلفاؤه يتكلمون غالبا عن البنية"[3].

فالنسق من وجهة نظر لسانية " نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا، و تقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان "دي سوسير" يعني بالنسق شيئا قريبا من البنية " [4]، أي أن النسق هو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية عندما تتدرج في سياق ما. و قد حاول اللسانيون بيان مستويات النسق من خلال تقسيمه إل مجموعة من الوحدات هي الوحدة الصوتية الصغرى "الفونيم" و الوحدة الصرفية الصغرى "المورفيم" و الوحدة التركيبية الصغرى "السانتاكس" و الوحدة المعجمية الصغرى "الليكسم" وكل وحدة من هذه الوحدات تشكل نسقا داخل النسق العام للغة حيث يمكن الحديث حينها عن النسق الصوتي و النسق الصرفي والنسق و النسق النحوي و النسق المعجمي داخل النسق اللساني العام.

بعد استقرار هذا المفهوم اللساني للنسق حاولت الشكلانية الروسية زيادة مرونته نحو الخطاب الأدبي، فأصبح النسق يهدف إلى بلورة منطق التفكير الأدبي داخل النصوص، ثم ناقشت البنيوية إشكالية النسق المغلق و النسق المفتوح أي هل تتم دراسة الخطاب على ضوء خلفياته التاريخية، الاجتماعية و النفسية أم تقتصر فقط على أدبيته الأسلوبية، التركيبية و الدلالية.

3/ النسق الثقافي الأيديولوجي:

مع تدرج النسق من مفهومه اللساني إلى حمولته الأدبية بقي مع ذلك مفهوما شكليا يعنى بنظام التركيب الخارجي للنصوص ويقتصر على قواعد التعبير فيها، غير أن

---

[1] - عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا العلم و الأيديولوجيا،دار الطليعة،بيروت،ط2،1993،ص38.

[2] - أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر،القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،تر منذر عياشي،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،ط2،2007،ص38.

[3] - المرجع سابق،ص38.

[4] - إديث كريزويل، عصر البنيوية ،تر جابر عصفور ،دار سعاد الصباح ،الكويت،ط1،1993،ص291.

وجهته نحو الثقافة حتمت عليه تمثل المضامين الثقافية للنصوص فغدا مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص و الخطابات و الممارسات، فتشبع بالمعاني و الأفكار و العقائد و جل الفواعل المشكلة للهوية ، غير أن مفهوم الدلالة أو المضمون الذي يشتمل عليه هذا النسق تجاوز المعنى الضيق ليشمل دلالة جديدة غير الدلالة النصية و الضمنية و هي الدلالة النسقية على حد تعبير الغذامي.

و يتحدد النسق الثقافي عند الغذامي بوجود شروط جمالية و معرفية هذا الوجود يتعلق أساسا بالوظيفة النسقية و ليس عبر وجوده المجرد " وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر و الآخر مضمر،ويكون المضمر ناقصا و ناسخا للظاهر. ويكون ذلك في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد،و يشترط في النص أن يكون جماليا وأن يكون جماهيريا ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي،و إنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا "[1] فالجمالية و إن كانت لا تتحقق في كثير من النصوص إلا أنها قد تتشبع بأنساق ثقافية مضمرة قابلة للقراءة و التأويل الثقافي فالخطابات الإشهارية رغم مقصديتها فهي محملة بأنساق ثقافية متعددة، فالدلالة النسقية " سوف تكون هي الأصل النظري للكشف و التأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى الصريح منها و الضمني، و التسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية"[2].

و إذا كان النسق الثقافي يرتبط ارتباطا وثيقا بمكونات الثقافة ومضامينها فإنه لا يغدو نسقا إلا عندما يتكرر و يترسخ في البيئة الاجتماعية، فالأفكار و القيم و السلوكات و الأيديولوجيات لا تمارس وظيفتها النسقية إلا إذا احتضنتها النصوص و سياقاتها.

إن مدار الاهتمام في النقد الثقافي هو النسق المضمر و آليات الكشف عنه وهذا لا يتأتى إلا عن طريق التحليل الثقافي وتتبع مضمرات الثقافات وحفرياتها، فقد أكد "قرينبلات" أن "التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمنا على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارطة"[3]، لأن النسق الظاهر و المصرح به لا يغدو أن يكون وسيلة للكشف عن هذا المضمر و مستويات تواريه في الخطابات الأدبية خصوصا، فالظاهر يتجلى في النص الثقافي بينما يتوارى المضمر في بواطن النصوص، لذلك فإن الغوص في هذه البواطن يتطلب من القارئ كما الباحث فائضا من العمل التأويلي يضاهي نظيره الإنتاجي.

كما أن البحث في الأنظمة اللغوية داخل النصوص هي سبيل الباحث في الكشف عن الأنساق الأيديولوجية المضمرة القابعة خلف الأنساق اللغوية المعلنة، لأن النسق اللغوي هو مؤسس الاتصال ومؤطر نظام الخطاب، فالبحث في علاقة النسق كبنية فكرية داخل

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافي العربية، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط3،2005،ص77.

[2] - المرجع السابق،ص78.

[3] - يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2004،ص27.

النص و نسقه الخارجي كنظام اجتماعي يحيلنا على هذه المطابقة التي نصطلح عليها بالنسق الأيديولوجي و التي نجدها قريبة مفهوميا من "الأنساق النظيرة" و " التماثل البنيوي"[1]، أي أن لكل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع لها ما يماثلها في الإبداع الأدبي.

فللأنساق الأدبية، على اختلاف أنواعها في النص السردي أهمية بالغة في إنتاج الدلالة باعتبارها تشير إلى مضمون أيديولوجي حامل لأشكال متعددة من الوعي، فحضور الأنساق الأيديولوجية في العمل الأدبي يكون على شكل شفرات واعية و منظمة ، فعملية التشفير للنظام الأيديولوجي في النص تكون وفق منهجية مدروسة تضمن لها إنتاج الدلالة.

ثانيا: مفهوم الأيديولوجيا

1/ النشأة و التطور:

تعتبر الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم التي تعددت فيها آراء المفكرين و النقاد،إذ يجد الباحث نفسه أمام كم هائل من التعاريف التي تحاول الإحاطة بهذا المفهوم تصل في كثير من الأحيان إلى حد التناقض، ولعل مرد ذلك هو غزارة الإنتاج حول هذه المادة من جهة و تشابكها مع كثير من الحقول المعرفية كالفلسفة وعلم الاجتماع السياسي و النقد الأدبي من جهة أخرى. فالطبيعة الزئبقية لهذا المفهوم جعلته يأبى الاحتواء في إطار مفاهيمي واحد فغدا بذلك " أقل المفاهيم ثباتا، فهو عند البعض مفهوم بل حتى مفهوم علمي، وعند آخرين معنى مبهم و مبتذل"[2]

يعود أول استخدام لمفهوم الأيديولوجيا إلى المفكر الفرنسي "أنطوان ديستيت دي تراسيه " (1757-1836) أحد المثقفين الفرنسيين أصحاب النزعة التنويرية في كتاب له بعنوان " تخطيط العناصر الأيديولوجية" المنشور عام 1801،حيث كان يهدف إلى تأسيس علم جديد هو علم الأفكار علم " يقصي كل معرفة تقوم على الأيمان و الاعتقاد،إن قصور المعرفة من و جهة نظر "دي تراسيه" لايعود إلى ضعف فطري في العقل الإنساني و لكن إلى قصور في منهج التفكير، إن العقل يجب أن يتغلب على كل الأساطير و الخرافات و المعرفة يجب أن يقوده التفكير السليم،وبالتالي فإن علم الأفكار هو العلم الذي يجب أن يوجه كل العلوم الأخرى، و الأيديولوجيا هي نظرية النظريات"[3]، حيث يرى "باتريك كانتين" أن "دي تراسيه" لم يلتزم بالمعنى اللغوي للمصطلح المركب من مقطعين و الذي يشير إلى علم دراسة الأفكار و إنما ربط هذا المفهوم بنتائج الثورة

[1] - بيير زيما،النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي،تر عايدة لطفي،دار الفكر،ط1991،1،ص53.

[2] - ميشيل فاديه،الأيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية،تر أمينة رشيد و سيد البحراوي،دار التنوير للطباعة و النشر،بيروت،دط،2006،ص10.

[3] Patrick Quantin,les origines de l'idéologie,economica,Paris,1987,p99.

الفرنسية ،حيث جاءت الأيديولوجيا كدعوة صريحة لضرورة خضوع السياسي للمثقف أي أن الهيمنة يجب أن تخضع للفكر العلمي لا للممارسة السياسية.

وقد كان هدف "دي تراسيه" من هذا الطرح هو التأسيس لمجال علمي تشيد على قواعده قوانين علمية تحكم حركة الأفكار، متأثرا في ذلك بمنهج الفيلسوف الفرنسي "كوندياك" الذي يرى "أن الافكار أساسها المحسوسات، و أن العقل وعاء الحس"[1]

ففلسفة التنوير كانت تصبو إلى تحرير العقل و الفكري من سلطة المعتقد الديني و الميتافيزيقي و كل أشكال المعرفة المشوهة فالأيديولوجيا " تستبعد كل ما هو شكي و مجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة و غامضة"[2]

بعد الرواج الذي عرفه هذا المفهوم بين الفلاسفة و المفكرين انتقل " تداوله إلى رجال السياسة و الحكام ومنه إلى آفاق مفهومية أبعدته بصورة جذرية عن الأصل الذي حدده مبدع الكلمة"[3]، حيث يعتبر "نابليون بنابرت" من أوائل السياسيين الذين صبغوا هذا المفهوم بصبغة سلبية حين اتهم الأيديولوجيين بتضليل أفراد المجتمع و خلق نظريات سياسية و اجتماعية قائمة على التجريد و الوهم و مجانبة الواقع، كما رأى في نظرياتهم أفكارا تهدد صرح الدولة خاصة " حينما اصطدمت مصالحه و أفكاره التوسعية بجماعة الأيديولوجيين التي يقودها (دي تراسي) و رفاقه"[4].

لقد كان هم "نابليون" من كل هذا هو الحط من قيمة هذه الفئة التنويرية التي رأت في المنهج التجريبي للمعرفة و الدعوة لإقامة نظام تربوي و سياسي جديد سبيلا لخلاص المجتمع وهم الميتافيزيقا، كما ظلت مضامين مفهوم الأيديولوجيا في هذه المناقشات بين نابليون و هذه الفئة النخبوية تسيطر على الساحة الفكرية لسنوات طويلة حتى انتقل صداها إلى الفلسفة الألمانية ثم الماركسية.

2/ الأيديولوجيا المادية:

بانتقال مخاض التفكير إلى ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، انقلبت المفاهيم و أصبح التاريخ هو مناط الحقيقة بدلا من العقل، حيث شهد مفهوم الأيديولوجيا على يد "كارل ماركس" تطورا ملحوظا في هذه الفترة و انتقل إلى الصبغة المادية انطلاقا من الأسس الفكرية للفلسفة المادية التاريخية، حيث استعمل "ماركس" المفهوم السلبي الذي طبعه نابليون ليهاجم به الفلسفة الألمانية و يثبت عدم جدواها لأنها " مفهوم يقلب الأشياء رأسا

[1] - عمرو عيلان، الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1،2001،ص11.
[2] - المرجع السابق،ص11.
[3] - المرجع السابق،ص12.
[4] - المرجع السابق،ص 12.

على عقب و أنها الصورة الكاذبة التي يرسمها الناس عن أنفسهم لتبرير بعض الأوضاع الاجتماعية الخاصة"[1] .

غير أن مصطلح الأيديولوجيا عند ماركس يزداد اتساعا من خلال مؤلفه " نقد الاقتصاد السياسي" بحيث يدرج ماركس ضمن البنية الأيديولوجية كل الأعمال الثقافية و المذاهب الاجتماعية و السياسية و كل المنتجات الفكرية ولا يستثني من ذلك إلا العلوم الطبيعية و الاقتصاد السياسي الذي ترفعه الماركسية إلى مصاف العلوم الحقّة، فالبنية الاقتصادية و ما يتعلق بها من وسائل الإنتاج هي منشأ البنية الفوقية " إن الأفكار السائدة ليست أكثر من كونها التعبير الفكري عن العلاقات المادية السائدة، أو هي العلاقات المادية السائدة مدركة على هيئة أفكار، وبالنتيجة فهي العلاقات التي تجعل من طبقتها طبقة سائدة، فهي إذن أفكار سيادتها"[2]، فالأيديولوجيا حسب ماركس تعمل على بسط التزييف و إظهار المجتمع في صورة غير حقيقية،حيث تعمد الفئة التي تسيطر على وسائل الإنتاج إلى خلف أيديولوجيا تبرر سياسة وجودهم و امتيازاتهم و سلطتهم فكما يتم التمييز في الحياة الخاصة بين صورة الإنسان المفترضة و صورته الحقيقية " كذلك يجب أن نميز في الصراعات التاريخية بين كلام و ادعاءات الأحزاب وبين كيفية تشكلها و مصالحها الحقيقية،أي مابين الصورة التي تكونها عن نفسها و بين ماهي عليه في حقيقة الأمر"[3].

أما "جورج لوكاش" فيعرض مفهومه للأيديولوجيا مستندا على القواعد الماركسية فالوعي الطبقي عنده هو نتاج البناء الفوقي وأن لكل طبقة أديولوجيتها الخاصة التي تدافع عن مصالحها و تبرر مشروعيتها،لكنه يختلف عن ماركس في إعطاء الأيديولوجيا دورا في التأثير على البنية التحتية حتى وإن تشارك معه في اعتبار المحتوى المعرفي للمعرفة في المجتمع الطبقي مشوها، كما يرى أن علمية الأيديولوجيا الماركسية بديهية حتى و لو أثبت التحليل العلمي خطأ كل النتائج التي انتهى إليها ماركس " إن جوهر الماركسية العلمية قائم على معرفة استقلال القوى الدافعة الحقيقية للتاريخ بالنسبة للوعي"[4] .

و إذا كان "لينين" يعتبر الأيديولوجيا "مجموع أشكال المعرفة و النظريات التي تنتجها طبقة معينة للتعبير عن مصالحها"[5] و يربطها بالطبقة بغض النظر عن وضعها الاقتصادي و الاجتماعي فكما أن هناك أيديولوجيا برجوازية فإن هناك أيديولوجيا بروليتارية، فإن " لويس ألتوسير" بوصفه أحد أقطاب الاتجاه البنيوي في الفكر الماركسي لم يهتم بالأيديولوجيا كوعي زائف أو إمكانية تزييفها بل اهتم بالوظيفة التي تؤديها عن طريق ما يسميه بأجهزة الدولة الأيديولوجية،غير أن هذه التسمية لا تعني أنها تابعة للدولة كالحكومة و الإدارة و الجيش و الشرطة و إنما هي تلك الأجهزة التي تظهر في شكل مؤسسات متخصصة كالكنائس و المدارس و الأحزاب و النقابات و مختلف الأجهزة

---

[1] -Raymon Boudon, L'idéolgie: L'origine des Idées Reçues,Fayard, France,1986,p30.

[2] - محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي،الأيديولوجيا،دار توبقال،المغرب،ط1999،1،ص40.

[3] - المرجع السابق،ص34.

[4] - جورج لوكاش، التاريخ و الوعي الطبقي،تر حنا الشاعر، دار الأندلس،بيروت،لبنان،ط1982،2،ص49.

[5]- Raymon Boudon, op cit, P 30.

الإعلامية فهي عنده بمثابة " نظام من التخيلات،الأساطير الأفكار و حتى التصورات و التي تملك وجودا و دورا تاريخيين داخل المجتمع كما تتميز عن العلم بطغيان الوظيفة الاجتماعية عن الوظيفة المعرفية .... وبالتالي فهي تمثل النفس الذي لا تستطيع المجتمعات الإنسانية الاستغناء عنه في حياتها التاريخية "[1] .

3/ الأيديولوجيا المثالية:

تعددت مفاهيم الأيديولوجيا من المنظور المثالي كما تعددت في مثيله المادي، لكن الغريب هو أننا لا نكاد نعثر في خضم هذا الأخير على مفهوم لدى "إميل دوركايم" أو "ماكس فيبر" و يرجع " ريمون بودون" هذا التجاهل إلى كون مصطلح الأيديولوجيا ارتبط ارتباطا وثيقا بالتصور الماركسي و هو التصور الذي يقفان منه موقفا متحفظا، حيث بقيت دلالة المفهوم السلبية مصاحبة له حتى في اتجاهه المثالي حيث يرى "جاكوب باريون" أن الأيديولوجيا تطلق " على تلك الآراء التي تدعي لنفسها احتكار الحقيقة، فتدمغ بالخطأ ما عداها من الآراء و تحاربها و هكذا يتنازع الأيديولوجيون فيما بينهم و يحاربون بعضهم بعضا حتى يرى الواحد منهم من يخالفه الرأي و النظر خصمه و عدوه"[2]، غير أن الدلالة السلبية وفق التصور المثالي تختلف عن نظيرتها المادية وخاصة الماركسية، فهو ضمن المنظور المثالي يشير إلى التعصب و التحيز في حين يشير إلى تزييف الوعي وتشويه الحقائق في المنظور الماركسي.

الملاحظ كذلك أن التصور المثالي قد ابتعد بهذا المفهوم من الدلالة على البناء الطبقي في المجتمع و المصالح الاقتصادية فيه إلى الدلالة على الأفكار و المعتقدات التي تفسر الماضي، وتشرح الحاضر وتستشرف المستقبل سواء تعلقت هذه الأفكار بفرد أو جماعة أو أمة بأسرها و هو ما يبرزه مفهوم "فير شايلد" حين يعرض لمفهوم الأيديولوجيا بأنها " مجموع الأفكار و المعتقدات التي تضفي غلى جمع ما شخصية مميزة سواء كان هذا الجمع أمة من الأمم أو طبقة من الطبقات الاجتماعية أو مذهبا من المذاهب"[3]

4/ المفهوم السوسيولوجي للأيديولوجيا:

[1]- op cit, P 30.

[2] - باريون ياكوب، ما هي الأيديولوجيا،تر أسعد رزق،الدار العلمية،بيروت،ط1971،1،ص10.

[3] - المرجع نفسه،ص11.

يعد " كارل منهايم" من أوائل الباحثين الذين أسسوا نظرية شاملة حول مفهوم الأيديولوجيا من خلال كتابه " الأيديولوجيا و اليتوبيا" حيث جعل منها مدخلا أساسيا لعلم اجتماع المعرفة، ساعيا بذلك إلى التحليل الأيديولوجي و اليوتوبي المقارن المتخصص في البحث عن الحقيقة، فالأيديولوجيا حسبه تميل إلى إضفاء الشرعية على الوضع الراهن في حين أن اليوتوبيا هي أكثر نقدا وتهدف إلى التغيير و التغلب على ما هو قائم.

أي أن "منهايم" ينظر إلى اليوتوبيا " بأنها نوع من التفكير يتمحور حول تمثل المستقبل و استحضاره بكيفية مستمرة وعرف الأدلوجة بأنها التفكير الذي يهدف إلى استمرار الحاضر ونفي بذور التغيير الموجودة فيه"[1]، أي أن الأيديولوجيا هي منظومة فكرية لطبقات في فترة سيادتها أو هي فكر التكوين الاجتماعي المهيمن في المجتمع، أما اليوتوبيا فهي فكرة التشكيلات الدنيا في المجتمع و الساعية للمستقبل.

كما يرى "منهايم" أن للأيديولوجيا معنيين متمايزين و قابلين للانفصال، معنى جزئي "يكون هو المقصود ضمنا عندما تدل الكلمة على أننا نتخذ مشككا اتجاه الأفكار و التصورات التي يتقدم بها خصمنا، إذ نعتبرها تمويهات واعية بدرجات متفاوتة تخفي الطبيعة الحقيقية لوضع لن يكون الاعتراف بحقيقته متفقا مع مصالح هذا الخصم" [2]و آخر كلي أكثر من سابقه يشير إلى " أيديولوجيا عصر معين أو أيديولوجيا جماعة تاريخية، اجتماعية محددة كأيديولوجيا طبقة مثلا،عندما يكون هدفنا هو أن نوضح سمات و تركيب البناء الكلي لعقلية ذلك العصر أو هذه الجماعة"[3] ، و بالتالي فمنهايم يميز بين الأيديولوجيا العامة التي تمثل خصائص البنية الكلية للعقل في عصر من العصور و بين الأيديولوجيا الخاصة التي تعني محاولة تزييف واقع معين إذا كان يتعارض مع مصالح الفرد و أوهامه الشخصية.

5/ الأيديولوجيا في التصور العربي:

حاول الروائي و المؤرخ المغربي عبد الله العروي البحث عن "مفهوم الأيديولوجيا"[4] من خلال الحفر في منابته، وتقنين أصوله بالتعرف على المذاهب الفلسفية المتعلقة به، وفهم ذهنيات كل مجتمع بخصوصيته الاجتماعية و التاريخية في التعاطي مع هذا المفهوم، لأن وضوح المفاهيم المستعملة حسبه و إن كان لا يؤدي بالضرورة إلى إدراك الواقع فإنه على الأقل يخلص الباحث من زيف التساؤلات.

يرى " العروي" أن الأصل اللغوي لكلمة "أيديولوجيا" هو اللغة الفرنسية، حيث تم تعريبها كما هي و ذلك لعدم وجود مرادف واضح لها و الذي يعني أساسا "علم الأفكار"، فاختار أن يعربها بما يتماشى و السياق العربي وذلك بإدخالها قوالب الصرف العربي فأصبحت "أدلوجة" على وزن "أفعولة" . و الأدلوجة حسبه هي مجموعة من القيم

[1] - عبد الله العروي،مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2012،8،ص57.
[2] - كارل مانهايم،الايديولوجيا و اليوتوبيا،تر محمد رضا الدريني،شركة المكتبات الكويتية،الكويت،ط1980،1،ص129.
[3] - المرجع نفسه،ص129.
[4] - "مفهوم الأيديولوجيا" هو عنوان الكتاب الذي عرض فيه عبد الله العروي مفهومه للأدلوجة.

المشتركة و الأخلاق و الرؤية التي يتطلع إليها أصحاب هذه الأدلوجة كما أن مفهوم الأدلوجة دائما مزدوج،فهو في نفس الوقت وصفي و نقدي يستلزم دائما مستويين: المستوى الذي تقف عنده الأدلوجة حيث تظن أنها حقيقة مطابقة للواقع و هو المستوى الذي يقف عنده الباحث لوصف تلك الأدلوجة بوفاء و أمانة، و المستوى الثاني هو الذي يقف عنده الباحث عندما يحكم على الأدلوجة أنها أدلوجة لا تعكس الواقع على وجهه الصحيح"[1]،كما يعرض العروي تقسيما ثلاثيا لتمظهرات الأيديولوجيا كما هو مبين

أدلوجة	التفكير	المضمون	الوظيفة	المرجع	المجال	النظرية
قناع	وهمي	المجتمع	الإنجاز	المصلحة	المناظرة	النسبية
رؤية كونية	نسبي	الكون	الإدراك	التاريخ	اجتماعات الثقافة	التاريخية
معرفة	آني	الحق	تظاهرة الكون	الجدل	نظرية المعرفة و الكائن	الجدلية

ثالثا: خصائص الأيديولوجيا:

إن المتتبع لتقلبات مفهوم الأيديولوجيا عبر أزمنته المتعاقبة، لا يجد كثير عناء في كشف خضوعه للتيارات السياسية، الاقتصادية و الاجتماعية التي تقاذفته، فبعد أن كان يعنى بالدراسة العلمية للأفكار في مجاله التأسيسي أصبح أكثر ارتباطا بالطبقات الاجتماعية و المصالح الاقتصادية المتناقضة التي تحكمها في عز النشاط الماركسي، لينتقل هذا المفهوم بعد ذلك للدلالة أكثر على الجوانب الاعتقادية و الفلسفية و الثقافية بعيدا عن الاعتبارات التاريخية و الطبقية، حيث ساهم ثبات هذا المفهوم وفق هذه الرؤية على بلورة الخصائص التالية:

1-5 الشمولية في التفسير: تسعى الأيديولوجيات بمختلف مناهلها إلى ضبط المجتمع الإنساني في قالب واحد وذلك بالسعي وراء التفسير الشامل لحركياته، حيث تميل إلى اعتبار أنساقها الأيديولوجية أنساقا مقدسة غير قابلة للنقض، فارتكازها على كل ما هو متاح من لغة ودين و أخلاق و فلسفة و حتى أساطير سهل لها إقامة شبكة من الأنساق قوامها التعقيد و التبرير.

2-5 التغير التاريخي و تجدد المفاهيم: تأبى الأيديولوجيا أي تغيير جذري يمس طبيعة أنساقها، بل تميل أكثر إلى تجديد مفاهيمها بوتيرة بطيئة لأن الاستقرار الذي يطبع التصورات الأيديولوجية مرتبط بمنظومة من القيم، كما أن الاستمرار الشكلي لمختلف الأدوات اللسانية يعيق عملية تجدد مفاهيما و انتقالها من جيل إلى جيل.

3-5 اختزال العقل و مناشدة العاطفة : إن سعة مدلولات الأيديولوجيا جعلها تقف موقفا موازيا للعلم، فإذا كان العلم هو أداة اكتشاف الكون، فإن الأيديولوجيا تساعدنا على

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

اتخاذ موقف منه أي أنها أفكار قيمية هدفها الأساسي ليس المعرفة بل العمل " فبالعلم تحرر الإنسان من عبودية القوى الطبيعية، واستطاع إلى حد كبير أن يمتلك ناصية هذه القوى، بيد أن علاقة الإنسان بالمجتمع أضحت تخضع بصفة خاصة للأيديولوجيا "[1]، فمرونة العلاقة التي تحكم الأيديولوجيا بالمجتمع و تفسيرها الشامل لحركيات العالم كما أسلفنا جعلها

تنشد اليقين في افتراضاتها و تبتعد كل البعد عن القيم المنطقية التي تحكم العلم كالموضوعية و النقد و التمحيص. كما أنها تميل إلى ضبط سلوك مريديها وفق توجه إجمالي ثابت، فالأيديولوجيا لا تختار من العلم و نظرياته المنطقية إلا بقدر ما يحقق متطلباتها و تفسيراتها الشمولية الجماهيرية.

4-5 التعبئة الجماهيرية: تتميز الأيديولوجيا بخطابها التحفيزي القادر على تعبئة الجمهور، فمرجعياتها الذهنية و حزمها العقدية تعمل كضابط و مرشد لسلوك الفرد في محيطه الاجتماعي، كما تعد وسائل الإعلام بمختلف أنواعها الموجه الأساسي للأيديولوجيات المهيمنة و حارسها الأمين، فالممارسة الإعلامية هي بلا شك نتاج رؤية أيديولوجية مهيمنة أو معارضة و اللغة الإعلامية هي التي تبني مفاهيم الناس عن الأحداث و القضايا التي يعيشونها أو يسمعون عنها.

5-5 التعصب : تعتبر المعتقدات الأيديولوجية إلى جانب المعتقدات الدينية من أكثر المعتقدات دغمائية فبالإضافة إلى العمى الأيديولوجي الذي يصيب منتسبيها فإن الأيديولوجيات المهيمنة تعمل على حجب عوراتها الاجتماعية و تناقضاتها الاقتصادية و إظهار المجتمع الذي تسيطر عليه في حالة من الوحدة و التماسك، في حين تعمل الأيديولوجيات المعارضة على كشف هذه العورات و بيان تناقضاتها داعية أفراد هذا المجتمع إلى تجاوز هذا الواقع من خلال نسج أنساق مضادة للأنساق المهيمنة.

رابعا: وظائف الأيديولوجيا

تعددت الاتجاهات التي حاولت سبر أغوار الأيديولوجيا، ففي الوقت الذي وصفت فيه بأنها نتاج الوعي، وجدها "أنجلز" بأنها وعي خاطئ ورآها "لوكش" وعيا مغتربا، ثم جاء "ألتوسير" ليعتبرها تلك العلاقة الوهمية بين الأشخاص و شروط وجودهم أين أكد على مادية الأيديولوجيا و وجودها في الواقع مثلها مثل الثقافة. لذا فإن عملية تحليل

[1] - ميشيل ماركوفيتش، العلم و الايديولوجية،تر أحمد السطاتى،منشورات أقلام، المغرب،دط،1973،ص5.

الأيديولوجيا إلى عناصرها الأساسية يجب أن تقودنا إلى كشف وظائفها الكامنة في الروابط العلائقية بين المنظومة الفكرية و طبيعة السلوك.

يرى "بخلر" أنه من بين الوظائف العديدة للأيديولوجيا يمكن الاقتصار على خمس وظائف:[1]

1/ وظيفة التجمع: السياسة بطبيعتها تهتم بحفظ الأمن الخارجي و ضمان التلاحم الداخلي كما أنها تهتم بالاختلاف و الصراع سواء بين أعداء أو بين خصوم، وحيث أن الصراع في السياسة لا يكون بشكل فردي ، فإن الأيديولوجيا تقوم بوظيفة خلق تعارف بين الأصدقاء وتعيين للأعداء...كما تهدف إلى إيقاظ مشاعر جد بدائية بحيث تدفع الفرد إلى الذوبان في المجموعة الحامية وحثه على استخدام العنف ضد كل من لا ينتمي إلى هذه المجموعة.

2/ وظيفة التبرير: الحاجة إلى التبرير تنمو في أوساط المتعاطفين الذين هم في حاجة إلى الاقتناع بصدق ما يؤمنون به، كما يتوجه التبرير بالأساس إلى الأنصار المحتملين، ولكن من الاستحالة بمكان تبرير أيديولوجية ما بإنتاج دليل قاطع يقيمها على العقل. لأن الأيديولوجيا هي الاكتساح العاطفي الجامح لقيمة ما كالحرية و المساواة.

3/ وظيفة الإخفاء: يعتبر الإخفاء المهمة الأساسية للأيديولوجيا، حيث تقوم بإخفاء مصالح أو عواطف اتجاه الأنا أو اتجاه الآخر، لكن إذا كان إخفاء المصالح بالنسبة للأنا عملية غير ذات معنى، فإن إخفاء المصالح بالنسبة للغير لايمكن أن يلقى لدى الآخر نجاحا.

4/ وظيفة التعيين: وهي الوظيفة الأقل وضوحا ذلك أن الفاعل السياسي يجد نفسه أمام عدة اختيارات، وليس هناك أي حل عقلاني يمكنه من الاختيار بشكل حاسم... ومن حيث أنه ليس هناك إمكانية إقامة تفاضل بين القيم بشكل عقلاني فالأيديولوجيا تسمح بتعيين قيمة أو عدة قيم على أساسها يقوم تنظيم المجتمع. لذا فوظيفة التعيين تتوقف بعد هذا العمل التأسيسي لأن كل الأعمال اللاحقة لا يمكن أن تكون إلا وسائل عقلانية لخدمة غاية اعتباطية.

5/ وظيفة إجازة الإدراك: إن هذه الوظيفة لا تعمل إلا على توضيح الوظيفة السابقة، لأن الفاعل السياسي في محاولة منه لإيجاد السبل وسط عدم اليقين حيث المعطيات اليقينية نادرة، يقوم بتبسيط أقصى للمعطيات، وهو في حاجة بالتالي إلى إدراك الواقع الاجتماعي كواقع حقيقي مصفى و جامد...إذ أن عليه أن يحافظ على وهم التحكم في التاريخ من خلال الأعمال التي يقوم بها.

إذا كان "بخلر" قد حاول بيان مدى التصاق الأيديولوجيا باعتبارها مصدرا للوهم وعدم المعرفة و عقلا للغموض، و أن إصباغها بالصبغة العلمية أي جعلها برنامجا للعمل

[1] - محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي،الأيديولوجيا،ص52-54.

يتميز بالتنظيم هو السبيل لتحقيق مصالح الأفراد و الجماعات، فإن " بول ريكور" يحاول هو الآخر أن يصل إلى أن محتويات الوعي الإنساني عبارة عن وهم ناتج عن الاستعمالات المتعددة للأيديولوجيا التي تعمل على إنتاج صورة مزيفة عن الواقع عن طريق ثلاث وظائف أساسية:[1]

6/ التشويه: ليست مشكلة الأيديولوجيا بالنسبة لريكور اختبارا بين الزائف و الحقيقي، بل هي تفكير متمعن في العلاقة بين التمثيل و الممارسة، فالتشويه هو التشخيص المناسب للأيديولوجيا عندما تدعي لنفسها الاستقلال الذاتي، فإذا كان ماركس يرى بأنه يمكن أن توجد لغة للحيات الواقعية تتمتع بوجود سابق على التشويهه، يلاحظ ريكور أن لغة الحياة الواقعية هي خطاب الممارسة، إنها ليست اللغة نفسها (التمثيل الواقعي) إنها البنية الرمزية للفعل و أننا على أساس هذه البنية الرمزية فقط نستطيع أن نفهم الأيديولوجيا كتشويه.

7/ التبرير: بعد مناقشته للأيديولوجيا بوصفها تشويها عند "ماركس"، ينتقل ريكور إلى "ماكس فيبر" مستبدلا الأنموذج السببي عند الماركسية التقليدية بالأنموذج الحتّي عند "فيبر" ، فإذا كانت الماركسية ترى أن الأفكار المهيمنة في حقبة ما هي أفكار الطبقة الحاكمة يرى "ريكور" أنه من الصعب فهم هذه الهيمنة بوصفها علاقة سببية بين القوى الاقتصادية و الأفكار بل يكون فهمها وفق الأنموذج الحتّي أي عندما تنتقل الأيديولوجيا من كونها تشويها إلى الاشتغال كتبرير و إضفاء للشرعية. فكل نظام اجتماعي يسعى إلى الحصول على موافقة من يحكمهم ، وهذه الموافقة الممنوحة للقوة الحاكمة هي ما يضفي الشرعية على حكمها.

8/الإدماج: يختم "ريكيور" طرحه الذي يربط فيه بين الأيديولوجيا و الممارسة إلى وصف الأيديولوجيا باعتبارها إدماجا من خلال مناقشته لـ"غيرتز" فوظيفتها في هذه المرحلة ليست تشويها بل تلعب دورا وسيطا في المحيط الاجتماعي من خلال المحافظة على الهوية الاجتماعية ، كما أن وظائفها الخاصة بالتشويه و التبرير لا يمكن أن تظهر إلا من خلال وظيفته الإدماجية، فوظيفة التشويه لا تظهر إلا عندما " تتجمد وظيفتها الإدماجية...وعندا تكون الغلبة للتخطيط و العقلنة"[2]

سواء تعلق الأمر بوظائف "بخلر" أو "ريكور" فإن الملاحظ أن الأيديولوجيا تنحو دائما إلى تعميم الخاص، حيث تعمل على تقديم مصالحها الخاصة على أنها المصالح العامة لكل أفراد المجتمع. كما تسعى إلى تقنين الواقع وذلك بجعل الفرد لا يعيش علاقاته الاجتماعية كما هي فعلا و إنما بشكل أيديولوجي يشوه هذا الواقع و يجزؤه ويضفي عليه أقنعة معينة أي استبدال الواقع المعيش بآخر متخيل و وهمي، أما على مستوى الوظيفة الإدماجية فإنها تتكفل بإدماج الأفراد في نسيج المجتمع القائم عبر منظومة من المفاهيم،لتشكيل وعيه وشخصيته و نمط استجابته بطريقة تضمن تكيفه مع العلاقات التي تحددها السلطات المهيمنة.

---

[1] - بول ريكور،محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا،تحرير جورج هـ تيلور، تر فلاح رحيم،دار الكتاب الجديد المتحدة،بنغازي، ليبيا،ط1،2002،ص10-ص16.

[2] - بول ريكور،محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا،تحرير جورج هـ تيلور، تر فلاح رحيم، مرجع سابق،ص17.

رابعا: السرد و الأيديولوجيا:

1/ الأدب و الأيديولوجيا:

لطالما سيطرت الرؤية المثالية التي تعاملت مع الأدب باعتباره إبداعا مطلقا يقوم على الموهبة و العبقرية والتي تتفجر بدورها بعيدا عن سيرورة الواقع الاجتماعي، أي أن العالم الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، و قد غذى هذا الطرح الرؤية الجديدة التي تبنتها الشكلانية الروسية حول مفهوم الأدب، إذ لم يعد ينظر إليه إذا ما كان تخييليا أو تخيليا بل " عنفا منظما يرتكب بحق الكلام الاعتيادي"[1]، فالأدب بذلك ينحرف بزاوية منظمة عن اللغة الاعتيادية التي تسمو بإيقاعها عن معناها المجرد و تزهو بكينونتها المادية، " فالأدب ليس دينا زائفا أو علم نفس أو علم اجتماع، بل هو تنظيم محدد للغة.إن له قوانينه وبناه و صنعاته النوعية الخاصة، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردها إلى أي شيء آخر"[2].

و بارتكازها على المنهج اللساني في دراسة الأدب فقد استبعدت هذه الرؤية المحتوى الأدبي و اعتبرته مجرد تحفيز للشكل كما اهتمت بالبنى اللغوية أكثر من اهتمامها بما يمكن أن يقوله المرء فعلا.

غير أن ظهور المادية التاريخية عجل بظهور مفهوم آخر يناقض في جوهره مفهوم الخلق أو العبقرية ويقترب أكثر من رؤية الأدب بمنظار محدداته الاجتماعية، حيث تنفي هذه الرؤية إمكانية عزل الذات المبدعة عن سياقها الاجتماعي وتحاول إضفاء صبغة علمية بطرحها مفهوم الإنتاج.

إن اللغة هي المحصلة الأولى لمفهوم الإنتاج و مادته الخام، فإضافة إلى وظيفتها التعبيرية فإنها "غنية بالدلالات و التراكيب التي تحمل شفرة، توحد بين المستوى الوظيفي و الجمالي في العمل الأدبي، وكون اللغة قناة توصيل تشمل البناء الفوقي الثقافي، وتمتد إلى الجذور الاجتماعية، فإنها لا تنفصل إطلاقا على العمل ضمن الخط الأيديولوجي الذي توظف في مساره، وعند انتقالها إلى النصوص الأدبية فإنها تحافظ على قسم كبير من ألفاظها الدالة، فيستخدم النص الأدبي أنظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص و القارئ حول الفرضيات الإيديولوجية"[3].

وإذا نظرنا إلى الأدب كفعل لغوي في المقام الأول، فإن ذلك يحيلنا مباشرة إلى ذلك الاختيار الواعي الذي يمارسه الأديب في فضاء اللغة، و باعتبار هذه الممارسة تنتقي أنساقها من وسط ثقافي قوامه اللغة في كثير من الأحيان فإن ذلك يؤسس حتما لفعل أيديولوجي، حيث تنشأ بين اللغة و الأنساق الأيديولوجية علاقات تفاعلية معقدة تتراوح بين التصريح و الإضمار متجلية في الحضور أو الغياب على حد سواء.

---

[1] - تيري إيغلتون،نظرية الأدب، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ،دط،1995،ص11.

[2] - المرجع نفسه،ص13.

[3] - عمرو عيلان، الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي،ص41.

بناءً على ما تقدم تصبح عملية الإنتاج الأدبي عملية معقدة تتحكم فيها سيرورة المادة الخام وما يعتريها من انزياح تحت وطأة الأبعاد النفسية، الاجتماعية و الأيديولوجية للمبدع وانعكاساتها في ذهنه، ولفهم هذه العلاقة يقترح "عمار بلحسن" في مؤلفه " الأدب و الأيديولوجيا" معالجتها وفق ثلاث مستويات:[1]

* النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا و تبنيها أي تعطيها بنية و شكلا ينتج دلالات جديدة و متميزة، تختلف في كل نص و تبدو جديدة أصيلة، بحيث أن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالته المتميزة أي شكله و مضمونه.

* يقوم النص بتحويل الأيديولوجيا و تصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشاف و إعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين.فالنص يفضح كاتبه و يعريه ويجعل واضحا ما كان يخفيه من انعكاسات فكرية و رؤى، عندها تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها رغم أن وجودها في النص مضمر و مخفي في أثواب و ألبسة و أشكال و صور و ملامح لا حصر لها.

* يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة الواقع فهو انعكاس عارف و تمثل فني جمالي لظواهره و أشخاصه و علاقته و أحاسيسه و مخفياته،إن هذه المعرفة تختلف عن

المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة نظرا لاختلاف اقتراب العلم و الأدب من الواقع وطريقة تمثلها له.

إذن فالعمل الأدبي وعلى اختلاف أجناسه قادر على امتصاص التجارب الإنسانية الاجتماعية منها و الفكرية وحتى الأيديولوجية، فإذا كان هناك جنس أدبي قادر على استيعاب كل هذه الحمولة فإنه سيكون بلا شك الرواية بمفهومها المعاصر.

2/الأيديولوجيا في الرواية:

إن البحث في علائقية الأنساق الأيديولوجية بالمتون الروائية لا يتعلق فقط بكشف هذه الأنساق و تمثلاتها في الرواية، بل يبحث أيضا في اختلاف تشكيلها الجمالي من مرحلة زمنية إلى أخرى. إن أغلب الدراسات المهتمة بتاريخ الرواية، تربط نشأتها و تطورها مع تطور المجتمعات الأوروبية، حيث عدها "جورج لوكاش" الجنس الأدبي الذي جسد قيم البرجوازية على شكل ملحمة نثرية يتصارع فيها البطل مع الواقع و هو ما ولد ما يُعرف بالبطل الإشكالي الذي يتردد بين الذات و الواقع من أجل إثبات قيمه الأصيلة، فتركيبة المجتمع المعقدة تستلزم الاستنجاد بنمط نثري جديد قادر على احتواء هذه الأحداث و التناقضات المجتمعية.

في هذا الإطار تدخل أبحاث المفكر الفرنسي "بيير ماشيري " من خلال مُؤَلَفه " من أجل نظرية للإنتاج الأدبي"، أين حاول البحث في علاقة الأيديولوجيا بالرواية من خلال مفهوم المرآة الذي طبقه "لينين" على أعمال "تولستوي"، فإذا كان "لينين" قد استخدم

[1] عمار بلحسن، الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،دط،1984،ص98.

ثلاثة مفاهيم أساسية "المرآة،الانعكاس،التعبير" في محاولته إضفاء الصبغة العلمية على الأدب مرتكزا على مفاهيم جدلية ماركسية "والمرآة عند لينين جزئية لأنها تقوم باختيار ما تعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع"[1]، فأعمال "تولستوي" و إن كانت تحفل بكثير من الأحداث الواقعية فإنها قطعا لا تعكس كل الواقع بل جزءًا يسيرا منه، غير أن مفهوم المرآة عند "ماشيري" يتعدى ذلك الذي رسمه "لينين" لأنه اقترح فكرة التحليل والتي تعد في نظره مكملة لمفهوم المرآة "ولكي لا يكون التحليل غامضا، ينبغي النظر إلى النص كبنية مكونة من أجزاء متغايرة. ففي مقابل تعقيد السيرورة التاريخية يلزم أن يعرف الناقد كي يقوم تعقيد النص"[2].

إذن فالأيديولوجيات تقتحم النص على أساس أنها أحد مكوناته الأساسية غير أن سلطتها تخف عن تلك الموجودة في الواقع لأنها في حالة صراع سردي، و منها تنطلق عملية التأويل لدى المتلقي الذي يمارس فرزًا يناسب قناعاته الأيديولوجية وهو ما يجعله يقدم تأويلا خاطئا للنص، فأيديولوجية الكاتب لا تطرح بالضرورة ضمن الأيديولوجيات المتصارعة، بل يمكن أن تبقى مضمرة تتحرك بسرية في تجاوب أو صراع مع الأيديولوجيات المعروضة.

ومن وجهة نظر جمالية يرى "ماشيري" أن تَأَسُسَ الأيديولوجيات كعناصر واقعية يجعلها تَلِجُ النص كَمُكَوِّن أساسي للمحتوى السردي، أما الذات المتكلمة في النص فإنها مرهونة بالوضعية الواقعية للكاتب، "لكن هذه الذات لا تعبر عن نفسها في الكتابة إلا من خلال نقيض هذه الوضعية نفسها لأن المسألة هنا متعلقة بالتعبير بوصفه حاجة إلى تصحيح هذه الوضعية الذاتية"[3].

و يركز "ماشيري" على نقطة جوهرية في هذا الطرح وهي "أن الأيديولوجيا غير قادرة على إدراك عجزها أمام أسئلة الواقع من تلقاء نفسها، خصوصا إذا هي لم تقدر على ترجمة هذه الأسئلة إلى لغتها الخاص، و نقطة الضعف الجوهرية في الأيديولوجية هي أنها غير قادرة على معرفة حدودها الفعلية"[4]، وهذه السمة هي سمة خاصة بالأيديولوجيا السياسية التي تؤمن بالتمام و الرؤية الشمولية للكون وهو ما يجعل هدَّ أنساقها حبيس المساءلة الخارجية، كما أن النسق الأيديولوجي لا يمكن أن يُنبنى على أيديولوجيا مفردة لأن أهم أعمدته هو التناقض و الاختلاف.

3/ الرواية كأيديولوجيا:

يبدأ اعتبار الرواية كأيديولوجيا عندما تميل كفة الصراع بين الأيديولوجيات المتناقضة في الرواية، إضافة إلى قدرتها على استيعاب مآلات هذا الصراع لأنها بصدد الكشف عن

[1] - حميد لحميداني ،النقد الروائي و الأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1990،1،ص25.
[2] - حميد لحميداني ،النقد الروائي و الأيديولوجيا ، مرجع سابق،ص26.
[3] -المرجع السابق،ص28.
[4] - المرجع السابق،ص30.

موقف الكاتب لأن "الأيديولوجيات داخل الرواية لا تلعب إلا دورا تشخيصيا ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي، و كلي و هو تصور الكاتب"[1].

كما أن صوت الكاتب يكون موجودا ضمن الأصوات المتعددة في ثنايا الرواية "غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب ما دام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام"[2]، إذن فمشروع الكاتب الأيديولوجي لا تتبدى ملامحه إلا بعد الانتهاء من من قراءة العمل، ولهذا فإن الرواية كأيديولوجيا هي أنساق يبسطها الكاتب عن طريق تلك الأيديولوجيات المتصارعة بينما تتصل الأيديولوجيا في الرواية دائما بصراع الأبطال.

إن الرواية بهذا المفهوم هي نسق مفتوح على كل التناقضات التي يحفل بها الواقع، و المادة الأساسية لتوليد الطاقة الدلالية لهذه التناقضات هو تحفيز الأفكار الأيديولوجية المتناثرة في الواقع و للكاتب الحرية في طريقة بسطها في عمله "إما أن تكون كل إيديولوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة مدى صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف الموقع الآخر، وإما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية و تمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية"[3]، أي أن صراع الأيديولوجيات يولد لنا رواية ديالوجية و التمويه الفني يشكل لنا رواية منولوجية بغطاء ديالوجي.

بقيت الإشارة فقط أنه لا يمكن الحديث عن أيديولوجيا قبل ولادة أي عمل أدبي بوجه عام و الروائي بوجه خاص، لأن العمل الأدبي لا ينتج أيديولوجيا و إنما يسهم فقط في ذيوعها أو انطفائها.

4/ من المتخيل السردي إلى المتخيل النّسقي:

لقد تنوعت المقاربات النقدية وحتى النفسية التي حاولت الإمساك بخيط "المتخيَّل"، نظرا للدور المحوري الذي يلعبه في تأسيس مختلف الأجناس الأدبية وما له من قيمة في تشكيل الخطابات الجمالية، فارتباط الإنسان المبدع بآلية التخييل يجعله يتجاوز تلك النظرة التي تحصره في الحِّس و الإدراك، كما نجد هذا المفهوم في حضنه الغربي يرتبط بلفظ الصورة "الصورة، التخييل" التي تحيل إلى مفهوم المحاكاة في شقها اللغوي بينما ترتبط دلاليا بعملية الإنتاج الذهني للمدركات و الانفعالات النفسية التي تغيب عنها المولدات، وهو موضع ارتباطها بالخيال.

وإذا كانت آلية التخييل في الفن هي "عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا"[4]، فإنها في السرد الروائي أعمق حتى في تلك التي تتميز بقدر كبير من

---

[1] - حميد لحميداني، النقد الروائي و الأيديولوجيا، مرجع سابق،ص35.

[2] - المرجع السابق،ص36.

[3] - المرجع نفسه،ص42-ص43.

[4] - آمنة بلعلى،المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ،دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ،تيزي وزو،الجزائر،ط2011،2،ص58.

الواقعية، فالوصف الذي يُعد عماد أي عمل سردي إذا افتقد للتخييل لا يمكن أن ينهض بأي وظيفة سردية حتى الوظيفة الاستشفائية التى تسعى إلى تحريرنا من القصور الميتافيزيقي على حد تعبير"أمبرتو إيكو"،"فإذا كان التجول في الغابة لعبة نتعلم من خلالها كيف نتبين طريقنا وسط فضاء بلا خريطة فإن الأمر كذلك في العوالم السردية، فقراءة نص سردي معناه ممارسة لعبة نتعلم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي"[1]، وهو ما يفسر لماذا يلجأ الإنسان إلى الروايات مع سابق معرفته بأنها بعيدة كل البعد عن الحياة الفعلية إنها العوالم التي يقدمها التخييل السردي حيث الحياة خالية من أي ضبط و توجيه.

فقارئ الرواية غير مطالب بكشف معاني الرواية فقط بل مطالب بكشف معاناة الذات وهي في مخاض هذا البناء التخييلي الذي يزخر بالحقائق و الخيال، فبناء النص السردي يرتكز على تلك المزاوجة الواعية بين ما هو واقعي و ما هو خيالي فعوالم التخييل لا يمكن أن تنموَ إذا ابتعدت عن نواميس الواقع.

غير أن المتفحص لنُظُم السرد يلاحظ ذلك التطور في آلياته التخييلية رغم ثبات بعض أبنيتها، حيث لم يتوقف السرد عند ذلك التخييل المباشر لأحداث الرواية بل أفاد من "تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق و السلالات و الثقافات، والقيم التقليدية و المرأة و الهوية، و الآخر، ومن هذه الناحية انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويات الثقافية و الحضارية"[2]، و هو ما جعله يأخذ طابع النسق في تعامله مع المعرفة و الثقافة و المجتمع، إذ تُسهم مواصفات النسق بتمرير المضمرات الفكرية و الأيديولوجية عن طريق القناة الجمالية، فغدا السرد خطابا ثقافيا عماده التشكيلات الجمالية التي تخفي وراءها شيفرات غير محدود تتطلب قراءة فاحصة لفكها.

كما أن التحولات المنهجية في مقاربة هذا المتخيل التي ركزت النظر إلى لغته على أنها نسق ذو ترتيب خاص جعلت عملية تلقيه تخضع نقديا لتفكيك مُمَنهج لأجزائه ثم محاولة الكشف عن الروابط التي تجمع بين هذه الأجزاء، فلغة السرد لم تعد ذلك النسق المغلق بل انفتحت على كثير من الرمزية و الحرية فحملت بين طياتها ظلالا من الدلالات الصريحة و المضمرة، من أجل هذا يجب أن تكون مفاتيح القراءة منتقاة من الثقافة لأن السرد أصبح بموجبها خطابا معرفيا ثقافيا متمثلا لمرجعيات ثقافية ترتكز أساسا على الأيديولوجيا و التاريخ.

لذلك فإن التلقي النسقي لهذه النصوص السردية يجب أن يراعي سياقاتها التاريخية و الثقافية و الاجتماعية، كما أن أبنيتها النسقية المخاتلة التي تتراوح بين عدم الثبات، و الانفلات، و القدرة على الظهور في أنساق ثانوية أخرى تجعل من كشف دلالاتها أمرا بالغ الصعوبة لا يتم إلا في حضرة القارئ ذي الجهاز المعرفي العالي و المدرب على حل الشيفرات.

[1] - أمبرتو إيكو،6نزهات في غابة السرد،تر سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط2005،1،ص9.
[2] - عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط2012،1،ص43

الفصل الثاني
الرواية الجزائرية بين إشكالية اللغة و الدراسات ما بعد الكولونيالية

أولا: ماهية الرواية ونشأتها وعناصرها.

ثانيا: الرواية الجزائرية واتجاهاتها.

ثالثا: إشكالية اللغة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية .

رابعا: الأدب ما بعد الكولونيالي.

أولا: ماهية الرواية ونشأتها وعناصرها:

1/ تعريف الرواية ونشأتها:

الرواية فن نثري لقي رواجا كبيرا في الأوساط الأدبية وغيرها، وقبل أن نحدّد مفهومه الدقيق نعرج على التّعريف اللغوي لها:

"إنّ الحروف الأصلية في لفظة الرواية هي روى ويعني؛ جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة "الرواية" ،لأنّ الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، ...

ثم جاؤوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: رواية، وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي والارتواء المادي ...، وواضح أن أصل معنى الرواية في العربية القديمة إنما هو الاستظهار".[1]

أمّا اصطلاحا، فهي في أبسط تعريفاتها: "قصص نثري واقعي، كامل بذاته وذو طول معين، وشخصياتها ذات بناء واقعي مركب تمتلك مصداقيتها في مشابهتها للبشر الحقيقيين في أشكالهم وطبائعهم وأقوالهم وأفعالهم".[2]

وعليه فالرواية فن نثري يعتمد على سرد الأحداث المستوحاة من الواقع أو من وحي الخيال كما يراها البعض، فهي مساحة لنقل أفكار متعددة وثقافات وإيديولوجيات متنوعة مما قد يجعلها متعددة الأنواع حسب مضمونها والقضية المطروحة، فهي فلسفية، وتاريخية، وتعليمية، اجتماعية، سياسية، وقد تجتمع كل هذه القضايا في رواية واحدة وتتغلب صفة على أخرى، إلا أن أكثرها انتشارا ما يستوحى من رحم المجتمع ويعكس واقعا معيشا يتجاوب معه القارئ، ويبحث فيه عن صورة لذاته ومحيطه محاولة منه للإسقاط.

وبما أنّ الرواية تعتمد على الحكي فإنّها وجدت منذ أن عرف الإنسان الحكي خاصة في ليالي الشتاء الباردة، وليالي الصيف الطويلة، لكنها لم تكن معروفة بهذا الاسم، ففي الأدب الغربي كان ظهورها الأول مع رواية؛" "الدونكشوت دي لامنشا" لميغال دي سيرفانتش(Miguel deCervantes)(1547-1610م) ولكن تميزها كان في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر"[3]، ويؤرخ إيان واط (Ian watt) لنشأة الرواية العربية الحديثة بروايات كل من دانيال ديفو (D.Defo)، وفيلدينغ (Fielding) وريتشارد سون[4](Ridchardson)

---

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 22،23.

[2] -جهاء عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 2،3.

[3] -حنا عبود، من تاريخ الرواية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص 7.

[4] - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002، ص 8.

"إنّ التفكير في تحديد نشأة نوع أدبي ما، تفكير يشوبه الحذر، لأن الوقوف العلمي الدقيق والموضوعي على ميلاد نوع أدبي ما يعتبر من باب الميثولوجيا، لأننا لا نملك مقياسا للولادة، اللهم إلا بعض الدلائل، التي تحمل في مضمونها أحيانا أوجه التناقض".[1]

وهذا ما يجعل المراجع تختلف حول تحديد نشأة الرواية الأولى، إذ تعتبر رواية الحمار الذهبي لأفولاي أول رواية إنسانية في العالم لكنها لم يعترف لها بأمازيغيتها بل جعلت لاتينية رغم أصل صاحبها من منطقة مداوروش الواقعة بسوق اهراس، وبعض المراجع ترى أنّ نشأة الرواية الغربية تعود إلى الحضارة اليونانية والرومانية، ومع ذلك فإنّ القرن السابع وما تلاه شهدت الرواية الغربية تطورا وحضورا في مجال الأدب مع كوكبة الروائيين أمثال: بلزاك، زولا، فلوبير، تولوستوي، .....

أما في الأدب العربي كان ظهورها وانتشارها مع الجاحظ وابن المقفع والهمذاني ومع ألف ليلة وليلة في العصر العباسي، وظل بناؤها الفني غير مكتمل، إلى غاية الاحتكاك بالغرب في منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، خاصة في المشرق العربي، الذي عرف حركة استشراق كبيرة أدّت إلى الاحتكاك والمحاكاة خاصة لبنان مصر وسوريا، وكان لحملة نابليون على مصر حظ وفير في هذه اليقظة، مما جعل المشارقة يُقبلون على الأدب الغربي من خلال إرسال بعثات للخارج وترجمة مؤلفاتهم كما فعل "رفاعة الطهطاوي" في مصر فظهرت في البداية روايات مترجمة عن الأدب الفرنسي والإنجليزي، وكانت الصحف والمجلات منفذا لها لقلوب الجماهير، وما لوحظ على هذه التوجهات أنّها لم تتقيد بالنّص الأصلي بل حرّفوها بما يتماشى مع الوضع العربي، ومن رواد الترجمة أنذاك "رفاعة الطهطاوي الذي اتجه إلى الأدب الفرنسي الكلاسيكي وترجم إلى العربية مغامرات "تليماك" (Telemaque) وأطلق عليها "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" وهو لم يتقيد بالأصول، ونقل الرواية بأسلوب السجع والبديع".[2]

وترجم "حافظ إبراهيم" أيضا "لفيكتور هيجو" وكذلك "المنفلوطي" إلى جانب نجيب حدّاد، سليم النقاش، أديب إسحاق، .....، وما يمكن أن نستشفه من طريقة الترجمة في بدايتها، هو الحرص والحيطة من موقف القارئ إزاء هذا النوع الجديد من الأدب وما يحمله من أفكار وإيديولوجيات وحاولوا أن يواكبوا التطور الأدبي ويجعلوه يتماشى مع ثقافة وتقاليد المجتمع العربي، إلاّ أنّ المرحلة الموالية لهذه الترجمة تميزت بالدقة "والتزام النص الأصلي، مع مراعاة سلامة اللغة وإشراقها، ومن رواد هذه المرحلة: أحمد حسن الزيات، المازني، محمد عوض محمد، محمد بدران وغيرهم وبذلك نما وعينا الأدبي بهذا الفن الجديد".[3]

إنّ ما يميز الرواية العربية في بدايتها تذبذب وتشتت إذ لم تكن عربية الجذور، والأخذ بفنياتها كان يتطلب ممارسة خاصة قبل الحرب العالمية الأولى، إلاّ أنّ رواية "زينب" كانت نقلة في تاريخ النثر العربي، وعدّت أول رواية عربية رغم أنّ هناك من يرى أنّ الجزائر كانت سبّاقة لهذا المجد من خلال رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"

[1] - عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط، 2003، ص 25.
[2] - وزارة التربية الوطنية، الكتاب المدرسي للغة العربية، د ط ، التسعينات، ص 336.
[3] - المرجع نفسه، ص 336.

لصاحبها محمد بن إبراهيم 1849م، إلاّ أنّ ما يعاب عليها ضعف بنائها الفني الذي لم يرتق إلى مستوى الرواية، وهذا ماجعل رواية "زينب" تكلّل بهذا المجد لصاحبها حسين هيكل، والتي تناولت واقعا مصريا وفق فنيات روائية راقية إذ ما قورنت بعصرها.

إنّ للحروب دورا في إثراء الرصيد الأدبي رغم ما تخلفه من جهل وفقر ومعاناة إنسانية،وهذا ما جعل الرواية العربية تعرف تطورا بعد الحرب العالمية الأولى، ورفعت كتابها إلى مصاف الكتاب العالميين أمثال "نجيب محفوظ" في ثلاثيته " بين القصرين، قصر الشوق، السكرية"، إذ كانت موضوعاتها اجتماعية من رحم البيئات الشعبية إلى جانب روايات أخرى لا تقل شهرة عنها مثل: "اللص والكلاب"، "زقاق المدق"، "الشمان والخريف"، .... ، ولم يكن يتربع لوحده على عرش الرواية بل تقاسمه معه، "يوسف إدريس"، "عبد الرحمان الشرقاوي"، "الطيب صالح"، "محمد عبد الحليم عبد الله"، ...

2/ عناصر الرواية:[1]

2-1 الأحداث: وهي مجموعة وقائع، وهي غير كافية لإنشاء عمل روائي و تظل تتسلسل إلى أن تصل إلى العقدة؛ وهي النقطة التي تتأزم فيها الأحداث وتتعقد ثم تبدأ في التسلسل نحو الانفراج إلى أن تصل إلى الحل، فكل من العقدة والحل يشكلان ما يسمى بالحبكة الفنية والتي تظهر فيها براعة وتمكن الراوي وفنياته.

2-2 البيئة: وتكون زمانية ومكانية، إذ أن كل حدث مرتبط بزمان ومكان وغالبا ما يكون الزمان في الرواية طويلا، والحال نفسه بالنسبة للمكان فقد تتعدد الأمكنة وقد يتوحد المكان وتكثر فيه الأحداث.

2-3 الشخصيات: وهي نوعان: رئيسة وثانوية، فأول ما يشغل الراوي هو كيفية تقديم شخصياته وتصويرها.

2-4 طريقة العرض: والذي يعقد فيه الراوي على السرد أو الحوار.

وكل هذه العناصر لابد لها من عنصر رئيس لكي يكتمل مخطط الرواية وتبنى من قاعدتها، ألا وهو عنصر الفكرة أو الموضوع الذي من خلاله ترتسم الأحداث والشخصيات وما إلى ذلك في ذهن الراوي، ويكون من ورائها مغزى إذ كل رواية تحمل في طياتها هدفا معينا يعمل الراوي من خلال آلياته وفنياته إلى الوصول إليه.

ثانيا: الرواية الجزائرية واتجاهاتها:

1/ الرواية الجزائرية:

[1] ـ حبيب فاطمة الزهراء،ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية،(ماجستير)،غ م ،جامعة وهران1، أحمد بن بلة ،2015-2016م، ص 22،21،20.

لقد كانت الجزائر تتخبط في سياسة التجهيل التي كان ينتهجها الاستعمار فتأخرت عن الركب ورفضت كل ما كان له علاقة بالحضارة الفرنسية، إذ كانت ترى في أدبها نشرا للوثنية وطمسا للشخصية العربية والوطنية وقيمها، إلى جانب انتشار الأمية.

ورغم الاستعمار، إلا أن الرواية الجزائرية كانت لها جذور متأصلة، كما هو الحال في الرواية العربية، خاصة وأن تراثنا الحضاري يزخر بالتنوع وبكثرة المحطات الثقافية من وندال وبزنطنيين، رومان، ...، حتى الدولة العثمانية التي لم تول أهمية كبيرة للآداب العربية ولا بلغتها، بقدر ما كانت مهتمة بالتوسع، وكانت أولى البوادر مع رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق "لمحمد بن براهيم" سنة 1894 م ولو عدنا أدراجنا لوجدنا التاريخ يشهد لرواية "الحمار الذهبي" "لأفولاي المولود" بمداوروش المعروفة الآن بسوق أهراس بأنها أولى الروايات الإنسانية، ثم توالت المحاولات بعد رواية "محمد بن براهيم"، وفي سنة 1947م كانت رواية "غادة أم القرى" "لأحمد رضا حوحو" وهي قصة مطولة عن المرأة في الحجاز مهضومة الحقوق، تعاني ضروبا مختلفة من الجهل والتخلف، وأراد من خلالها ان يعكس واقع المرأة في الجزائر والتي كانت تعاني من تهميش رغم مشاركتها في الثورة، سياسية كانت أو مسلحة إلا أن الاستعمار جعلها آخر اهتمامات المجتمع، ونجده يذكر في بداية رواية هذا الإهداء:" إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب، من نعمة العلم، من نعمة الحرية، إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى"[1]، وقد لقيت هذه الرواية ثورة كبيرة من الناس إذ عدوه محاولة لتحرير المرأة، خاصة وأنّها تزامنت مع دعوة "قاسم أمين" لتحرير المرأة وقضية الحجاب في الشرق العربي، وتعد هذه الرواية أولى الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، إلى جانب رواية "الطالب المنكوب" سنة 1951 م"لعبد المجيد الشافعي" وروايات أخرى تراوحت بين العربية والفرنسية.

وإذا ما تحدثنا عن الفرنسية نجد أدبنا في فن الرواية قد شهد قفزة وشهرة عربية وعالمية لم يلقه باللغة العربية وهذا ما سنناقشه بعد تعرضنا لأهم مراحل الرواية الجزائرية.

رغم وجود بوادر للكتابة الروائية الجزائرية منذ مطلع الأربعينات مع رواية "غادة أم القرى" وما تلاها من محاولات لم ترق إلى المستوى الفني الروائي إذ كانت بسيطة في الطرح والأسلوب واللغة والبناء وبقي هذا المسار الروائي باللغة العربية بطيئا متثاقلا، لاعتبارات سياسية واستعمارية، إذ يقول في ذلك "عبد الله الركيبي": "يمكن أن نلاحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني، فهناك قصة مطولة بعض الشيء كتبها "أحمد رضا حوحو" سماها "غادة أم القرى" ثم تلتها قصة كتبها "عبد المجيد الشافعي" أطلق عليها عنوان "الطالب المنكوب" فهي ساذجة المضمون مثل طريقة التعبير فيها"[2]، إن موقف "عبد الله الركيبي" من مستوى الرواية الجزائرية في بوادرها دليل على تأخر الأدب الجزائري وخاصة الفن

[1] - أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى ، وزارة الثقافة الجزائرية، د ط.2007م،الإهداء، د ص.
[2] - عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط ، 1983، ص 200،199.

الروائي عن الركب إذا ما قورن بالأدب العربي الذي عرف بوادره في بداية القرن التاسع عشر من خلال رواية "زينب".

وخلال فترة السبعينات أخرج الفن الروائي من ركوده وسذاجته ،من خلال نخبة من الروائيين تنافسوا حول الأسبقية إلى النهوض بالرواية الجزائرية بعدما عانوا من قيد الاستعمار وتضييق الحريات ومحاربة المقومات الوطنية،فكانت الرواية الجزائرية إبانه تعاني" الحنق الذي كان المستعمرون يحملونه لكل من يتحدث العربية بالجزائر، فقد كانت العربية بالقياس إلى فرنسية المستعمرين في الجزائر بمثابة الضرّة الغيورة والعدو اللذود"[1]،فرأى النقاد في "الطاهر وطار" من خلال رواية "اللاز" ملاذا للحكم على تطور الرواية الجزائرية، ومنهم من رأى في "عبد الحميد بن دوقة" في رائعته "ريح الجنوب" 1971م قد "حققت الإرساء الثاني للإنشاء الروائي بعد تجربة "أحمد رضا حوحو" واحتفظت الرواية بالمبنى الحكائي التقليدي، وتمكنت من ربط النص بعناصر اجتماعية أفرزتها مرحلة الاستقلال".[2]

ومع ذلك فإن فترة السبعينات كانت نقلة في مسار الرواية ،إذ عرفت نضجا مع كبار الروائيين أمثال :"الطاهر وطار" و "عبد الحميد بن هدوقة" و "محمد عرعار" (ومالا تذره الرياح) وكان طابعها الاجتماعي والسياسي ميزة أثرت مضامينها لأن الحدث السياسي مستقى من ثورة عظيمة، "إنّ الطابع السياسوي الذي انطبعت به النصوص الروائية في هذه الفترة لايمنع الطرح الجذري الذي اتسمت به هذه النصوص الروائية والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن، بلغة فنية جديدة"[3] خاصة وأن كتاب الرواية الجزائرية كانت لهم ميولات سياسية وشاركوا في حركات حربية كما هو الحال مع "عبد الحميد بن هدوقة" الذي كان "ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب الجزائريين بتونس أثناء دراسته وانخراطه في حزب جبهة التحرير الوطني ... وكذلك "الطاهر وطار" كان عضوا في تأسيسها، وبعد الاستقلال تفرع للعمل السياسي بجبهة التحرير كمراقب للجهاز المركزي للحزب".[4]

لقد كانت الاشتراكية والإقطاعية وثورة البناء والتشييد وإصلاح ما أفسده الاستعمار والجهل والفقر، ... محاورا هامة، إلا أن الإقبال على الرواية لم يكن على قدر جودتها،"من سيقرأ كتب أدباء العرب التي يتحدثون فيها عن أنفسهم؟ العرب الآخرون؟ إنهم لا يجيدون القراءة ... الفرنسيون لم يكونوا قد اكتشفوا بعد وجود العرب، وعلى كل حال فقد كان يصعب عليهم تمييزهم عن الجِمال والكثبان .... والقذارة والكذب".[5]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر 1954- 1925م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1971، ص35.

[2] - أمين الزاوي:صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النشر راجحي، الجزائر، د ط، 2009، ص 97.

[3] - إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000،ص 38.

[4] - بن جمعة بوشوشة : الرواية العربية الجزائرية،أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، د ط، 1988م، ص 15.

[5] - عايدة بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925- 1967م، تر محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1982، ص 56.

إن تناول الروائيين للثورة في فترة السبعينات كان بدافع التمجيد والتعظيم لثورة شعب عظيم، إلاّ أنّ ثورة التشييد كانت واقعا معيشا يتخبط فيه الساسة والشعب مما جعل النقاد يرون في مواضيع الثورة رغم أهميتها أنها لا تتماشى مع رهانات المجتمع إبان الاستقلال،" فبدل أن يتناولوا موضوعات الساعة مارسوا عملية هروب مبرّرة فكريا، إلى الموضوعات التقليدية والقديمة نسبيا، ومن بين هذه الموضوعات موضوع الثورة الوطنية"[1]، ومن أهم هذه الاعمال "مالا تذروه الرياح" "محمد عرعار" و "نهاية الأمس" "لعبد الحميد بن هذوقة" و "دماء ودموع" "لعبد المالك مرتاض"، ...، ومحمد ديب، وكاتب ياسين، .... ومنهم من مارس الإبداع والنقد معا.

ويقول في ذلك "الطاهر وطار" في بداية روايته "اللاز": "إني لست مؤرخا ولا يعني أبدا أني أقدمت على عمل يمد بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها، إنني قصاص وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا"[2]

فنجده في رواية "الزلزال" حاول أن يحقق رؤية أديولوجية من خلال الواقع الاجتماعي والاقتصادي، ليصور لنا حكاية إقطاعي جاء من العاصمة ليحمي أملاكه من شبح الثورة الزراعية، التي طبقت بعد الاستقلال من أجل النهوض بالاقتصاد الجزائري من جديد وتحقيق المساواة والقضاء على النظام الإقطاعي.

كما لا ننسى ذكر العنصر النسوي "أمثال: "زوليخة مسعودي" في رواية "الطوفان" إذ تعد أول رواية نسائية جزائرية، و"زهور ونيسي" في رواية "يوميات مدرسة حرة" 1978م، ثم توالت الإبداعات النسائية باللغتين، وما يلاحظ أن المرأة وإسهاماتها الإبداعية كانت محتشمة نظرا للطابع الاجتماعي الذي يرفض خوض المرأة في مجالات يراها المجتمع حكرا على الرجال، ولا تزال هذه الفكرة إلى يومنا هذا مما جعل الكثيرات يكتبن بأسماء مستعارة يقول في ذلك "عبد الكبير الخطيبي": "يجب أن نتوقع طبعا فارقا في وجهة النظر بخصوص التطور الموضوعي ما بين الأدب الرجولي والأدب النسوي، بل وسنرى كيف أن الصورة التي كونتها المرأة عن نفسها هي حبيسة تلك الصورة التي كونها الرجل عن المرأة"[3]

أما في مرحلة الثمانينات، فقد اتجهت الرواية الجزائرية نحو نضوج أكبر مسّه الإبداع والتجديد، خاصة بعد ظهور نماذج روائية جزائرية، أمثال روايات "واسيني الأعرج" "وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981م، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983م، و"تغريبة "صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982م، التي يستثمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال" وكتاب "المقريري" "إغاثة الأمة لكشف الغمة"[4]، إلى جانب "الحبيب السايح" في رواية "زمن التمرد" سنة 1985م، و"الجيلالي خلاص" "رائحة الكلب" سنة

[1] -واسيني الأعوج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986، ص 50.
[2] - الطاهر وطار، اللاز، ص 19.
[3] -عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، الشركة المغربية، الشركة المغربية للناشرين المجتمعين، الرباط، ط7، 1979، ص 60.
[4] - بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر،تونس، ط1،2005، ص 9.

1985م، ...، و"مرزاق بقطاش" في رواية "البزاق" سنة 1982م، ...، أما "الطاهر وطار" فيتابع إبداعه من خلال رواية "تجربة العشق والموت في زمن الحراشي" سنة 1980م، أما "عبد الحميد بن هدوقة" فجاد على النثر الجزائري برائعته "الجازية و الدراويش" سنة 1983م، وما يلاحظ على هذه الفترة أن الثورة لازالت محورا رئيسا كما أن الثورة الزراعية والصراع بين الإقطاعيين والدولة محل اهتمام لهم أما من ناحية البناء واللغة فلم ترتق لغتهم إلى المستوى الرفيع والبليغ نظرا لبساطتها.

أما في التسعينات والجزائر لم تنعم بعد بالاستقلال وثورة البناء والتشييد، تكتسح موجة عارمة من عدم الاستقرار الأمني والسياسي المجتمع الجزائري فيجد نفسه يتخبط فيما يسمى بالإرهاب، ورغم أنه زعزع البلاد والعباد إلا أنه كان بالنسبة للأدب مادة خام أفرزت لنا ما يسمى "بأدب الأزمة" رغم التخنيق والإرهاب السلطوي الذي مورس على الأقلام آنذاك فجعل الرواية الجزائرية ثرية بالأبعاد الإيديولوجية والترميز نظرا لما يشهده الوضع من عنف وتأزم وتحولات اقتصادية، فظهرت "رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة التي فقدت هيبتها بعد أحداث 8 أكتوبر 1988م، ...، فزالت سياسة الحزب الواحد وجاءت التعددية الحزبية، ...، وبهذا أصبح النص الروائي ملزما بتجديد موقفه مما يحدث ... ومن الأعمال التي عكست هذا الوضع نذكر "الطاهر وطار" في "..... والدهاليز"، و"واسين الأعرج" في "سيدة المقام" إلى جانب روائيين آخرين أمثال "ابراهيم سعدي" و "محمد ساري" و "فضيلة فاروق" في "تاء الخجل" وما يلاحظ أن العنصر النسوي رغم فضاعة الإرهاب وما نشره من رعب وخوف وسط المجتمع الجزائري إلاّ أنّ التحدي النسوي الجزائري تجاوز هذه المخاوف وعبر عن مكنوناته تعبيرا عن البقاء والوجود وإثبات الذات.

إنّ أدب المحنة أو العشرية السوداء لم يكن تأريخا للواقع بقدر ما كان بوحا للخروج من اضطهاد الإرهاب، وتحد صارخا لما تتخبط فيه البلاد، ومعايشة للواقع، إذ الرواية سلسلة أحداث تقوم بها شخصيات يرسمها الراوي وفق حبكة فنية يظهر من خلالها فنياته وقدراته، وهذه الفنيات لابد أن تكون على قدر الحدث، ولا أعظم من حدث مستقى من واقع المعاناة ورحم المجتمع وآهاته، فروايات العشرية السوداء ثقيلة بالأحداث وتصارع الإيديولوجيات والمعتقدات والتطرف.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ كسر الطابوهات في الرواية الجزائرية يعود إلى التعددية الحزبية التي فتحت الأبواب أمام حرية التعبير في الدستورفهي من حقوق المواطنة، إذ تخلص الأدب من الرقابة التي كانت مفروضة على وسائل الإعلام، ومع ذلك لا نغفل ما تعرضت له رواية "زمن التمرد" "للحبيب السايح" من مضايقات بعد نشرها، أو كيف أنه لم يسمح بتداول رواية "التطليق" "لرشيد بوجدرة" في الجزائر إلا بعد انتهاء عهد بومدين وغير ذلك من هذه النماذج.

لقد كان أدب العشرية السوداء رغم ما نقله من مآسي الشعب الجزائري، مرآة عاكسة لمجتمع يعاني اللاأمن، اللااستقرار، بأقلام أسالت حبرها لا لترسخ ذكريات سوداء بل لتنقل للعالم واقعا مرا يعدّ تجربة أولى في تاريخ الشعب الجزائري من تطرف وإسلاماوية .... وما إلى ذلك، وبينوا دور المثقف اتجاه قضايا مجتمعه بفكره ولسانه وقلمه رغم ما

يحدق بهم من اغتيالات وتربصات ومع ذلك ظل الالتزام واجبا يراه الأديب من أولوياته كمثقف.

2/ اتجاهات الرواية الجزائرية:

إنّ الرواية الجزائرية ذات قضايا متنوعة مستوحاة من الواقع، مع لمسة إبداعية، فتعددت اتجاهاتها بتعدد مشاربها.

2-1 الإتجاه الإصلاحي: وأفضل من يمثل هذا الاتجاه جمعية العلماء المسلمين، فصحافة الجمعية كانت الصدر الذي ضم إليه كافة النتاجات الأدبية التي كانت تؤمن بالخطوط العريضة لشعارات الجمعية، ولاغرو أن نجد أكثر من 90% من الكتابات الإبداعية ذات التعبير العربي قبل الاستقلال وبعده بقليل ذات نزعات إصلاحية إلا فيها ندر"[1] وتجدر الإشارة هنا إلى أهم شعارات الجمعية وهي: اللغة العربية، الدين، الوطن ومن هذه النتاجات "غادة أم القرى" "لرضا حوحو" و "الطالب المنكوب" "لعبد المجيد الشافعي" وغيرها.

2-2 الإتجاه الرومانتيكي: والذي اهتم بالفردية والعاطفة والقضايا الفلسفية ومن أمثلة ذلك، رواية "ما لا تذروه الرياح" "لمحمد عرعار" و "الاجساد المحمومة" "لاسماعيل غموقات".

2-3 الاتجاه الواقعي: والذي ينقسم إلى قسمين:

- المذهب الواقعي فنجد الواقعية النقدية فاعتمدوا على أحداث من الواقع وحاولوا نقدها أمثال: "كاتب ياسين"، "عبد الحميد بن هذوقة"، "مالك حداد"، .....
- أما الواقعي الإشتراكي، فقد حاول من خلاله كتاب الرواية المشاركة في بناء الجزائر من خلال أدبهم وذلك بتبني مبادئ الإشتراكية ورفض الإقطاعية، كأعمال "الطاهر وطار" "اللاز" و "عرس بغل" و "ألزلزال" ....

وما يمكن أن نلحظه على هذه الاتجاهات هو ابتعادها عن العبثية وتبنيها لقضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية مأخوذة من واقع المجتمع.

ثالثا: إشكالية اللغة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

لقد كانت حادثة المروحة سببا لا يرتقي إلى التفاهة لكي تُحتل أمة عظيمة كالجزائر، كان الاستعمار الفرنسي يراها جنة وثروة وحضارة وعراقة ولا تزال كذلك رغم سياسات التجهيل والتكفير التي مارسها العدو،لطمس المقومات والمعتقدات، فراحت اللغة العربية تضعف والمدارس الجزائرية تفرنس، وتحول الدين إلى خزعبلات لا تمت للإسلام بصلة فجهل الشعب دينه لأنه لم يعد يتحكم في لغته التي تعد سبيلا إلى فهمه والتفقه فيه والعمل

[1] - واسيني الاعرج، اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، ص 126.

بما جاء به، فضاعت الهوية وتشتت، مما أسهم في فشل المقاومات مسلحة كانت أو سياسية.

إنّ محاربة اللغة العربية مشروع فرنسي دنيء، لما تحمله هذه اللغة من قدسية وطنية ودينية، فنشأت الازدواجية اللغوية وكان معها جيل من الكتاب يكتب بقلم أجنبي وينطق بلغة غير لغته، "وقل ظل هؤلاء الكتاب في معظمهم معجبين كل الإعجاب بالحضارة الفرنسية بوجه خاص، والحضارة الغربية بوجه عام جاهلين بالتاريخ العربي غير ملمين بمعالم الحضارة الإسلامية، إذ أنى لهم أن يدركوا شيئا من ذلك وهم محرومون من الإلمام الكافي بلغتهم التي بواسطتها يطلعون على التراث العربي وكنوز حضارته الغنية بمعطياتها الإنسانية إطلاعا حقيقيا خاليا من الشوائب والشرور".[1]

وعليه فإن طغيان اللغة الفرنسية إبان الاستعمار كان مشروعا لجعل الجزائر فرنسية جغرافيا وثقافيا وسياسيا ودينيا، إنها أبشع الجرائم ألا وهي طمس الهوية، يقول "مالك حداد" وهو كاتب وشاعر كتب باللغة الفرنسية معبرا عن مأساة استخدامه للغة الفرنسية، "أنا الذي أغني باللغة الفرنسية، أنا الشاعر يا صديقي، يجب أن تفهمني جيّدا إذا ما كانت لغتي تثيرك، لقد أراد الاستعمار ذلك، لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص، ألا أستطيع أن أعبر بلغتي.[2]

إنّ إدراك الاستعمار لأهمية اللغة عامة والعربية خاصة جعله سنة 1930 م يقوم باحتفال كبير بمناسبة مئوية الاحتلال قدم فيه مجموعة من الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية افتخارا منه بنجاح مشروعه الكولونيالي وأنه استطاع أن يجعل من الطبقة المثقفة فرنسية فكيف هو الحال لعامتهم، لم يكن هذا هدفه الوحيد بل أعمق من ذلك، ليس ثمة قوة على الأرض تدفع الغاصب لتقديم مبررات لسلوكه وقراراته لمن يغتصبهم، هذا ما يراه "نابليون"، إذ أن شيوع الضبابية يفقدك الهدف والواجهة فتصبح منقادا مؤمنا بأن قارب النجاة واحد لاغير، فتحولت الفرنسية الوسيلة الوحيدة للتعبير والبوح، ولم تكن فرنسة اللغة الجزائرية هدف قصير المدى بل كان سياسيا استدماريا حضاريا دينيا.....

ودعونا نقف عند اللغة وأهميتها في المجتمع،" فهي صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه: فهي قومية الفكر، تتحد بها الأمة في صور التفكير وأساليب أخذ المعنى من المادة، ...، لا جرم كانت لغة الأمة هي الهدف الأوّل للمستعمرين، فلن يتحول الشعب أوّل ما يتحوّل إلا من لغته، ...، وهو إذا انقطع من نسب لغته انقطع من نسب ماضيه، ورجعت قوميته صورة محفوظة في التاريخ، لا صورة محققة في وجوده،...".[3]

هذه حقيقة اللغة بالنسبة لأي أمة كما يراها "مصطفى الرافعي" في مقالة نشرها في كتابه "وحي القلم"، ولم يغفل الاستعمار عن هذه الحقيقة خاصة اللغة العربية، ونظرا لأهمية

[1] -عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر (1925 -1954)، ص 26.
[2] - وزارة التربية الوطنية،الكتاب المدرسي للغة العربية للثالثة ثانوي، شعبة آداب وفلسفة، مقال لسعاد محمد خضر، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، د ط، 2016-2017م، ص 136.
[3] - وزارة التربية الوطنية، الكتاب المدرسي، مقال"اللغة والأمة" لمصطفى صادق الرافعي، ص 156.

اللغة الأم في أي أمة،" تعمل كل العواصم السياسية على حماية لغتها الرسمية بالقوانين وبالمؤسسات التي تقوم على تقويتها".[1]

إن احتقار الغرب للعرب وللأفارقة عموما ليس حديثا بل إنهم يرفضون لنا أي تفوق أو إبداع، بدءا من رواية "الحمار الذهبي" التي تعد أول رواية إنسانية "للوكيوس أبوليوس أو أفولاي" وهو أمازيغي ولد في مدينة مداوروش بالجزائر قرب سوق أهراس سنة 125 م، إلا أن الباحثين الغربيين جعلوه أديبا يونانيا ومرّة رومانيا، فلم يتقبلوا فكرة الأسبقية للأفارقة في ميدان الرواية الإنسانية والعالمية ويبقى هذا التحقير وهذا التهميش إلى يومنا هذا، فكانت اللغة الفرنسية إبان الاحتلال في الجزائر في بدايتها شفوية من أجل التواصل مع الآخر المحتل، كما أنها كانت تعرف بأنها لغة البريستيج (Langue de Prestige) خاصة وأن فرنسا في بداية القرن التاسع عشر كانت من أعظم الدول، وشيئا فشيئا تغلغلت وصارت شفوية ومكتوبة وتدرس في المدارس الجزائرية على أنها اللغة الأم والرسمية ،وتعدت كونها غنيمة حرب فحدث الازدواج اللغوي الذي يعدّ نعمة ونقمة حسب مقتضيات الحال.

إنّ الاستعمار في بداياته كان مدركا أن الجزائر ثروة من كل النواحي ولو ركزنا على الجانب اللغوي والتعليمي لوجدنا أن التاريخ يشهد للجزائر بتفوقها على مجتمعات كثيرة في مجال التعليم خلال السنوات الأولى من الاحتلال ذلك بشهادة من الجنرال "ولسن استهازي" (Welson Estehazi) و "إسماعيل أوربان" (Ismail Urbain) إذ يقولان "الجزائريون الذين يحسنون القراءة والكتابة في ذلك العهد أكثر عددا من الفرنسيين الذين كانوا يقرؤون ويكتبون .... و 45% من الفرنسيين كانوا أميين آنذاك"[2]،فهذا اعتراف غير مباشر بأن فرنسا كان لها دور كبير في تجهيل الشعب الجزائري وهي التي تدعي الحضارة والتمدن والرقي وأن فرنستها للغة الأم سياسة استدمارية أكثر منها حضارية، فظهرت رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية وكان أولها بعد الحرب العالمية الثانية ،وبالتحديد سنة 1950م على أيدي رواد كبار بلغوا درجة عالية في مضمار الفن الروائي، ونركز هنا على فن الرواية لأنها ذات مساحة كبيرة لاختلاف الإديولوجيات وتنوعها وما يمكنها نشره من أفكار بناءة أو هدامة، فنجد "الكاتب ياسين" و"مولود فرعون" و"ابن عمروش" و"مولود معمري" و"محمد ديب" و"مالك حداد" و"آيت جعفر"، قد ناقشوا في أعمالهم قضايا من واقع الشعب الجزائري فتنوعت بين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وذلك في فترات الاحتلال وما بعده أي أدب ما بعد الكولونيالية،" فألف "مولود فرعون" رواية "ابن الفقير" عام 1950م، ورواية "الأرض والدم" عام 1953 م و"الدروب الوعرة" عام 1957م، كما ألف "مولود معمري" "الهضبة المنسية" عام 1952م، ثم ألف فيما بعد "الأفيون والعصا" عام 1965، إلى جانب ثلاثية محمد ديب "الدار الكبيرة" عام 1952، "الحريق" عام 1954م، "النول" عام 1957م، وألفت "آسيا

[1] - صالح بلعيد، مجلة اللغة الأم، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2004، ص3.
[2] - تركي رابح، الشيخ عبد الحميد بن باديس رائد الإصلاح والتربية في الجزائر،المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط1981،1، ص 95.

جبار" "العطش" عام 1957م، "الجازعون" عام 1958م، ... وبعد الاستقلال جاء دور "رشيد بوجدرة" فألف عدة روايات من بينها "الطلاق" عام 1969م."[1]

إن لغة الروايات السابقة الذكر كانت فرنسية لكنها عبرت عن قضايا جزائرية يتخبط فيها الشعب ولقيت رواجا كبيرا، فقبل الثورة التحريرية عبروا عن سياسات المستعمر القمعية ومعاناة الشعب وأثناءها كان الرفض والتمرد محورا لها، أما بعدها فكان التمجيد والتأريخ لثورة عظيمة، وقد عرف أصحابها شهرة وترجمت أعمالهم فيما بعد إلى العربية نظرا للإزدواج اللغوي بين "العربية والفرنسية"، لكن طرحت إشكالات كثيرة حول هذا الأدب وقوميته، أي ما إذا كان يعتبر جزائريا أم فرنسيا؟ وهل قضاياه من واقع المجتمع الجزائري أم لا؟ هل يقبل الجزائري على الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية؟

"فألبيركامو" مثلا ولد بالجزائر وبقسنطينة تحديدا لكنه يكتب بلغته الأم ونال جوائز عدة ولم يذكر مرة فضل بلده التي ولد بها وكبر بها حتى أنه لم يتلفظ باسمها وكان لرواية "الغريب" صدى عالمي ترجمت إلى عدة لغات، فهو جزائري المولد والمسقط إلا أن لغته لغة أجداده، فالمدرسة الفرنسية تعتبر كل ما يكتب بالفرنسية فرنسيا،" فإذا اسقرأنا الأدب المقارن،ألفيناه مدارس متعددة، فرنسية وأمريكية وسلافية وألمانية، الاختلاف قائم بينها على مستوى التعريف والمنهج، فإذا نحن التفتنا إلى المدرسة الفرنسية وجدنا أنها تركز على اللغة كعنصر محدد لهوية النص، وبالتالي يشترط حتى تصح المقارنة أن يختلف النصان المقارنان لغة، كما تراعي في الوقت ذاته الصلة التاريخية ووجوب تحقيقها والتي لا تقوم المقارنة إلا بإتباعها قصد الكشف عن مناطق التأثير والتأثر"[2]، وعليه فإنّ المدرسة الفرنسية تعتبر إبداعات الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية أدبا فرنسيا، هذا ما جعل الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في موقف اتهام تماشيا مع تنامي الروح الوطنية وتولد الحقد ضد كل ما يمت إلى الاستعمار بصلة، فنُظر إليه نظرة رفض وإنكار، وهذا رغم تعبيره عن واقع وطني جزائري كما هو الحال بالنسبة لرواية "رصيف الأزهار لا تجيب" "لمالك حداد" و "نوم العدل" "لمولود معمري".[3]

إلا أن هناك من يعترف بعروبته وانتمائه الجزائري رغم لغته الأجنبية فنجد الناقد الفرنسي "كلودما":" في كون هذا الأدب يعيش عصر القصة الأمريكية باعتبار أن الظروف التي أفرزت أدبا قوميا في أمريكا - الذي كان محل اعتراف – هي الظروف نفسها التي يمر بها أدب شمال إفريقيا المكتوب باللغة الفرنسية، كما أنه يحمل الشخصية والروح الوطنيتين في دفاع هؤلاء الكتاب عن ماض وتقاليد جزائرية خاصة".[4]

ويقف"عبد الله الركبي" الموقف نفسه مدافعا عن قومية هذا الأدب مصرحا: "وجملة القول فإن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قد أوجد لظروف وأسباب في مرحلة معينة

---

[1] - محمد البصير،الموقف الثوري في الرواية الجزائرية المعاصرة،1970-1982م،(ماجستير)، غ م ،جامعة الجزائر،1985-1986م، ص 25.

[2] - محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، بيروت، دار النهضة، ط1، 1982، ص 25.

[3] - عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص 6.

[4] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د ط، 1984، ص102.

وهو إن كتب بلغة أجنبية، فإنه عبر عن مضمون جزائري وواقع وطني، الأمر الذي يجعل منه أدبا محليا وطنيا."[1]

رابعا: الأدب ما بعد الكولونيالي:

من خلال ما تقدم نجد أن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية تواتر قبوله والإقبال عليه حسب حقبته الزمنية التي تحدد بأثناء الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، فأثناء الكولونيالية قد لا تطرح إشكالات كثيرة لأن القبول دائما لا يلقى صراعا أو نزاعا أما الرفض فإنه محل تفسير وبحث وتحقيق لمعرفة الأسباب وهذا ما سيدفعنا للوقوف على أدب ما بعد الكولونيالية، وقبل الحديث عنه نعرج على مفهوم ما بعد الكولونيالية، أو ما يعرف بما بعد الاستعمار Post-colonialisme، ولقد وردت لها مفاهيم وتعريفات كثيرة وسنركز على أخذها الذي وردت في كتاب "الترجمة والإمبراطورية" الدراسات مابعد الكولونيالية "لدغولاس روبنسون":" النظرية ما بعد الكولونيالية هي دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها، أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه أو قاومته، أو تغلبت عليه خلال الاستقلال، وهنا تشير الصفة ما بعد الكولونيالية إلى ثقافات مابعد الكولونيالية والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا النصف الثاني من القرن العشرين"[2]، وعليه فإن مابعد الكولونيالية نظرية حديثة تعود إرهاصاته إلى خمسينات القرن العشرين بعد الحركات التحررية التي عرفها العالم وأبرز روادها ومؤسسيها، "إدوارد سعيد" وهومي بابا وغاياتري، الذين يعرفون بالثالوث المقدس للنظرية ما بعد الكولونيالية، ولو حللنا التعريف نجده يركز على الجانب الثقافي بكل جوانبه والسياسي وما تندرج ضمنه من اشكالات الدين والمقومات (اللغة)، ولو طبقنا هذا التعريف على الجزائر نجده يبدأ زمنيا منذ الاستقلال 1962 ومن أهم القضايا التي طرحت فيه: اللغة كما أشرنا سابقا والهوية والمكان والانتماء والتي تعتبر حلقات مترابطة، وبالتالي فإنّ الثنائية المطروحة في قضايا هذه الفترة هي ثنائية (شرق/ غرب) ومدى استمرار الصراع.

إنّ نظرية ما بعد الاستعمار من أهم النظريات النقدية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، خاصة بعد سيطرة البنيوية على الحقل الثقافي اللغوي، فأصبح الغرب مصدر العلم والمعرفة والإبداع، وموطن النظريات والمناهج، في حين نجد الدول المستعمرة تعاني من التبعية وإن لم تكن سياسية فهي اقتصادية وثقافية وما إلى ذلك من تقنيع لهذه التبعيات.

وبما أن هذه النظرية ركزت على حقبة زمنية فإن لكل زمن أدبه وعلمه فقد ظهر أدب ما بعد الكولونيالية، ومن خلال المصطلح نستشف منه أنه أدب يتناول قضايا لها علاقة بالمستعمر من أجل التحليل والتفسير وكشف الخبايا التي لا يمكن الاعتراف بها أو البوح خارج مساحة الأدب، وذلك بغية فضح الإيديولوجيات الاستعمارية المقصودة أو غير المقصودة، ولعلّ من أشهر النصوص الأدبية ما بعد الكولونيالية نذكر على سبيل المثال لا

[1] - عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة ، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1968، ص249.
[2]- دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية، الدراسات مابعد الكولونيالية، تر تائر ديب، مجلة نزوى، العدد 45، 2009،ص32.

الحصر "أشياء تتداعى" "لتشنوا آقتبي" (Chinua Achebe)، و "موسم الهجرة إلى الشمال" "للطيب صالح"، و"معارضة التغريب" "لكمال داود" والتي سنقف عندها بالتحليل في الجانب التطبيقي، وغيرها من الأعمال.

وكما هو معروف فإن لكل نظرية مرتكزات وأهم مرتكزات نظرية ما بعد الكولونيالية:

1- " فهم ثنائية الشرق والغرب، من خلال البحث والتحليل والكشف عن نوع العلاقة ما إذا كانت تفاعل وتعايش أم صراع.
2- مواجهة التغريب، أي الاعتراف بما هو غربي فقط، وذلك راجع إلى الاستعلاء والعنصرية.
3- تفكيك الخطاب الاستعماري، وذلك من خلال اللغة ودلالاتها مع التركيز على أهم المواقف الخطابية والشعارات.
4- الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية، وذلك بالفصل بين هوية المستعمِر والمستعمَر ورفض التهميش.
5- علاقة الأنا بالآخر، وذلك من أجل تحديد نوعها ما إذا كانت رفض أم قبول بحكم أن الإنسان اجتماعي بطبعه كما يقول "ابن خلدون" فكيف يبني الإنسان علاقة مع الآخر.
6- الدعوة إلى الاستغراب، بما أن الغرب أحاط بثقافة وحضارة العرب من خلال الإستشراق فإن ما بعد الكولونيالية تدعوا إلى معرفته من خلال الاستغراب لأن معرفة الآخر تسهل طرائق التعامل معه.
7- المقاومة المادية والثقافية، إذ لا تكفي المقاومة المسلحة لرد الاستعمار، بل للكلمة سحرها.
8- النقد الذاتي، وذلك بعدم الاكتفاء بنقد الغرب بل توجيهه إلى ذات المستعمر بحثا عنها.
9- غربة المنفى، ولا يرتبط المنفى هنا بالمكان فقط بل بالزمان والعقل والنفس فيعبر عن رفضها والرغبة في التخلص منها.
10- التعددية الثقافية، وتعني رفض سيطرة ثقافة المستعمِر على ثقافة المستعمَر، لان العالم مليء بثقافات أخرى يحق للأديب النهل منها بما يخدم عمله ويطوعها وفق مراميه.
11- إن هذه المرتكزات يمكن للدارس والمحلل للأدب ما بعد الكولونيالية أن يستشفها لأنها أصبحت مشتركة، ووفقها ظهرت مصطلحات متداولة فيه كالتابع، الهيمنة، التذويت ،الاستدعاء أو النداء، التهجين، السرديات الكبرى".[1]

ما نستشفه من هذه الإطلالة على أدب ما بعد الكولونيالية، وعلى أهم مرتكزاته ومصطلحاته، أنه مقاومة من نوع آخر لتواجد المستعمِر في ثقافتنا وسياساتنا، وأنه رحلة بحث عن حقيقته بعد رحيله، فمخلفاته من تغريب وهيمنة وتضليل واحتقار للمستعمَر، جَرّتْ الكتاب إلى محاولة للدفاع عن أوطانهم بأقلامهم التي أسالت حبرا

[1] -جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مقال، مقالات علمية، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، ج1، ج2.

كثيرا، فرفض القارئ أن يكون أجنبيا إذ اعتبر التعبير بلغته (لغة المستعمر) انتماءا غير مباشر واعتراف غير داع لتحقق أهدافه البعيدة غير المصرح بها، فهي رغبة في التحرر منه على جميع الأصعدة، بعد رفع رايات النصر.

إنّ ازدواجية اللغة في الأدب الجزائري أثارت تساؤلات كثيرة وتحفظات سيقت سياسيا إلى الولاء للدول المتقدمة، وإلى الهروب من صفة دول العالم الثالث وإلى تعجيز اللغة العربية ورميها بالعقم وما إلى ذلك فكثر تأويل ما يكتب وما يُرَدُ عليه من نقد سواء باللغة العربية أو اللغة الفرنسية،التي لم يعد القارئ يؤمن بأفكارها رغم عالميتها، كما هو الحال في رواية "معارضة الغريب" "لكمال داود".

وأكثر ما جعل هذه الأعمال المكتوبة باللغة الفرنسية تعرف ترجمتها إلى اللغة العربية سواء من طرف صاحبها المدرك جيدا لكل ما قصده في الرواية الأصلية أو من طرف مترجم آخر قد يعتمد في أكثر الحالات على سلامة الفكرة والتركيب اللغوي، مما قد يفتح الرواية المترجمة على تأويلات أخرى، فاللغة "هي أداة الأدب الأساسية التي تحدد هويته وانتماءه الخاص بجنس أو وطن أو تاريخ أو جغرافيا أو غير ذلك".[1]

إن الأدب ما بعد الكولونيالية رغم كونه يمثل أدبا ما بعد فترة الاستعمار أي إبان فترة الاستقلال إلا أنّ القضايا المتناولة فيه واللغة التي تعبر عنها كانت محل نقاش ونقد ورفض أو قبول انتماء وقومية.

تقول "آسيا جبار" وهي كاتبة جزائرية تكتب باللغة الفرنسية: "إنها عندما تريد أن تعبر عن أحاسيس أو عن حياة وعادات امرأة جزائرية مثلا، تجد نفسها أمام مشكلة ترجمة عواطفها وأفكارها العربية باللغة الفرنسية، وإنّ هناك شيئا ما ينقص الصورة على ذلك."[2]

من خلال ما جاء في تصريحها نجد أنفسنا أمام إشكالية فلسفية؛ ما إذا كانت اللغة تعكس الفكر أم أن الفكر يعكس اللغة، وكل ما هو فكر فإنه متعلق بالعقل ولا يمكن لفكرة أن تكتمل إلاّ من خلال صورة تقوم في الذهن عن طريق متخيل، وهذا يعني أن التخيل مرتبط باللغة التي يعبر عنه، "فآسيا جبار" اكتملت في ذهنها صورة ما لعادات امرأة جزائرية لكنها وجدت إشكالا في اللغة، وهذا المتخيل هو ما يرمي إليه الروائي ويحاول من خلال لغته أن ينقله في أبهى حلة لغوية لترتسم في ذهن القارئ بكل ملامحها، فتكون وظيفة اللغة الأولى وهي التواصل قد أدت على أحسن وجه وتظهر هنا براعة الكاتب في اختيار ألفاظه المناسبة، ويبقى المتضمن دائما محل بحث وتنقيب أو ما يسمى بشعرية النص، لذلك فالتعبير عن أفكار الإنسان وثقافته بمختلف أنساقها لا يتم إلا داخل فضاء مخيالي ما ينظمها فيه، لذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء، فالتخيل موقف فكري وإيديولوجي قبل أن يلبس عباءة الصيغة الفنية التي هي أداته ومركبه، فالعمل الروائي متراوح بين التخيل السردي والتصريح المباشر بالمواقف

[1] - عبد الله الركيبي، الفرانكفونية مشرقا ومغربا ، الكتاب العربي، الجزائر، د ط ، ص 93.
[2] - وزارة التربية الوطنية، الكتاب المدرسي، مقال لسعاد محمد خضر، ص 136.

وهذا حسب قصدية الراوي ورغبته في تعرية الأحداث، فتظهر أهدافه جلية وفق اللغة المستعملة أو يجعلها مكثفة فتكثر التأويلات، ويخفي معها الرؤى البعيدة.

إن إشكالية اللغة في الرواية الجزائرية لم تكن رفضا للاستعمار بمنطلق عرقي وحضاري، بل كان أكبر من ذلك ألا وهو الفكر، فالاستعمار الفكري أقوى من الاستعمار الجغرافي، لذلك كانت عمل كبار الباحثين في اللغة أمثال "دوسوسير وبيرس" على العلامة وعلاقتها باللفظة، لما تحمله هذه العلامات والدلالات من أفكار هدامة وبناءة، قد تحرر بلدانا أو تقيدها، فالكلمة تفعل أكثر مما تفعل النار، يقول "ألبير ميمي" عند تحليله لمعاناة الشعب الجزائري:«لقد أنتزع من ماضيه وأُوقف في مستقبله، تقاليد تحتضر، وضاع أمله في تكوين ثقافة جديدة، إنه لا يملك لغة، ولا علما، ولا فنا، ولا وجودا وطنيا أو عالميا، لا حقوقا ولا واجبات، إنه لا يملك شيئا ولم يعد شيئا ولم يعد شيئا يذكر، ولا يأمل شيئا»[1]، مثل هذه الاعترافات والتصريحات ضربة في صميم الهوية ونفي للوجود الإنساني قبل الوجود الوطني.

[1] - عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د ط، 1986، ص 38.

الفصل الثالث "تطبيقي"
سيمياء الأيديولوجيا
و مكبوتات الخطاب في
رواية "معارضة الغريب"
لكمال داود

أولا: التعريف بالكاتب "كمال داود.

ثانيا: ملخص لرواية "معارضة الغريب".

ثالثا: سيمياء الأيديولوجيا في الفواعل السردية.

رابعا: آلية اشتغال المسكوت عنه في "معارضة الغريب".

أولا: التعريف بالكاتب كمال داود:

"كمال داود" من مواليد 17 يونيو 1970 م في مدينة ماسرة بولاية مستغانم ، كاتب وصحفي جزائري يكتب باللغة الفرنسية، ابن دركي وهو الوحيد في عائلته الذي تابع الدراسة بعد دراسته في الرياضيات، درس الأدب في الجامعة، مطلق وأب لطفلين، ويبرر سبب كتابته باللغة الفرنسية كون اللغة العربية مفخخة بالمقدس والإيديولوجيات المهيمنة".[1]

عمل صحفيا مستقلا بعدد من الصحف، ولذا اكتسب أعداد وأصدقاء كثر على مدار السنوات بسبب المقالات التي ينتقد فيها الأوضاع في بلده، كما أنه توقف عن الكتابة الصحفية وركز على التأليف الروائي بسبب رد الفعل الغاضب على مقال كتبه بصحيفة "لوموند" (Le monde) الفرنسية بشأن أحداث شهدتها مدينة كولونيا الألمانية عشية العام الجديد، وتضمن هذا المقال الذي يحمل عنوان "كولونيا مدينة الأوهام" هجوما مزدوجا على أفكار أثارتها عمليات التحرش الجماعي بنساء في المدينة الألمانية."[2]

لقد رد "كمال داود" على "ألبير كامو"(Alber Camus) برواية سماها "ميرسو تحقيق مضاد" (Meursault contre enquête 2013) يعارض فيها روايته "الغريب" (l'étrangé) التي نال بها "ألبير كامو" جائزة نوبل، وحصل بها "كمال داود" على جائزة "غونكور" وهذا بعد مقالات ومجموعات قصص نذكر منها، عمود "راينا رايكم" وهو مجموعة مقالات نشرها بجريدة le Quotidien d'Oran)2002,م (la préface du Négre)، وهي مجموعة قصصية نشرت سنة 2008م، (Minotame504) مجموعة قصصية أيضا نشرها بباريس سنة 2011م، كما نال جوائز عدة: جائزة François – Mauriac 2014, م وجائزة Cinq continents de la Francophonie، سنة 2014 وجائزة (Goncourt du premier roman) عام 2015."[3]

لقد عرف "كمال داود" بفكره المعارض للفساد والسلطة والدين ،ويظهر ذلك جليا في روايته التي نال بها جائزة "غونكور" والتي ترجمت إلى لغات عدّة وأثارت ضجة إعلامية كبيرة، لما تحمله من أفكار معارضة للدين الإسلامي، وقد عرفت هذه الرواية باسم "معارضة الغريب" أو "ميرسو تحقيق مضاد" وما اعتمدنا نحن عليه هو "معارضة الغريب" ترجمة "ماريا الدويهي" و "جان هاشم" الصادرة من الدارالبرزخ الجزائرية ودار الجديد اللبنانية الطبعة الأولى 2015 م، والتي تحمل على غلافها صورة إنسان يرتدي الأسود وهي الصورة نفسها في رواية "ألبير كامو" يسير بخطى ثابتة على شاطئ البحر الذي وقعت فيه الجريمة، هذا الشاطئ الذي ارتسمت على حبات رمله آثار أقدام

[1] - من الأنترنيت، الويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wike

[2] - هيو سكوفيلد، مقال "الروائي الجزائري كمال داود يثير ضجة حول كراهية الإسلام"، بي بي سي نيوز، باريس، 8 مارس 2016م.

[3] - من الأنترنيت، وكيبيديا.

مختلفة الاتجاهات، وكأنها تعكس صراعا وقتالا قد نشب عليه، وهناك وليس بالبعيد مرسى للسفن، وقد تراوحت الألوان بين الأبيض والبني الفاتح على عكس ما كانت عليه في رواية "ألبير كامو" إذ امتزجت الألوان الترابية بالزهرية كالأزرق والوردي والأصفر، إلى جانب البني، أما الشخص الذي كان على شاطئ البحر فتبدوا عليه الثقة بالنفس إذ أن مساره وهدفه المرجو صاف من أي آثار أقدام وكأنه سيبدأ حياة جديدة مخلفا وراءه كل الصراعات والآثار والذكريات مندفعا نحو غد أفضل.

وما يلاحظ على الغلاف أن اسم الكاتب كتب في فضاء البحر المرسوم عليه، وكأن الكاتب هنا شُبِّهَ بالبحر العميق الذي مهما اكتشفنا من أسراره فإننا نجهل الكثير وكلما حاولنا الابتعاد عن شاطئه كلما زاد الغموض والظلام والمجهول.

كل من رواية "ألبير كامو" و "كمال داود" رسم على غلافيهما صورة إنسان يرتدي الأسود كانت الصورة في رواية "كمال داود" جانبية أما في رواية "ألبير كامو" فكان الإنسان متوجها مباشرة؛ أي في صورة أمامية ويبدو عليه الغموض من خلال معطفه الأسود وضجره من خلال سجارته، مقيدا من خلال وضعية يديه اللتان كانتا داخل جيبي المعطف، أما غريب داود فكان ببشرة سوداء إحدى يديه في جيبه والأخرى متحررة ولو عدنا إلى غلاف الرواية باللغة الفرنسية لوجدنا أن الغريب كان باللون الأحمر دلالة على أنه القتيل والضحية يحمل حقيبة ليسافر بلا عودة إذ كانت وجهته باللون الأصفر وغير واضحة.

ثانيا: ملخص الرواية:

كما أشرنا من قبل فإن رواية "ميرسو تحقيق مضاد" او "معارضة الغريب" "لكمال داود"، هي رواية جزائرية بلغة فرنسية لكاتب جزائري يكتب باللغة الفرنسية، وإن نال جائزة في فرنسا فإن انتماء هذه الرواية للأدب الجزائري لانقاش فيه.

اليوم ماتت أمي أو لعلها ماتت أمس، لست أدري، هكذا بدأ "ألبير كامو" رواية "الغريب" وكان بطلة "مورسو" شاب فرنسي يعيش في الجزائر والذي يقتل عربيا على شاطئ البحر دون ذكر لاسمه، فيتعرض لمحاكمة عبثية إذ ركزت هذه المحاكمة على موقف مورسو من وفاة أمه التي لم يبكها، وحكم عليه بالإعدام دون أن تول المحكمة أهمية لجريمة القتل التي كان ضحيتها عربي،الذي لم يأخذ من الرواية حيزا أكثر من كونه حدث عابر في حياة مورسو، من هنا انطلق "كمال داود" غيرة على هذا العربي فكانت روايته "معارضة الغريب" التي أطلق فيها على بطله "اسم موسى " ذلك العربي القتيل فكان أول ما يبدأ به في معارضته عبارة: "أمي اليوم مازالت على قيد الحياة، صامتة، لا تنبس ببنت شفة، علما أن في حياتها الكثير لتقوله...."[1].

كان هارون وأخوه موسى ابنا حارس بسيط، قتل موسى على يد رجل فرنسي ممّا أحدث انقلابا في وسط عائلته خاصة أمه وأخوه هارون بعد معاناة فقدان الأب، مجهول المصير،

[1] - كمال داود، معارضة الغريب، دار البرزخ الجزائرية، دار الجديد اللبنانية، ط1، 2015م، ص 7.

حاولت الأم أن تعوض هذا الحرمان في ابنها الصغير هارون الذي كان بارا لأمه رغم تذمره من صفاتها ومزاجيتها وهي المرأة المهجورة من طرف زوجها والثكلى في بكرها، لقد جعلت من هارون ملاذا لآهاتها ونوبات غضبها، إذ لم تنتقم لمقتل ابنها موسى، ثم انتقلا من الجزائر إلى وهران ليسكنا أحد البيوت الفرنسية بعد وقف إطلاق النار إذ بدأ المعمرون في الهروب خوفا من الجزائريين فتركوا منازلهم شاغرة بما فيها، فاستغل هارون وأمه ذلك وجعلا منه منزلا يأويهما وظلت الأم دائما تبحث عن قاتل ابنها محتفظة بقصاصة من جريدة تحدثت عن جريمة قتل راح ضحيتها جزائري كان يدافع عن شرف فتاة ،ولم يشف غليلها إلا بعد أن قتل ابنها هارون فرنسيا كان يختبئ في قبو المنزل خوفا، بعد أن أعلن استقلال الجزائر فما كان قبل الاستقلال يعد مقاومة وما بعد الاستقلال ولو بيوم. يعد جريمة قتل عادية وهذا ما حدث مع هارون بإيعاز من أمه، والتي ساعدته رغم كبر سنها على مواراة هذه الجثة في فناء الدار، إلا أنّ الحكومة الجزائرية اكتشفت ذلك وفتح تحقيق مع هارون الذي كان ينتظر عقوبة الإعدام، وإذا به يفاجئ بأن التحقيق كان حول سبب عدم مشاركته في الثورة، ثم أطلق صراحه عكس ما حدث مع "مورسو" في رواية "الغريب" الذي حكم عليه بالإعدام ولم يخل نص الرواية من الجانب العاطفي إذ ظهرت مريم كشخصية ثانوية في الرواية لتزيل الغبار عن جانب تناساه هارون لتعيده إلى إنسانيته ومشاعر الشباب.

إن رواية معارضة الغريب التي ظهرت في نوفمبر سنة 2013م رد على رواية "الغريب" "لألبير كامو" التي ظهرت سنة 1942م كل هذه السنوات، كان العربي وهو يقرأ هذه الرواية راضيا بأن يكون من دون اسم ،الذي يعني الهوية والانتماء فكان تشيء العربي لهذه السنوات في رواية عبثية حافزا لغيرة "كمال داود" ورفض للتهميش والتحقير، فحمل مرايا عاكسة للعديد من القضايا التي حاول "ألبير كامو" أن ينقص من قيمتها ويجعلها لاشيء في حياة فرنسي عابث.

هذه الرواية تعد من الأدب ما بعد الكولونيالي إذ كانت ثنائية (العربي الجزائري-الفرنسي) محل صراع وإثبات للذات والهوية وكانت الثورة واستقلال البلاد نقطة فصل في حياة البطل ما إذا كان مذنبا أو بريئا، وقياسا لقيمة حياته ما قبل الاستقلال وما بعده.

ثالثا: سيمياء الايديولوجيا في الفواعل السردية :

ككل عمل روائي تتراوح الشخصيات بين الرئيسة والثانوية، فالأم التي أماتها "ألبير كامو" في روايته "الغريب" جعلها "كمال داود" حية وذات وقع على بطله هارون، عاشت مهجورة من طرف زوجها الذي يجهل مصيره، فتعلقت بابنها البكر موسى لتعوض هذا النقص فكانت تراه رجل المنزل والعائلة، فحين قتل كانت الشخصية عرضة لصدمة ثانية مما جعلها تعيش توترا نفسيا أنساها متطلبات ابنها الصغير هارون ولم تشعر به إلاّ عندما كبر إذ ألبسته ثياب أخيه القتيل لتبقى صورته حاضرة في ذهنها، متقفية آثار

القاتل المجهول علّها تجده لتشفي غليلها منه، لم تعامل هارون على أنّه هارون بل كان لها ونيسا لوحدتها وملاذها للانتقام، عملها كخادمة في منزل المستوطنين لم ينسها غلّها، فكانت ترى في ضيفهم الذي يعشق السباحة ذكرى لألمها، وعندما حانت الفرصة للانتقام رأت فيه صورة قاتل ابنها فحرضت هارون على قتله ودفنه في بيتها، لقد كانت ميتة القلب لا تشعر بوجودها أو وجود لبنها الذي عانى من معاملة أمه الجافة، فقد حنانها فضاع في تيه، كانت تجيد التراجيديا والكذب، "كانت تكذب ليس بقصد التضليل بل بغية تصحيح الواقع والتخفيف من العبثية التي ضربت عالمها وعالمي، لقد دمرها اختفاء موسى....."[1].

لقد حاولت الأم أن تحصل على تعويض كأم شهيد لكن دون جدوى،" ولعلمك أن أمي بعد الاستقلال، كافحت طوال سنوات لكي تحصل على حقها في التعويض كأم شهيد، أنت ترى تماما أنها لم تحصل عليه، ...، استحال إثبات أن العربي كان "ابنا"."

أما البطل فكان اسمه هارون من عائلة بسيطة فقد حنان أبيه وهو صغير، هذا الأب الذي هجر عائلته دون سابق إنذار، كما أن مقتل أخيه موسى كان حدثا مؤثرا على مسار حياته التي عاشها يبحث عن قاتله رفقة والدته التي كانت دائما تذكره به وتحمله الثأر له، عاش هارون حياة كئيبة متوترة، "الغريب في الأمر أنني عوملت كميت فيما عومل أخي موسى كحي تسخن له القهوة في آخر النهار ويعد سريره ويعرف من خطواته،... لقد حكم علي بدور ثانوي لأنه لم يكن عندي شيء مميز أقدّمه، صرت أشعر، في آن واحد، بأنني مخطئ لأنني على قيد الحياة، ..."[2]

لقد كان هارون، شبحا محكوما عليه بالتيه، متروكا منسيا، حاملا جثة أخيه فوق عاتقه، حتى أصبح يتمنى أن يقتله مرة ثانية بعد موته كي يستطيع التحرر منه، ويستعيد حنان أمه المفقود، "نعم لا تزال أمي اليوم على قيد الحياة، وما أنا مبال بذلك بتاتا، تأكد أنني لذلك ناقم على نفسي، لكنّني لن أسامحها أبدا، فأنا كنت غرضا بين يديها، لا ابنها، .."[2]

لقد جعلته أمه يتقمص شخصية موسى كتعويض عن غيابه، "فرضت علي أمي واجب التقمص، فحالما متن عودي راحت تلبسني ثياب المرحوم، وإن كانت فضفاضة علي، ... فرضت عليّ عدم الابتعاد عنها أو التنزه وحدي أو النوم في أماكن مجهولة ... أصبح جسدي إذن "أثر" الميت ...."[3]

كل هذه المأساة والتوتر والمعاناة جراء مقتل أخيه موسى حوّلت حياته إلى جحيم، فأصبح مرتادا على الحانات يحكي قصته لطالب فرنسي جاء يحقق في قصة مقتل أخيه، لقد تحول إلى كومة رماد تذروه الرياح لا يشعر بوجوده ينكر حياته لذكرى ميت، فانطفأت مشاعره حتى اللغة تعلمها ليقرأ لأمه القصاصات التي أخذتها من الجرائد وتحدثت عن موسى.

---

[1] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 54.
[2] - كمال داود، معارضة الغريب،ص51.
[3] - المصدر نفسه، ص 59

إنّ موت هارون حيّا جعله يعزف عن الزواج رغم أنه عاش قصص حب كثيرة لكنها لم تحرره من قيود أمه، فهو لا يثق بهن ولم يصدقهن أبدا إلاّ بعد مجيء مريم، "كنا نعيش منعزلين وقد تعوّدت ذلك، وفجأة ظهرت تلك الشابة وهي على وشك خطف كل شيء، حياتي، عالمنا أمّي وأنا، انتابني الخجل والخوف ..."[1]. لقد أحبّها لكنها كانت سحابة صيف عابرة ليس بالنسبة له بل لمشروعها وهدفها من دخول منزلهما، لكنه كرهها لأنها تشبه أمه، جاءت لتتعقب آثار أخيه الميت، الذي لم يعد يريد الحديث عنه.

لقد كان هارون شخصية رئيسة في الرواية يعاني التشتت والحزن والألم، يتكبد انشغال أمه عنه، يجهل مصيره، عقيدته، ناقم على مجتمعه، يرفض دينه، قرآنه ولغته، حتى يوم الجمعة الذي يعد عيدا أسبوعيا للمسلمين صوره بأبشع الصور، لقد كان يعاني فراغا عاطفيا، اجتماعيا، روحيا، علائقيا، إن هارون لاشيء في وجوده، "اليوم الجمعة، إنه النهار الأكثر قربا من الموت في روزنامتي، فيه يتنكّر الناس، ويرتدون أسخف الثياب المضحكة، ويتمشون في الشوارع وهم لايزالون في ثياب النوم أو حتى عند الظهر يجرجرون أقدامهم بالأخفاف، كأنهم في هذا اليوم معفوون من متطلبات المدنية".[2]

لم يكن البطل في هذه الرواية ناقما على حياته ورافضا لها فقط بل أيضا ينظر لمجتمعه العربي نظرة سلبية دونية، وتجرأ على المعتقدات كتمرد عصابي، ظهر فيه من دون عقيدة ولا شخصية، إمّعة، سكير، لم يستطع تحقيق ذاته المسلوبة، أما قتله "لجوزيف" فهي محاولة لإثبات ذاته والخروج من قوقعة الحصار الأمومي، فكل فرنسي هو قاتل لأخيه موسى وفرصة قتل "جوزيف" هي ثأر طال تحقيقه برصاصتين عوض الخمسة.

سلبية هارون جعلته حياديا، مهمّشا وكأن الثورة الجزائرية لا تعني له شيئا، فعوض أن ينتقم لأخيه ولوطنه من المستعمر ككل بإخراجه وطرده من كل الشواطئ، راح يطارد شبحا مجهولا ويتقفى أثره بقصاصتين، فكان التحقيق معه إثر جريمة قتله "لجوزيف" تأنيبا له لعدم مشاركته في الثورة واعتبرت فعلته بعد ساعات من الاستقلال جريمة عادية.

لم يدرك هارون عالمه الخارجي الأكثر اتساعا ليرى وطنه وقضيته بعين الغيور، الثائر، لأن عالم أمه كان منيع الأسوار، فلم يفهم وطنيته حق الفهم ولا دينه ولا قضيته.

موسى شخصية رئيسة في الرواية إلاّ أنها غابت بمقتلها فحضرت على لسان هارون، ويمثل العربي الذي قتل من طرف بطل رواية "الغريب" مورسو، "لألبير كامو"، هذا الأخير غيب العربي ولم يسمّه كنوع من التهميش والتحقير، فكان من "كمال دادو" أن ردّ على "ألبير كامو" بمرآة عاكسة جعلت العربي اسمه "موسى" هذا الاسم وما يحمله من دلالات عقائدية. فمورسو بطل "ألبير كامو" كما يراه "كمال داود" ؛"هل يعني: (Meur seul) أي "يموت وحيدا" أم (Meurt Sot) أي "ماتت من الهبل" أم (Ne meurt

[1] - المصدر نفسه، ص 165.
[2] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 97.

(jamais أي "لايموت أبدا"[1]، فهذا الاسم مرتبط بالموتK أما اسم موسى "فمعناه بالعبرية المنقد، والاسم مركب من هوشا وتعني الماء وشاو وتعني الشجر وأطلق عليه ذلك لأنه وجد عالقا بين الماء والشجر فأنقذه الله على يد رجال فرعون وأول من سمي به هو سيدنا موسى"[2]، فهذا الاسم له خصوصية دينية فهو نبي نصره الله على فرعون بعد أن تربى في قصره على يد زوجته، وما يلفت انتباهنا أن موسى كنبي كان قاتلا لرجل من رجال فرعون وفرّ خوفا من بطشه، أما في رواية "كمال داود" فكان قتيلا لم يعثر له على جثه لتوارى الثرى وذهبت به الأمواج بلا عودة.

لقد كان موسى الأخ البكر لهارون، "كان موسى أخي البكر فارع الطول، كبير القامة فهم، أما جسمه نحيل أعقد بسبب الجوع والقوة المتولدة من الغضب، كان وجهه حاد التقاطع، ويداه طويلتين تدافعان عني ونظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد .."[3]، فموسى كان قوي البنية رغم فحالته وهذا دليل على أنه لو دخل في مشاجرة مع الرجل الفرنسي لغلبه، لكن غدر الفرنسي واختبائه خلف مسدسه جعله في موضع قوة، فموسى رجل قوي إذ يقول عنه هارون، " ... كان يعمل حمالا ورجلا لكل المهمات، يحمل و يجر ويرفع ويتصبب عرقا".[4] لقد كان المعيل الوحيد لعائلته بعد اختفاء والده، كلّما ذكّرته به أمه أو أحد من معارفه، يعود إلى المنزل بحركات عصبية ونظرات نارية، لقد كان ضحية لهذا الهجر متألما لغياب والده.

قتل موسى بطريقة غامضة الأسباب حتى وإن ذكر بأنّه دافع عن شرف فتاة، "إذا كان موسى إلها متحفظا قليل الكلام، زادت من ضخامته لحية كثة وذراعان قادرتان على فك رقبة أي جندي من جنود قدامى الفراعنة". ورغم ضخامته إلا أنه قتل غدرا ولم يبق له أثر فجثته تلاعبت بها أمواج البحر وخلق فراغا ورعبا لأمه المسكينة التي كانت ترى فيه مهربها منذ أن هجرها زوجها فهو التعويض وهو المعيل وهو الحامي الصنديد لعائلته، ما أبشع الموت، إذا جاء غيلة!!!؟ ومع ذلك لم يعتبروه شهيدا.

مريم شخصية أخرى نراها رئيسة لأنها أحيت قلب هارون وكانت مميزة من بين النساء اللواتي عرفهن، لقد جاءت لتحقيق في مقتل موسى، وصفها هارون بأنها "امرأة شابة ذات شعر كستنائي قصير، ...، كنت مستلقيا في إحدى زوايا الفناء، وتوانيت عن النهوض، فسمعت هذا الصوت النسائي الصافي ودهشت ...، رأيت امرأة نحيلة ذات عينين زيتيتين، شمسا جلية متألقة، أحرق جمالها قلبي وأحسست فراغا في صدري، ...، أوضحت لي بالفرنسية أنها مدرسة وأنها تعمل على كتاب يروى قصة شقيقي، كتاب من تأليف القاتل".[5]

[1] - كما داود، معرضة الغريب، ص 13
[2] - الانترنيت: https://www.almaany.com/name
[3] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 16.
[4] - المصدر نفسه، ص 16.
[5] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 164- 165.

لقد كانت مريم رصاصة سادسة بالنسبة لهارون لأنها نبشت ذكريات كان يتمنى لو أنها تموت للأبد، فعقدة مقتل أخيه شتتت حياته وحياة أمه المسكينة، "وبذلك يكون أخي موسى قد مات ثلاث مرّات على التوالي، المرة الأولى عند الساعة الثانية ظهرا في يوم الشاطئ، والثانية عندما حفرنا له قبرا فارغا، والثالثة أخيرا عندما دخلت مريم حياتنا"، ولهذا اعتبرنا مريم شخصية رئيسة لأنها كانت نقطة انعطاف خطيرة في حياة موسى وأمه.

كانت مريم موجة هادئة تسلّلت إلى قلب موسى، بذهنية عربية إذ كانت تبادله القبل والابتسامات واللقاءات الفردية وكان هدفها أن توفر لموسى جوا يبوح فيه بكل أسرار أخيه لتجعل منها مادة خامة لكتابها، لكنه كان ساذجا لم يدرك ذلك فوقع في حبها، لقد استدرجته دون أن يشعر أن مريم ستكون ذكرى جميلة "أعتقد أنها أحسّت اتجاهي بنوع من الحب، لكنّها اكتفت بأن أحبّت حزني إذا جاز التعبير وأحالت عذابي إلى نبل نفيس، ثم رحلت ...."[1]

إن مريم كمرجع ديني تعد رمزا للعفاف والطهر أما في رواية "كمال داود" جعلها طائشة لا تقيم حدا للعلاقات، عبثية في مشاعرها، فكان هارون مجرد محطة للاستراحة العاطفية.

وما تجدر الإشارة إليه هو اختيار الكاتب "كمال داود" لهذه الأسماء: موسى، هارون ومريم، ذات المرجع الديني الإسلامي قال تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّنْ أَهْلِي (29) هَارُونَ أَخِي (30) اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي (31) وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي (32) كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيرًا (33) وَنَذْكُرَكَ كَثِيرًا (34) إِنَّكَ كُنتَ بِنَا بَصِيرًا (35) قَالَ قَدْ أُوتِيتَ سُؤْلَكَ يَا مُوسَىٰ(36) ﴾.[2]

وقال تعالى: ﴿ فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا (27) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا (28) ﴾.[3]

لقد كان هارون عونا لأخيه موسى تبعا لآيات القرآن، أما في الرواية فإنه يتجرع تبعات مقتل أخيه وناقم عليه، ضعيف الشخصية، إمّعة، أما هارون الذي جاء ذكره في القرآن فقد كان محل ثقة أخيه موسى ومنقذه من فرعون، فنستشف من هذا أن "كمال داود" حاول كسر هذا المرجع الديني وهذه الرابطة الأخوية بجعلها نقمة لا نعمة، أما مريم فكانت في القرآن أخت هارون وامرأة عفيفة طاهرة حباها الله دون نساء الكون، وجاء "كمال داود" وشوه هذه الصورة وجعلها متفتحة تواعد هارون وتستغل أنوثتها لنيل مرادها منه وهو معلومات خاصة بموسى، فمثل هذه التجاوزات جعلت "كمال داود" محل تكفير.

[1] - كما داود، معارضة الغريب، ص 177.
[2] - سورة طه، الآية 25-36.
[3] - سورة مريم، الآية 27-28.

لقد تخللت الرواية شخصيات ثانوية رغم أنّ لها وقعا في أحداث الرواية وفي توجيه الخطاب الروائي، مثل الشاب الفرنسي الذي جالسه هارون في الحانة ليروي له قصته إذ كان يخرج من حواره الداخلي ليجعل من هذا الشاب طرفا لحواره الخارجي، أما والد هارون فقد ذكر من باب الوصف لا من باب الحدث إلى جانب زوبيدة التي رآها هارون المرأة التي كانت سببا في مقتل أخيه إذ اعتراه شك بأنها الفتاة التي دافع عنها موسى فراح ضحية.

جوزيف وإن كان شخصية ثانوية إلا أنه يمثل بديل القاتل الذي ظلت الأم تبحث عنه وتدفع هارون للانتقام منه.

المحقق أثار قضية من أهم القضايا المسكوت عنها في التاريخ وهي عدم مشاركة بعض الجزائريين في الثورة وكأنها لا تعنيهم فلا هم خونة ولا هم ثوار فأين الواجب الوطني؟

ساقي الخمر الذي يعد جرعة إضافية في كل مرة يقدم فيها كأسا يزداد هارون بوحا فتعدد بذلك الحدث.

ما يلاحظ على الشخصيات الثانوية أنه رغم حضورها المحتشم في الرواية إلا أنها فاعلة في أهم الأحداث، ومثيرة لقضايا شائكة كالانتقام، التأليف والتأريخ، الثورة، القضايا الاجتماعية من عادات وتقاليد وقيم، الدين ...، فموسى الضحية وموسى الساقي تحولا إلى نسق اجتماعي، إذ كما قال هارون "كان النادل يدعى موسى، في ذهني على الأقل وهذا الآخر في أقصى الحانة، سميته هو أيضا موسى".[1] فأصبح اسم موسى يطلق على أي شخص كان، "لا، اليوم لا أريد التكلم عن أخي، سنتأمل وحسب كل الآخرين ممن يدعون موسى في هذا الماخور"[2]

فهذا الاسم تحول في ذهنه إلى نسق اجتماعي طغى على رؤية مادية للأفراد فأصبح مرتبطا بفكر وبمرجع كونه عقدة عند هارون راح يبحث فيها عن وجود موسى في الواقع ووجوده في ذهنه وذكرياته ومخيلته ليصبح البحث عن الآخر المفقود صراع وجود وذات، فتحول الاسم من نسق اجتماعي إلى نسق فلسفي وجودي.

أما إثارة قضية التورة في آخر الرواية على لسان المحقق كشفت فكرا ونسقا طغى على الشعب الجزائري وهو الثورة فالثورة ما قبل الأدب الكولونيالي وما بعده نسق إيديولوجي يعد معيارا للاجتماعية والتاريخ والمواطنة.

في حين أن قضية المعتقدات والقيم الدينية الإسلامية تناولها الكاتب " كمال داود" كثورة وتمرد ورفض لهذه المعتقدات، التي تعد نسقا دينيا، تمازج مع المجتمع ليصبح من العادات والتقاليد كيوم الجمعة محاولة منه خلق نسق جديد معارض له.

[1] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 38.
[2] - كمال داود ، معارضة الغريب، ص 39.

لقد جاءت هذه الشخصيات موزعة وفق أحداث رتبت وفق بنية سردية إذ كانت رواية "معارضة الغريب" "لكمال داود" مرآة عاكسة لرواية "الغريب" "لألبير كامو"، ومفهوم عاكسة هنا يأتي بمعنى التضاد فما تراه في الحقيقة يمينا يكون في المرآة يسارا، فكان لابد "لكمال داود" توظيف تقنيات وآليات تسمح له وتعينه على مجاراة "ألبير كامو" ومعارضته ويظهر ذلك من خلال أول عبارة في روايته إذ وظف الحدث نفسه لكن بطريقة مخالفة، وجعل أمه حيّة حاضرة في حياته في حين أماتها "ألبير كامو" وجعلها ذكرى بالنسبة لبطله، لقد أراد "كمال داود" من توظيفه للفروض السردية نفسها أن يثبت جدارته في مواجهة الآخر بالسلاح نفسه مع إبراز مهارة استعماله، فكان الاسترجاع والاستباق والحذف والتلخيص والوصف والحوار، أوتارا عزف عليها الكاتب أحلى الألحان وإن عارضناه في بعض القضايا خاصة ما يتعلق بالدين والمعتقدات، كلنا لا ننكر إبداعه كجزائري، ومع ذلك فإن تقنيات السردية كانت تشعرنا في الكثير من الأحيان بتوتر الشخصية على اعتبار أنها تعيش حالة سكر وهي تسرد لنا الأحداث معتمدة ضمير المتكلم وكأنها أفضل لحظات البوح الصادق "... الانطلاق للبحث عن الحياة عبر الدليل الساطع على الموت! لكن ها إنني أشرد مجددا، هذه الإستطرادات تزعجك على الأرجح، لكن ...."[1]

لقد كشفت لنا طريقة السرد وآلياتها، نسقا روائيا، وآخر اجتماعيا إيديولوجيا، على اعتبار أن النسق "مجموعة من أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقيا من حيث تماسكها لا من حيث حقيقتها"[2]، حيث رسم خطين متوازيين من النسيج الحكائي بين "غريبه وغريب" "كامو"، ليرفع الستار عما أغفله وتجاهله "كامو"، طيلة عقود سبعة، معتمدا ضمير المتكلم في أغلب لحظاته وإذا ما تنبه إلى وجود الآخر وظف المخاطب فتحس حينها أنك تجالسه، لم يرد أن يمر على حادثه مقتل "موسى" مرور الكرام بل توقف عندها ليسرد بشكل أفقي واقعة قتل مخلدة أدبيا، وتحمل في طياتها ارتدادات واقعية أعمق مما تبدو عليه مجازيا، فتراه يستبق تارة ويعود بنا لنسترجع الأحداث، ثم يتوقف ليصف كما هو الحال عند وصف الجارات، ويوم الجمعة ... ليبرز موقفا اتجاه قضية فيوقف السرد كمحطة للإستراحة لكنه يثير بها ما قد يوترنا أو يغضبنا، ثم يعود للسرد فقد يبدأ من حيث توقف أو يعيدنا إلى ما توقف عنده أو لخصه ليفصل فيه أكثر، يقول «ضغطت على الزناد وأطلقت النار مرتين رصاصتين واحدة في البطن والأخرى في العنق، ...»[3] هنا يتحدث عن قتله لجوزيف ثم راح يصف طريقة دفنه وما انتابه من مشاعر بعد ارتكاب جريمة قتل وعلاقتها بالحرب، وما جرى بعد الحادثة من أحداث، ليعود ويسرد لنا كيف قتل "جوزيف" وما حدث قبل قتله.

«لكل قصة من حيث هي، أولا: منتجة لقضية تتطور، وتؤدي من خلال وحدات توزيعية سنسميها أصنافا وظائفية، وثانيا: من حيث كونها تمثل استثمارا لعدد من الدلالات

[1] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 178.
[2] - موسوعة لالاند الفلسفية، ترخليل أحمد خليل، ص 417.
[3] - معارضة الغريب، كمال داود، ص 105.

المنتمية لنسق مرجعي ومتجسد عن طريق الحوافز (الموتيفات)».[1] وعليه فإن "كمال داود" اختار أصنافا وظائفية متمثلة في تقنيات سردية حملها دلالات ليخلق منها مجموعة من الأنساق المرجعية، فكل حدث واقع من طرف شخصية أو مجموعة شخصيات تنقل فكرة أو تناقش قضية ذات بعد دلالي مرتبط بنسق خلفية إيديولوجية، "فكمال داود" لم يصمم نصه كبكائية عند عتبة اللحظة الإستعمارية بقدر ما أرادها قراءة متدحرجة لإنسان عربي جزائري همش في رواية أدبية تعكس خلفية فوقية، لينطق ويصرح بما سكت عنه، فينطلق من شخصية ثانوية غير فاعلة ليجعلها فاعلة ومركز الأحداث وتداولها.

إن الرواية من حيث زمن سردها استغرقت ليلة واحدة ، في حانة كان السارد فيها شخصية رئيسة تتمثل في هارون إذ يحكي للطالب الفرنسي أحداثا منذ طفولته ، واعتُبر الليل كفترة مناسبة لسرد القصص فكان نسقا اجتماعيا وحضاريا وإنسانيا إذ أغلب الحكايات في الحضارات الإنسانية تُروى في ليالي السمر على ضوء الشموع أو أمام موقد النار التي تهدهد ليالي الشتاء الباردة . أما زمن القصة، والمتمثل في المادة الحكائية السابق لزمن السرد ، فيبدأ منذ طفولة هارون ليمر على أهم حدث خلخل حياته وحياة أمه ليصل إلى مرحلة الشيخوخة " أمي مازالت على قيد الحياة...وما أعنيه هو أن نصف قرن قد مضى عليها"[2]،" سامح الشيخ المسن الذي صرته اليوم.."[3] كما يمكننا أن نستشف من اختياره لليل كزمن للسرد على اعتبار انه ساتر بظلمته لما لا يمكن للإنسان فعله نهارا ، فكان السرد فضاء للبوح في نص يعكس أنساقا مضمرة داخل ثقافة المجتمع .

كما تجدر الإشارة إلى تواتر زمن القصة وزمن السرد في ترتيبهما داخل النص الروائي إذ كان الراوي يتوقف ليبدي رأيه في بعض القضايا ، مثل الدين واللغة والألوهية والقرآن والثورة مع انتقاد نفسه ورؤيته للحياة؛(لكنني غالبا ما أنتكس ،عشت كشبح يراقب الأحياء ،لا تفسير للحب بالنسبة إليّ....) ،إلى جانب عودته المتقطعة إلى

أجواء ليلته ،" هل تشرب كأسا أخرى أم تريد الذهاب ؟القرار لك .اشرب طالما تبقى وقت للشرب...»[4] ، هذه الوقفات تمثل لحظات لالتقاط الأنفاس ليعود البطل مستجمعا أفكاره ،" أنا لا أحب يوم الجمعة خصوصا . غالبا ما أمضي هذا اليوم من الأسبوع

على شرفة شقتي أنظر إلى الشارع والناس والمسجد.مسجد من الضخامة بحيث أنني أحس أنه يحجب رؤية الله."[5] .

---

[1] ـ عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط،2003م، ص 7.

[2] ـ كمال داود، معارضة الغريب، ص 7.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 183.

[4] ـ المصدر نفسه، ص58.

[5] ـ كمال داود، معرضة الغريب، ص93.

لم يكن الزمن في رواية" معارضة الغريب" ساكنا ؛ بل كان ديناميكيا متواترا يعكس سيميائيا ونفسيا تشتت الشخصية الساردة ، وكيف نظرت لبعض القضايا الشائكة بعين التحقير والاستهزاء وكأنه يعكس نظرة عصابية تحاول الهروب والتستر خلف ظلمات الليل

أما مكان السرد فكان حانة ، يشارك فيه البطل الشرب طالبا فرنسيا ،"شبح الحانة ذاك الذي يدور حولنا على طريقته كأنما ليسمع حكايتي بطريقة أفضل أو ليسرق قصتي،..."[1]، هذا المكان يعكس ثقافة غربية متوارثة ، يحاول المؤلف أن يعززها بأنها حافز للاستراحة النفسية وأنه بعد أن بلغ من العمر عتيا لم يجد فضاء للبوح بالمكبوت، خلاف هذه الحانة ، وبتحفيز ممن ؟من فرنسي يناسبه هذا المكان كموروث ثقافي ، فالبطل لم يتنكر لدينه وعاداته وتقاليد ومعتقداته فقط ، بل قلد الآخر الذي يمثل لنا في موروثنا نسقا تاريخيا يرفض فرنسا كصديق نسامره ونقاسمه همومنا .

في حين كان زمن القصة بالجزائر العاصمة ، وأهم مكان خلاف المنزل كان الشاطئ الذي يمثل مسرح الجريمة ، هذا المكان يمثل للتاريخ الجزائري بؤرة ولوج

الإستعمار للجزائر فرغم قوته التي عبر عنها الكاتب بقوة شخصيته موسى، ضخامة واندفاعية إلا أنه هزم من طرف الفرنسي الذي رغم تغييبه إلا أنه حاضر في مكان ما،أما الجزائري القتيل فلم يعثر له على أثر لأن الأمواج ابتلعته ، " كان أخي موسى.

كفيلا بشق البحر ومات ميتة ضئيلة كنكرة بلا قيمة ، على شاطئ امحى اليوم من الوجود، بالقرب من اللجة المفترض بها أن تصنع شهرته إلى الأبد"[2]. لتنقل الأحداث بالغرب الجزائري بوهران، " لماذا أجد نفسي اليوم غريقا مرة جديدة في مدينة أخرى، هنا في وهران .سؤال جيد. ربما لأعاقب نفسي .أنظر قليلا حولك ، هنا ، في وهران أوفي أي مدينة أخرى ، تحس أن الناس ناقمون على المدينة"[3]. هذه المدينة التي يعني اسمها الأسدان ، تشهد انتقام الجزائري من الفرنسي ، وموطن مكوثه كنقطة نهاية لتجواله بحثا عن الثأر ،فالمكان ليس مجرد مسرح للأحداث ، بل هو عنصر بنائي يندمج بمضامين الرواية ورؤاها السردية ، إذ يشكل وعيا نفسا وتصورا ذهنيا للذات والوجود والفكر .

لقد أنبتت الأحداث وفق أفضية زمانية ومكانية ، تقدمها شخصيات كان الراوي وهو البطل هارون لسانها الناطق ليعكس ذهنياتها وايديولوجيتها . يقول "عمر بن الخطاب" "تكلم لأعرفك" ويقول "سقراط" "تكلم حتى أراك"، هذان القولان مرآة عاكسة لضرورة الكلام والتواصل والحوار لمعرفة الآخر، لذلك كان الخطاب في الرواية مرآة للشخصيات المتحاورة إذا كان الحوار خارجيا وكاشفا لها إذا كان داخليا (مونولوج) على اعتبار أن: «الحوار وسيلة من وسائل السرد وعنصر رئيسي في البناء الروائي»[4]، وعليه فإن ما

[1] - المصدر نفسه، ص 101.
[2] - المصدر نفسه، ص 19.
[3] - كمال داود، معارضة الغريب، ص34.
[4] - صبيحة عودة زغرب،جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي،عمان،الأردن، د.ط، 2005،ص157.

اتسمت به رواية "معارضة الغريب" هو الحوار الداخلي (المونولوج) في صورة هذيان في حانة شرب، لذا فإن قصته جاءت مبعثرة، مفككة تحتاج صبرا كي يتمكن القارئ من جمعها وإعادة ترتيبها في ذهنة ولا يتسنى له ذلك إلا بإعادة قراءتها مرة أخرى، هذا الهذيان كان متشعب القضايا فهو لم يتحدث عن ألمه

وفقدانه لأخيه وسيطرة أمه بل تعدى إلى قضايا شائكة كاللغة والدين والله، والمعتقدات، والآخر، وجاء ضمير المتكلم معبرا عن ذات إنسانية منكسرة، ناقدة، متمردة، وكأن محيطه بأفراده وقضاياهم ومعتقداتهم ساهمت في هذا الانكسار محملا الآخر تبعات ما آل إليه فحاول أن يعزز بعض الأنساق ويكسر بعضها كما كسرت ذاته وتشظت.

إن تقنية المونولوج ستار حاول الكاتب التستر خلفه ليجعل شخصيته (هارون) في الواجهة ويحملها أعباء المساءلة والمتابعة والتكفير، على أساس أن المؤلف ليس شخصية ضمن الرواية لأن المفترض أن يكون «الحوار هو كلام الشخصيات أكثر من كلام المؤلف»[1]، وفي روايتنا كان الحوار مونولوجيا فقام على «سلطة الحقيقة المطلقة وهيمنة النظرة الواحدة للعالم التي تعمل على بناء المعنى الأحادي البعد»[2]، وهذا ما جعل الرواية تتسم بالرؤية الأحادية للقضايا المطروحة كوسيلة للفرض، وبيان للجانب الدغمائي للشخصية وبطبيعة الحال للكاتب، فما الشخصية إلا وهم وخيال يحركه المؤلف كيفما شاء، فكانت الرؤية الذاتية الفردية الأحادية حيزا محدودا على عكس ما يحدث في الرواية الحوارية (الديالوجية)، التي تعكس اختلاف وجهات النظر، وكأن الكاتب هنا برز دكتاتوريا دغمائيا فارضا آراءه على الآخر ويظهر ذلك في ضمير المتكلم المتكرر في صفحات الرواية. «منذ عشرات السنوات وأنا أراقب من على شرفتي ...»، «أنا لا أحب القهوة بالحليب»....[3]

لقد كان المونولوج انعكاسا لطغيان الذاتية، ومحاولة لفرض فكر أحادي، وما افتقرنا له في الحوار هو اللغة الأصلية للرواية وهي الفرنسية، لأن الترجمة قد تفقد الملفوظ بعض معانيه ودلالته ومع ذلك فإن النسق الفلسفي والاديولوجي لم يختف ولم يتلاش. ونلفت الانتباه إلى دور الترجمة في نقل الدلالات،يقول يوجين نيدا(Eugene Nida):"لا يمكننا التعامل مع اللغة متجاهلين كونها جزءا من الثقافة وصورة من صورها"[4]، وعليه تتضح العلاقة المتبادلة بين اللغة والثقافة في المفردات التي تعكس المضامين والأنشطة والمواقف الثقافية، ومن ثمة نسقا .

[1] - كاظم نجم عبد الله، مشكل الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 77.

[2] - حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، دراسات سيميائية أدبية لسانية، النجاح الجديد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص45.

[3] - كمال داود، معارضة الغريب، ص 93.

[4] - الطامي احمد صالح، من الترجمة إلى التأثير في الأدب المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2013،1 ، ص32.

رابعا: آلية اشتغال "المسكوت عنه" في الرواية مابعد الكولونيالية:

يشتغل الأدب ما بعد الكولونيالي بشكل أساسي على قضية الكتابة الرجعية أو السرد المضاد في قراءة تفكيكية للنصوص الكولونيالية بهدف كشف أيديولوجياتها الاستعمارية و دعاويها الحضارية، فإذا كانت الفيزياء تقرُّ بأن لكل فعل رد فعل يساويه في القوة و يعاكسه في الاتجاه فإننا في هذه الرواية بصدد الكشف عن نظرية سردية جديدة ترى بأن لكل فعل سردي فعل سردي آخر يساويه في القوة و يماثله في الاتجاه.

فحينما يغدو التخييل السردي بآلياته الإبداعية مطية لخدمة أيديولوجيا معينة أو التبشير بنمط فكري معين فإنه يحق للقارئ المفترض أن يضع هذه القيمة الفنية موضع تساؤل، فالكاتب في عملية إنتاج المعنى يتأرجح بين ثنائية الانتقاء و الإقصاء و من ثم فإن كل نص روائي يحمل بين طياته لاشعورا فرديا كان أو جماعيا وهو ما يُصطلح عليه عادة بلا شعور النص أو الإضمار أو المسكوت عنه، فالسرد الروائي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله بل عن طريق مكبوتات الخطاب أي من خلال صوامته الدالة ، فالجوانب الصامتة في الخطاب هي بغية القارئ الناقد لأن الكاتب قد يضطر للكشف عن حدود خلفياته الأيديولوجية عن طريق خيط رفيع يربط بين الصريح و المضمر. فثراء الخطاب الروائي بهذه الحذوفات يجعل منه خطابا غير متكامل و لذلك تكمن دلالته في الاختلاف أكثر مما تكمن في وحدة المعاني و هذا ما يذهب إليه "عمار بلحسن" حين يرى أن "علاقة الأدب بالأيديولوجيا تظهر في كونه خطابا أُنتج تحت تأثيرها وفي كونه هو الآخر يُنتج آثارا أيديولوجية لذا فالأيديولوجيا العامة تبدو مضمرة مخفية في النص الذي تكشفه القراءة، ومن ثم تكشف أيديولوجيته التي تصبح صريحة"[1]

1/الهوية السردية للتاريخ "الاسترجاع الانتقائي للتاريخ":

"لا يتأسس النص الروائي في حتمية منطقه السردي من منظور التصادم التراجيدي بين الواقع و التخييل فقط، كما أنه لا يتأسس من منظور المفارقة الإبداعية التي تعيد إنتاج تشظّيات الحادثة التاريخية إنتاجا متأدبا. إن النص الروائي إعادة كتابة للتاريخ من وجهة نظر المؤلف"[2]، فالتاريخ الذي نحن بصدد الحديث عنه هو التاريخ الأدبي و بالضبط تلك الجريمة الأدبية التي كانت رواية "الغريب" مسرحا لأحداثها، و التي يسرد فيها "كامو" قصة "مورسو" الشاب الفرنسي الذي يعمل في إحدى المؤسسات الفرنسية في الجزائر و الذي يقتل عربيا على شاطئ البحر بخمس طلقات نارية و يتعرض لمحاكمة عبثية،

[1]- عمار بلحسن ، "حول الأدب ،الايديولوجيا ،الرواية"، ضمن فصول، ج2، م 5 ، ع 4، 1984، ص 168.

[2] عبد القادر رابحي،إيديولوجية الرواية و الكسر التاريخي،منشورات الوطن اليوم،د ط،2016،ص15.

تحاكمه لأنه لم يبكِ أمه ولم يحزن لموتها أكثر مما تحاكمه على جريمة القتل التي ارتكبها، ليتحول "مورسو" إلى أشهر قاتل في تاريخ الأدب.

يبدأ السرد المضاد عند "كمال داود" بتشغيل مسجلة التاريخ حين يقتنص واقعة تاريخية بمفهوم أدبي و يحاول النسج على أوتارها، حيث يعيد "كمال داود" فتح تحقيق مضاد حول الجريمة الأدبية التي اقترفها "كامو" منطلقا من قصة طالب فرنسي يُعد أطروحة عن العربي القتيل، فيلتقي بشقيقه "هارون" في حانة للشرب لتتكرر اللقاءات بينهما ويسرد عليه قصة أخيه العربي "موسى" و عائلته المنكوبة " أنا بدوري قرأت روايته مثلك ومثل ملايين الآخرين، ومن البداية يفهم كل شيء، فهو حمل اسم رجل و أخي اسم حادث. كان بإمكانه أن يسميه (الثانية بعد الظهر) كما سمى الآخر زنجيه (جمعة) ،أحد آونة النهار بدلا من أحد أيام الأسبوع .(الثانية بعد الظهر) اسم مناسب تماما.(زوج) في اللغة العربية، اثنان، ثنائي،هو و أنا توأمان لا لبس فيهما بشكل ما بالنسبة إلى من يعرف هذه القصة. عربي و حسب، فنيا لم يعمر طويلا ،عاش ساعتين و ظل ميّتا طوال سبعين عاما من دون انقطاع،حتى بعد دفنه "[1].

فالتحقيق الذي أعاد فتحه كمال داود" بمسمى "مورسو تحقيق مضاد" أو " معارضة الغريب" في نسخته المترجمة إلى العربية ينهض على بنية سردية شبيهة ببنية رواية "الغريب" من حيث حجم الصفحات، وطبيعة الشخصيات و عبثية الأحداث و الأمكنة و نفسية الرواي "الراوي العليم" ، بل و حتى من حيث فلسفة اللغة و ثرائها، لا بل إن مقدمتها منحوتة على منوال مقدمة " الغريب" حيث يفتتحها بمقولة "هارون" : " أمي اليوم مازالت على قيد الحياة. صامتة، لا تنبس ببنت شفة، علما أن في جعبتها الكثير لتقوله"[2] و هو تناص مضاد مع افتتاحية الراوي "مورسو" : " اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت أمس لست أدري"[3] ففي كلتا المقدمتين تتداعى اللامبالاة في وصف حالة الأم فهي عند "كامو" ميتة بينما تأخذ عند "داود" طابع الحياة الشبيه بالموت.

فصاحب التحقيق المضاد لا يستعير هذه الحادثة التاريخية من أجل إشفاء غليله من عقدة تغيُّبه عنها، و أنما يستولي عليها من أجل أن يعيد صياغتها من و جهة نظره هوَ حتى و إن تماثلت عبثية بطله "هارون" مع عبثية و لامبالاة "مورسو" من خلال تحقيق رغبة أمه في الانتقام وذلك بقتل أحد الفرنسيين و الذي سماه على سبيل التنكير "الرومي" كما سمى "مورسو" قتيله بـ "العربي" ، فوجه الاختلاف في استدعاء هذه الحادثة يكمن فقط في تفرغ "هارون" لتوصيف حالة أخيه "موسى" بعد خروجه من السجن في حين عمد "مورسو" إلى التفرغ للكتابة الروائية.

---

[1] كمال داود، معارضة الغريب، مصدر سابق، ص10،9.

[2] المصدر السابق،ص7.

[3] ألبير كامو، الغريب، مصدر سابق،ص14

كما أن "كمال داود" وعلى لسان بطله "هارون" يحاول تقديم توعكات الحادثة التاريخية في إطار جمالي يحاول بشتى السبل تغطية منعرجات التاريخ و مراراته

و أحداثه المتسارعة و التي لم يعد في وسع المجتمع استيعابها بالطرق المفروضة عليه، حيث يلعب البطل دور المثقف و الذي لا يختلف عن دور المثقف في الواقع لأن أول الأقنعة التي يجب على الروائي التقنع بها هو فسحة الفضاء السردي التي تتيح له تمرير الرؤية الأيديولوجية، فسلطة المثقف في الواقع لا تختلف عن سلطة البطل المثقف على مستوى السرد، لأنها تسمح للمبدع بجبر انكساراته الاجتماعية و السياسية و المكبوتات الأيديولوجية حيث يتخفى السارد في إطار من التموقع الفوقي و هو ما يتجلى قطعا في التشكيل السردي للرواية و التي جاءت على شكل مونولوغ طويل يهذي به البطل في حانة الشرب .

فمعظم الرؤى الأيديولوجية جاءت مبعثرة في ثنايا الرواية لتشتيت فكر القارئ خصوصا و أنها أخذت طابع الهذيان سعيا من السارد لتبرير هذا التفكيك الممنهج، كما أنها لا تتوقف عند حدود مقتل أخيه و ثأره بل تطرُقُ الكثير من المواضيع الإشكالية كاللغة و الدين و المعتقد و الآخر المختلف كما تنبش في علاقته بذاته و أمه و "مريم" التي فجرت لديه أسئلة الحب. فالروائي يتخذ من " حالات البطل المثقف و هو يعبر الأزمنة المعاصرة للدولة الوطنية المفجوعة بصدامية الحداثة التاريخية و تشنجاتها، مركبة عبور دائمة يتلبّس فيه الأقنعة المناسبة لهذه المراحل على مستوى السرد، و يجعل من تمظهراته الوجودية طاقية إخفاء لتجلياته المستقبلية على الرغم من تغير الأزمنة و تعاقبها"[1]

2/اللامنتمي و مأزق الهوية:

من أبرز ملامح الرواية ما بعد الكولونيالية ما يعرف بـ "الإزدواج الوجداني" و هو المصطلح الذي استعاره "هومي بابا" من علم النفس لوصف تأرجح علاقة المستعمَر بالمستعمِر بين الرفض و القبول، فرواية "معارضة الغريب" و من خلال دلالتها السطحية تبحث عن هوية و ذات ذلك القتيل "العربي" و الذي وُسم بهذا الاسم خمسا وعشرين مرة دون ذكر لأي تفاصيل أخرى " إنها قصة جريمة، إلا أن العربيّ فيها لم يُقتل وَلنقل لم يكد يُقتل، أو من طرف الأصابع. العربي هو الشخصية الثانية، لكنه لم يحمل اسما و لا وجها

[1] عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرواية و الكسر التاريخي، مرجع سابق،ص21،22.

و لا كلاما"[1]، حيث يشدد "هارون" بطل الرواية و في مواضع كثيرة أن العربي القتيل مجهول الهوية و الانتماء فليس هناك أدنى إشارة إلى اسمه تمكن القارئ من تحديد هويته الحقيقية " اسم موسى لم أجده في أي مكان. عددت و كررت العدّ، وردت كلمة العربي خمسا و عشرين مرة ، من دون ذكر أيّ اسم أول لأي منّا. لا شيء البتّة يا صديقي.فقط الملح و الانبهارات و تأملات في حياة الإنسان المكلف تنفيذ مهمة إلهية"[2] كما أن الجثة قد اختفت تماما من تفاصيل الرواية فالكل يجهل مصيرها، فحتى شخصيات " الغريب" تجنبت الحديث عنها " كان للجميع يد في المسارعة إلى إخفاء جثة الضحية و تحويل ساحة الجريمة إلى متحف وهميّ"[3]، فعلى عكس "مورسو" الذي حفل اسمه بعدة معانٍ فإن "العربي" لم تكن صفة لشخصية روائية بل توصيفا عاما لمجموع الناطقين بالعربية "فمنذ قرون و المستوطن يفرض قَدَره مُطلقا الأسماء على ما يستملكه و يشجبها عما يزعجه. فإذا سُمِّيَ أخي العربي فذلك لكي يقتله كما يُقتل الوقت في التنزه بلا هدف"[4] كما يحاول التحقيق المضاد إعادة رسم شخصية "العربي" بكل أبعادها، وذلك بإعادة إحياء جذور هويتها المبتورة "هل دونت جيدا؟ كان اسم أخي موسى. كان له اسم، لكنه ظل يُعرف بـ (العربي) و إلى الأبد"[5]، كما أنه يستفيض في عرض الملامح الجسمانية مبررا كل صفة على حِدة "كان موسى أخي البكر، فارع الطول، كبير القامة نعم، إنما جسمه نحيل أعقد بسبب الجوع و القوة المتولدة من الغضب. كان وجهه حاد التقاطيع، و يداه طويلتين تدافعان عني و نظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد"[6]، فهو بهذا الوصف المتوالي يريد أن يستعيد كل ما سلبه التحقيق الأول بدءًا بالاسم و الهوية و وصولا إلى السياق الاجتماعي و اليوميات.

فإذا كان "كامو" قد بنى سرديته في "الغريب" براوٍ يفرض على القارئ تأويلا معينا، خاصة عندما جسد العرب كذوات فاقدة للتعبير، حيث تكفي الإشارة لواحد منهم للتدليل على هذا الجنس، فإن "داود" وعلى عكس ما توحي به القراءة الأولية قد ضاعف من محنة هذا "العربي" مانحا التخييل السردي وظيفة التصريح بمواقف صاحبه الواقعية بدل الرمز و الإشارة التي ألفناه في فن السرد الروائي "عربي، هل تعلم؟ لم أحس يوما أنني عربيّ. إنها صفة تشبه وضع الزُنُوجة التي لا وجود لها إلا في مخيلة الرجل الأبيض"[7] فدلالة هذا المقطع تتقاطع حتما مع ما يؤمن به الكاتب خارج حياة السرد، و الذي ما ينفك يجهر به في وسائل الإعلام و في عموده الصحفي "راينا رايكم" بـ "يومية وهران"

[1] كمال داود، معارضة الغريب، مصدر سابق، ص74.
[2] المصدر نفسه، ص174،173.
[3] المصدر نفسه، ص13.
[4] المصدر نفسه، ص23،22.
[5] كمال داود، معارضة الغريب، مصدر سابق،ص22.
[6] المصدر نفسه،ص16.
[7] المصدر نفسه،ص84.

خاصة لما يعتبر العروبة بأنها ثقافة وليست جنسية أو دينا، فثنائية "العروبة،إسلام" بنيت حسبه وفق علاقة مرضية يصفها بأكبر عنصرية في التاريخ المعاصر.

فالراوي لم يستطع كبح جماحه و هو يناقش قضية الهوية، فينفلت منه منبه الزمن فينتقل من تأريخ الأحداث التي وقعت قطعا بعيد الاستقلال إلى نقد بعض الأنماط السلوكية المعاصرة التي تحاول تحديد الأبناء الحقيقيين للمدينة بعدد الأجداد المدفونين فيها و بالأخص مدينة "وهران" التي تُعد موطن إقامة الراوي و الروائي على حد سواء "كل واحد يحاول أن يثبت أنه كان الأصل، هو أو أبوه أو جده، و أنه أقام هنا و أن كل الآخرين غرباء، فلاحون لا أرض لهم"[1]، غير أن الراوي سرعان ما يتدارك هذه الهفوة فيرجع بالزمن إلى زمن الحكي غداة الاستقلال بجملة اعتراضية "رفعهم الاستقلال إلى مرتبة النبل كيفما كان"[2].

و يستمر هذا الانفلات الزمني لدى هذا اللامنتمي "الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه، و الذي يشعر بأن الاضطراب و الفوضوية هما أعمق تجذرا من النظام الذي يؤمن به قومه"[3] حين يوجه سهامه نحو نقد الدين أين يتساوى عنده الدين كنظام و شريعة سماوية و الأداء الفردي لهذا النظام مُمَثلا في المتدينين، فتبدأ سلسلة هذا النقد بتسفيه صورة الإمام الذي يسميه مجازا بالشيخ " الشيخ غائب هذا المساء أيضا، ليلتين متتاليتين. لابد أنه مشغول بإرشاد الأموات أو بقراءة كتب لا يفهمها أحد"[4]، وهي إشارة خفية لبعض الطقوس الإسلامية المصاحبة للاحتضار و الدفن كتلقين الشهادتين للمحتضِر و هو يجابه سكرات الموت أو قراء القرآن على الميت في بيته ليلة الدفن.

و تستمر معاداة اللانتمي لهذا الجو الكريه في نظره حين ينتقل من نقد سلوكات الأفراد إلى نقد الإطار الذي يحتضنها "مسجد من الضخامة بحيث أحس أنه يحجب رؤية الله"[5]، فمشكلته هي الحرية، لا بمعناها السياسي و إنما بمعناها الوجودي، فجوهر الدين حسبه هو هذه الحرية فاللامنتمي يحاول دائما إرفاق المشكلة بوصفة علاجها إذا قُيض له ذلك "فالدين في نظري هو وسيلة نقل عامة أتجنب ركوبها،لأنني أحب أن أصل إلى هذا الإله،سيرا إذا لزم الأمر، لا في رحلة منظمة"[6].

---

1 كمال داود،معارضة الغريب، مصدر سابق،ص21.
2 المصدر نفسه، ص21.
3 كولن ولسون، اللامنتمي ،د م، دار الآداب للنشر و التوزيع،بيروت،ط5،2004،ص5.
4 كمال داود،معارضة الغريب،مصدر سابق،ص91.
5 المصدر نفسه،ص93.
6 المصدر نفسه،ص94.

غير أنه سرعان ما يتدارك بأن الدين لا يمكن أن يكون جوابا على مشكلته، "أنا في النهاية أكره الأديان و الخضوع"[1]، فهو يعاود تقويض البناء الديني من أساسه متخذا من المصطلحات الوجودية مبررا لذلك، فيتأرجح هذيانه بين ثنائيات "الوجود و العدم، النظام و الفوضى، الحرية و الكبت، الروح و الجسد".

ثم تتعدد تخبّطات "هارون" في محاولته تحديد ذاته، و البحث عن طريق تعيده إلى نفسه فهو لا يعرف من "فقد وجد (أنا) إلا أنها ليست (أنا) حقيقية"[2]، فشعوره بالملل يوم الجمعة كما هو الحال مع "مورسو" مع أيام الأحد ينزلق به إلى تبني نفس موقفه في علاقته الإشكالية مع أمه "لم أكن ابنها بل موضوعها"[3]. فاللامنتمي يصل غالبا إلى مرحلة من الجهد الفكري في إعادة تموقع الذات لا يستطيع أن يتعداها و هو ما يجعله لا ينشد غير الراحة كما أن علاقة الإنسان بخالقه و التي يُؤطرها الدين لا تلبث أن تتداعى أمام الهدم المتوالي الذي يمارسه اللمنتمي، فيميل إلى اعتبار وجوده نتيجة لخطيئة ما.

و في غمرة حيرته في تحديد اتجاهه يميل "هارون" إلى التقليل من قيمة ذاته و يرفع من قيمة الآخر حين يبدأ في زرع بذور التصالح معه "أدركت لوهلة، عبقرية بطلك وهو يمزق لغة الحياة اليومية العادية لتنبعث في الضفة الأخرى من المملكة، حيث تترصد لغة أكثر إثارة لتروي العالم بطريقة مختلفة"[4]، لا بل يعود السرد إلى الخُطى الأولى التي رسمه "مورسو" "أنا شقيق موسى أو شقيق لا أحد.مجرد شخص مولع بالكذب اجتمعت به لملء دفاترك...(العربي) هو (العربي)، والله هو الله ما من اسم، ما من أحرف أولى"[5].

3/استلاب التخييل و إعادة تشكيل الخطاب:

إن هاجس الكتابة بلغة الآخر سيبقى مسيطرا على حركية الإبداع الروائي في الجزائر، و لا عجب في ذلك، فالأدب الجزائري الحديث وُلد على أنقاض المأساة الكولونيالية، ولكن إذا كان الجيل المؤسس لهذا التيار قد اختار المقاومة المكشوفة مع الآخر المهيمن، فإن طائفة من الجيل الجديد تبدو مركزة أكثر على تلك الحظوة التي ألفتها من دوائر النشر الغربية و الكرسي المحجوز في عالم المديا، فاختارت أقصر الطرق لطرق أبواب العالمية وذلك بجعل أعمالهم الإبداعية و ثائق أيديولوجية تتأرجح بين التأييد و المعاداة لمعظم قضايا الساعة، أين يتحول التخييل إلى بيان مساندة أو رفض. إن

[1] كمال داود، معارضة الغريب، مصدر سابق،ص94.
[2] كولن ولسون، اللامنتمي،تر علي مولا، ص173.
[3] كمال داود، معارضة الغريب،مصدر سابق،ص..
[4] المصدر نفسه،ص 137.
[5] المصدر نفسه،ص191.

الحضور المكثف للهوية و التاريخ كثيمتين أساسيتين في الرواية الجزائرية الفرانكوفونية قد ألقى بظِلاله على إشكالية أخرى لا تقل تعقيدا عن سابقتيها وهي جدل الجنسية الأدبية أي الكتابة بلغة الآخر، هل هي غنيمة حرب أم منفى وهل دافعها هو اليتم القرائي أم القناعة الأيديولوجية؟

"كمال داود" و كغيره من أصحاب هذا الاتجاه في الكتابة، استشعر هذه الإشكالية مبكرا، فراح يحدد صلته بها في أول وهلة سردية مناسبة و بالضبط في الصفحة الثانية من الرواية على لسان بطله الإشكالي "هارون" "صار القاتل معروفا و قصته المكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده، بل قل معارضته. كتب الكاتب بلغته. و لذلك قررت أن أحذو حذو الناس في هذا البلد بعد استقلاله: أعني استعادة حجارة منازل المستوطنين سابقا لأبني بها منزلا لي، لغة لي. إن كلمات القاتل و عباراته هي (ملكيَ) السائب.ففي هذا البلد كلمات مبعثرة لم تعد ملكا لأحد نقرؤها على واجهات المتاجر و الكتب القديمة،وعلى الأوجه لعلها تحولت إلى لغة هجينة تلك التي خلفها لنا الاستعمار"[1]، إذن فاللغة الفرنسية حسبه هي ملك سائب من حق الجزائريين استغلاله لا امتلاكه مثل المخلفات المادية الأخرى، وهذا ما يكشف عنه الكاتب في حوار له لموقع "ثقافات" حين فرق تماما بين الإرث الاستعماري و المعاناة المرتبطة به وبين اللغة، فاللغة حسبه تسمح له باكتشاف العالم كما تعني له الرغبة و المتخيل لأنه كان يقرأ روايات كثيرة في الخفاء، في حين ارتبطت اللغة العربية عنده بالمدرسة و الفروض و العقاب. فارتباط اللغة عنده بالاستغلال لا الامتلاك يتقاطع مع ما يذهب إليه "جاك دريدا" حين يرى أن " اللغة ليست ملكا طبيعيا له، بل إنه يمكنه من الناحية التاريخية أن يقوم باغتصاب هوية ثقافية طبعا بالمعنى الكولونيالي(الاستعماري) ليعمد بعد ذلك لفرضها و كأنها شيء يخصه"[2].

ثم يستطرد "هارون" في تبرير سبب تعلمه لهذه اللغة "الأمر بسيط، يُفترض إذا إعادة كتابة هذه القصة، باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار...فمن أسباب تعلمي هذه اللغة هو أن أروي هذه القصة نيابة عن أخي"[3] ، فظاهر هذا التبرير و إن كان يشير إلى وجوب الرد على الآخر بنفس السلاح اللغوي، فإن مكبوت الخطاب يرمي إلى أن العربي القتيل أُفقد التعبير لأنه لم يكن يحسن التعبير بلغة "مورسو"، فالعجز التعبيري الذي كابده "موسى" في "الغريب" سببه اللغة و لهذا يلجأ "هارون" إلى تشييد وجود جديد يخالف الوجود السابق عن طريق التماهي مع لغة الآخر التي يعترف لها بقوة التملك و الأسر فتصبح ميزانه الذي يحدد له قيمة الأشياء، و الكوَّة التي يرى من خلالها العالم "اللغة

[1] كمال داود،معارضة الغريب، مصدر سابق، ص8.
[2] - جاك دريدا،أحادية الآخر اللغوية،تر عمر مهيبل، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2008، ص52.
[3] - كمال داود، معارضة الغريب، مصدر سابق،ص14.

تُشرب و ينطق بها إلى أن تتملَّكك يوما، إذَّاك هي تتمرس بإدراك الأمور نيابة عنك و تستولي على الفم كما يفعل الزوجان في قبلة شرهة"[1].

و يستمر هذا الافتتان بلغة "الرومي" حين يجد "هارون" نفسه في خضم وصف هذه اللغة، فيعيد التركيز على سحرها الآسر، كسحر البحر و الشمس لـ "مورسو"، و قوة بلاغتها و بيانها، و دقتها التي تشبه القسمة الإقليدية في جلائها "فإذا كان بطلك يروي بهذا الإتقان مقتل أخي، فذلك لأنه بلغ فضاء لغة غير معروفة، آسرة أكثر و لا ترحم في نحت صخر الكلمات، جلية كالهندسة الإقليدية"[2] .

و يستمر "هارون" في تكثيف الظلال في كل عبارة يتحدث فيها عن اللغة، غير أنه انتقل من تحديد علاقته باللغة الفرنسية و أسباب تعلمها إلى و ضعها في إطار صدامي مع اللغة العربية، من خلال المقارنة التي يعقدها بين لغته و لغة أمِّه " و هو ما حملني لاحقا على تعلم لغة قادرة على الفصل بين هذيان أمي و بيني. نعم، اللغة. تلك التي أقرؤها، تلك التي أتكلم بها اليوم لا لغتها.فلغتها هي، خصبة، منمقة، مليئة بالحيوية، بالقفزات و الارتجالات المفتقرة للدقة"[3]، فاللغة العربية وفق هذا المعطى هي لغة قاصرة عن الإبحار بصاحبها في غياهِب المتخيل، مُلجِمة لأفكار متكلِّميها، مفتقرة للدقة، مثقلة بالأعراف و الدين و المقدس، لذا فإن أيّ محاولة للتلاعب بهذه اللغة أو السَّرح بها تُعتبر وُقوعا في المحظور، وعلى العكس من ذلك تصطف لغة "الرومي" كلغة حياة، لغة انعتاق من كل محظور "إضطررت إلى تعلم لغة غير هذه اللغة لكي أصمد في الحياة. هي هذه اللغة التي أتكلم بها الآن...وقد منحتني كتب بطلك و لغته تدريجيا إمكانية تسمية الأشياء بطريقة أخرى ، و تنظيم العالم بكلماتي أنا"[4]. هذا الافتتان باللغة الفرنسية لدى "هارون" سرعان ما يرتبط بالحرية كقيمة وجودية في حياة من يُعبر بغير لغة قومه، و ذلك في مقابل الحظر و القيد الذي تفرضه اللغة العربية على التخييل " فتنتني اللغة الفرنسية كأحجية يكمن وراءها الحلّ لعالمي المتناف. أردت ترجمته لأمي، عالمي هذا، كيما أجعله على نحو ما أقل ظلما"[5].

تتقاطع هذه الأنساق اللغوية مع ما يدلي به "كمال داود" في كثير من المنابر الإعلامية المكتوبة منها و المسموعة، ففي حوار له مع "سوسن الأبطح" على صفحات جريدة " الشرق الأوسط" نجد نفس الأوصاف و الدوافع التي كان يهذي بها "هارون" تنساب بين جَنَبَات هذه الحوار، ففي سؤال له حول إعجابه بـ "ألبير كامو" يجيب "داود" "أعجبني في

[1] - المصدر نفسه، ص15.
[2] كمال داود، معارضة الغريب، مصدر سابق، ص137.
[3] المصدر نفسه، ص54.
[4] المصدر نفسه، ص55.
[5] المصدر نفسه، ص160.

أسلوب كامو، دقته و إحكامه. يستخدم تماما ما يتوجب استعماله من مفردات دون زيادة أو نقصان"[1] ، أمّا عن إشكالية كتابته باللغة الفرنسية فيجيب "و لماذا أكتب بالعربية و ليس بالفرنسية. بالنسبة لي العروبة ثقافة لا هوية، لا أشعر أنني عربي و إنما جزائري. أنا أكتب بلغة أخيلتي، في ما العربية تم تسميمها بالأيديولوجيات و الخطابات السياسية و تعقيدات الهوية؛ العربية لغة لا تسمح لي بأن أحلم أما الفرنسية فتؤنسني و تمتعني و تجعلني أحلق؛ أنا أرتاح حين أكتب بالفرنسية أكثر من العربية وهذا كل ما في الأمر، في النهاية اللغة لا تشكل هويتي إنها عدتي، مجرد أداة أستعملها للتعبير عن نفسي"[2].

ينمو هذا الصراع اللغوي في الرواية من خلال الراوي الذي يتخذ موقفا واضحا يسعى إلى ترسيخه و التدليل على قوة حجته، حيث تتلاشى الأصوات المعارضة لهذا الموقف أمام صوت الراوي الذي يتماهى مع شخصية المؤلف أو تتماهى شخصية المؤلف مع الراوي وهذا ما يدفعنا إلى الشك بأن فصول هذه الرواية هي معالجة ذاتية لبعض مناحي الحياة التي عاشها الكاتب أو عاين أحداثها، حيث عمد المؤلف إلى توثيق أيديولوجيته بخط نص روائي يتماهى فيه البطل مع أيديولوجيا الكاتب و قناعاته.

[1] سوسن الأبطح، كمال داود ، أكتب بالفرنسية لأن اللغة العربية مكبلة و لا تسمح لي بالحلم، جريدة الشرق الأوسط، عدد 13496،10نوفمبر 2015.

[2] المرجع نفسه.

خاتمـــــــة

خاتمة:

حاول هذا البحث بكل ما أوتي من إمكانات إجرائية، و نشاطات فكرية أن يعالج تلك المسافة الفاصلة بين الذات و النص، من أجل إلقاء الضوء على ما يمكن أن يتراكم في هذه المسافة من مضمرات فكرية و أنساق أيديولوجية، وفق ما تتيحه سيمياء الأيديولوجيا من قدرة على تأويل الفواعل السردية وما يوفره انفتاح النقد الثقافي من مساءلة للمسكوت عنه و استكناه للمضمر؛ عن طريق فك الأغلال المنهجية التي رسختها المدونات النقدية، فالاهتمام بما يمكن أن تختزنه هذه المسافة من تراكمات يمكن أن يساهم في صناعة الصورة حول المبدع و مُنجزه السردي على حدّ سواء، كما تتيح للقارئ الاطّلاع على المواقف الأيديولوجية التي انبنى عليها التشكيل السردي.

كما يزعم هذا البحث أنه طرق باب هذه المسافة بين الذات و النص في المدونة الروائية الجزائرية المعاصرة خصوصا لدى فئة من الروائيين من ذوي التخييل الاستلابي الذين تتساوى مواقفهم الأيدولوجية مع مواقف أبطالهم الروائية، فكان لزاما على هذه الرسالة أن ترصد الأنساق الكامنة في هذه المسافة و تمثيلها السردي فجاءت نتائجها مفصلة كما يلي:

***على مستوى الفواعل السردية:**

- صيغت الرواية وفق رؤية سردية من خلال راورٍ عليم يتخذ موقفا أيديولوجيا واضحا يسعى لبسطه بكل التبريرات الممكنة فجميع الأصوات في الرواية تلاشت أمام صوت "هارون" الذي تطابقت قناعاته الفكرية مع قناعات الكاتب "كمال داود".

- سعى الكاتب لخدمة روايته الأيديولوجية براوٍ كلّي المعرفة يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات خاصة في قضايا الهوية، اللغة و الدين وهو ما يسعى الكاتب إلى إبرازه في كل المنابر الإعلامية التي تداول عليها.

- مالت هذه الرواية "معارضة الغريب" إلى الطابع المونولوجي لأنها تشكلت وفق تناقض صريح بين آراء الكاتب و الأيديولوجيات المغايرة وهو ما دفع به إلى التكثيف في شعرية السرد.

- معظم شخصيات هذه الرواية تتطابق مع شخصيات الغريب و هي محاولة من الكاتب للرد بنفس الآليات السردية أوجدتها ضرورة القراءة الطباقية غير أن توظيفها الدلالي جاء معاكسا لدلالتها الرمزية، شخصية مريم أنموذجا.

- وصل الاستلاب التخييلي إلى حد الفضاء المكاني "الحانة" ، فهو و إن كان فضاءً مكانيا تعرفه معظم المدن الجزائرية الكبرى، فإن دلالته التغريبية لا ريب فيها.

*** على مستوى مكبوتات الخطاب:**

خاتمة:

- ارتكز السرد المضاد لدى "كمال داود" عبر اقتناص لحظة تاريخية بمفهوم أدبي ليعيد تشكيلها وفق رؤيته الخاصة في إطار ما يعرف بالأدب ما بعد الكولونيالي.

- بعض المقاطع السردية التي ناقشت قضايا الهوية و الخطاب الديني تتقاطع حرفيا مع آراء الكاتب "كمال داود" خارج حياة السرد، خاصة لما يعتبر أن العروبة ثقافة و ليست جنسية أو دينًا و أن ثنائية "العروبة، إسلام" بنيت وفق علاقة مرضية.

- تعكس شخصية اللامنتمي التي مثلها "هارون" في الرواية نفس الاضطراب الذي يعانيه الكاتب في تحديد "الأنا" و تأرجحه بين المستعمِر و المستعمَر.

- حفلت الرواية بنقد مكثف لمسألة الهوية بمكونيها الديني و اللغوي، ولا أدل على ذلك من الاحتفاء بلغة "الرومي" الفرنسية و تفضيلها على العربية وهو ما سينقل أفق بحثنا من صدام الحضارات إلى صدام اللغات.

فهـــــرس الموضوعـــات

الموضـــــــــــوع الصفـــــحة

شكـــــر وتقديـــــر

المقدمـــــــــــة..... أ- ث.

الفصل الأول

الأنسنق الأيديولوجيه

1- النسق إشكالات المفهوم و المصطلح.....3-8

2- مفهوم الأيديولوجيا.....9-15

3- خصائص الأيديولوجيا.....16-17

4- وظائف الأيديولوجيا.....18-20

5- السرد و الأيديولوجيا.....21-27

الفصل الثاني

الرواية الجزائرية بين [illegible] و الدراسات ما بعد الكولونيالية

1- ماهية الرواية ونشأتها وعناصرها.....28-31

2- الرواية الجزائرية واتجاهاتها.....32-38

3- إشكالية اللغة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....39-43

4- الأدب ما بعد الكولونيالي.....43-48

الفصل الثالث

"الفصل [illegible] التطبيقي

سيمياء الأيديولوجيا ومكبوتات الخطاب في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود

1- التعريف بالكاتب "كمال داود".....49-51

2- ملخص لرواية "معارضة الغريب".....51-52

3- سيمياء الأيديولوجيا في الفواعل السردية.....53-65

4- آلية اشتغال المسكوت عنه في "معارضة الغريب".....66-77

خاتمـــــــــــــــــة.....78-79
المصادر والمراجع
ملخـــــــــــــــص

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية ورش بن نافع.

المصادر:

1/ألبير كامو، الغريب، تر محمد آيت حنا ، منشورات الجمل بغداد ـ بيروت، ط1- 2014

2/كمال داود، معارضة الغريب ، تر ماريا الدويهي وجان هاشم ، دار البرزخ ، الجزائر، دار الجديد ، بيروت ،2015.

المراجع بالعربية:

1/ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط ،1984.

2/ إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، ط1 ، 2000.

3/أحمد رضا حوحو،غادة أم القرى،وزارة الثقافة الجزائرية ، د ط ،2007 .

4/ الطامي أحمد صالح ، من الترجمة الى التاثير، دراسات في الأدب المقارن، منشورات ضفاف الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ،2013.

5/ الطاهر وطار، اللاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الرغاية ، الجزائر، د ط، 2007.

6/ آمنة بلعلى،المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ،دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ،تيزي وزو،الجزائر،ط2011،2.

7/ أمين الزاوي ، صورة المثقف في الرواية المغاربية ، المفهوم والممارسة، دار النشر راجحي ، الجزائر،د ط ،2009.

8/ بن جمعة بوشوشة ، الرواية العربية الجزائرية ، أسئلة الكتابة والصيرورة ، دار سحر للنشر ، د ط ، 1988 .

9/ بن جمعة بوشوشة ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر ، تونس ،ط1 ، 2005.

10/ تركي رابح، الشيخ عبد الحميد بن باديس ، رائد الإصلاح والتربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار ، الجزائر ، ط1 ، 1981.

المصادر والمراجع:

11/ جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط ، 2001.

12/ حميد حميداني ، أسلوبية الرواية ، دراسات سيميائية أدبية لسانية ، النجاح الجديد ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1989.

13/ حميد لحميداني ،النقد الروائي و الأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1990،1.

14/ حنا عبود ، من تاريخ الرواية ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2002.

15/ سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،النص و السياق، المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان، ط2001،2.

16/ سمير الزغبي، الفن و الوهم وإبداع الحياة،دار التنوير،بيروت،د ط،2009.

17/ صبيحة عودة زغرب ، جماليات السرد في الخطاب الروائي ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، د ط ، 2005.

18/ عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، د ط، 2003.

19/ عبد السلام بنعبد العالي،الميتافيزيقا العلم و والأيديولوجيا،دار الطليعة،بيروت،ط1993،2.

20/ عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة " المفاهيم و الإشكالات من الحداثة إلى العولمة "، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان،ط2006،1.

21/عبد القادر رابحي،إيديولوجية الرواية و الكسر التاريخي،منشورات الوطن اليوم، د ط،2016.

22/ عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط،2003.

23/ عبد الكبير الخطيبي ، الرواية المغربية ، الشركة المغربية للناشرين المجتمعين ، الرباط ، ط7، 1979 .

24/عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط2012،1.

25/ عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،د ط ، 1983.

26/ عبد الله الركيبي ، الفرانكوفونية مشرقا ومغربا ، الكتاب العربي ، الجزائر، د ط ، 2010.

27/ عبد الله الركيبي ، القصة الجزائرية القصيرة، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،1968.

28/ عبد الله العروي،مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2012،8.

29/ عبد الله الغذامي،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافي العربية، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2005،3.

30/ عبد المجيد حنون ، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط 1986.

31/عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت ، د ط ،1998.

32/ عبد الملك مرتاض ، نهضة الأدب العربي المعاصر 1625-1955م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط1971،2.

33/عمار بلحسن، الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،دط،1984.

34/ عمرو عيلان، الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،ط2001،1.

35/ كاظم نجم عبد الله ، مشكل الحوار في الرواية العربية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2007.

36/ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،إتحاد الكتاب ، العرب، دمشق،د ط، 2002.

37/ محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي،الأيديولوجيا،دار توبقال،المغرب،ط1999،1.

38/ محمد عبد السلام كفافي ، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، بيروت، دار النهضة، د ط ، 1682.

39/ وزارة التربية الوطنية ، الكتاب المدرسي للغة العربية ، د ط ،التسعينات .

40/ وزارة التربية الوطنية ، الكتاب المدرسي للغة العربية للثالثة ثانوي ، شعبة آداب وفلسفة ، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ، د ط ، 2016-2017.

41/ واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1986 .

42/ يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2004.

المراجع المترجمة :

1/ إديث كريزويل، عصر البنيوية ،تر جابر عصفور ،دار سعاد الصباح ،الكويت،ط1،1993.

2/ أمبرتو إيكو،العلامة "تحليل المفهوم و تاريخه"،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2.

3/ أمبرتو إيكو،6نزهات في غابة السرد،تر سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1،2005.

4/ باريون ياكوب، ما هي الأيديولوجيا،تر أسعد رزق،الدار العلمية،بيروت،ط1،1971.

5/ بول ريكور،محاضرات في الأيديولوجيا و اليوتوبيا،تحرير جورج هـ تيلور، تر فلاح رحيم،دار الكتاب الجديد المتحدة،بنغازي، ليبيا،ط1،2002.

6/ بيير زيما،النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي،تر عايدة لطفي،دار الفكر،ط1،1991.

7/ تيري إيغلتون،نظرية الأدب، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ،دط،1995.

8/ جاك دريدا،أحادية الآخراللغوية،ترعمر مهيبل،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2008.

10/ جورج لوكاش،التاريخ الوعي الطبقي،ترحنا الشاعر، دارالأندلس،بيروت،لبنان،ط2،1982.

11/ دينس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

12/ عايدة بامية ، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967م ، تر محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، د ط، 1982.

13/ فريديريك نيتشه،الفلسفة في العصر المأسوي الإغريقي، تر سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط1983،2.

14/ كارل مانهايم،الايديولوجيا و اليوتوبيا،تر محمد رضا الدريني،شركة المكتبات الكويتية،الكويت،ط1980،1.

15/ كولن ولسون، اللامنتمي ،د م، دار الآداب للنشر و التوزيع،بيروت،ط2004،5.

16/ ميشيل فاديه،الأيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية،تر أمينة رشيد و سيد البحراوي،دار التنوير للطباعة و النشر،بيروت،دط،2006.

17/ ميشيل ماركوفيتش، العلم و الايديولوجية،تر أحمد السطاتى،منشورات أقلام، المغرب،دط،1973.

18/ هيجل، محاضرات في تاريخ الفلسفة،تر خليل أحمد خليل،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت،1986.

المراجع الأجنبية:

1- Patrick Quantin,les origines de l’idéologie,economica,Paris,1987 .
2- Raymon Boudon, L'idéolgie: L'origine des Idées Reçues,Fayard, France,1986.

المعاجم و القواميس:

1/أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر،القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،تر منذر عياشي،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،ط2007،2.
2/ موسوعة لالاند الفلسفية،تر خليل أحمد خليل،منشورات عويدات،بيروت،ط2، 2001،ج3.

الرسائل :

المصادر والمراجع:

1/ حبيب فاطمة الزهراء ، ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ،(ماجستير)،غ م، جامعة وهران 1، احمد بن بلة ،2015-2016.

2/ محمد البصير ، الموقف الثوري في الرواية الجزائرية المعاصرة 1970-1982، (ماجستير)،غ م ،جامعة الجزائر،1985-1986م.

المجلات :

1/ دوغلاس روبنسون ، الترجمة والإمبراطورية ، الدراسات ما بعد الكولونيالية ، تر ثائر ذيب ، مجلة نزوى ، العدد 45 ، 2009.

2/ صالح بلعيد ، مجلة اللغة الأم ، دار هومة ، بوزريعة ، الجزائر ، د ط ، 2004.

3/ عمار بلحسن ، ''حول الأدب ،الايديولوجيا ،الرواية''، ضمن فصول، ج2، م 5 ، ع 4، 1984.

المقالات :

1/ جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، مقالات علمية، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية ، ج1،ج2، دس .

2/ هيو سكوفيلد ، مقال" الروائي الجزائري كمال داود يثير ضجة حول كراهية الإسلام"، بي بي سي نيوز، باريس ، 8 مارس 2016 .

الأنترنيت :

1/ سوسن الأبطح، كمال داود ، أكتب بالفرنسية لأن اللغة العربية مكبلة و لا تسمح لي بالحلم، جريدة الشرق الأوسط، عدد 13496،10نوفمبر 2015.

2/ موسوعة وكيبيديا الحرة،https: //ar.wikipedia.org/wike

3/ https://www.almaany.com./name

ملخص البحث:

يطمح هذا البحث إلى الكشف عن الأنساق الأيديولوجية المتراكمة في تلك المسافة الفاصلة بين الذات المبدعة و النص الروائي، في الرواية الجزائرية المعاصرة، على مستوى الفواعل السردية و مكبوتات الخطاب.

تسعى هذه الدراسة إلى الحفر في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية لدى جيل جديد من الروائيين الإشكاليين، وذلك بالوقوف على الوظيفة الأيديولوجية للراوي و تمثيلاته السردية للأيديولوجيا التي يدين بها.

الكلمات المفتاحية: الأنساق الأيديولوجية، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، معارضة الغريب، كمال داود.

Abstract :

This dissertation seeks for revealing the ideological series (systems) that are hidden between creative writer and the novelistic text in the modern Algerian novel in terms of tidious actors and the potential discourse.

This research seeks for getting deeper in the Algerian novel written in French by the new generation of categirical novelists i,e it focus more on the ideological function the novelists and his/her tidious illustarions (prose) .

Key words: ideological series, the Algerian novel written in French,The Meursault Investigation,Kamel Daoud.