الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

صراع الأنساق الإيديولوجية في رواية « مذنبون لون دمهم في كفني للحبيب السائح»

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتان:
- أمال بن رميشي
- خلود عبد الرزاق

إشراف الأستاذة:
- سليمة خليل

السنة الجامعية: **2014/2013**

شكر و تقدير

نحمد الله ونشكره على نعمة العقل والصحة

ملهمنا في طلب العلم ومعيننا في بلوغ مراتب السؤدد والرفعة

ونتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة سليمة خليل على نصائحها القيمة والسخية ، وتوجيهاتها الحكيمة التي كانت لنا نبراسا مضيئا أضاء لنا دروب هذا البحث .

كما نتقدم بالشكر الخالص و التواضع الكبير إلى الأستاذة غزالة شاقور والأستاذ طارق زيناي على كرم تواضعهما وا ٍثراء بحثنا

الشكر الكبير لكل أساتذة الأدب العربي دون استثناء على ما قدموه من مساعدات .

نقول شكرا لكل من مديد العون ، ولكل من طرقت كلماته باب قلوبنا

ولو بالكلمة الطيبة المشجعة و الابتسامة المحفزة .

والشكر موصول إلى كل من يتعب من أجل تحصيل العلم والمعرفة .

لمن يرسم الكلمات ويحاكي العبارات .

وقفة إمتنان وعرفان واحترام لكل من شرع لنا أبواب معرفته .

الإهداء :

إلى زهرة الفؤاد و عشق الروح

إلى الشمس و القمر

إلى الأرض الندية و البحر المعطاء

إلى ندى السماء و رشد الرجولة

إلى رمز التضحية و الفداء

إلى من تمنى دائما أن يراني أسمو هذا المقام

إلى كل من يحمل لواء الثبات في وسط الدهاليز المظلمة

إلى الوالدين الكريمين :أمي و أبي أهدي لكما ثمرة هذا الجهد

إلى روضة القلب التي تحملت آهاتي وكانت رمز الدعم وبسمة الأمل

إلى أخي حسان وزوجته حفيظة و ابنته تسنيم و ابنه صهيب

إلى أخواتي : مريم و ابنتها بيلسان و زوجها أسامة ، مروة و زوجها عبد الوهاب ، أميرة ، نورهان .

إلى صديقاتي : أمال التي شاركتني هذا العمل في كل لحظة منه ، إشراف ،حنان ،صوفيا ، زينب ، أمال ، أميرة .

إلى كل أساتذة اللغة والأدب العربي .

اهدي ثمرة هذا الجهد ...خلود...

الإهداء

إلى التي كانت لي الأم و الصديقة، ومنحتني المشاعر الرقيقة

إلى التي ألهمتني الصبر، وكانت دعواتها لي دوما رفيقة

إلى التي أفاض نورها عليا إلهاما وبريقا، إليك أمي

إلى رمز الشموخ والعلاء ،صاحب القلب الرؤوف والمعطاء

إلى الذي منحني الدعم بكل سخاء، وشاركني لحظات العناء

إلى الذي ردد دوما نجاحك هو الرجاء، إليك أبي

إلى كل أفراد عائلتي الذين لم يبخلوا يوما بنصائحهم، أخي رياض وزوجته سليمة والكتاكيت: ذكرى، توبة، محمد، حنين. إلى أختي منيرة وزوجها توفيق والكتاكيت :محمد، هديل، ميسون. إلى سماح وزوجها سفيان والكتاكيت: أماني، دعاء، هدايا.إلى أختي سمية وزوجها جمال. إلى أخي هشام وأختي المدللة مريم.

إلى اللاتي شاركنني الحزن والفرح ،وصنعن لي جو المرح، إليكن صديقاتي ،خلود التي ضممت يدي إلى يدها لبلوغ عملنا النجاح، إلى إشرافه، حنان، صوفيا، زينب أميرة، أمال، اللواتي كن للقلب السند والمفتاح، وفي دروب الحياة سلاح

إلى كل من كانت لهم بصمة أثر في حياتي، سلمى، شهيناز، حبيبة، عبير، فتيحة، عبلة ، نادية، حكيمة، حنان.

إلى أساتذة اللغة و الأدب العربي بلا استثناء

إلى كل من زل القلم عن تدوينهم وغاب العقل عن ذكرهم

أمال

خطة البحث

مقدمة

الفصل الأول: الإيديولوجيا وتجلياتها في الرواية

المبحث الأول: تحديد وضبط مصطلح الإيديولوجيا

1- لغة

2- اصطلاحا

3-مفهوم النسق

المبحث الثاني: دراسة الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا

1- تعريف الرواية

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- الرواية كإيديولوجيا والإيديولوجيا كرواية

المبحث الثالث: مضامين الخطاب السياسي والخطاب الديني وتجلياتهما في الرواية

1- الخطاب الديني

2- الخطاب السياسي

الفصل الثاني: تطبيق البنية الدلالية والأنساق الإيديولوجية في رواية « مذنبون لون دمهم في كفي » للحبيب السائح

المبحث الأول: دراسة الأنساق الدلالية في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح

1- دلالة اللغة عند الحبيب السائح

2- دلالة المكان

3- دلالة الزمان

4- دلالة الشخصيات

5- دلالة العنوان

المبحث الثاني: تجليات الإيديولوجيا في رواية مذنبون لون دمهم في كفي

1- النسق الإيديولوجي السلطوي

2- النسق الإيديولوجي الديني

3- النسق الإيديولوجي المضاد

4- ملخص الرواية

خاتمة

مقدمة

مقدمة :

مثّلت الرواية نتاجا جديدا في خضم الأجناس الأدبية الأخرى، فكان لها صدى كبير و تهافت عليها الأدباء بغية الخوض في غمارها و الولوج إلى عالم الكتابة الجديدة.

على خُطى هذه الإبداعات الفنية برزت الرواية الجزائرية، التي استطاعت، و في ظرف نصف قرن أن تلحق بركب الأجناس الأدبية الأخرى، إذ أنجب النص الروائي الجزائري- بعد مخاض عسير – أعمالا أدبية متنوعة، لم تجد من خلالها الرواية الجزائرية إلا الملاذ الوحيد للتعبير خاصة وأن الفترة التي أراد الأدباء الجزائريون معايشتها هي" فترة الأزمة"، التي شكلت بصمة شديدة في نفوس الجزائريين و أدرجت ضمن سلسلة معاناة الجزائريين عبر التاريخ .

وكانت رواية الثمانينات وليدة هذه الظروف المأساوية ولحقتها رواية التسعينات حيث كشفا عن التوجهات الإيديولوجية، و هيمن عليها البعد الإيديولوجي،كما أن الرواية الجزائرية –في هذه الفترة- خلقت لنفسها لغة مليئة بالدلالات و امتازت بالتحول سواء على مستوى الشكل أو المضمون، تميزت بوعيها النقدي وقدرتها على التغيير، وتعددت الرؤى بين الرفض والتمرد، الإقصاء أو الرغبة في الإلغاء.

ولأن هذه الفترة تعتبر نصا راصدا للإيديولوجيا بامتياز حاولنا الردوف إلى عوالم هذا النص و تشكيل صورة عنه ،خاصة و رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" تعكس فترة المأساة وتدق ناقوس التوتر والاضطراب، وترسم معالم العنف والغليان السياسي . كما تكشف لنا من خلال عناصرها الدالة –الجوانب الفكرية و السياسية و الاجتماعيةو الثقافيّة والدّينية- التي تتخفى بين كوامن الخطاب الإيديولوجي فيا ترى هل استطاعت رواية "مذنبون " أن تبلغ الهدف الأسمى و تعكس الأزمة؟هل كان النص الروائي الذي بين أيدينا راصدا للصراع الإيديولوجي في ذروته كيف صور لنا الأقطاب المتصارعة في حلبة الصراع المأساوي؟ إذا سبقنا القول بأن نص "مذنبون" برزت فيه اللغة و الشخصيات بقوة، يتبادر إلى أذهاننا تساؤلات لعلّ أبرزها: هل وقف الكاتب في استعمالها بما يروق للمتلقي فهمه و استوعابه؟ فيم تمثلت إيديولوجيا التغيير مع الحبيب السائح؟

و لما كانت قيمة العمل الإبداعي تكمن في عسر حل اشكالياته وتعدد قراءاته . ومن عمق هذه الأسئلة ارتسمت لدينا فكرة اختيار الموضوع، بل و بالأحرى ظلت تترسخ شيئا فشيئا في أذهاننا رغبة في التواصل التّوحدي مع الموضوع و التعمق فيه أكثر، خاصة وأن فترة الأزمة ضمت زّخما إبداعيا عالج من خلاله-المبدع-(العنف السياسي، التطرف الديني، الصراع الإيديولوجي) و ألفينا مدونة "مذنبون" لأنها عالجت هذه القضايا، و لأنها مستحدثة لم تقتل بحثا من لدن الباحثين و لازالت متعطشة لعدد هائل من الدراسات ،التي تضاف إلى لائحة الدراسات السابقة، ورغبة منا في تكثيف الدراسات في الرواية الجزائرية وكشف قيمتها لدى القارئ . ولم يكن الدافع العلمي فقط مكمن غايتنا، بل اختيار الموضوع نابع من قناعات شخصية بعثت فينا روح القراءة والتحليل و التأويل .

وحتى تخترق هذه الدراسة عالم الرواية في دلالاتها الغامضة ،كان لابد لهذه الدراسة من منهج يؤطرها و ينظم آلياتها. فكان المنهج السيميائي الأنسب للدراسة، مع العلم أنه لم يرد منفردا بل كان مطعما ببعض التحليلات، كما استعنا بالنقد الثقافي الذي يركز على دراسة الأنساق الإيديولوجية.

وحسب ما تقتضيه مجريات كل بحث، استند موضوع بحثنا إلى خطة منهجية بسيطة، توضح مسار الدراسة، و كانت كالأتي: مقدمة، فصلان وخاتمة .

فالمقدمة تحدثنا فيها عن الرواية الجزائرية في فترة المأساة وعن الإيديولوجيا. أما الفصل الأول فقد خصصناه لكل ما هو نظري تناولنا فيه مفاهيم حول الإيديولوجيا و أخرى حول الرواية ودرسنا مضامين الخطابات السياسية و الدينية.

و كان ترتيب العناصر وفق مباحث تتدرج تحت العنوان الكبير وهو عنوان الفصل: "الإيديولوجيا و تجلياتها في الرواية".

أما الفصل الثاني، خصصناه للتطبيق على المدونة المدروسة، جاء بعنوان تطبيق البنية الدلالية و الأنساق الإيديولوجية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"للحبيب السائح . وقد تضمن الفصل الثاني مبحثين، تناول الأول كل ما يتعلق بالأنساق الدلالية(دلالة اللغة، المكان، الزمان، الشخصيات)، بينما اهتم المبحث الثاني بالأنساق الإيديولوجية (إيديولوجيا السلطة-السلطة المضادة-السلطة الدينية).

ثم أعقبنا الفصلين بملخص للرواية الذي أوجزنا من خلاله في شرح موضوع الرواية.

وكانت الخاتمة تشتمل على الملاحظات التي ضمها البحث من بدايته إلى نهايته ، و التعليق عليها بالاستنتاجات المناسبة.

و تجدر بنا الإشارة إلى أننا لم نكن أول من حط رحاله و قدم رؤاه حول الموضوع . فإجحاف منا أن ننكر من سبقنا إلى مثل هذه الدراسات و إن اختلفت طريقة الدراسة . و نحن أردنا تناول الموضوع المدروس من جوانب أخرى . ونجد من بين الدراسات التي سبقتنا في معالجة و دراسة موضوع رواية "مذنبون":

النموذج العاملي في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"للحبيب السايح: كمال أونيس .

وككل بحث حاولنا الاستئناسإلى بعض المصادر والمراجع لتدعيم دراستنا و استقينا منها المادة المطلوبة ولعل أبرزها:

1 – مفهوم الإيديولوجيا : عبد الله العروي .

2-النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية" ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي.

وغير بعيد عن التوقع أنّ البحث في هذا المجال اعترته بعض الصعوبات وتخللته بعض العثرات، فموضوع الإيديولوجيا متشعب الأفكار ،وجدنا صعوبة في تنظيم أفكاره كي تتواءم مع أفكارنا، كما قلّت معنا المراجع في بعض عناوين المباحثإلاّ أنّنا وبفضل الله استطعنا أن نتجاوز هذه العقبات.

و ختاما وإن كان لابد من بث عبارات شكر وتقديرعلينا أولا و أخيرا أن نحمد الله عزّ وجلّ جلاله وعظمت قدرته ملهم الصبر. وما كنا ببالغي هذه الدرجة لولا فضله علينا.

كما لا يسعنا إلا أن نتقدم بعميق شكرنا وامتناننا لفضل وكرم أستاذتنا المشرفة على البحث الأستاذة سليمة خليل،ونبث لها أسمى درجات التقدير و العرفان بالجميل و نبلا منها لتواضعها العلمي و توجيهها طيلة مسار البحث.

ولا يخفانا شكر كل من قدم يدّ العّون لنا من أستاذ إلى زميل إلى أي شخص طرقت أيديه باب قلوبنا ولو حتى بكلمة طيبة أو تحفيز معنوي راجين من الله عزّ وجلّ أن يرفعنا في ميزان العلم،و أن تكون ثمرة جهدنا بذرة تنزع في كل ذات راغبة في طلب العلم .

الفصل الأول

الإيديولوجيا وتجلياتها في الرواية

المبحث الأول: تحديد وضبط مصطلح الإيديولوجيا

1/ المعنى اللغوي: ليس من السهل الوقوف عند مفهوم محدد للإيديولوجيا ذلك أنها متشعبة التعريفات ولها حضور كلي في مختلف المجالات والعلوم، كعلم النفس، الاجتماع التاريخ والفلسفة وما إلى ذلك. ولكن ما فتئتا أن انتقلتا هذه الصعوبة إلى مجال الأدب؛ وهذا ما زاد الأمر تعقيدا؛ إذ أن الأدب يمتاز بخصوصيات عن غيره من المجالات ونحن - في هذا الصدد – لا يسعنا أن نعرج في ثنايا هذه الخصوصيات أو أن نغوص في أغوارها وا ٍنما مبتغانا هو تحديد وضبط مصطلح "الإيديولوجيا".

- كان مصطلح الإيديولوجيا بادئ ذي بدء مستوحى من بلده الأصلي وهو فرنسا وهو منقول عن لفظة " IDEOLOGIE" التي تعني علم الأفكار[1]، غير أن المصطلح لم يحتفظ بمعناه الأول لدرجة أنه أصبح غريبا حتى على بلده الأم؛ وهذا راجع إلى انتقال المصطلح من بلد إلى آخر وتضمينه معاني مغايرة للمعنى الأول، وكانت ألمانيا من بين هذه البلدان - على سبيل الذكر لا الحصر - .

- كما يعرف في الموسوعات والمعاجم الأجنبية على أنه « وصف سلبي قدحي يعبر عن عدم الوضوح والبيان »[2].

- أما إذا عدنا إلى الباحثين العرب فنجد أن تعريفهم للإيديولوجيا ينأى عن مفهومه عند الغرب، ومن هؤلاء؛ " عبد الله العروي " الذي ضمنه قالبا صرفيا عربيا فاقترح كلمة

((أدلوجة)) على وزن ((أفعولة)). جمع أداليج وأدلوجات. وأدلج إدلاجا ودلج تدليجا وأدلوجي جمع أدلوجيون[3]

---

[1]- علال سنوقة المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة الاختلاف، ط1، 2000، ص61 عن جبور عبد النور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 44.

[2]- سعيد شبار: النخبة والإيديولوجيا والحداثة في الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات المعرفة والحضارة، المغرب ط2، 2012، ص37.

[3]- عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، الدار البيضاء، بيروت، ط5، 1993، ص 9.

وقد اختار عبد الله العروي كلمة أدلوجة للتدليل على فكرة ما تتبناها طبقة معينة داخل مجتمع معين، والهدف من ذلك هو تحقيق لرغبات، وتقرير لأحكام؛ إذ أنها تجسد رؤية حقيقية للواقع، تقوم على أفكار واعية.

- يعدّ عبد الله العروي من أبرز الباحثين الذين ولجوا آفاق الإيديولوجيا، وقد أصبحت معه - أي العروي - أكثر وصفا في الظواهر الأدبية، وا ستصاغ لها أفكار ذات توجهات مختلفة.

- وسيتضح المفهوم اللغوي لمصطلح الإيديولوجيا أكثر إذا ما أعقبناه بالتعريف الاصطلاحي، الذي يعكس الصورة الحقيقية للظاهرة الإيديولوجية. ويتبين توجهات الباحثين من خلال هذه الدراسة.

2/ المعنى الاصطلاحي: إن تحديد مصطلح الإيديولوجيا ومحاولة الكشف عن جوانبه لا يتحقق بمنأى عن الحقول المعرفية في العلوم الإنسانية والأبحاث الفلسفية والسوسيولوجية والنقد الأدبي. وهذا ما جعل مصطلحالإيديولوجيا يخلق لنفسه إشكالية تصل إلى حدّ التناقض؛ ذلك أنه أثار عديد ردود الأفعال نلمس فيها كثيرا من الحساسية لدى النقاد والدارسين المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية فهو: «ليس مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفا شافيا وليس مفهوما متولدا عن بديهيات فيجد حدا مجردا. وا نما هو مفهوم اجتماعي تاريخي وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة»[1].

إن الاعتبارات والخلفيات التي شهدها المصطلح انعكست على الدراسات التطبيقية فراحت ترسم أفقها وتنظم أطرها وتحدد أبعادا ومعالمها، وهذا ما جعلها تستشف ما فيها من اضطراب واهتزاز وتفرع وتعقيد وغموض ولا استقرار، فكيف للباحث إذن أن يخوض في غمار البحث الإيديولوجي وهو يحمل على عاتقه أحكاما مسبقة ومرجعيات قبلية وتصورات جاهزة؟

[1]- المرجع السابق: ص 5.

يمكن للبحث أن يتجاوز هذه العقبات بشق أفق جديد للدراسة وفتح مجال أوسع للقراءة، وأي قراءة فهي قراءة ضمن قراءات أخرى محتملة ومتعددة الآفاق لا تقوم على استهلاك واجترار لمقاييس نقدية ثابتة.

وانطلاقا مما ذكرناه آنفا كان لابد أن تكون البداية من قراءة تاريخية للمصطلح.

أستخدم مصطلح الإيديولوجيا لأول مرة في مذكرة قدمها الباحث الفرنسي ديستوت دوتراسي "Destut de tracy" سنة 1796 [1]. وفي موضع آخر نجد أن المصطلح ظهر عند الباحث نفسه في كتابه « مشروع عناصر الإيديولوجيا سنة 1801 م »[2].

وجذر المصطلح لاتيني الأصل وينقسم إلى قسمين « Idéo وتعني الفكر و Logie وتعني علم أي علم الأفكار»[3]، ومنمدلو لاته أيضا أنه « علم إيجاد مبحثا يهتم بالأفكار، ويدرسها وفق قوانين علمية تجريبية غير تجريدية، انطلاقا من مقولة الفلسفة الحسية عند " كوندياك " Condillac التي ترى بان الأفكار أساسها المحسوسات، وأن العقل وعاء الحس »[4] . ونجد دستوت دوتراسي يحيلها أيضا إلى «تعيين علم الظواهر العقلية الذي ارتأى أن نشوءه أصبح لازما إلى جانب الفلسفة المادية عند دولباخ (D'holbach) وهيلفيتيوس (Helvétius) والفلسفة الحية عند (Condillac) »[5]. وعلى أساس هذه الأقوال يتضح أن دوتراسي قد سلط الضوء على أهمية الأفكار الواعية للإنسان في حالة المثول

---

[1]- عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيو بنائية، الفضاء الحر الجزائر، د.ط، سبتمبر 2008، ص 12 عن ريمون بودن وفرونسوا بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر: سليم حداد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1986.

[2]- سليم بركات: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، "مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير "، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2003 – 2004، عبد الحميد بورايو، ص12 عن جورج غورفيتش: المعاني المتعددة للإيديولوجيا في الماركسية: الإيديولوجيا. دفاتر فلسفية، تر: محمد سبيلا وعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1999، ص 40.

[3]- المرجع السابق : ص12.

[4]- عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيو بنائية، ص 12.

[5]- سعيد شبار: النخبة والإيديولوجيا والحداثة في الخطاب العربي المعاصر، ص37 عن

Bboudon, R. Borricaud, F : Ddictionaire critique de la sociologie 3 ème , édition , mise à jour 1990, october, press universitaire de France, p 295.

الواقعي إذ إنه يستبعد كل ما هو غيبي ميتافيزيقي ما ورائي، ويقطع وصالها؛ -أي الأفكار- عن كل تصور خيالي منبعه سيكولوجية الإنسان وخوالجه الذاتية. ومن ناحية أخرى أخضعها النواميس التحليل العلمي والتقييم المنطقي، وحمل مصطلح الإيديولوجيا دلالة التبسيط والتفكيك مما جعله أكثر تباينا وتداولا وانتشارا بين الفلاسفة والمفكرين والباحثين وبخاصة في الأبحاث السوسيومعرفية والأبحاث السوسيولوجية لتكون وجهته بعد ذلك مجال السياسة والحكم، ومنه إلى رجال الأدب. وبذلك انتهج لنفسه صورة مغايرة تماما خلافا عما كان عليه.

في مرحلة ثانية من التعريف ارتأينا أن نقف على مختلف التطورات التي لحقتا بهذا المصطلح حسب التيارات الفكرية والطبقات الاجتماعية فمصطلح الإيديولوجيا أخذ من كل تيار بطرف. وربما أول محطة مهمة ومؤثرة في المصطلح تندرج في:

المنحنى النابوليوني: والذي حمل المصطلح معان تحقيرية، استهجانية لا تخلو من الازدراء والوعي الزائف. كما أن مصالحه قد وقفتا ندا لأفكار الجماعة الإيديولوجية التي يقودها "ديستوت" والتي كان مؤداها إحداث تغيير شامل لبنية المؤسسة الاجتماعية بدءا من قطاع المدارس الفرنسية، ولم يقف عند هذا فحسب بل عمل على إلغاء هذه الجماعة والقضاء عليها؛ حتى لا يكون لها أي أثر ووصف الإيديولوجيين « بأنهم أناس حالمون مغرقون في الخيال، بعيدون عن الواقع. وعمل على اضطهادهم والسخرية منهم بمرارة مطلقا عليهم اسم أصحاب النظريات الواهمة Idéologues»[1].

إن الثوب التهكمي والتعريضي الذي ألبسه نابليون للمصطلح كان مرده ذلك الكره والنفور تجاه الإيديولوجيا وتبريره لذلك « أنها كانت تعني عنده الحكم الذي لا يرتكز على أسس واقعية ولا يصل إلى شيء علمي».[2]

[1] - أسامة عبد الحليم زكي: " مفهوم الإيديولوجيا فلسفيا وسياسيا "، الفكر العربي، 68، أبريل 1992، ص 29.

[2] - عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيو بنائية، ص14 عن:
Olivier Reboul :Langage et ideologie, p 17.

المفهوم القدحي لكارل ماركس:

إن ذكر كارل ماركس والمعنى القدحي يحيلنا إلى الأهمية الكبرى التي اكتستها كلمة أدلوجة في شتى ميادين البحث، وذلك من خلال كتابه المعنون « بالإيديولوجيا الألمانية» وبالنسبة لماركس «((أن الإيديولوجيا هي مكونات البناء الفوقي))، هي الوعي الزائف الناتج عن التكوين الطبقي للمجتمع، والذي يؤدي إلى ستر التناقضات الطبقية وبالتالي يساعد على إمكانية استمرار وضع الاستغلال...»[1].

لقد كان الوعي الزائف نقطة انطلاق الماركسية في نظرتها الإيديولوجيا، فهي «تعد الإيديولوجيا وعيا زائفا وحلما فارغا ووهما قاتلا من الاغتراب والغموض»[2]، فالوعي حسبهم يسبح في ذلك المجتمع والمجتمع لا يقوم إلا ارتكازا على الواقع، فهو غير مستقل ولا منفصل عنه، وليس بإمكانه كسر القيود والسلاسل التي تربطه بالشروط الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية الأمر الذي استوجب عليه التحرك وفق ديناميكية جدلية " التطور الاجتماعي ".

ومن هنا يتضح أن ماركس هو أول من ربط مصطلح الإيديولوجيا بعلم الاجتماع وضمنه كل الأشكال القانونية والسياسية والدينية والفنية والفلسفية التي يحكمها مبدأ الصراع الطبقي، فكل ما انطوى تحت معترك الصراع تبناه الاتجاه الماركسي، وكل ما خيم عليه الثبات والاستقرار رفضه وعده « وعيا زائفا مملوءا بالأكاذيب والتخيلات غير الواعية يرسمها الناس والفئات عن أنفسهم».[3]

لعبت فكرة الطبقية دورا بارزا في توجيه المجتمع؛ إذ إن الطبقة المالكة والمسيطرة والمهيمنة هي التي تفرض وجودها وتبسط نفوذها وتكبل بقيودها الطبقة الكادحة البوليتارية الشغيلة، وهكذا يتبين لنا أن " ماركس " سار على خطى البرجوازية في رفعها ورفضها لسيطرة الكنيسة والنبلاء، متبينا أهداف الطبقة البوليتارية وهمومها ساعيا بذلك إلى جعلها طبقة كونية تنحل فيها كل الطبقات. ولهذا « توصل الاجتماعيون الألمان إلى أن المجتمع

[1] - علي مختار: إشكالية العلاقة بين الإيديولوجيا والعلوم الاجتماعية في ندوة إشكالية العلوم الاجتماعية في الوطن العربي، المركب القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، دار التنوير، المغرب، ط1، 131.

[2] - عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيو بنائية، ص 16.

[3] - سليم بركان: النسق الروائي وبنية الخطاب الإيديولوجي، ص 14.

السياسي هو ميدان الدعوة المعبرة عن المصالح وليس ميدان الحق، وبذلك فتحوا الباب إلى دراسة علمية موضوعية للسياسة، أو هكذا تخيلوا الأمر»[1].

الإيديولوجيا كمفهوم سوسيولوجي:

إن الغاية من الاتجاه أو الفكر السوسيولوجي؛ هو الكشف عن الحضور الاجتماعي للإيديولوجيا ومدى تجذرها في السياسة والأخلاق والوعي الجماعي والنظام الفكري. ويرى الباحثون في ميدان العلوم الاجتماعية أن الإيديولوجيا ذات صبغة داروينية، تدرس وقائعها دراسة تطورية بدءا بالماضي، مرورا بالنشأة ووصولا إلى التطور وفق قوانين تحكمها وتتبع مسارها.

لا يمكن دراسة هذا المبحث دون التحدث عن " كارل مانهايم " الذي كان له فضل السبق والريادة من خلال كتابه « الإيديولوجيا والطوباوية»، فكانت الأولى -أي الإيديولوجيا- تحوي في ثناياها أفكار وتصورات الطبقة المسيطرة التي تمارس تجبرها وتعنتها على طبقة ضعيفة محكومة مستلبة لا حول لها ولا قوة ألا وهي الطبقة الطوباوية «وبهذا تسير حركة المجتمع بالتغيير المستمر، فاعتلاء الطبقات المحكومة السلطة، تصبح أفكارها إيديولوجية لأنها تسعى للحفاظ على مصالحها ومكانتها وموقعها في قيادة المجتمع وتنشأ بالمقابل أفكار طوباوية حالمة بالمستقبل، وهكذا في ظل كل إيديولوجية تنمو طوبى أخرى في المعارضة إلى أن تتغلب على الإيديولوجية فتتحول بدورها إلى ما كانت تحاربه»[2]. وعلى هذا تتحول الطوباوية إلى إيديولوجيا.

ومن هذا المنطق كان من الأرجح بنا أن نقسم تصورات مانهايم للإيديولوجيا وفق ثلاثة تصنيفات:

---

[1] - عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، ص 45.

[2] - عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيو بنائية، ص 22.

- الطوباوية تعني المثالية؛ فقد صنع الفيلسوف الانكليزي توماس مور كلمة " الطوباوي " ليشير إلى نموذج مثالي لا وجود له (لا مكان له). كما تعني المدينة الفاضلة المفارقة للواقع؛ إذ لو اعتبرت الحرية الفردية ذات الأسبقية المطلقة لأصبح من الطبيعي قبول غياب المساواة في المجتمع. بينما إذا اعتبرت المساواة قيمة لها شأن أساسي في حد ذاتها لاختلف تصور المجتمع الأفضل.

1- الإيديولوجيا السائدة والمنتشرة: إذا قلنا إيديولوجيا سائدة هذا يعني أنها لا تخضع للتغيير، تستكين إلى رؤية واحدة لا رجعة فيها؛ إذ أنها تبرز لنظامها القائم بمختلف الأجهزة الإيديولوجية منها السياسية، الدينية، الثقافية وما إلى ذلك. بيد أنها قوبلت بالرفض من قبل القوى المضادة لرفضها السكون والجمود وتوقعها للتغيير.

2- الإيديولوجيا المعارضة: سعى هذا الاتجاه إلى إحداث قطيعة مع كل ما هو سائد ومنتشر وا لغاء الجمود والاستقرار الذي طالما روجت له الطبقات الأولى -أي السائدة- وكانت أفكار الإيديولوجيا فيه مبنية على مبدأ الشك الديكارتي« (...) فتحدث الشكوك وتنشر العقبات في عرقلة استمرار هيمنة الإيديولوجيا السائدة »[1]

3- الإيديولوجيا المشتركة: وهي إيديولوجيا محايدة، تصب كل أفكار ومعتقدات الاتجاهات الإيديولوجية السابقة – السائد والمعارضة – في إناء واحد، تنتهج إستراتيجية لا يمينية ولا يسارية، بل قضيتها تهم وتخدم الجميع. وككل مرة تطفو المصالح وتطفو على سطح الأحداث، مما جعل هذه الإيديولوجيا تدس بأقدامها لائحة المطالب والأهداف التي تزعمتها.

فما سبق ذكره ندرجه في المفهوم الأول الذي اقترحه " كارل مانهايم " أما فيما يخص المفهوم الثاني، فقد حصره في رؤية شمولية لمصطلح الإيديولوجيا وهي – أي الرؤية الشمولية - تلغي من قاموسها النظرة الأحادية وتقف بمنأى عن المصالح الطبقية، هي نظرة عامة، كلية لا تروقها السياسة ولا تنجر وراء أفكارها الخادعة، بل تسعى جاهدة إلى تطوير بنية المجتمع فكريا ومعرفيا.

[1] - المرجع السابق، ص 23 نقلا عن Olivier Reboul :Langage et ideologie, p 27.

- **تفسير الظاهرة الإيديولوجية مع غرامشي وألتوسير:**

منح أنطونيو غرامشي للإيديولوجيا بعدا وتصورا دقيقا، حيث جمع من خلاله بين الواقعي والمادي، بين المعتقدات والممارسات المختلفة، بين الأفراد والأفكار وديناميةالتفاعل بينهما.

كما عمد إلى خلق توازن بين المستويين وافترض لقيامها الوحدة الإيديولوجية « التي توفق بين المستوى التنظيري عند المفكرين وبين مستوى الناس البسطاء الذين يعتقدون النظرية المطروحة ليكون الانسجام هو السائد وهو الموجه للرؤية الإيديولوجية الشاملة»[1].

وقد نحا هذا النحو أيضا ألتوسير إذ اتفق مع قرامشي في تفسيره للظاهرة الإيديولوجية؛ حيث عزلها عن المفهوم القدحي والتحقيري وحاول المزاوجة بين النظام الداخلي للأفكار ونظام آخر يمكن القول عنه؛ أنه نظام خارجي تدخل في سياقه المعاملات والممارسات والعادات ...

المنظور الجماعي ورؤية العالم عند لوسيان غولدمان:

على غرار الباحثين، حاول لوسيان غوردمان إعطاء مفهوم آخر للإيديولوجيا والمتمثل في؛ " رؤية العالم " وفق منظور جماعي بل واستبدل « الإيديولوجيا» بـ « رؤية العالم» ووضع حدودا فاصلة بينهما « حيث تجسد هذه الرؤية العامة جماع التصورات والطموحات الكبرى لمجتمع بكامله»[2]

غير أن غولدمان لم يكن يعلم أن هذا سيوقعه في مصيدة النقد. فعلى الرغم من أن بريق المصطلح – رؤية العالم – يوحي على تجاوز المصالح الذاتية وتمزيق شرنقة المصالح الفئويةوالطبقية، إلا أن هذا لم يتحقق على أرض الو اقع للتناقض الحاصل بين الإيديولوجيا ورؤية العالم فالأولى هدفها نفعي في حين الثانية تسعى لتحقيق هدف معرفي.

[1] - المرجع السابق، ص 26.

[2] - حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، آ ب 1990، ص 23.

ولقد أشار الباحث والناقد " حميد لحميداني " في كتابه « النقد الروائي والإيديولوجيا» إلى هذا الاختلاف وكذا صعوبة التمييز بين المصطلحين « وعلى الرغم من كل المحاولات للتمييز بين الإيديولوجيا ورؤية العالم، فإنه لا يمكن الإدعاء بأن الرؤية إلى العالم هي تصور كامل للواقع الذي ظهرت فيهن لأنه مهما بلغت قدرتها على استيعاب مختلف التصورات المتعايشة في الواقع فإن قيمتها – في نهاية الأمر – ستبقى منحصرة في حدود التصور الحضاري العام كالمجتمع الذي نشأت فيه، وهي لذلك تبقى دائما ذات طابع نسبي »[1].

من خلال كل ما سبق نلاحظ أن الإيديولوجيا في كل مرة تأخذ معنى مغايرا للمعنى الأول؛ إذ كل باحث يفسر الظاهرة الإيديولوجية حسب منظوره ورؤيته؛ فمنهم من ربطها بالسياسة، الاقتصاد، الأدب، المجتمع .... ومنهم من أعطاها معان تحقيرية. ورغم ذلك كان لها وجود قوي في معظم الدراسات.

3/ مفهوم النسق:

من بين القضايا التي رسخت أقدامها في مختلف الدراسات وكان لها حضور في شتى المجالات الفلسفية الاجتماعية والأدبية " قضية النسق "، وأوجد هذا المصطلح تعريفا لنفسه من المنظور اللغوي؛ إذ هو حسب فردينوند سوسير (Ferdinand de saussur) « تلك العناصر اللسانية التي تكشف قيمتها بعلاقاتها فيما بينها، لا مستقلة عن بعضها ...»[2].

وتأتي كلمة النسق معه أيضا « (...) مرادفة لمعنى البنية (Structure) أو معنى النظام (System) »[3].

---

[1] - المرجع السابق، ص 23.

[2] - سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي –دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد، ص10، نقلا عن عمر مهيبل من النسق إلى الذات –قراءات في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر: 2000، ص 66.

[3] - عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2008، ص 76.

أما من حيث المنظور الفلسفي – مع العلم أنه يقارب المنظور اللغوي – فيجرى استخدام النسق وفق علاقة التكامل التي تتقابل فيها الوحدات المكون للنص، لتشكل نسقا موحدا أساس بنائه الأنساق المتجاورة والمتفاعلة فيما بينها والتي تفرعت من النسق الأول وهو النسق المهيمن ومعنى هذا « أن النسق مجموعة من العناصر المتداخلة تشكل شكلا موحدا»[1].

وبالمقابل اهتم المنحى الأدبي بهذا المصطلح بل وحتى اكتسح مكانة هامة، ذلك أنه يعبر عن مضمون إيديولوجي، والنص الأدبي حامل لهذا المضمون بالدرجة الأولى باعتبار « أن النص الروائي على الخصوص منتجا لأنساق إيديولوجية وأنساق شارحة Parasystême »[2] وكان للنسق الثقافي الحظ الأوفر في الدراسات الأدبية والنقدية من حيث انه « (...) مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، (استيتيقية ...) تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره »[3].

ونعني بهذا أن النسق الثقافي يشتمل على جوانب مختلفة: اجتماعية، دينية، أخلاقية والتي تسير جنبا إلى جنب مع الوضعية الاجتماعية، لذا نجد المؤلف لا يغض الطرف عنها ولا يهملها كما أن الجمهور هو الآخر شغوف بمعرفتها وبعيد كل البعد عن رفضها وكيف يرفضها وهي تأشير منه إلى السفر إلى عالم الإبداع والجمال وليس « (...) الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي، وا ٍنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جمالي»[4].

فالروائي في خطابه يتخذ من الجمالية وسيلة وأداة لتمرير أفكاره وحجة لإثبات آرائه فتضحى قناعا مضمره عكس ضاهره.

وبعد أن عرضنا مفهوم النسق اللغوي والفلسفي أصبح قدرا محتوما علينا أن نلج عند حدود النسق الإيديولوجي ؛ وهذا نظرا لطبيعة الموضوع الذي نحن بصدد البحث فيه الذي كان وليد التزاوج والتطابق بين نسق داخلي نصي ونسق خارجي فكري فالأول – نسق داخلي

---

[1] - المرجع السابق نقلا عن روز نتال. م .بودين. ي. الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطبيعة. ط 1، بيروت: 1974، ص 526.

[2] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة – من البنوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون العدد 252، الكويت: 1997، ص 184.

[3] - عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، ص 77.

[4] - المرجع نفسه: ص 77.

نصي – لا يخرج عن العوالم الفكرية والبنيات الدلالية التي يختزنها النص في حين أن الثاني – نسق خارجي فكري – لا ينشأ بمعزل عن المجتمع بل هو النظام الاجتماعي. من هذا المنطلق يصبح النسق الإيديولوجي السياج الذي يحدد أفق دلالة النص من جهة ومعالم النوع الأدبي من جهة أخرى لكون النوع الأدبي لا يتعدى البنية الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والتي هي انعكاس لما يوجد على أرض الواقع.

إن الأنساق الشارحة أو الأنساق الإيديولوجية لا تتمفصل بعيدا عن الأنساق الصغرى والتي هي بدورها أنساق فكرية تشكل مادة بناء النسق العام للنص هذا الذي لا يمكن تحليله بعيدا عن البنيات اللغوية بل تكون هي مادة بناء هذا التحليل.

المبحث الثاني: دراسة الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا:

1/ تعريف الرواية :

أ- **لغة:** ورد في معجم أسماء البلاغة للزمخشري مصطلح الرواية من الفعل روى

روي: هو ريان وهي ريا وهم رواء، وقد روى من الماء ريال وارتوى وتروى، وأروى ورواها وماء رواء وروي: للوارد فيه ري – وعنده رواية من ماء، وله رواية يستسقي عليه وهو بعير السقاء والجمع الروايا وفي مثل "أروى من النقاقة فما يلي إلى الماء فاقة"[1] وهي الضفدع.

رويتهم: استقيت لهم.

وارو لنا يا فلان وشد الحمل بالرواء وهو الحبل الذي تشد به الأحمال، ورويت بعيري وأرويته: شددت عليه حمله، ورويت على الناعس لئلا يسقط، قال: " من الزجر".

وشد فوق بعضهم بالأروية[2].

وقال: من البسيط

أقبلها الخل من شوران مصعدة إني لأروي عليها وهي تنطلق[3]

وراويت صاحبي: شددت معه الرواء والقصيدتان على روي واحد.

ومن المجاز وجه ريان: كثير اللحم، وظمآن: معروق – وهو ريان من العلم وهو رواء منه وشرب شربا رويا، وسحاب روي: عظيم القطر، وكأس روية وارتوى الحبل: كثرت فواه وغلظت مع شدة الفتل، وارتوت مفاصله: غلظت واستوت، ومازال يعلفه حتى ارتوى واستوى

---

[1]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري: أساس البلاغة ،تح: محمد باسل عيون السود، مادة روى ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998، ص 397 – 398.

[2]- المرجع نفسه، ص 398 عن الرجز لسحيم بن ونيل اليربوعي في اللسان والتاج (نجا)، وبلا نسبة في اللسان (روى) واشرح ديوان الحماسة للمرزوقي 606.

[3]- المرجع نفسه، ص 398 عن البيت بلا نسبة في اللسان (خلل)، والعين 169/5، والمخصص 142/10، وسيأتي البيت في (قبل).

وله ريا طيبة وهي الريح البالغة التي رويت من الطيب، صفة بالغة، قال المتلمس (من الطويل)

فلو أن محموما بخيبر مدنفا تنشف رياها لأقلع صالبه[1]

وشبعت من هذا الأمر ورويت، ورويت من النوم إذا مللته وكرهته، وأرويت رأسي دهنا ورويته، وإن فلانا لرواية البيات: حمالها، وبنو فلان روايا الحمالات: قال الكميت (من المتقارب)

وكنا قديما روايا المئين بنا يثق الجارم المبسل[2]

وقال أبو شأس (من الكامل):

ولنا رويا يحملون لنا أثقالنا إذ يكره الحمل[3]

ومنه قولهم: هو رواية الحديث وروى الحديث: حمله، من قولهم البعير يروي الماء أي يحمله، وحديث مروي، وهم رواة الأحاديث ورواووها: حاملوها كما يقال: رواة الماء، وروت القطاة فراخها: صارت رواية لها: قال ابن أحمر (من السريع)

تروي لقى ألقي في صفصف تصهره الشمس فما ينصهر[4]

وروى عليه الكذب وكذب عليه، وفلان لا يروى عليه كذب ورويته الحديث: حملته على روايته وتقول: المتعلم عطشان ما يرويه، الأمة يرويه.

[1]- المرجع السابق، ص 398، ديوان المتلمس 2274، واللسان (روى)، والتهذيب 351/10، والمجمل 440/2، والعين 543، وبلا نسبة في العين 313/1، وسيأتي البيت في (نشق).

[2]- المرجع نفسه، ص 398 عن ديوان الكميت 38/2.

[3]- المرجع نفسه، ص 398 عن البيت لعمرو بن شأس في ديوانه 41، وبلا نسبة في اللسان (روى).

[4]- المرجع نفسه، ص 398عن ديوان عمرو بن أحمر 68 واللسان (صهر، روى، لقي) والتهذيب 314/10، والمقاييس 241/5، والمجمل 431/2، والعين 312/1.

- كما أننا نجد أن تعريف الرواية لغة قد تضمنه لسان العرب بمعان مختلفة من بينها:

روه: راه الشيء[1] روها: اضطرب، والاسم الرواه، يمانية.

روى: قال بان سيده في معتل الألف رواوة موضع منه قبل بلاد بني مزينة، قال كثير عزة

وغير آيات ببرق رواوة.

ثنائي الليالي والمدى المتطاول وقال في معتل الياء، روى من الماء بالكسر، ومن اللبن يروى ريا[2] وروى أيضا مثل رضا، وتروى وارتوى كله معنى، والاسم الري أيضا، وقد أرواني ويقال للناقة الغزيرة: هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، فأراد أن درتها تعجل قبل نومه وابن سيدة: والرواية المزادة فيها الماء ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه.

والرواية: هو البعير والبغل أو العمار الذي يستسقي عليه الماء والرجل المستسقى أيضا رواية.

وتروي القوم ورووا: تزودوا بالماء.

تروى: معناه تستقي، ويقال قد روى معناه استقى على الرواية وروى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، أنها قالت: ترووا شعر حجية بن المضرب، فإنه يعين على البر وقد رواني إياه، ورجل راو.

ورواية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية ويقال: روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حق حفظه للرواية عنه.

[1] - قوله: "راه الشيء" كذا في الأصل والمحكم، والذي في القاموس والتكملة: راه الماء، بدل الشيء.

[2] - قوله: يروي ريا ، أي يفتح الراء لعله سقط من الناسخ لفظ: "وريا" يعني بكسر الراء، كما يؤخذ من قوله بعد: والاسم الري أيضا أي بكسر الراء، يعني أنه اسم مصدر أيضا كما يؤخذ من شرح القاموس.

قال الجوهري، رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته وأرويته أيضا، وتقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها.

كما أننا نجذ لها معان أخرى، أدرجها قاموس المحكم والمحيط منها: والرواية[1] المزادة في الماء، ويسمى البعير: رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه.

روى الماء ومن اللبن ريا وروى وتروي وارتوى والاسم الري أيضا وقد أرواني، ويقال للناقة الغزيرة: هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، فأراد أن درتها قبل نومه.

فكلمة "روى" تأخذ معان لغوية متعددة، إذ نجدها تأخذ معنى السقاية، الحمل ... أما في المجال الأدبي – وهو الذي يعنينا- تأخذ كلمة "روى" معنى السرد بهذا المعنى تعني تقفى أثر الشيء وقولنا فلان تروى شعر فلان أي تقصى أثره وتتبعه، كما أنها تعني السرد والحكي – كما ذكرنا سابقا- فقولنا قوم رواة للشعر: أي ساردون له وقائمون بفعل الحكي من خلال استظهاره وا ٍعادة إنشاد القصائد التي يضمها الشعر.

وهذا ما ينطبق –في زمن لاحق- على أجناس أدبية أخرى فيما عدا الشعر، إذ يحضر عنصر السرد أو الحكي في الرواية خاصة، وفي القصة، الأقصوصة، الحكاية المسرح .. الخ.

وعلى هذا الأساس تكون الرواية سرد، وحكي ... ونحن سنكشف لاحقا –في التعريف الاصطلاحي- عن المعنى الكامل لهذه المفاهيم، خاصة وأن معظم الباحثين ركزوا على هذه المصطلحات في الدراستين النظرية والتطبيقية

[1]- أبي الحسن بن اسماعيل بن سيده المرسي: المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، ج10، مادة روى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 352-353.

ب- **اصطلاحا**ليس كذبا ولا افتراء ولا تحويرا وازدراء، وا ٍنما هي إبداع وا ٍنشاء واختيار وانتقاء، جنس أدبي نال مستوى الارتقاء، و ذاع صيته في كل الأرجاء، فقد جمعت في قالب فني جميل بين لغتها الساحرة وشخصياتها الماهرة وأحداثها المتواترة وأزماتها وأحزا ها اللامحدودة واللامقتصرة، وأفضت تمزج بين بديع الخيال وسحر الجمال، وتغوص في أعوار كل مجال بحثا عن المحتمل والمحال، وهذا ما جعلنا نطرح ألف سؤال حول هذا العالم السحري الجميل ألا وهو الرواية، فما هي الرواية؟ كيف تضاربت حولها الآراء النقدية؟ وهل جذورها عربية أم غربية؟

ولكي نظفر بالإجابة كان حليفا بنا أن نعود إلى آراء المختصين ونسجل ملاحظاتهم وآرائهم في مثل هذه التساؤلات.

إن من غير المعقول أن نقف عند مفهوم الرواية بعيدا عن فن الملحمة، فهي ترتبط بها ارتباطا عضويا وتلتصق بها التصاقا وثيقا، فقد كانت انطلاقتها الأولى ونقطة بدايتها وركيزة تطورها، إذ أنها – أي الرواية – "مسخ للقصة الملحمية"[1]كما أنها تتقاسم وا ٍياها مجموعة من الخصائص "وذلك من حيث أنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل وذلك لأن الرواية تتميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا"[2]

ويمكن القول أن العلاقة بين الملحمة والرواية هي علاقة ذات طابع وراثي، مثلها في ذلك مثل علاقة الآباء بالأبناء، فهم يرثون صفات آبائهم، في حين تحمل الرواية خصائص الملحمة وتتجاوزها فخيالها جعلته حقيقة ومستحيلاتها حورته واقعا وبطلها الخارق جسدته شخصية مرئية.

والرواية فن اشتهر وذاع صيته في جميع أقطار العالم، فهل يا ترى كانت بداياته الأولى غربية أم عربية ؟

[1]- بونار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة التحليل الأدبي، تر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2002، ص 10.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د، ط شعبان 1998، ص 12.

لا جدال في أن فضل السبق والريادة في هذا كان مع الغرب في القرن السابع عشرة ونحت الرواية في هذه الفترة منحى فلسفيا فـ "هي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاب التبدلات المجتمعية المتسارعة، وتنظير مسارات التمظهر والتعبير"[1].

ويعتبر سيرفانتيس « Cervantes » من أشهر رواد الرواية في العالم على غرار دانتي « Danti » ، ديفو « Defoe » ، فيلدنغ « Feilding »، فهئلاء استجذبتهم الرواية في كتابتها وغيرهم فضلوا أن يغوصوا في أغوار دراستها والبحث عن تعريفاتها، فإم جي إبرامز « M.J Ibrams » مثلا يقول: يطلق تعبير الرواية الآن على أنماط شديدة التنوع من الكتابة بحيث لا يجمع بينها في الحقيقة إلا كونها أعمالا نثرية مطولة ... والرواية هي عمل أدبي ذو طول معين فيه خط من نوع معين "[2].

وبالموازاة حذت الرواية العربية حذو الرواية الغربية، بيد أنها تأخرت زمنيا في الظهور وأخذت وقتها في التطور، إذ أنها نضجت على نار هادئة إلى غاية نكسة حزيران التي واجهها المجتمع العربي سنة جوان 1967 م، فالرواية العربية ولدت بعد مخاض عسير من رحم الصراع الطبقي والهم القومي والتناحر السياسي لـ "أن العمل الروائي الحقيقي لا يظهر إلا عندما يكون هناك استياء من القيم السائدة في المجتمع وطموح نحو قيم كيفية جديدة"[3]

وعلى الرغم من أن الرواية العربية اغترفت من معين المخيلة الشعبية، إلا أن هذا لا ينفي تأثرها بالرواية الغربية، فيقول عنها عبد الرحمن منيف: "إن الرواية العربية بلا تراث وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر لابد أن يبحث عن طريقة في التعبير دون دليل، أو

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدرايات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987 ص7.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

[3]- رقية بوهالي، سعدية بوسبيسي: تجليات العنف في رواية الأزمة الجزائرية تماذج مختارة، "مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي"، قسم الأدب العربي، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي ميلة. 2012-2013 هشام باروق، ص4.

بأقل ما يمكن من الأدلة، ولذلك فإنه معرض إلى أن يقع في بعض الأخطار وأن تكون لديه بعض النواقص"[1].

ونظرا لتشعب هذا المجال – فن الرواية – أولا ولأن موضوع بحثنا لا يرتكز على مفهوم الرواية بقدر ما يرتبط بعلاقتها بالإيديولوجيا ثانيا، لذا أردنا أن نجمل تعريفها فيما يلي:

1- "هي الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافر ة، المركبة المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا"[2].

2- "الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة"[3].

3- "تعتبر الرواية طاقة هامة في التعبير عن روح المجتمع وأزماته وطموحاته وقد أخذت مكان الصدارة في الأشكال الأدبية عالميا وعربيا لأنها الوعاء الأنسب للمرحلة التاريخية التي يمر بها العالم"[4].

من خلال ما سبق يتضح لنا مدى تشعبها وتعدد مشاربها، فهي تتأرجح تارة بين فن المسرحية والملحمة والقصة وتارة أخرى تنز ع إلى تصوير الواقع ورصد التاريخ

[1]- روجر الن: الرواية العربية، ص 26 نقلا عن مقابلة مع عبد الرحمن منيف في مجلة المعرفة (عدد شباط)، فبراير 1976، ص 192.

[2]- حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية 1965 – 1985 دراسة، اتحاد كتاب العرب، 1998، ص15 نقلا عن جابر عصفور: زمن الرواية – المفتتح – مجلة فصول، القاهرة، ج11، ع14، 1993، ص5.

[3]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1976 ص5.

[4]- على منصوري: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، "مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث"، تخصص أدب حديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربي وآدابها، جامعة الحاج لخضر – باتنة -، 2007-2008 محمد العيد تاورته، ص3.

2/ الرواية كإيديولوجيا والإيديولوجيا كرواية :

لقد اكتسحت الإيديولوجيا مكانة مرموقة في الرواية، وهي الأخرى – أي الرواية- لا قدرة لها على المضي قدما من غير أن تحمل في مضامينها مصطلح الأيديولوجيا، وليس بالضرورة أن يكون التأثير الإيديولوجي جليا واضحا ومباشرا ولا جماليا صرفا، وا ٍنما قد يكون مسعاه إسدال الستار للكشف عن جماليات الكتابة الروائية ووصف سياقاتها الأسلوبية عبر حقب زمنية محددة.

ويرى أصحاب المنهج السوسيولوجي في نقدهم للرواية، أنها الوعاء الفني الذي صب في الروائي آمال وآلام المجتمع، وهي مرآة عاكسة للقيمة الفكرية والثقافية، ومن هذا المنطلق يصطلح لنين « Linine »مصطلحي المرآة والانعكاس الفعال[1] "ومفهوم الانعكاس الواقعي يتطلب الابتعاد عن التصوير الذي يتصف بالآنية، أي أن الكاتب يصور ما يحدث في زمنه فقط بل يجب على هذا الانعكاس أن يكون أكثر نضجا في استيعابه للحقائق في تاريخها وتواصلها وفق نظام انتقائي دال"[2].

وفي المقابل تحظى الإيديولوجيا بمفهوم سوسيولوجي من حيث علاقتها وارتباطها بالمجتمع ذلك أنها تحمل طموحاته وتطلعاته في مختلف مراحله وأنظمته "فالمدلول الاجتماعي للإديولوجيا يتمفصل من خلال البنيات الفكرية للمجتمع بحيث أنها في المقام الأول ظاهرة اجتماعية توجه للأنظمة السياسية والقانونية والأدبية"[3].

وعلى خطى هذه العلاقة – بين الرواية والإيديولوجيا – انبثقت عديد الرؤى بين الباحثين نذكر منها:

1- **بيير ماشيري « Pierre Macherey»** : تأثر بيير ماشيري بالجدلية الماركسية وأعطى تصورا جديدا لعلاقة الإيديولوجيا بالرواية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى رجع لأبحاث لنين وأخذ منها مفهوم المرآة وطوقه ضمن هذه العلاقة، حيث أكد أن المرآة لا

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 58.

[2]- عمر عليان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في رواية عبد الحميد بن هدوقة، ص52.

[3]- سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، ص16.

تصور الواقع كما هو بل تقوم باختيار ما تعكسه، وينبغي للناقد من خلالها أن يحلل النص لا أن يعكسه مباشرة " ويعتقد ماشيري أن صورة الواقع كما تم تمثيلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع، بل هي الشكل الذي تم رسمه داخل المرآة، فهناك سر خاص بالمرآة نفسها ينبغي على الناقد أن يبحث فيه"[1].

وهذا دليل على أنه تجاوز المفهوم القديم مع لنين، وبلور أفكاره من جديد.

2- **جورج بليخانوف « George Plekhanov »:** مزج بليخانوف بين النقد السوسيولوجي والنقد الجمالي وأولى لهما الأهمية الكبرى، فهما على حدّ اعتباره عنصران متلازمان في كل عملية إبداعية وفنية مستهدفان، بيد أنه صوب نظره على الجانب السوسيولوجي بالدرجة الأولى باعتبار المضمون الإيديولوجي نابع من الوعي الاجتماعي هذا الذي أدرج الجانب الجمالي ضمن مستوى ثان " فالجمالي حسب رأيه تتمة ضرورية للبحث النقدي الإيديولوجي"[2]

3- **جورج لوكاتش « George Lukacs »** : كانت دراسات هيغل حول جماليات الرواية هي اللبنات الأولى التي اعتمدها جورج لوكاتش في أطروحة حول الرواية، والتي استندت في نشأتها ونضجها على مبدأ الخطية، إذ أنها صورت البطل الروائي على أنه بطل لا هوية له، مستضعف مقهور، تدوسه أقدام الطبقة الإقطاعية، فوضعيته بذلك شبيه بالبطل الملحمي الذي فقد عينيه وأصبح يمشي على عقبيه وكيف لا وهو التائه الضائع في غياهب قوانين الكنيسة الإقطاعية، ولكن سرعان ما يزغ فجر التنوير، بسحره الوضاء الذي بدد حلكة الظلماء والذي ... "فسح المجال أمام النزعات الجديدة التي تحاول أن ترقى بالأسلوب التعبيري إلى آفاق عن الرؤية الفنية الملائمة لحركة اجتماعية تسعى إلى فك القيود المفروضة إلى حرية الفرد، في العملية الإبداعية ليتلخص بذلك من عبء الخضوع للعالم الأخلاقي القيمي الجماعي"[3].

[1]- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 26.

[2]- عمر عليان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في رواية عبد الحميد بن هدوقة، ص 55.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

وذهب لوكتاش في رؤيته إلى اعتبار القيم البورجوازية الجذع الذي ترتكز عليه العملية الروائية، فهو بهذا يضعنا موضع الملحمة النثرية التي تمجد الأنا الفردية وترفض التعددية وتتبدد مظاهر الحوارية على عكس ما كان يجب عليها – أي الرواية – وهو بعث القيم الاجتماعية وتحقيق الفاعلية.

وهكذا باتت نظرة لوكاتش تجمع بين محورين هامين هما:

أ- النص الأدبي والروائي.

ب- القيمية الإيديولوجية للكاتب والمجتمع.

فالإيديولوجيا في الرواية حسب رأيه " لا يجب ان تكون موجهة دون انقطاع للمتلقي فهي نظرة للعالم تقابلها رؤى منافسة على الرواية أن تكتشفها"[1].

ويتضح من خلال هذا القول أن تأخذ الرواية من كل علم بطرق ومن كل سهم بغنيمة بين رؤية الأنا ورؤية الآخر، لتكون بذلك شكلا فنيا جامعا لإيديولوجيات متضاربة متناحرة.

4- **ميخائيل باختين « Mikhail Bakhtine »:** عندما نتحدث عن باختين فإننا وبلا شك نتحدث عن بعض أفكاره الأساسية للإيديولوجيا في الرواية إلا أنها ظلت دفينة الأثر منكفئة، متفوقة على ذاتها، ومرد ذلك حظر التجول الذي فرضته روسيا على الأفكار الباختينية، والتي في نظرها هي مغالاة وتطرف، تسبح في دوامة اللامبالاة والتعجرف لأنها عارضت الفكر الماركسي بكل تعشق.

لقد حاول باختين جاهدا أن يدمج بين البنية السوسيولسانية والبنية السوسيولوجية في دراسة النص الروائي متأثرا بأعمال الشكلانيين الروس والبنيوية، فالمنظور اللساني حسبه يتحقق بتحقق المستوى التركيبي الذي من خلاله يصوغ الكاتب أصواتا وأساليب متعددة بتعدد الشخصيات والإيديولوجيات، أما المنظور الاجتماعي فهو ثمين لرؤى المجتمع ونمذجة

[1]- علي منصوري: البطل السجين في الرواية العربية المعاصرة، ص59.

لأفكاره وانعكاس لبنيته "فهو يعتبر أن الدليل اللغوي محمل بشحنه إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وا ٍنما تجسده وتدخل في سياقه"[1].

- ولم يقف باختين عند هذا فحسب، بل نظر إلى الرواية من منطلقين:

المنطلق الأول: كانت فيه الرواية مناجاتية (مونلوجية)، ذات رؤية أحادية، تسعى جهد إيمانها إلى تهميش الأنساق الإيدويولوجية المعارضة لها، وا ٍن ارتدت ثوبا الحرية أحيانا فليس هو حبا فيها – الأفكار الأخرى المعارضة وا ٍنما هي قناع لخدمة مصالحها وا ٍثبات ذاتها " فأسلوبية الكتابة الروائية المناجاتية تتميز بكونها تبرز فكرة أحادية، وتعمل على تأكيدها، كما لا تفتح المجال للتناقض مع الأفكار الأخرى، إلا بالقدر الذي يخدمها وا ٍن خطابها مهيمن ومشكل من صوت واحد"[2].

ورغم محاولات الكاتب في إبراز إيديولوجيات متعددة، وتجسيد شخصيات مختلفة، إلا أنه بطريقة أو بأخرى يقع في شراك تثمين وهيمنة إيديولوجية على حساب إيديولوجيا الآخرين.

وأما المنطلق الثاني: فيحمل في ثناياه صفة الحوارية " الديالوجية" حيث قلبت فيه الموازين رأسا على عقب: فما كان أحاديا في التوجه الأول صار متعددا، وما كان مهمشا غائبا أصبح حاضرا وبقو ة من ثم ف "إن أهم ميزة تميز بها الأسلوب الروائي الديالوجي هو أنه ينتهي من دون أن يفرض على المتلقي رؤية محددة، فالقيم التي تحملها الشخصيات لها نفس الحضور والقوى ومن ثم تشكل تعددا إيديولوجيا"[3].

وهذا ما يفتح مجالا أوسع أمام القارئ للانصهار في سياقات النص، لكنه يرى في الشخصيات الروائية الأخرى ما يجسد شخصيته ويحقق رغباته وميولاته ويكسبه حظا أوفر للتعبير عن آرائه، وتضحى للرواية هنا خط مماس تتلاقح من خلاله إبداعات الكاتب بأساليب الراوي، بأدوار الشخصيات وأفكار القارئ.

---

[1]- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص33 نقلا عن أنظرما قاله باختين في هذا الصدد في كتابه: Le du language, ed, p 25, 1977. Minuit. Marxime t la philosophie وما بعدها.

[2]- سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، ص 40.

[3]- المرجع نفسه، ص41.

5 – **لوسيان غولدمان « Locien Goldman »:** إن الأعمال السوسيولوجية التي تضمنها المشروع النقدي لجورج لوكاتش كانت نقطة البداية وحجر الزاوية بالنسبة لتلميذه لوسيان غولدمان، هذا الذي تكفل بترجمة وصياغة المفاهيم التي تغاضى عنها أستاذه لوكاتش فيما يتعلق بالمستوى الشكلي والجمالي للنص الروائي، واهتم بالبعد في الاجتماعي والفكري التي تحمله هذه النصوص، لذا فهو بذلك " يتأرجح في هذا الجانب الأخير بين الدراسة الجمالية والتفسير الاجتماعي والاقتصادي، وا ٍن كنا نراه يغلب قليلا تحليل الرواية في ضوء المعطيات الاجتماعية والاقتصادية"[1].

أما الإيديولوجيا بالمعنى الغولدماني فهي لا تحضر حضورا مبالغا فيه، وفي الآن نفسه لا تغيب أو تهمش بل هي تتأرجح بين هذا وذلك، مما يمنحها صفة الاستمرارية ويجعلها قريبة من الواقعية، وبها يكسب العمل الأدبي أهميته الفنية والإبداعية.

وفي خضم هذا السياق سنحاول رصد الحدود الفاصلة بين الرواية والإيديولوجيا، حيث لا يخفانا علما أن هذه العلاقة تشوبها كثير من النقائص وتعتريها بعض الصعوبات، إلا أننا سخرنا – وقدر المستطاع – كل الإمكانات التي لعل وعسى تكون منطلقا لتسهيل الدراسات التي تمثلها أبحاث العديد من النقاد والتي قامت على منطلقين هامين هما: الرواية كإيديولوجيا والإيديولوجيا في الرواية، ولهذا انصبت أغلب الآراء حول تماشي الرواية جنبا إلى جنب بمحاذاة الإيديولوجيا والعكس صحيح " ... فهناك إذن إيديولوجيات الرواية، وهي مجموعة الأفكار الأساسية المتصارعة والتي تكون العالم المتخيل والمشابه لواقعه ومن جهة أخرى هناك الرواية كإيديولوجيا كلية نستخلصها بعد الانتهاء من قراءة كل الخلفيات الإيديولوجية المشكلة للشخصيات"[2].

وبذلك تكون العلاقة الجامعة هي علاقة وصل لا فصل، ائتلاف لا اختلاف، انحلال لا اضمحلال، فـ "... لا نستطيع أن نتصور رواية بلا إيديولوجيا، ولا نستطيع أن نرى

[1]- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 63.

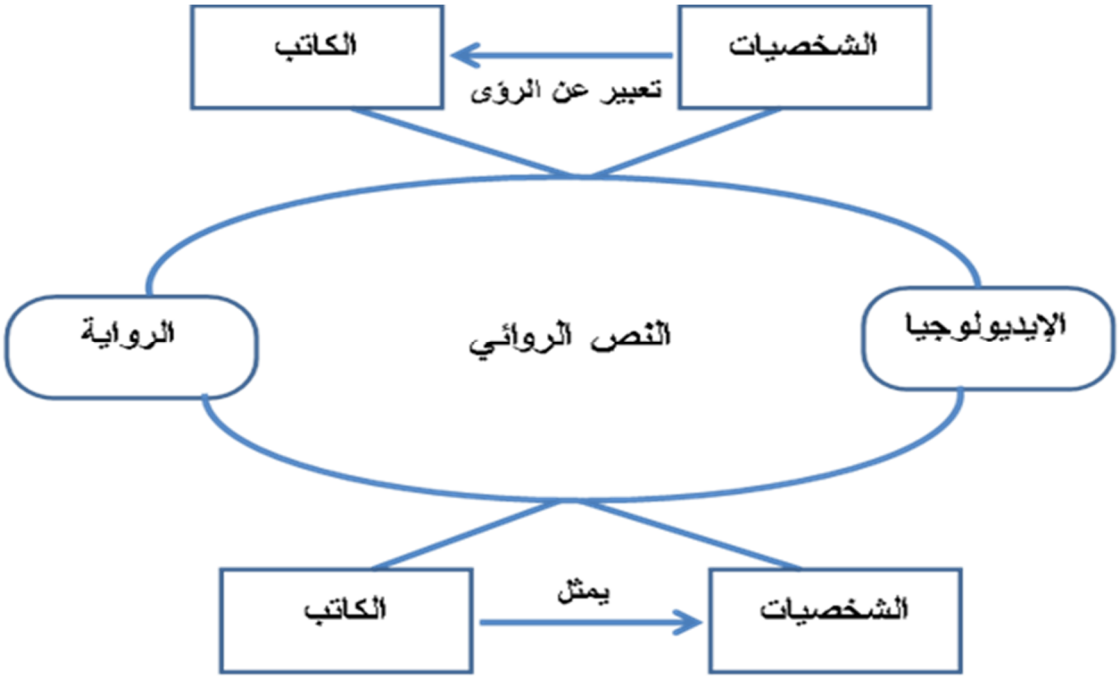
[2]- علال سنوفة: المتخيل والسلطة، ص 40.

إيديولوجيا دون أن تكون متضمنة في خطاب لساني في وظائف اجتماعية وتاريخية وسياسية، فإن الشكل المفترض وجود المضمون، والمضمون يستدعي وجود الشكل"[1].

وتتقمص الشخصيات في الرواية الدور الرئيسي للتعبير عن الإيديولوجيات أثناء التعايش الصدامي الحاصل فيما بينها، من خلال ما تعرضه من رؤى وتصورات وأفكار على لسان الكاتب.

فلا مناص إذن من تمثل الإيديولوجيا في الرواية ".. كمكون جمالي يعرض لأفكار متعددة، متناقضة وهذا لاختلاف قضية جوهرية لإقامة عالم النص بموازاة العالم الواقعي، فلا يمكن إقامة بناء الرواية دون مقابلة للإيديولوجيات ومناقضتها وعرضها"[2].

وعلى أساس ما سبق ذكره نخلص إلى أن الهدف من الإيديولوجيا في الرواية، هو تحقيق التصور الجمالي للنص الروائي، ولتوضيح هذه الثنائية – الإيديولوجيا والرواية- آثرنا وضع مخطط بسيط لشرح العلاقة القائمة بينهما وهو كالآتي:



[1] - المرجع السابق، ص 42 نقلا عن جورج لوكاتش معنى الواقعية المعاصرة، تر: دار المعارف، مصر، ط1، 1971.

[2] - عمر عليلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في رواية عبد الحميد بن هدوقة، ص 157.

من خلال المخطط أعلاه يتضح لنا أن العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا علاقة استلزامية تكاملية إذ أن العنصر ألف يستوجب حضور العنصر باء والعكس صحيح، ويحرك هذه العلاقة عنصر ان فاعلان هما الكاتب والشخصيات، فمن منظور الإيديولوجيا في الرواية نجد الشخصيات تعبر عن رؤى الكاتب الإيديولوجية وربما تعارضها في بعض الأحيان.

أما من المنظور الروائي الإيديولوجي فإن الكاتب يمثل ويتحكم ويتلاعب بالرؤى الإيديولوجية للشخصيات والتي يكون فيها الكاتب طرفا ضمنيا ومحورا أساسيا وشخصية فاعلة.

المبحث الثالث: مضامين الخطاب السياسي والخطاب الديني وتجلياتها في الرواية

1/ الخطاب الديني:

إن الاختلاف والتمايز فطرة جبلت عليها الطبيعة الإنسانية، ولو أخذنا بعين الاعتبار هذا المفهوم وأسقطناه على مصطلح الدين لوجدناه لا يستقر على حال ولا يقتصر على مجال، فهو مختلف اختلاف الثقافات، ومتنوع بتنوع الشعوب والممارسات، إذ هو «عالم الأفكار والتصورات الدينية عن الواقع بنية فوقية فهو صياغة اجتماعية تفرضها بعض الجماعات المتنفذة على غيرها من الجماعات المستضعفة، حتى تجعلها تقبل بالتوزيع غير العادي للثروات الاقتصادية وبنسق السلطة. وبالتالي الأديان والاعتقادات هي رؤى إيديولوجية زائفة عن العلاقات الإيديولوجية»[1]، وهو أيضا « انعكاس وهمي للعالم، ناشئ من العجز، في الأدوار المبكرة للوعي البشري، وفهمه بطريقة علمية»[2].

ولقد أدى هذا التنوع والاختلاف إلى التداخل بين المصطلحات والمفاهيم ولقد ذهب الكثير في تعريفه – الدين – لأنه كل ما يتعلق بالممارسات والمعتقدات بحثا عن الهوية والأصل وترسيخ القيم والمبادئ إذ « يمثل إستراتيجية معرفية، شكلا من الإفصاح عن سلوكيات طقوسية، وضربا منظما من العقائد. فهو بالتالي تأويل محوري يلبي حاجة لاكتشاف العالم المفارق واختباره، فهو في النهاية آلية اجتماعية ثقافية لتحديد الهوية العرقية والسياسية وما شابهها»[3].

وعلى أساس التنوع والاختلاف، كان التداخل بين المصطلحات والمفاهيم شيء حتمي وضروري، فكثيرا ما تداخل مصطلحا " الدين والتدين " وتعالقا وصعبت بينهما

---

[1] - إنزو باتشي، سابينو أكوافيفا: علم الاجتماع الديني الإشكالات والسياقات، تر: عزالدين، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ط1،ص70.

[2] - هادي العلوي: المنتخب من اللزوميات نقد الدين والدولة والناس،مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي دمشق، ط 1، 1990، ص 20.

[3] - إنزو باتشي، سابينو أكوافيفا: علم الاجتماع الديني، 70.

المفارقة. فلئن كان التدين « واجب على كل مسلم على السواء، فالدين هو من شأن علمائه وحدهم، دون سائر المؤمنين به»[1].

ومن بين ما جرى على ألسنة العلماء في هذا الشأن « (...) أن الدين علم أما التدين فهو وحده الجانب المتروك لكل مؤمن في انفراده»[2]. ومن هنا فالدين علم، والتدين سلوك وممارسة.

وعلى الرغم من أننا أشرنا إلى تعريفات مختلفة لمصطلح الدين وبينا بعض فروقاته مع مصطلح التدين، بيد أن مجال بحثنا ليس هو رسم حدود المفارقات ورصد نقاط التقاطع بين المصطلحين – الدين والتدين –وا ٍنما كشف مضامين الخطاب الديني في النص الروائي.

إن إشكالية الدين أصبحت لا تشكل عائقا بحضورها في الكتابة الروائية لأنها تحولت إلى تشكيل فني جمالي لقضايا العصر، وتسلح الدين بآليات البحث والقراءة، وفرض الفكر الديني ذاته ووجوده وا ٍن كان المثل الأعلى للدين هو أحادية المعنى وخلوه من اللبس والغموض، فإن المثل الأعلى للخطاب الروائي هو حمله لمعان لا تعد ولا تحصى.

ومن هنا فإن التجربة الروائية لا تقر لها عين ولا يستكين لها خاطر؛ فمرة تذيق وأخرى تتسع، تذيق لترسم حدودا بين النص الديني المقدس والفكر الديني، وتتسع لتدرس الدين في ثنايا التجربة الإبداعية.

ولقد رسم الدين لنفسه توجيها فكريا وأخلاقيا وتجاوز كل ما هو مغلق وجاهز وأصبح متفاوت الدرجات بين روائي وآخر « (...) ومن هنا أدرك الروائي أن التجربة الدينية ليست وقفا على مذهب أو أي رأي أنتجه القدماء أو المعاصرين، فالكل قابل للأخذ والرد، بتعبير آخر، هي مادة معرفية قابلة لإعادة النظر وا ٍعادة الإنتاج والتركيب بحيث يستجيب بدرجات مختلفة ليقين الروائي»[3].

---

[1] - زكي نجيب محمد: قيم من التراث، دار الشروق، القاهرة، د ط، 2000، ص 143.

[2] - المرجع نفسه، ص 143.

[3] - عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين – السياسة – الجنس في الرواية المغاربية، (1970 – 1990)، ص 47.

لم يكن الدين ليجتاح الحقل الروائي وينال حق الإقامة لولا العلاقة التاريخانية التي سار على خطاها ليصل إلى فوهة الحداثة وثبت أقدامه فيها، بعدما وقف موقف الرافض للتجديد والمعارض للتغيير، لكن رب ضارة نافعة. فذلك الانكفاء والانطواء ما فتئ أن تحول إلى جهد يبذله الأديب بغية الوصول إلى الحداثة، وراحت الرؤية الدينية تثبت ذاتها من خلال مساءلتها وعرضها للنقد حتى تكشف مواطن العطب والخلل فيها وتبتعد قدر المستطاع عن الجمود وتروض أفكارها، وتنمي وعيها وتمرن ذاته للإصغاء إلى صدى التاريخ.

وعلى هذا يحتل الدين مكانة مرموقة في الخطاب الروائي، وكان له أثره ووقعه « على اعتبار أن الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد في وحدانية الله بل تشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدين وترسباتها في اللاّوعي، وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلكياتهم»[1].

ولئن كانت الشخوص تحضر بقوة في الخطاب الديني، فذلك رغبة منها لإثبات ذاتها وضم مؤيديها في دائرة الائتلاف وا ٍعزاز المعارضين لها في قوقعة الاختلاف، لذا «(...) سعى الخطاب الديني لتكريس سلطة النصوص ولتكريس شموليتها هو في الواقع تكريس لسلطة عقول أصحابه وممثليه على باقي العقول، وهكذا تتكرس شمولية تأويلاتهم واجتهاداتهم، فيصبح الخلاف معها كفرا وا ٍلحادا وهرطقة»[2].

ولم يكن الخطاب الديني هو المرشح الوحيد في النصوص الروائية، بل كانت هناك أقلام أبدعت شكلا آخر للخطاب الروائي، ووضعته في قالب الثنائية " سياسة ودين ". وا ٍذا كنا عرضنا آنفا للدين بمختلف تعريفاته، فما هي السياسة إذن، وهو يلتقي ما هو سياسي بما هو ديني ؟

[1] - محمد برادة - الرواية العربية ورهان التجديد، ص 60.

[2] - نصر حامد أبو زيد: الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2007، ص 27.

2/ الخطاب السياسي:

إن الحديث عن السياسة يقتضي الوقوف عند ماهيتها والإلمام بتعريفها. ولقد اتفق العالمين العربي والغربي في تعريفهما للسياسة، على أنها « (...) فن الحكم، ويختلفان في أسلوب الحكم الإسلام يبنى على دعائم ف ... أما الغربيون فيقصرون الحكم على شؤون الدنيا بغض النظر عن الدين، إذ إن الدين ليس أساسا عندهم في الحكم، وا ٍنما له رجال متخصصون به، فالمسلمون والغربيون إذن فهموا السياسة على أنها أسلوب الحكم وطريقته»[1].

مما يجدر الإشارة به هنا هو أن موضوع دراستنا يتمحور في مجال الرواية، وهي كما ذكرنا سابقا جنسا أدبيا. هذا ما يفرض علينا إقحام مصطلح السياسة في بوتقة الأدب والفن والإبداع، حيث يصعب الفصل بينهما – أدب وسياسة – لطبيعة العلاقة الجدلية والوشيجة التي تجمعهما فـ « وجهة النظر القائلة بوجود ارتباط الأدب بالسياسة لكونه شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي المرتبط بموقع طبقي وموقف سياسي لا يستقيم، لأن قيمة العمل الأدبي لا تنبع من موقعه الطبقي والتزامه السياسي، فتقييمه يتم بأدوات أدبية متميزة»[2].

والأديب إذا ما لجأ إلى السياسة ليسحبا فيها أو خوفا منها، وا ٍنما هو رد فعل ومتنفس، وا ٍخراج مكبوت إما بالرفض أو التمر د والثورة أو النقد، وغالبا ما يكون رفضه أو سخطه هذا غير مباشر وحاملا لرموز ودلالات ذات قناع فني إبداعي وغايته في الأخير هو الانتصار للمجتمع والذات الجماعية فالإنسان عموما والأديب على وجه الخصوص « (...) كائن سياسي له إيديولوجيته الخاصة، أو على الأقل موقفه الواعي أو اللاواعي الذي يعبر عن انتمائه الفكري وبالتالي عن رؤيته للسياسة»[3] والرواية بالنسبة له «تطلع عميق إلى

---

[1] - محمود شاكر الجنابي: دراسات في الخطاب السياسي الأندلسي (484 – 897 هـ)، عصر المرابطين والموحدين وبني الأحمر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013، ص 14 نقلا عن: أدب السياسة في العصر الاموي: محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 6.

[2] -علي منصوري: البطل السجين في الرواية العربية المعاصرة، ص27.

[3] - عبد الوهاب بوشليحة إشكالية السياسة – الدين – الجنس،ص129.

التحرر من الاستعمار ونزوع إلى النهوض وتطوير بنيات المجتمع ومؤسساته»[1]. في حين غاية السياسي هي « تحويل كل أشكال المعرفة إلى إيديولوجيته تبريرية، يتكئ عليها في عمله اليومي ويستند إليها لتبرير كل سقوط، وا لغاء كل نقد محتمل»[2].

ولقد ذكرنا آنفا أن العلاقة بين الأدب والسياسة هي علاقة جدلية، وهي ذات وجهين أحدهما إيجابي والآخر سلبي، فإيجابياتها تكمن في المقاومة ورفض التبعية والاستغلال والبحث عن الحرية والاستقلال، أما سلبيتها فتستمد من السلطة «إ نما يساعد على ذلك احتكارها استعمال القوة(...) ومن ثم فهي تجمع بين الرضا والإكراه، الشرعية والقوة، قبولها والخوف منها»[3]

وبهذا تكون السلطة قد ضيقت الخناق على المثقفين وحصرتهم في دائرتها التحكيمية وأحاطت بهم من كل جانب بسياج متين جعلهم يعيشون في رعب وخوف مستمر وأفقدتهم الراحة وسلبتهم الأمان، فلقد «(...) عانوا طويلا "رهاب" السلطة التي عاقبتهم غالبا ولم تعرف لهم، أو تحترمهم، أو تقدرهم إلا موالين خانعين وخاضعين، فحملت فعاليتهم وضعف اجتهادهم، ويخفى إحساسهم بالمسؤولية في رداء كتيم من الخوف وفقدان الأمان»[4]

وتعلقت السياسة-في الأدب- بالإديولوجيا، والتي مثلت-الإيديولوجيا- ضرورة إبداعية في النص، بل تكون مضمرة فـ« للأدب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وانقلب إلى مجرد دعاية سياسية، فوظيفة الأدب في التطوير السياسي أن يتخلص القيم المحركة التي تمكن مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة. وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فاعلة تدفع نحو مزيد من التقدم، ومعنى هذا أن الأدب

[1] - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد،ص 61 .

[2] - علي منصوري، البطل السجين في الرواية العربية المعاصرة، ص31.

[3] - عبد الحميد أحمد رشوان: في القوة والسلطة والنفوذ دراسة في علم الاجتماع السياسي، مركز الإسكندرية للكتاب، alexbookcenter@link.net ، د ط، 2006- 2007، ص 75.

[4] - عبد الله أبو هيفة: المثقف والسلطة، ص 104.

انعكاس لواقع الحياة وتطورها، ولكنه ليس انعكاسا إيجابيا، فهو يريد ثانية إلى تلك الحياة ثم يعطيها أكثر مما أخذ»[1]

ومن ثم فإن العلاقة التي تجمع بين الرواية والسياسة تصبو إلى كشف مضامين جديدة وخلق الآفاق، وابتكار النماذج. إلا أنه لا يعني مطلقا أن يغوص الأديب أو الروائي في غياهب السياسة ويقصي جمالية الفن أو يفضل طرفا على الآخر لأنه «لا مراء في أن الأدوار السياسية أساسية في الحياة ولا يمكن إلغاؤها ولكن عندما تصبح القيم الأدبية مرتهنة إلى هذه الأدوار. فإن ذلك يقلل من حضور الأدبي في الاجتماعي، لأن التقاطب بين الاتجاهات الأدبية يتم من خلال الانتماء السياسي، ويؤثر هذا على درجة التلقي والتداول الأدبيين »[2].

وما يمكن نستشفه مما أدرجناه سابقا في الخطاب السياسي أن السياسة – دون مرجعيات – تخدم الرواية إلى حد كبير وتكون أداتها في التعبير. حتى الرواية « أداة فنية في الوعي يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة وتجسيد أزماتها العامة من خلال شخصيتها الروائية الفردية ومن هنا تصبح الرواية طاقة سياسية هامة في التعبير عن روح الأمة وأزماتها العامة من خلال شخصياتها الروائية الفردية ومن هنا تصبح الرواية طاقة سياسية هامة في التعبير عن روح الأمة وأزماتها وطموحاتها»[3].

وكغيره من الخطابات كان لا بد للخطابات السياسي أن يظهر جليا واضحا، بل استدعته الضرورة إلى ارتداء قناع ترميزي أداته فنية جمالية وغايته إيديولوجية فـ « (...) السياسة تدخل إلى النص الروائي ليس من أجل أن تقدم خطابا إيديولوجيا جاهزا للقارئ، بل

[1] - بإراهيم عباس: الرواية المغاربية والجدلية التاريخية والواقع المعيش دراسة في بنية المضمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د ط، د ت، ص 07.

[2] - سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 25.

[3] - أحمد محمد عطية : الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د ت ، د ط ص 17.

إنها تدخل كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب يعبر في النهاية بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة»[1].

وعلى هذا نصل إلى أنه لا جدال في أن حضور السياسة في العمل الروائي كان حضورا واجبا لا بد منه، ذلك أن الأدب هو التعبير عن المجتمع وبما أن السياسة تنشأ في المجتمع كان جديرا بها أن تكون أحد أقطاب العمل الأدبي.

[1] - حميد حميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 40.

الفصل الثانـي

تطبيق البنية الدلالية والأنساق الإيديولوجية في رواية « مذنبون لون دمهم في كفي » للحبيب السائح

المبحث الأول: دراسة الأنساق الدلالية في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح

1/ دلالة اللغة عند الروائي الحبيب السائح:

إن القول بأن الرواية إنتاج أدبي له خصوصياته ومميزاته شأنه في ذلك شأن الأجناس الأدبية الأخرى، يحتم علينا الإشارة إلى ما تنطوي عليه الرواية من بنى لغوية تنظم رؤاها وتنسق لحمتها وسداها، وتسعى لرسم وبلورة كل ما هو خاص بالخطاب وآليات تداوله سواء كان ذلك نفسيا أو اجتماعيا فـ « اللغة ظاهرة (بيولوجية) نفسية من جهة أولى وظاهرة اجتماعية من جهة أخرى»[1]. والأدب ظاهرة خاصة تنشأ باللغة، وليست اللغة العادية التي أصبحت مجرد تكرار روتيني؛ بل هي لغة خارقة، خلاقة، إبداعية لا تقف حد المعنى بل تجوب عالم الخيال وتضفي عليه صبغتها الفنية والجمالية.

ومن هذا المنطلق نحاول أن نلمس إستراتيجيّة الكتابة عند الروائي الحبيب السائح في روايته " مذنبون لون دمهم في كفي "؛ حيث تميزت الكتابة عنده بالشمولية وتعدد الدلالات فهي « (...) لا تكتفي بدلالاتها المعجمية، بل تتعداها لتصبح رموز بالمعنى السيميائي وهو ما منح للروائي حرية التعبير والانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر»[2]

فالتنوع الدلالي للغة الرواية دليل وبرهان على حيويتها واستمراريتها وتنوع سياقاتها التواصلية، لأن «(...) التنوع الكلامي تحقيق لذاتية اللغة الطليقة وإشارة إلى وعي اجتماعي يخبر عن تطوره في ارتقائه الكلامي، على اعتبار أن التنوع ارتقاء وأن الأحادية فقر وتخلف»[3].

---

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي – ليبيا، ط 1، مارس 2004، ص 35.

[2] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح: " مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير في الآداب واللغة العربية "، تخصص: نقد أدبي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012- 2013 / 1433 – 1434 هـ، عبد الحفيظ حرزلي، ص 57.

[3] -فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الحمراء، ط 2، 2002، ص 68.

وللتوضيح أكثر يمكن أن نمثل لهذا المخزون والكلام اللغوي اللاّ محدود من خلال استعمال الراوي ألفاظا فصحى وأخرى عامية، بحيث تأخذ العامية في التماهي والتسامي حتى تكسب ودّ الفصحى، فتفتح لها – أي الفصحى – أبوابها وتحصل عملية التهجين والاندماج الشرعي البعيد عن النفور والنشاز بـ « حيث نجد تواشجا بين الفصحى والعامية ومرونة في تركيب الجملة تتيح قراءتها وكأنها لغة الكلام اليومي»[1].

وهذا ما نلحظه في بعض العبارات التي وظفتها الرواية وصبغتها بصبغة العامية المتداولة لدى الشعب الجزائري، ونذكر منها ما ورد يسرد مغامرة " أحمد " مع "فلّة " ضمن علاقة وهج الحب وشقاوة الغرام، وكيف كانت في كل مرة تتلفظ عبارات قبول ورغبة أو رفض وتذمر « خليني أندب »[2] ثم يبوح لها بحبه الكبير الذي أرق قلبه « نبغيك يا فلّة المهبولة نبغيك»[3].

وفي مقطع آخر تظهر اللهجة العامية بوضوح على لسان الراوي، والذي يعقب من خلالها بعض المسؤولين. وكيف لمسؤول حزبي في مكانته الرفيعة هاته لا يستطيع أن يركب جملة فصيحة بأسلوب جميل، إن لم نقل راق؟!لان ممارسة اللغة وا ٍن كانت « (...) هي التعبير المشخص عن وجودها الحي، فإن الأشكال الاجتماعية للممارسة اللغوية تعبير عن مدى ارتقائها، أي مرآة للنشاط العقلي الذي يلزم اللغة»[4]. وكان هذا معرض حديث بوركبة مع أحمد عن أولئك – المسؤولين – الذين أضاعوا قيمهم ومبادئهم، وأصبح كلامهم هذاء لا جدوى منه؛ فحتى تفهمهم عليك أن تلملم بقايا كلماتهم المتناثرة هنا وهناك كصبي لتوه بدأ يتكلم « المجاهدين اليوم واجبهم يحافظوا على هذا المشعل باهش يمدوه غدوة من ذاك للجيل إللي يجي من بعد باهش تستمر الثورة»[5].

---

[1] - محمد برادة: " الرواية العربية ورهان التجديد "، مجلة دبي الثقافية، ع 49، مايو 2011، الإمارات العربية المتحدة دبي، ص 55.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2008 ص 17.

[3] - المصدر نفسه، ص 26.

[4] - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 68.

[5] - المصدر نفسه، ص 30.

وفي سياق آخر يعبر رد فوزية ابنة بوركبة على أبيها تواسيه آلامه وتمسح أحزانه وتخفف كدمات جروحه قائلة « ما تبكيش بويا، ما تبكيش»[1] وهنا تبرز براعة الكاتب الحبيب السائح؛ ذلك أنه وضع لكل مقام مقاله، فكانت عبارات ما تبكيش قد أضافت أثرا كبيرا وبدت أشد وقعا لأنها استعملت بالعامية، فحملت في تضاعيفها همسات الحنان والحب والود التي يلجأ لها كل جزائري للمواساة.

وفي موضع آخر تبرز نبرة السخط ولغة اللعنة والتذمر وظلم الساسة الذي بلغ حد التخم، فأصبح المجتمع يعيش في دوامة بعد أن تربع الساسة على عرش السلطة وعقدوا حاجبيهم على الرعية التي و ُكلت لها مهمة الشقاء والمعاناة وما كان عليها إلا أن تصرخ وتندب حظها كما صرخت إحدى الأمهات أمام مشغل أحمد « حكومتكم خذلتنا، ردوا لي دم ابني وزوجي! لا أريد تعويضا! تفوو على دراهمكم »[2] وهذا دليل واضح على فيض القلب بالحزن والغيظ حتى بلغ غيظه الزبى، فكان البصق أضعف الإيمان للتعبير عن التذمر والظلم. بيد أن هذه المحاولة عرفت نهايتها قبل اكتمالها وهي الفشل والخسران، لأنها تقوم على وحدانية الذات والعزلة عن المجتمع و « ... تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي. أما التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها ولكنه يواصل الصراع رغم تكرار الفشل»[3].

ثم تظهر هذه اللغة – لغة اللعنة والسخط – جليا في قول بوركبة لأحمد موضحا عناد رشيد في تحقيق رغبته المنشودة وهي الثأر لعائلته، التي قطعت المذبحة وصالها وأسالت دماءها وطمست آثارها، ولقد رشح الكاتب لهذا المقام لغة رمزية إيحائية « واش تدير قدام واد إذا حمل»[4]، فالواد هنا هو رشيد، الذي كان قلبه صدرا رحبا لكل مجريات الواقع ومشكلاته راضيا بقضاء الله وقدره، بيد أنه فاض " حمل " للتراكم الشديد، وللطغيان والظلم

[1] - المصدر السابق، ص 37.

[2] - المصدر نفسه، ص 55.

[3] - شريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن ط 1، 2010، ص 135 عن نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية (1885 – 2004) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 1، 2004، ص 25.

[4] - المصدر نفسه، ص 163.

الذي دسته السلطة بسبب فرص قانون اللاّ عقاب والتقاعس عن جزاء المذنب. فاللّغة ها هنا «... تلعب في المستوى الدلالي لعبة التخفي، حيث تتهم ضمنيا السلطة، بأسلوب بعيد عن المباشرة التي تسقط في التقريرية، غير مقنعة، استطاعت أن توهم القارئ بواقعية الحدث وقد تقنعه بالموقف الضمني المتهم للسلطة »[1].

وفي النهج ذاته استحضر لنا الروائي لغة الأحاسيس والضمائر التي غشاها الظلام وأطبق الصمت على أنفاسها، فصارت كالقفر الموحش. وهذا ما يقدمه لنا مقطع رشيد يستذكر حالة بيته الذي حول خرابا وكان هو من يقف على أطلاله « بيتنا شحال توحشته»[2] فقد سنح هذا المقطع بإبراز العلاقة الوطيدة بين البيت " إحساس وكيان " ورشيد " شخص فاعل فيه "، و « (...) يظهر المكان على شكل إحساس، أكثر منه مكان واقعي »[3]؛ فالبيت ليس مجرد مكان سدِّيت جدرانه وأُغلقت أبوابه بإحكام، وا إنما بمقدرة الأشخاص القاطنين فيه أن يجلبوا له الانشراح والطمأنينة والتواصل والتفاعل وذلك « يتحدد بالقيمة التي نكونها عنه والطابع الذي نميزه به، ودرجة التفاعل المتبادل الذي تؤسسه علاقتنا معه»[4].

وبعدما عرضنا لبعض المقاطع الدالة على التزاوج الفعّال بين الفصحى والعامية. سنخوض في غمار أخرى و ُسمت بها الكتابة الإبداعية عند الروائي الحبيب السائح وهي لغة الوصف والسرد، ومع العلم أنها – الوصف والسرد - يتعارضان أحيانا فـ « الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض. حتما. مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف السرد، أكثر من لزوم السرد الوصف»[5] إلا أنهما يكملان بعضهما البعض، وكلاهما يحاكي الآخر ويشتمل عليه. وعلى هذا فإن « السرد والوصف

[1] - شريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة،ص197.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 203.

[3] - يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2004 ص 269.

[4] - عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص 258.

[5] -. عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، ديسمبر 1998،ص249.

يقدمان صورة للتكامل الذي يمكن أن يكون عليه النص السردي عموما»[1]، ويكون الوصف فيها – أي الرواية – وصفا للأشياء والأحداث والشخصيات بلغة إبداعية غرضها جمالي تحمل وظائف ودلالات تسهم في إعطاء صورة أو إنتاج معنى يهدف إليه الكاتب، فهو يعرض من خلالها – لغة الوصف- « الأشياء والشخوص والأماكن عرضا دقيقا»[2]، في حين يؤدي السرد دورا هاما في تنظيم أدوار الشخصيات وترتيبها،وا ٍعطاء بعد تخيلي للفضاءات التي تستلهمها الرواية، وتذييل لغتها بأساليب وصيغ قصصية تتناسب وسرد الأحداث، وتسمى هذه التخيلات والأساليب والتراتيب بالسرديات البنائية ّ « القائمة على أساس ترتيب أحداث القصة، بطريقة يختارها الروائي، وفيما يتم فنيا تأثيث الفضاءات المتخيلة، وبناء الشخصيات وتوزيع أدوارها، وتنويع الأساليب والصيغ، والمزاوجة بين الفنون»[3] .

امتازت رواية « مذنبون لون دمهم في كفي » للحبيب السائح بتوظيف الوصف الذي جمع...« بين فضاء النفس وفضاء الواقع أو الخارجي »[4] والذي تراوحت ملامحها في النص الروائي في البيت، المقبرة، القبو، السطح، المستشفى، المسجد....كما برز الوصف كذلك في ذات الشخصية، فصور أفكارها ورؤاها، عبر عن مشارعها ومكنوناتها، مزج بين أفراحها و أحزانها، ووضعها أحيانا على كرسي التحليل وطبق عليها تقنية التطهير. وبهذا يكون قد جاب عالمها الداخلي، وبالتالي فـ « الفضاء الداخلي تمثل في العالم الداخلي للشخصية وظهر في أفكارها ومشاعرها وحتى حالتها تتراوح بين الفرح والفزع والحزن وا ٍن كان هذا الأخير هو السمة البارزة في الشخصية الساردة »[5]

---

[1] .-عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص 91.

[2] - يوسف الأطرش : المنظر الروائي عند محمد ديب، ص260.

[3] - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف ثلاثية ارض السواد نموذجا" بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العر بي الحديث"، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة،2008/2007، حسين خمري، ص10.

[4] - فاروق جقريف: أدب الازمة في رواية " ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، " مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير" تخصص: أدب جزائري معاصر، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011/2010، أحمد موساوي، ص97.

[5] - المرجع نفسه، ص97.

ولإبداء تقنية الوصف للقارئ وجعلها أكثر توضيحا لابد من التوثيق بأمثلة تدور في فلك هذا الطرح، حيث نجد الوصف _ في الرواية _ قد ارتبط بالتفكير والاسترجاع وذكر الشخصيات وحركاتها وعلاقاتها لغاية في نفس الروائي أراد تحقيقها « طيلة تلك الأعوام ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة وما تلاها كأجزاء لعبة الصبر، مثلما أنقش لنجاة خزانة من الخشب الرفيع.....وانحفر ذلك كله في خاطري كوشم أمي على ظاهر يديها وعرقوبيها.»[1]

والروائي في هذا والموضع يعرض لنا بدايته الروائية التي أراد بها استذكار أحداث الماضي، ومزج فيها بين السرد والوصف_ كما قلنا سابقا بطريقة تكاملية.

وكثيرا ما يقترن الوصف بالتأمل العميق والتبصر الدقيق مستحضرا بقايا المدينة و الحي العريق الذي طمست آثاره وأزيل عنه ذلك البريق، ما كان على الراوي إلا أن يستنشق ذلك الرحيق وأي رحيق هذا، إنما هو زيف وتلفيق « وكنت ما صعدت إلى السطح، آناء شعوري بالاكتئاب إلا سفعتني وحشة المدينة القديمة، التي طالما في عمقها وقائع العنف. فرحت أمسها إلى أسفل صامتة مستسلمة، كامرأة يئست لقضائها، فاستعادني ذلك صورا من تاريخها المنسي »[2]

وعلى خُطى آثار المدينة الضائعة والصمت القاتل، بزغت شمس الحلم الضائع على سهول وحقول ضمر كل ما فيها، ولم يبق للمتطلع عليها إلا التحسر« إذ وضع يديه على حافة جدار السطح زفر وراح يمسح حي المحطة العتيق. ثم التفت خلفه فبدت له عن يمينه تلك السهول الشاسعة تمتد حد البصر. وعن شماله كانت حقول الزيتون المهملة لا تزال مصفوفة مستطيلات ومربعات في عناية ميليمترية تصعد وتهبط في اتجاه الغابة المحيطة بالضاحية»[3]

[1] -الحبيب السائح :مذنبون لون دمهم في كفي ، ص11.

[2] - المصدر نفسه ، ص12.

[3] - المصدر نفسه، ص 31.

وقد يُسهب الروائي في لغة الوصف بغية الوصول إلى هدف معين وتحقيق غاية ما، فيكون الوصف بذلك السلم الذي يصعد من خلاله ليصل إلى مستوى فكري حامل لديناميكية إيديولوجية، أراد أن تكون مؤجلة إلى حين، بمعنى يسبقها الوصف، والذي «...لم يوظف لأغراض جمالية محدودة إنما كان يهدف في معظمه إلى خلق المعنى»[1] . وجسد هذا النوع من الوصف _ في الرواية _ بوعلام الذي شاءت له أحداث الرواية أن يقع رهين التحقيق، بعدما دارت حوله الشكوك وأصابع الاتهامات. بيد أنه أدار عينيه أمام الضابط لخضر ليتأمل كل ما في الغرفة فتهرب مُمسّحا جدران المكتب العارية إلا من سبورة خشبية غير مطلية للتنشير مخرسة بالتآكل ومدفأة مازوتية باردة وسياج نافذة حديدي ذي طلاء اخضر متآكل»[2]

لكن بوعلام ارتعش رعبا، وذعر لما صوب نظره إلى صور معلقة بالجدران «وارتعش إذ سرق نظره إلى الصور المستنسخة بالأسود والأبيض مكبرة ومعلقة بدبابيس تبدو لأشخاص مفقودين أو مقتولين من غير هوية أو مبحوث عنهم قضمتها أسنان الزمن وأبهتتها وطأة التقادم»[3] وغرض الكاتب من هذا الوصف هو التلميح لمظهر من مظاهر بداية الأزمة عن طريق الصور المعلقة.

ومما زاد الوصف بيانا واسترسالا هز مهارة الروائي من « خلال التلاعب بالوصف واللف والدوران حول الشيء المراد تثبيته للقارئ »[4] ، وعلى هذا جمع الروائي في قالب فني حقيقة الموت التي لم تبق مخيفة ومرعبة كما عهدناها، إذ أصبحت حقيقة لابد من وجودها على أرض الواقع مادام العدل قد غاب والقانون دخل قائمة الغياب، أما الحساب فهو العذاب، وحمل رشيد هذا العذاب و« كان كالموت برداء أسود غامق؛ من الجاكتة الجلدية وسروال دجين إلى الحذاء الرياضي وبعزم حديدي »[5]

---

[1] - يوسف الأطرش : المنظور الروائي عند محمد ديب، ص262.

[2] - الحبيب السائح : مذنبون لو دمهم في كفي، ص44.

[3] - المصدر نفسه ، ص44.

[4] - فاروق جقريف: أدب الأزمة في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج، ص96.

[5] - المصدر نفسه، ص101.

ولم تقف اللغة الوصفية اللاّ مباشرة عند هذا الحد فحسب، بل راحت أدراجها تصور المظهر الخارجي وتترك المجال للقارئ والمحلل؛ كي يدرك الخطاب الداخلي المقصود والمدسوس في ثنايا الشخصيات بألوانها وحركاتها وأفعالها« ثم انشغل عنها بصورة الإمام معلقة في وسط الجدار مقابل سرير نومها بوجهه المسالم حاسر الرأس بشعر يبدو أسود أملس ممسد إلى أسفل فصعقت ذهنه ومضة من وجه لحول »[1] . فصورة الإمام المعلقة ليست تصويرا ظاهريا فحسب، بل يذهب تفسرها إلى أبعد من ذلك؛ إذ هي صورة الخير مقابل الشر، العدالة والأمن إزاء الف والظلم، وهي لغة اللاّ رحمة وانتهاك الحرمات بقتل النفس البريئة بوطأة جريئة، وهذه النفس هي نفس الإمام إسماعيل المثقف الواعي ورجل الدين الداعي إلى الخير والمحبة .

إن التصفح للرواية سيجد _ أيضا _ حضور عنصر السرد محايثّا لتقنية الوصف في كثير من الأحيان. وبما أننا عرضنا آنفا لتمثيلات وصفية، كان من الأجدر بنا أن نمثل للسرد وطرق تجليه في متن الرواية. إذ السرد عنصر يشتمل على الأحداث والشخصيات والأفعال والحركات، إضافة إلى الفضاء المكاني والتعاقب الزماني، وكل هذا يقف عليه السارد المتعطش دائما إلى«...البوح بمادة القول التي تكشف النقاب عن ذاتية اختمرت فيها الأفكار و(الإيديولوجيات) والنزاعات الإنسانية في خليط واحد منتجة عالما متخيلا يتماشى مع الواقع من جهة ويفارقه من جهة أخرى»[2]، ولكي يؤدي السارد وظيفته داخل عملية السرد، لابد له أن يضع كل تركيزه على المتلقي أو المرو ي له. لأن فعالية النص والنص الروائي خاصة « مرهونة بمدى ما يعيره القارئ من اهتمام للنص في حد ذاته، كي يحدث تفاعل متبادل بينهما، وفي ذلك يستخدم القارئ موسوعته الخاصة كسلطة تتحكم في نوع القراءة التي تمارس على النص، والتي بموجبها تتحدد درجة التفاعل ».[3]

---

[1] - المصدر السابق، ص 172.

[2] - عروان نمر عروان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، " قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجيستر"، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية نابلس- فلسطين 1421هـ_2001هـ، عادل أبو عمشة، ص45.

[3] - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحديث عند عبد الرحمان منيف ثلاثية ارض السواد نموذجا، ص 241.

وكما سبق واتضحت لنا براعة الكاتب في توظيفه لتقنية الوصف نحن الآن لا ننحو منحنى بعيدا؛ إذ السرد _ هو الآخر _ حظي ببراعة الإبداع وتعددية الأساليب وتجديد وتنويع الذاكرة الأدبية، وعلى ذكر مصطلح الذاكرة يستحضرنا نوع من السرد، التمسناه في رواية « مذنبون لون دمهم في كفي » وهو سرد قائم على ورود أحداث الماضي بصورة متناسقة ومتسلسلة في ذهن الراوي، الذي ينقل الواقع المعاش ليس على لسان الكاتب مباشرة وا ٍنما السارد بمختلف وظائفه هو الذي يجسد مختلف مجريات الرواية، حيث يتخذ « طابعا سيميائيا داخل النص الروائي بوصفه صوتا سرديا بديلا للمؤلف .إن هذا يمنح السارد سلطة بناء المرجعية النصية ضمن نسق سيميولوجي مليء بالعلاقات الذاتية : فيغدو السارد، في حقيقته السيميائية داخل النص الروائي ذات تحيل على المؤلف »[1]

وتظهر اللغة السردية القائمة على الذاكرة واستقصاء الماضي في مستهل الرواية حيث مثّلت بداية القص الروائي وحددت مساره...« وقد أتت واضحة في بداية الأحداث انطلاقا من تحديد المدة التي مرت على المذبحة بأربعة أعوام، وصولا إلى وعي الراوي لأحداثها، والذي أخذ على عاتقه سرد وقائعها عن طريق ما عاشه، أو ما سمع عنها »[2] ولهذا كان المقطع الأول من الفصل الأول بمثابة بؤرة الرواية، وتفرعت عنه الأحداث فيما بعد « بنهاية سنة ألفين وثلاثة الجارية يكون مر على الحادثة أربعة أعوام، فلابد إذا أن تكون وقائع كثيرة صارت إلى الابتذال، نحن الجزائريين ننسى بسرعة، فذلك شيء من المزاج الخاص»[3]

وا ٍذا كان للسرد مادته الخام المتمثلة في عنصر الحكي الذي يسعى جاهدا إلى تمثيل الأحداث والانتقال بها من وضعية إلى أخرى، كان لابد له أن يعرج بالملتقى في دهاليز التخييل، فالسرد«(...) عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية عرض بواسطة اللغة »[4]

---

[1] -عبدالرحمان التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص61 .

[2] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص58.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي ، ص11.

[4] - رولان بارت وآخرون: طرائف تحليل السرد الأدبي: تر : بنعيسي وبحمالة، الرباط، ط1، 1992، ص71.

وهذا العرض يزج بالمتلقي في براثن الرواية، فيصبح شخصا فاعلا فيها يفكر مع الشخصيات الأخرى حين تفكر، يتحاور معها، يذهب إلى فضائها وتدق ساعته زمنها، وهذه أعلى درجات التخيل « بأن يتخيل المتلقي الشخصيات وهي تتحاور وتتفعل، بل ويتخيل الحركات والإيماءات التي تصدر عنها، كما يتخيل الفضاءات والأشياء التي تؤثث عالم الحكي »[1]

وقد أدخل صاحب رواية « مذنبون لون دمهم في كفي» _ الحبيب السائح _ المتلقي في دوامة التخييل، وجعله _ أي التخييل _ وسيلته في التغيير

« وخرجت من الحوش لأدخل القبو من بابه البراني فلحفتني برودة الفراغ، ونزلت حاشرا حواسي أسمع الصمت يتردد في أنفاسي على وقع خطواتي، وتلمست السرير على غشاوة فتوهمت شبح الموت نهض بفحيحه من الفراش البارد »[2] فإذا أرجعت تمثيل هذا المشهد في الذهن عسرُ عليك تخيّله، إذ الصمت والفراغ لا يدركهما إلا من يعيشهما إثر موقف ما، وكذا الموت فهو يحمل « (...) هيبة المقدس الذي يصعب تخيله ووصفه»[3]. وهذه تقنية امتلكتها الرواية بغية تحسين أو تشويه فكرة أو تعميق رؤية ما وتوجيه القارئ بما « يضمن لكل إيديولوجية الظهور دون توجيه مسبق من الراوي. الذي تصبح رؤيته غير متميزة، عن الرؤى الأخرى »[4]

وختاما يجدر بنا الإشارة إلى أن الرواية كلها حاملة لبرامج سردية ذات فاعلية في تسيير الأحداث، ونظرا إلى اننا نريد توضيح تقنية الكتابة عند الحبيب السائح، اقتصرنا على إعطاء أمثلة دالة توضح مبتغانا. ولم نكثف البحث في هذا المجال على الرغم من أنّ البحث فيه شيق وممتع.

---

[1] -عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحديث عند عبد الرحمان منيف ثلاثية أرض السواد نموذجا، ص 243.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 100.

[3] -عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحديث عند عبد الرحمان منيف ثلاثية أرض السواد نموذجا، ص243.

[4] - عمر عيلان : الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص 73.

وما توصلنا إليه، أن موقع اللغة والكتابة عند الحبيب السائح أعطاها بعدا جماليا وفنيا لا مناص منه؛ فقد مزج الروائي بين العامية والفصحى بطريقة فعالة جعلت من النص الروائي يلقى قبولا كبيرا لدى الجميع، وكيف لا؟! إذ المجتمع متعطش لمثل هذه الكتابة القريبة من البساطة والتوضيح، خاصة أن موضوع الرواية يحاكي زمن المحنة، وبهذا تحقق انسجام وتجانس للموضوع مع الكتابة من جهة ومع منظور المجتمع من جهة أخرى.

وهذا – بالطبع – لا يجعلنا نخلي السبيل عن الجانب الفني الآخر وهو الأسلوب والشعرية وبراعة انتقاء الألفاظ وحسن توظيفها، وا ن كان اختياره غالبا عفويا يناسب فيض الخاطر لا جبريا بقدرة قادر.

ونسيج الرواية يزخر بالاستعارات والتعابير المجازية التي تطرب سمع المتلقي وترهف إحساسه « ولا تحسن البلاغة الصقيلة إزاءه شيئا، إلا أن آمن الإنسان بأن سحر الكلمة يزلزل الخيال»[1].

وهذا التوظيف المجازي من أجل إضفاء الرونق والجمال على الرواية، وكذا تتناغم مقاطع الرواية وتنساب كلماتها انسيابا وتتدفق تدفقا شعريا يكسبها التميز ويرتقي بها في طور الكتابات الروائية، فالحبيب السائح من خلال روايته راح « يوشح كلامه بألفاظ شعرية رقيقة طورا، وجزلة طورا آخر، ويوشح لغته على أساس المحسنات البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة ومجاز، وهذا بهدف إبعاد الملل عن القارئ وبشد انتباهه»[2].

وعلى هذا الأساس، نكون قد قمنا بفك شفرات الكتابة اللغوية عند الحبيب السائح من خلال روايته " مذنبون لون دمهم في كفي " وجسدنا الجانب الجمالي والفني فيها اعتمادا على استلهام فنيات الرواية ومحاولة ملامسة تخومها، وتتبعنا مسارها السردي، وفي النهج ذاته حاولنا الإشارة – ولو بقليل – إلى سلسلة العمليات اللغوية التي ارتبطت بالإيديولوجيا وتكاثفاتها الدلالية، وهي رؤية يتبناها الكاتب من خلال ما يضمن البناء الروائي، وجوهر ذلك هي اللغة وطريقة ربطها بتطور الأفكار مما يعطي نسقا مفهوما واضحا لدى المتلقي.

[1] - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 272.

[2] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص 60.

وا ٍننا لنرى – انطلاقا من كل ما سبق- أن اللغة التي وظفها " الحبيب السائح " في روايته "مذنبون لون دمهم في كفي"، تؤول إلى كشف كنه التوجه الإيديولوجي نظرا لطبيعة موضوع الرواية الحافل بالإيديولوجيا والمملوء بالسياسة؛ فقد كان الروائي " الحبيب السائح " في كل مرة ينتقي ألفاظا تشع بدلالات مختلفة وتتمركز هذه الدلالات حول السلطة والسلطة المعارضة، ولكل توجه سلطوي فنية لغوية خاصة، سعى من خلالها – أي الروائي – إلى كشف الصراع الإيديولوجي القائم بين أطراف المجتمع الجزائري إبان الأزمة؛ فمثلا سلطة كسلطة رشيد يطبع لها الكاتب لغة خاصة بها، تحمل رمزية موحية لا يمكن ملامسة هذا الإيحاء إلا من خلال دراسة مبطنة للرواية بأكملها. وفي السياق ذاته تتقمص الجماعات الإسلاموية –طر ف معارض دينيا – لغة مغايرة تماما أراد الكاتب – من خلالها – أن يبرز شرخ الفجوة بين السلطتين والصراع بين الإيديولوجيتين، إذ لغة التطرف والقمع والتعسف تنأى بعيدا عن لغة الرفض المطالب بالتغيير السلمي وتحقيق العدالة الاجتماعية.

من هنا نفهم غاية الحبيب السائح في استعمال هذا الإبداع اللغوي المحكوم بالصراع الإيديولوجي، وعرضه لدلالة اللغة، محاولا جعلها « (...) تشع بمجموعة من الدلالات نظرا لطبيعة موضوع الرواية المملوء بالإيديولوجيا، والحقائق السياسية»[1]. وهذه تقنية خاصة وميزة إيجابية للكاتب، إذ تدل على امتلاكه – أي الكاتب – لأسلوب بارع ورؤية شاملة للوجود وبعد نظر خفي، لا يكشف ذاته إلا من خلال قراءة متفحصة لقارئ متمكن.

[1] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص 59.

2/ دلالة المكان

المكان أو الفضاء _ كما ترجم في اللغات الأجنبية_ عنصر فعال وجوهري في البناء الروائي، لا تقوم الرواية بمنأى عنه، فهو كفيلها في سرد أحداثها وجهاز استقبال لها ولشخصياتها والموجه الرئيس لحركتها السردية إذ « يعتبر الفضاء المكاني من البنيات الداخلة في بناء الخطاب الروائي، وهو عنصر فعال يحوي ويؤطر أحداث القصة المسرودة في الخطاب »[1] .

بيد أنه كان في سالف الدراسات النقدية أقل أهمية، مقارنة بعناصر أخرى كالشخصيات والزمن وما يتعقبها من متتالية الأحداث وحركات السرد. إلا انه سرعان ما وهج نور الدراسات على عنصر المكان، فحوره بؤرة يتم من خلالها فهم فحوى الرواية، بمعنى انه « الجغرافية الخلاقة في العمل الفني »[2]. وراح شيئا فشيئا يثبت أقدامه ويرسخ وجوده : إذ لا تخلو رواية اليوم من « المكان » بل وحتى تعددت دلالته وخلق لنفسه مركزا استراتيجيا واكتسب أهمية من ذلك التواشج والتعالق الكبير بينه وبين الإنسان، ولن يكن هذا عن طريق حيلة أو تدبير، بل هو مجرد قدر ومصير، وتتدرج مكانته في : « تلك العلاقة اللصيقة بينه وبين هوية الإنسان وثقافته، ولعلاقته بالزمن والتاريخ، ورمزيته الروحية، ولارتباطه بالذاكرة الذاتية والجمعية للإنسان »[3]، والمكان بهذا الوصف شديد الصلة بالإنسان منذ بدء الخليقة.

_ ويجدر بنا الإشارة إلى أن المكان أو الفضاء في الرواية_ كم سبق ذكره_ متقاربان في الدلالة، إلا أنه بإمكاننا التمييز بينهما انطلاقا إلى ما ذهب إليه بعض الروائيين

---

[1]-نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات" الطاهر وطار وواسيني الأعرج" نموذج مقاربة تحليلية تأويلية، " أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، تخصص الأدب الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاج لخضر -باتنة- 2012/2011 ، الطيب بودر بالة، ص218.

[2] - ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ط، د ت، ص 17-18.

[3] - رضا السيد لعشماوي محمد: رؤية المكان في روايات " يوسف السباعي " دراسة فنية تطبيقية، " بحث مقدم للحصول على درجة الماجستير في الآداب"، تخصص الأدب الحديث والمقارن، قسم اللغة العربية وآدابها، 1431/2010 هـ، حلمي محمد بدير أبو الحاج، ص10.

العرب في دراساتهم، إذ توصلو ا إلى نتيجة مفادها: أن المكان الروائي يحيل إلى مكان فقط في حين لا يقتصر مصطلح الفضاء على المكان فحسب، بل يتجاوز إلى العلاقات الخارجية الأخرى التي يلتف حولها المكان من زمن وشخصيات وأحداث وبالتالي يكون الفضاء أوسع وأشمل من المكان الروائي، ومن هنا فإننا « نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها »[1].

كما يمكن القول أن المكان بصفته عنصرا سرديا هاما في الرواية لا يستقر على مكان واحد _ كما سبق ومثلنا للمكان والفضاء _ ويرجه هذا إلى نسيج الرواية في حد ذاته وما يحمله من بنائيات سردية مختلفة نخص بالذكر منها: الأحداث « إذ يحرس السارد على اتخاذ بؤر مكانية معينة مسرحا لأحداثه واختلاف الأمكنة في المحكي متعلقة باختلاف الأحداث وحسب الرؤية السردية للروائي المتراوح بين أمكنة مغلقة و أخرى مفتوحة ويمكننا أن نصفها كذلك حسب الزمن إذ نجد أمكنة نهارية وأخرى ليلية »[2]

ومن هنا نفهم أن المكان لا يتقوقع في ذاته، وا ٍنما هو شكل له مداليله وأينما تحقق هذا الشكل في الرواية على أنه عنصر سابق، تبعته هذه المداليل عنصر لاحق، وهو بدوره لا يقطع وصاله بهاقي مسار الرواية ككل .

وا ٍن كانت الأحداث من بين هذه المداليل قد أفضت فاعلية مهمة في بناء دلالة المكان، فإن للشخصيات ما للأحداث أو أكثر« إذ إن الرواية تخلق ارتباطا وثيقا بين المكان و الشخصية وتآلفهما، والمكان في الرواية قادر على أن يظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية »[3] فالشخصية تتفاعل مع المكان، وهو بدوره يحويها ويعطيها رد فعل مماثل.

---

[1] - سمر روحي الفيصل:الرواية العربية البناء والرؤيا – مقاربات نقدية – منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط 2003، ص 74.

[2] - ليلى حمراني: الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة، موضوعة الجسد، لأمين زلا اوي نموذجا، " بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير "، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، 2006 - 2007 ، عبد القادر عميض، ص 178.

[3] - فاروق جقريف: أدب الأزمة في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج، ص 83.

إن المكان أو الفضاء في الرواية لا تقف مداولاتهما حدّ هذا الطرح – السابق – إذ ما تناولناه يعد جزءا لا يتجزأ من مفاهيم أخرى. لذا آثرنا أن يكون التوضيح والتعمق مرتبطا ارتباطا عضويا بالتطبيق على الرواية المدروسة في موضوع بحثنا، فنمثل لما سبق ذكره أو نتجاوز ذلك إلى مفاهيم أخرى.

يشتمل إبداع الرواية على عنصر المكان بمختلف دلالاته، وقد انتهج الروائي طريقة لتنظيم أفكاره وتلاحمها من خلال علاقتها بعنصر المكان؛ باعتباره الفلك الذي تدب فيه الحركة والحياة وتتعايش فيه الشخصيات وكثيرا ما يتبادر إلى أذهاننا أن المكان هو مجرد واقع وهيكل خارجي له بناؤه الخاص وتصميمه الهندسي، لكن في حقيقة الأمر لا يقف المكان عند هذا التمثيل فحسب، بل هو « ... عنصر فني كباقي عناصر الرواية، توحي به اللغة وتصنعه»[1].

يستعين الروائي الحبيب السائح بأمكنة عديدة، كانت طريقة إدراجها من بداية السرد الروائي إلى نهايته، وما يمكن أن نلحظه أن جميع الأمكنة الواردة وليدة الواقع والبيئة المعاشة، تعكس واقع الشعب الجزائري، ويدس فيها – أي الشعب – ذكرياته الأليمة.

والأمكنة لها أُطرها الخاصة التي تميز طبيعتها؛ من حيث هي أمكنة مغلقة أو مفتوحة؛ إذ تجسد الأولى – المغلقة – حيزا سريا منكفئا على ذاته، يمارس فيه الشخص كل ما هو خصوصي ومتقوقع بالداخل ويبقى بعيدا عن كل ما هو خارجي؛ ذلك أنه يرى فيه تحاورا وانسجاما على عكس العالم الخارجي الذي فقد به صلته، فالأماكن المغلقة « هي الأماكن الأكثر حرية بالنسبة للشخصية من غيرها (المفتوحة) التي يفتعل فيها الشخوص رغباتهم دون رقيب أو حتى خوف من الرقيب، إنها أماكن للذة المنزوية والمعزولة عن المجتمع عن المدينة، عن الشارع، ... إنها أماكن خاصة وذاتية جدا »[2]. والرقيب الذي غيبته الأمكنة المغلقة ووضعت له ندا مقابلا. تمثل في الحرية الشخصية وعنصر الترغيب لا الترهيب، أدرجته الأمكنة المفتوحة وجعلته القانون المسير ويكون الفرد فيه مجبرا لا

[1] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية – دراسة نقدية – دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 2012 م – 1433هـ ، ص 113.

[2] - ليلى حمراني: الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية العاصرة، موضوعة الجسد، لأمين الزاوي نموذجا، ص 183.

مخيرا؛ أي لا بد له من الالتزام بعادات وتقاليد المجتمع، قوانينه وأعرافه. وهذا طبيعي فاتساع المكان يفترض – بالضرورة – وجود أفراد يكونون مجتمع وعلى كل فرد أن يحترم القانون الذي يجمع بينه وبين غيره، فحرية الفرد إذن تنتهي عند بداية حرية الآخرين، وهذا ما يجعل المكان المتفتح « (...) أكثر ضيقا وضغطا وكبتا على الشخصية والذي تقف اتجاهه موقفا معاديا لكونه حاوية لشخصيات عديدة»[1].

وفي النهج ذاته سنحاول تقسيم أمكنة الرواية بحسب ما أدرجناه من مفاهيم بسيطة حول ماهية الأماكن المغلقة والمنفتحة، وسنبدأ بادئ ذي بدء بالأمكنة المغلقة، لأن الروائي الحبيب السائح أعطاها الأولوية وآثر أن يلج في ممكن الأحداث انطلاقا منها؛ مع العلم أن الأمكنة عموما كثُر توظيفها في الرواية فشملت: البيت، الشارع، المقبرة، الحديقة، المشغل المقهى، المسجد، المستشفى ... إلخ. إلا أننا اخترنا أربعة أمكنة وحاولنا دراستها:

1/ الأمكنة المغلقة:

أ- **البيت:** لعل الكثير يحمل دلالات متقاربة لفضاء البيت، إذ بمجرد قولنا كلمة بيت يتبادر إلى أذهاننا تلك الراحة والطمأنينة وذلك الجو النفسي الهادئ والتعايش الودي العائلي والأسري كما يعمل البيت على « ... حماية الفرد من الحر والقر، ومخاوف ومخاطر الشارع التي لا ترحم »[2].

والبيت في الرواية أخذ دلالات متنوعة بحسب الشخصية التي تنسب إليه كل مرة فمع شخصية أحمد كان البيت ملجأ لاحتواء الذكريات واستذكار الماضي بكل ما أوتي من حسرة الألم ومرارة الحزن « قبيل المساء، صعدت إلى السطح وحيدا متعب الوجدان فسفعتني برودة الجو الكئيب »[3]. وفي عبارة أخرى « كنت ما صعدت إلى السطح، آناء شعوري بالاكتئاب »[4]. فالروائي هنا وهو سارد للأحداث يبوح – على لسان أحمد – بما يخنق أنفاسه ويسيل عبراته إلى السطح؛ لأنه يرى فيه المكان الوحيد الذي يستطيع أن يلق فيه الراحة أو

[1] - المرجع السابق، ص 195.

[2] - فاروق جقريف، أدب الأزمة في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج، ص 87.

[3] - الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص 73.

[4] - المصدر نفسه، ص 12.

حتى يحاول اصطناعها لنفسه، وهو بهذا يحاول أن يجعل من السطح شخصية مـ ُؤنسة تسمع وترى، تزيل الهم عن البال وتهـ ّون من فضاعة المواقف والأحوال.

ومع الشخص ذاته أحمد، كان البيت مخبأ لممارسة الشهوات والتلذذ بالطيش والنزوات؛ فأحمد استفرد بجزء من بيته وهو القبو، ونظرا إلى أن القبو مكان مهجور تكفهر عنه الأعين وتبتعد عنه لدغات الألسن، كان مناسبا لإحضار عشيقة في أوقات الفراغ، فدعا إليه فلة ومارس معها كل أنواع العشق والهيام « وهمست لها بين سكون القيلولة وعتمة القبو وحرارة جسدها ... »[1].

ومن زاوية أخرى، كان بيت فلة حاملا لخطاب الحب المجنون والرغبة الجامحة فالبيت « حيز مكاني وموطن للسكن وجسد المرأة كذلك موطن للسكن »[2]؛ فأحمد تردد على بيت فلة كلما سنحت له الفرصة ليكمل حلقات مسلسله الغرامي الموسوم مجازا " العشق المذنب "، وبما أنه كان يدرك خطيئته حاول أن يتسلل إلى بيت فلة متخفيا واضعا على وجهه قناع الخطيئة « بالرغم من أن قفزتي لم تحدث سوى صوت أشبه بشيء أخرس أسقطته الريح لأن حائط الحوش لم يكن عاليا. فإني كنت تحسست بيدي موضع الضربة وركزت أعصابي ثم دفعت بقواي دفعة واحدة فتلقى حائط الغرفة الداخلي ردة للباب فصاحت بفزع: شكون؟ »[3].

وبدافع علاقة الصداقة الجامعة بين أحمد ورشيد، منح أحمد لرشيد تذكرة الدخول إلى بيته، بل وحتى جعل منه حيزا سريا ليختبئ فيه من ظلم فئة الحثالة ومن تتبع هاجس العدالة، ويبرز هذا صراعا كبيرا بين الفئات الثلاثة – رشيد والفئة المتطرفة وفئة العدالة - و« من خلال الصراع بين الشخصيات يتفتح المجال أمام تعدد الإيديولوجيا، وكذا أشكال الوعي الأخرى المتناقضة »[4].

---

[1] - المصدر السابق، ص 95.

[2] -ليلى حمراني: الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية العاصرة، موضوعة الجسد، لامين الزاوي نموذجا، ص 184.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 24.

[4] - سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية " ذاكرة الجسد " للروائية: أحلام مستغانمي، ص 42.

إن بيت أحمد – بالنسبة لرشيد – مجرد مهرب وملاذ للفرار من الملاحقة ورشيد قبل أن تقع هذه المأساة والمحنة التي خيمت على ظلال أنفاسه، كان يملك بيتا كباقي أقرانه ملؤه حب وعطف وحنان. لكن دوام الحال من المحال، فقد ظهر الحق وأفل الباطل؛ والحقيقة تكمن في مأساة الفرد الجزائري التي أخذت منه الغالي والنفيس: شردته، يتّمته، قهرته، ظلمته وهلم جرا، أما الباطل فيكمن في اعتقادنا اليقيني أن البيت مستقر على أحواله ولن يقدم لنا سوى الجو الملائم. لكن للأسف؟! فقد أصبح قفرا يقف الروائي من خلاله للتوجع بآلامه والتوهم بآماله. والسارد يوضح لنا أن رشيد انقلبت حياته رأسا على عقب بعدما كان يعيش عيشة هنيئة « فقد تراءى له أبوه واقفا فيها كعهده. وتمثلت له أمه انتظرته بشوق، وفي عتبة الدار استقبلته من عودته. فدخل فعطرته رائحتها المخبأة في زوايا الغرف، التي لم تبق واحدة منها لم يعبث فيها وهو صغير »[1].

ومن ثمّ تحول رشيد إلى شخص آخر لم يدرك حقيقة نفسه ولا استطاع أن يستوعب فضاعة الحدث وذُعر أمام بيته الذي حوّله الأعداء إلى قبر « فلما فتح باب بيتهم صعقت وجدانه شحنات من الحزن والغيظ والألم الباطني. ودخل صحن الحوش ففغر عليه الصمت. كانت الجنينة مخرسة، وقد اختنقت فيها شجيرة الورد وتيبست كل التفاصيل. وكل شيء حين كان الموت البطيء أخمده »[2]، وهذا ما يبرز – وبكل ثقة ووضوح – براعة الكاتب في «... زرع دلالات موحية يمكن التقاطها وإسقاطها على وجهة النظر التي يريد الراوي توصيلها فيكون المكان بأشيائه المادية قد أفصح عن طبيعة الشخصية المحورية التي تمثل صورة اجتماعية لكثير من أفراد هذا الوطن. فهل يعقل أن يغتال كل فرد كي تطبق العدالة التي يريدها المسلحون؟ »[3].

ومن هنا فالكاتب ينظر للمكان نظرة ديالوجية تعبر عن أفكاره ورؤاه الإيديولوجية الطامحة إلى تغيير الوضع.

---

[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 278.

[2] - المصدر نفسه، ص 291.

[3] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية – دراسة نقدية، ص 135.

وفي النهج نفسه اختار الروائي شخصية الإمام إسماعيل للتدليل أكثر على المأساة الكبرى التي راح ضحيتها إثر رفضه لأوامر الجماعة المتوحشة، فتعرض – الإمام إسماعيل- للمصير ذاته الذي لحق بعائلة رشيد التي حضرها الموت إلى وكر عشها، بينما قُتل الإمام أمام أعين الملأ في المحراب.

وذكرنا الإمام إسماعيل إنما لنستقرأ دلالة بيته في الرواية؛ إذ كان بيته مفعما بنفحات الإيمان وطيب القرآن، كل شيء فيه يبوح بنسائم العلم والمعرفة؛ غرفه، جدرانه خزائنه، لوحاته ... وورد هذا كله في الرواية مستندا على تقنية الوصف المكاني، فالرواية «... تبدأ به لتقديم وصف دقيق لجوانب المكان... »[1]، وتحقق الوصف على لسان السارد إثر عملية تفتيش الضابط حسن ومساعده في بيت الإمام، وكل ما وقعت عليه أعينهم دلهم على ثقافته الواسعة ومعرفته المتنوعة « فظهرت لهما ثلاثة أشعة كبيرة من الكتب والمجلدات تتوسطها طاولة بستة كراسي خشبية وفوقها حق خزفي مملوء أقلاما سيالة ورصاصية وجافة وقصبية شقية أيضا »[2]، وفي مقطع آخر « فقد التحق به مساعده ناظرا بانجذاب شديد إلى مئات الكتب مصفوفة على الرفوف بقطع صغير إلى متوسط وكبير »[3].

وما نلحظه عند قراءة الأبعاد الداخلية للرواية أن الاستمرارية لا وجود لها في هذا الزمن الموحش. فالبيت ستتحول حالته في كل مرة كغيره من البيوت من طابع الهدوء والسكينة والمرح إلى هاجس الموت والحزن والقرح، وتزيد كل مرة فجوة وعمق الألم، ويصبح القلب كبئر تلقى باستمرار ردما وحفرا، تغييرا وا ِلغاء، وثمة حنين لا نظير له سوفـيُ سحق تحت عجلات التغيير والتقدم، وتلك حالة لا بد من حدوثها، وعندئذ ستتعمق بئر أخرى»[4] والقلب أيضا يحفر وتردم فيه آهات الألم والتقطع ويغشيه ضباب الصمت مثلما غشّى بيت الإمام بعد نحره ككبش فداء « فلما فتحت لها الزهرة باب بيتهم تنشقا معا نسيم الصمت»[5]

---

[1] - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 2011، ص 109 – 110.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 180.

[3] - المصدر نفسه، ص 181.

[4] - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص 40.

[5] - المصدر نفسه، ص 170.

لأن المصابلبس هيّنا، إنّه – الإمام –أحد أركان المنزل وجوهرة قيّمة، لذا فموته حمل كثيرا من الحزن والألم والأسى. وحتى فراغ البيت حزن عليه « وتقدم في الرواق النظيف الساكن لا يزال محتفظا بشيء من الحزن، غمر المساعد بسكينة الأضرحة، فأسنت في ذهنه موجعة تلك الجمعة التي لم يغب عن جنازتها سوى القاتل وجماعته»[1].

من خلال ما تقدم حول دلالة فضاء البيت يصل بنا السارد في نهاية المطاف إلى أن البيت في زمن العشرية والأزمة الدموية سلم رايته وأعلن تغيير طبيعته من أمن وسلام إلى رعب وصدام « فالبيت في نظر الكاتب هو يشبه المدينة بكايانها المرعب وفيافيها المظلمة، فإذا كان البيت لا يرحم الأفراد خاصة في وقت الأزمة فما بالك بالشارع والمدينة المظلمة التي أصبحت مسرعا للكلاب الضالة...»[2] وهذا ما جعله عاملا من عوامل تعميق فجوة الأزمة وجحيمها مظلما لا يطاق.

ب- مكان العمل:

ويمثله في الرواية مشغل أحمد، وهو تلك المساحة المخصصة لكسب الرزق وضمان العيش والاستمرار، وهو يفرض على صاحبه نوعا من الألفة والارتياح النفسي بكل ما يحويه من مواد وتجهيزات وآلات ... وإن كانت قديمة أو لا تفي بالغرض ولا تسد الحاجة، إلا أنه يرضى بها ويتوائم معها «لأنّ بناء المكان يأتي منسجما مع مزاج وطبائع الشخصية، حيث يساعد المكان على فهم الشخصية»[3].

وقد بدا مشغل أحمد من خلال الرواية بوصف محتوياته وأجزائه، ويتضح هذا في زيارة الضابط لخضر رغبة في مقابلة رشيد « بدا الضابط لخضر في لباسه المدني، على حرج إذ وقف في باب مشغلي مبصرا بعين رجل الأمن في أشياء الفضاء مفروزة من بعضها بحسب طبيعتها ووظائفها. فشم بالتأكيد مزيجا من رائحة الخشب والبرنيق ... واسترعته آلات

[1] - المصدر السابق، ص 171.

[2] - فاروق جقريف: أدب الأمة في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج، ص 87.

[3] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية- دراسة نقدية – ،ص 128.

زوايا وقياس ومساطر ومطارق خشبية من النوع القديم معلقة هنا وهناك على جدران غير مطلية غطتها طبقات من غبار الخشب»[1].

وفي الطرح نفسه جعل أحمد من مشغله صديقه الحميمي في الجدّ والكدّ، يقدم له ما استلزمه من معدات ويقابله – المشغل – بتوفير الراحة النفسية والجو الملائم للعمل والرزق الحلال البعيد عن النصب والاحتيال.

وبهذا يحصل التفاعل بينهما وتتأصل العلاقة، وهذا شيء ضروري لتحدث الألفة ويتجاوز المكان بعده الحسي « وبالتالي فهو موقع وموقف في الحياة، مرهون بجدلية تفاعل الإنسان معه، إن مستواه الشخصي أو الجمعي»[2].

ولقد اعتنى أحمد بمشغله أيّما اعتناء وجعل كل شيء فيه مرتبا ترتيبا يوحي بالدقة والرزانة في العمل « وبهره إذ دخل مقصورتي الصغيرة، التي كنت أتخذ منها مكتبا، نظافتها وترتيبها ... وتفحص الأقلام والمساطر على الطاولة والجدول الزمني المعلق في سبورة صغيرة والمصباح المكتبي والمذياع وكذا خطاطات بمفاصل الأشياء التي يتم نشرها وتركيبها»[3].

كما أن أحمد لم يبخل على صديقه رشيد بهذا المشغل ومنحه – في أيامه الإعدادية-مفاتيحه واقترح عليه أن يتردد عليه من حين لآخر؛ على حدّ قوله: « وفي الربيع الذي صادف سنته النهائية في الثانوية سلمته من مفتاحي المشغل والمقصورة قائلا له: هذا أفضل مكان لتركيزك فصار. ما قضى أسبوعه إلا في المقصورة، بعيد انصراف العاملين وسط رائحة الحيطان القديمة والخشب والبرنيق ... »[4].

ولم يسلم المشغل – أيضا – من زلات الخطيئة والتجاوزات الجريئة التي دارت بين أحمد وعشيقته فلّة بعدما تلمسا آثارها في القبو « كنت أحدس أنه أثارها مني بقايا رائحة

[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 51.

[2] - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص 102.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 285.

[4] - المصدر نفسه، ص 286.

نجارة تحس جسدي، وقد كانت جاءتني قبل أيام إلى مشغلي وقربت جسمها مني حد أن تنشقت أنفاسها ...»[1]

ومن هنا يتضح أن مكان العمل والمشغل – في الرواية – اكتسب أهمية كبرى بالنسبة لصاحبه أحمد، وكذا على لسان الراوي الذي أراده في بداية التجربة السردية، للتدليل على أن الحياة تبدأ بالعمل وممارسة تقاليد الكسب الحلال، ويغدو المكان حسب الرواية «على علاقة تامة بالشخوص بمعنى أن الشخوص أنفسهم هم من إنتاج المكان»[2]. فأحمد أنتجته طبيعة عمله والمكان الذي يمارس فيه العمل.

2/ الأمكنة المفتوحة:

أ- **المقبرة:** تعتبر المقبرة فضاء هاما منفتحا على المدينة وعلى الأفراد، يتشارك الجميع في رؤيته. فالمقبرة « ...أكثر الأماكن انفتاحا فهو مكان التواصل مع الماضي المشرق »[3] تضم المقبرة كل الأجساد التي صعدت أرواحها إلى السماء، ولم يبق فيها إلا العظام والرفات.

وفي زمن المحنة كثر الدم والقتل، فملئت المقابر بالموتى وأصبحت تنادي هل من مزيد ؟ وهذا سبب مقنع لتسميتها بالمكان المنفتح؛ إذا أصبحت قطبا ومركزا للعزاء « وفي زمن الحرب ينتشر الموت، فتصبح المقبرة قطبا مفتوحا على حياة الناس، لأن الموت يغدو جزءا من الحياة »[4]

وفي الرواية لم تظهر المقبرة بقوة إلا مع شخصية رشيد، وقد اتخذت « بعدا فكريا ونفسيا يحفل بدلالات مختلفة »[5]

---

[1] -المصدر السابق، ص 120.

[2] - يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، ص 270.

[3] - علي منصوري: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، ص 251.

[4] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية – ،ص 123.

[5] - عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيو بنائية، ص270.

إذ دلت على الماضي واستحضار ذكرى والديه وأخته، الذين قتلوا أثناء الفتنة الكبرى ، وكيف حول الوحش الإنساني عائلته رفاتا قابعا في غياهب ظلمات القبر، وكانت أصداء الموت في كل مرة تتعقبه في أحلامه ويقظته، في سكونه وحركته، في هدوءه وانفعاله فتتصاعد أنفاسه ويشهق كيانه ويتقبض قلبه من هول الذاكرة الأليمة، ثم يسترجع أنفاسه من خلف صهرات الثأر « ففي القبو كان قطع لي أمام أرواح أمه وأبيه أخته على أن يتعقبه حتى يدركه ثم توجع لي صبيحة اليوم الثالث من نكبته جاف الحلق قاسي الصوت منقبض القلب: أحمد خويا، ماذا بقى لي بعدهم؟»[1].

وكلما سمع رشيد خبر العفو السياسي عن القتلة والمجرمين، زادت لديه رغبة القتل وارتفع صراخ الثأر في أعماقه، لأنه تذكر أولئك القابعين في القبور« ملأت قلبي بما فاض من تراب قبورهم كيلا أنسى »[2] لأنه قبل أعوام عاد إلى بيته متوهما أن عائلته تملأ فراغ الصمت فيه، لكنه ذعر وصدم بعد أن حولوا مأواهم إلى قفار القبر، فيقول رشيد بحسرة « تركتهم نياما في قبورهم » [3] وراح يلوم نفسه على عدم حمايتهم وهم أحياء وتقصيره في حق الظالم مدفوعا بـ «... الإحساس بالذنب والتقصير اتجاه الماضي، لذلك فهو يسعى لإعادة إنتاجه من جديد »[4]ومادّ ام الموت كان مصيرهم، قدره القتلة المتوحشون وسكت عنه الخونة المتقاعسون، كان عليه أن يجلب حقه بيده «... فيظهر فجأة ويقتل لحول ثم ينبش قبره »[5]

وللمقبرة دلالة استحضار الماضي _ أيضا _ مع الزهرة ،إثر زيارة قبر والدها إسماعيل الذي قتل غدرا. بيد أن نوره أضاء أرجاء المقبرة ونفحت منه رائحة المسك والإيمان أمام نتانة جثث التمرد والعصيان.

[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص16.

[2] - المصدر نفسه، ص242.

[3] - المصدر نفسه، ص 242.

[4] - عمر عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص 271.

[5] - المصدر نفسه، ص 187.

وقد حضر الإمام في ذاكرة محبيه بكل ما يوحي إلى الاحترام والتقدير لصفاء سريرته ونقاء إيمانه كنقاء الثوب من الدنس « ويوم خرج للزهرة من بوابته وناداها، إذ كانت تغادر المقبرة وسط جمع من النساء اللائي رافقتها غداة دفن والدها إسماعيل، عزاها وقال لها: كان أتقى الناس " فقابلته بسكون وصفاء متجملة له: كان يحمل في صدره السلام لم يغتالوا سوى جسده"»[1] ويظهر لنا هنا، أن الزهرة تحن إلى القبر، لأنها ترى في ماضيها المؤلم، الذي ترغب في الوفاء له، فتحاوره وتستنطق من خلاله _ بطريقة سوسيونفسية _ حاضرها ومستقبلها.

ب _ **المقهى:**

إذ سبق وقلنا أن الانفتاح ميزة هامة في فضاء المقبرة. فإن الشيء ذاته ينطبق على فضاء المقهى: إذ هي مكان يحوي جمعا غفيرا من الأفراد، الذين يتوافدون إليها صباحا ومساء، ليلا ونهارا.

تعرض في المقاهي قضايا مهمة، وتستقطب الأخبار من كل حدب وصوب، ويتفتح عليها كل فرد على الآخر وفق نسق سوسيو اجتماعي «... فالمقهى ملتقى الولادات الفكرية. ومنطلق لها كذلك »[2] . والمقاهي لا نجدها في مكان واحد، ولا تخص فئة بعينها، بل هي منطقة استقطاب وجذب لكل الجماعات والفئات لطبيعتها الانفتاحية « إنها مفتوحة للكل والكل يلجها. أقول على الخارج بما فيه من أشخاص. فداخلها يتجدد كمياه البحر، وفي تجدده تتعدد المشارب والأهواء وتتعانق اللغات والقضايا. وبالتالي، فهي مكان للفرجة على الآخر »[3].

حمل فضاء المقهى في الرواية دلالات رمزية مسيّجة برؤى إيديولوجية، أقحمها الروائي من حين لآخر بغية إماطة اللّثام عن حقيقة الأزمة. وألبسها ثوب الشخصيات الحاملة لهذه الأفكار؛ إذ ذاك تحقق في شخصية بوركبة صاحب الجرأة والشجاعة، يقول رأيه

[1] - المصدر السابق، ص150.

[2] - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص42.

[3] - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1994، ص53.

دون خوف ولا مرجعيات، وهو الشخص ذاته الذي يملك المقهى « على غير العادة، فإن بوركبة نفسه كان هو الذي فتح قهوته منشغلا بإعدام اللوازم الأولى قبل وصول الخادم إذ دخل ميمون ووقف عند المصرف »[1].

ومن خلال هذا الفضاء _ فضاء المقهى _ ظهرت بقوة إيديولوجية السلّطة المعارضة، التي مثلها بوركبة رافضا عقم الساسة عن إنجاب قرار يظهر العدل من الجور ويتهم القاتل وينصر المقتول. وظهر ذلك في معرض حديثه مع خادمه ميمون في المقهى « وتناول قطعة سكر هرسها بين أضراسه الاصطناعية..... وبحركة خاطفة قدم له فنجان القهوة فورا وأمره: اشرب! أتباع الساسة جميعا ليسوا سوى قطيع »[2].

كما يكون المقهى بالنسبة لبعض الأشخاص موطنا للجوسسة ونقل الأخبار خلسة والحث على الفتنة، أو من أجل « الحصول على معلومات وأخبار أو تكليف من ينقلها »[3]. وهذا ما فعله ميمون خادم بوركبة الذي طعنه في الظهر، فغضب بوركبة، وكاد يقتله « فقد كان دخل قهوته من المؤدى الخلفي ونادى الخادم من باب الغرفة الخاصة وأمره أن يستدعي له ميمون..... فحضر فقام له.... قائلا: حتى أنت ! كنت أحسبك رجلا شريفا »[4].

ظهر فضاء المقهى في الرواية كواجهة تطّل على العالم الخارجي المليء بالأحداث الجريئة، وكيف يتبادل الزبائن تلك الأحداث داخل المقهى ويعلقون عليها « فقد فوجئ نادل قهوة الساحة بالبلاغ ملصقا على مصراع الباب الخارجي، وقرأه زبون ثم جلس منفعلا وطلب بيد مقبوضة قهوة معصورة قائلا في الفراغ: بلد تلاحقه اللعنة ! الآن يدعون لنقل الحرب إلى المقابر»[5] .

[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص19.

[2] - المصدر نفسه ، ص20-21.

[3] - عمر عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص269.

[4] - المصدر نفسه، ص197.

[5] - المصدر نفسه، ص113.

وبهذا يغدو المقهى في السرد الحكائي للرواية « فضاء ذو دلالات وأبعاد إيديولوجية وسياسية واجتماعية ونفسية انزاحت عن طبيعتها الحقيقية كفضاء هندسي جغرافي له حدوده وشكله الذي يميزه ويحدد وظيفته »[1].

وانطلاقا مما سبق، كان القارئ والمتلقي _ حسب النقاد _ أن يبحث عن دلالة الفضاء ورمزيته والبعد الجوهري الذي يرمي إليه. لأن الرواية تقتضي منه «... تصنيف واستخراج كل الأفضية واستكناه كل دلالاتها الفكرية والإيديولوجية، هذا ما يسمح لنا بتحديد الوضع الاجتماعي السائد. وكذا وضع النص في السياق الذي أراده له صاحبه »[2].

_ وختاما _ ومن خلال استقراء عنصر المكان _ توضح لنا انه ذو أبعاد تفوق توقعاتنا وتدخلنا إلى عالم رمزي شيق، هو عالم السرد الحكائي، وذلك إذا أعطينا « (...) للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد نفسه هكذا من أغلال الوصف »[3].

ولئن أدركنا تقنية التلاعب بالأمكنة وطريقة وصفها، سندرك حتما مبتغى الروائي ولجوئه إلى سرد الأمكنة على هذه الشاكلة، وإن وجدنا ذلك ورد في الرواية المدروسة «مذنبون لون دمهم في كفي » على أساس فكري سوسيو نقدي .

[1] - غنية بوحرة: المثقف والصراع الايديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية مساهمات ليل الفتنة لـ: احميدة عياش " أنموذجا "، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص الأدب الجزائري الحديث، قسم ةاللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر – باتنة -، 2011-2012 م ، محمد منصوري ، ص 152.

[2] - سليم بركان: النسق الايديوليجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية * ذاكرة الجسد* للروائية: أحلام مستغانمي،ص114.

[3] - حميد لحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، الحمراء، ط1، آب 1991، ص71.

3/ دلالة الزمن:

من غير المعقول أن يذكر عنصر المكان دون أن يعقبه عنصر الزمن. فنحن إذا تساءلنا ،بطرح لفظة أين؟، كان لا بد أن نضيف إلى كفة السؤال لفظة متى؟ كي نوازن طرفي ميزان الإشكالية. وبهذا الطرح تكمن الصعوبة؛ ذلك أن الزمن أصعب في الدراسات السردية من المكان « وربما جاءت صعوبة تعريف الزمن من كونه على خلاف المكان لا يُدرك إدراكا حسيا مباشرا، ورغم كونه متغلغلا في جميع مستويات حياة الإنسان، إلا أن الخبرة به يلفها كثير من الغموض والحيرة، فهو لا يملك رائحة وليس له ملمس ولا تكمن رؤيته»[1]. ولذا ظل الزمن مشكلة الباحثين والدارسين ومحور اهتمامهم ولغزهم المحير، وكلمة السر التي لم يعثر عليها، وليس للإنسان سوى التعبير عنه باللغة « ويبدو أن اللغة البشرية لا تبرح عاجزة عن عكس مفهوم الزمن حيث إرادة الدلالة عليه بشيء عال من الدقة والصراحة؛ فكأن اللغة يرضيها أن تتحدث عن هذا الزمن في المستوى التقريبي، تاركة المبادرة لآلات القياس الزمنية الجديدة التي تحاول الدلالة عليه»[2].

ولما كان الزمن بحركته اللولبية وتكراراته التعاقبية، حط رحاله ونصب خيامه في شتى العلوم والمجالات بما فيها الفلسفية والفكرية والنفسية والتاريخية والاجتماعية.... إلخ فهو لم يغفل – الزمن – في الآن نفسه عما يربط وصاله ويغذي جماله؛ ونقصد بالجانب الأدبي وجمالياته الإبداعية والفنية. وكانت الرواية من بين الأجناس الأدبية التي ربطتها علاقة وشيجة مع الزمن، فوظفته في مختلف نصوصها واهتمت بتقلباته، وحاولت تتبع صيرورته ومواقع تجلياته ذلك أن« ... للزمن فاعلية كبيرة في الحركة الديناميكية الإبداعية داخل النفس الإنسانية، فهو يمثل الصيرورة والتحول لأجل التقدم والتواصل والوعي بضرورة التغيير، ولهذا كان من أهم الأساسيات التي انبنت عليها الرواية»[3].

---

[1] - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف ثلاثية رأ ض السواد نموذجا، ص 12، عن سيزا قاسم القارئ والنص (العلاقة والدلالة)، ص 68.

[2] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 173.

[3] - نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات " الطاهر وطار وواسيني الأعرج " أنموذجا مقارنة تحليلية تأويلية، ص 227.

ولقد قدمت التحليلات المختلفة للزمن والمعالجة الأدبية له، تصورات مختلفة تتعلق بالمؤشرات الزمنية. فصنفت بنية الزمن إلى نفسية، فلكية، جيولوجية ...، وميّزت بين الزمنين الخارجي والداخلي، وتتبعت مسار الزمن الماضي والزمن الحاضر والزمن المستقبل كما قامت بإحالته إلى الماضي بتقنية الاسترجاع، أو إقحامه في الحاضر القريب أو المستقبل بما يسمى بالاستباق. وسُميت هاتان التقنيتان- الاستباق والاسترجاع – في الهيكلة الزمنية بالمفارقات الزمنية.

إن ما يمكن أن نلحظه من الوهلة الأولى ؛ أن الزمن مادة لولبية، هلامية، تعددت مشاربها ومؤشراتها وكثرت مجالات الدراسة فيها. وعلى هذا الأساس استوجب البحث دراسة مبسطة للزمن وتجلياته في الرواية، معتمدين في ذلك على اختيار تقنية من تقنياته. تتلاءم وطبيعة الرواية، وكان ذلك من نصيب المفارقات الزمنية، التي يتم من خلالها تتبع ترتيب الأحداث في الرواية بالرجوع إلى الماضي أو القفز إلى المستقبل، ولا يشترط أن يحمل السرد الروائي توافقا تاما مع هذا الترتيب؛ فقد يخضع لتغييرات وتحريفات زمنية مختلفة؛ ويحدث عدم التوافق – هذا – بسبب التداول الزمني للسرد عبر الاسترجاع والاستباق:

1- الاسترجاع: " Rétrospection "

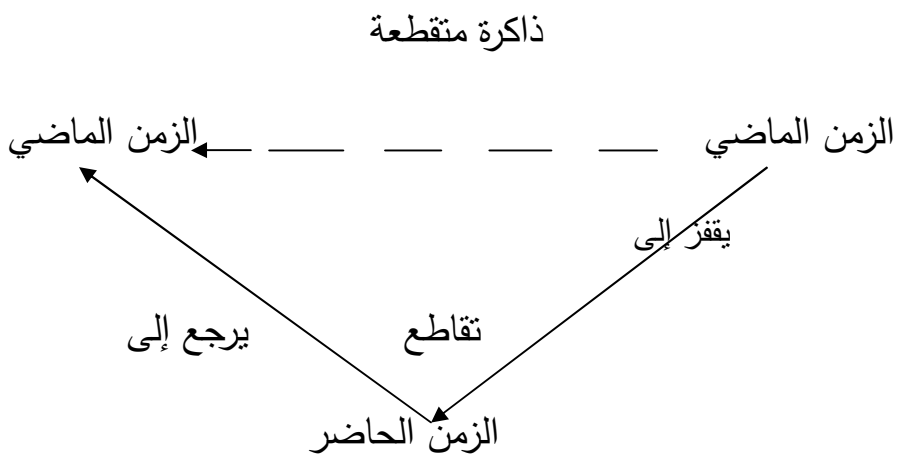
ويتم وجوده عند إيقاف الراوي لعملية السرد لفترة زمنية يمكن تحديدها زمنيا بالمدى أما فيما يخص قياس الفترة الزمنية لعملية الإيقاف السردي بواسطة هيكل الرواية التنظيمي (السطور، الفقرات، المقاطع، الصفحات....) فيتم عن طريق السعة.

والهدف من وراء إيقاف الروائي لحركة الزمن: هو العودة إلى زمن سابق واسترجاع نقطة ما، لتأكيد وتوضيح كل ما يتعلق بهذه الفكرة السابقة.

وفي الرواية، استعمل الروائي تقنية الاسترجاع، الذي أراد من خلالها العودة إلى ماضيه والتذكير به، لأنه موضع ونقطة حساسة بالنسبة له. لذا لا بد أن تعزف أنامله أوتار ذاكرته عزفا متقطعا كما الذاكرة المتقطعة التي يحملها ماضيه. وكان أول استرجاع للسارد هو أول نقطة للتوالد السردي: « بنهاية سنة ألفين وثلاثة الجارية يكون مر على الحادثة

أربعة أعوام؛ فلا بدد إذا أن تكون وقائع كثيرة صارت إلى الابتذال »[1]، فالراوي في هذا المقطع – على لسان السارد – يسترجع ماضيه القريب الذي لم تمر عليه سوى أربعة سنوات، وهو جزء منه، شارك في تطور أحداثه، وعايش مخاض الأزمة فيه، وماضيه – ماضي السارد – يكاد يكون مقاربا لحاضره (وهذا ما يسمى في الخطاب بالزمن وتاريخه الزمني 1999).

ثم يستكمل استرجاعه لماضيه، ولكن في هذه المرة إلى ماض أبعد بقليل « حدث ذلك قبل واحد وأربعين عاما، يوما واحدا على وقف إطلاق النار»[2]. وغايته في ذلك أن يتقاطع حاضره مع ماضيه لينتج تاريخا جديدا و « ... من أجل تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث»[3]. فالرواية كان منطلقها دال بعض الشيء عن زمن المحنة والمأساة، وقد أشار فيها الروائي إلى أن الفرد الجزائري ينسى بسرعة وذلك طبيعة في تركيبته. بيد أن الروائي أراد من جراء ذلك فتح مجال التخييل لدى القارئ ثم يكسر أفقه بالعودة ثانية إلى التذكير وتحفيز ذاكرة المتلقي لاستعادة ماضيها المربك وهو بمثابة دفتر أسود خط بقلم أحمر. وسنوضح ذلك بتخطيط مبسط:



[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 11.

[2] - المصدر نفسه ، ص 14.

[3] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية- دراسة نقدية – ص 76.

ولا يخفانا علما أن الكاتب يتحدث – عن طريق السارد – عن الملتقى وعن ذاتيته أيضا؛ إذ ذلك يتحقق في العلاقة المشتركة بين ذاكرة المرسل والمرسل إليه، أو كما يصطلح عليها علماء النفس بالوعي الجمعي أو الذاكرة الجمعية التي تتم بواسطة الإسقاط، وهو ذا ما يفعله الكاتب حين يسقط تلك الذاكرة على أرض الواقع؛ ذلك أن كل شخص «... يحمل معه شرحا لماضيه، عودة إلى الوراء، ولا يلبث أن يصبح الأمر الأساسي لتفهم الرواية ليس معرفة ماضي هذا أو ذاك فحسب، بل معرفة ما يعرفه الآخرون أو يحملونه في وقت معين؛ فينبغي إذن الاحتفاظ بالمفاجآت، والاعترافات، والكشف عن الأسرار»[1].

وا ذا كانت الذاكرة مهترئة وطريقها ملغم ومليء بالحفر، كان استحضارها تحصيل حاصل لصدمات وأزمات. فهل هذا يعني أن الفرد لا يأخذ العبرة من سابق الإخفاقات؟!. هذا شعار مؤدلج صاغه الحبيب السائح للإشارة إلى مرجعية هامة، وهي المرجعية التاريخية والتفاعل الجدلي بين التاريخ والواقع « لذلك فهو لا يستعيد العلاقات على مستوى التاريخ لكنه يجعل من التاريخ مرتكزا لعلاقات جديدة، لأن المقصود هنا هو إدخال الفرد في تاريخ جديد، تاريخ الدولة ، والحركية التاريخية، وليس إعادة إنتاج طقوس لتاريخ قائم. بهذه الرمزية أصبح الروائي شخصا تاريخيا في عالم لا تاريخ له، ليخلق لنفسه هامش ممارسته ومعاناته التاريخية»[2]. والزمن بطبيعته ينفتح على التاريخ وتربطه به علاقة جدلية، والنص الروائي المدروس يستحضر ذلك « عائلات جزائرية كبيرة كثيرة عاشت ميسورة فأحط مقامها ظلم العثمانيين طيلة ثلاثة قرون. وتلاهم الفرنسيون بأنواع القهر والهوان قرنا واثنين وثلاثين عاما. تصوري! أكثر من أربعة قرون من الانحطاط والعبودية!»[3]. وقد حمل هذا المقطع بين طياته إيديولوجية الرفض وا ن لم تظهر مباشرة ولم تكن مصرح بها، بل كانت مستترة. وتمثلت إيديولوجية الرفض في: أنه ليس من المعقول أن شعبا عاش الويلات لمدة قرون وداست عليه أقدام العبودية، وبعد أن حقق له أبطاله الحرية، تقاعس عنها أبناء هذا البلد بل

[1] - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط3 ، 1976 ص 97.

[2] - عبد الوهاب بوشليحة: الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي "، ص 212.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 250.

وحتى أشعلوا نار الفتنة فيه، والسؤال في هذا الموقف يعيد نفسه كما يعيد التاريخ نفسه. هل لا نأخذ العبرة مما سبق؟!.

وقد يأتي الاسترجاع في مواضع أخرى في فترة زمنية وجيزة، ولا يستغرق زمنا طويلا، وا ٍنما يكون للحظات فقط، من أجل استدراك حدث قريب أو ملأ فجوة لمقطع سردي سابق، ومثال ذلك في الرواية « كالأمس أو يكاد، كان المجتمعون على الرصيف، واقفا بينهم، ينتظرون كما انتظر السابقون على الرصيف نفسه في صيف بداية الأهوال »[1] والملاحظ في هذا المقطع، أن الكاتب استعاد ماضيا قريبا جدا إلى درجة أنه تبين – من خلال الرواية – وكأنه الحاضر، وقد حدده بـ " الأمس " الذي تخبر بحدث قريب « وكما أن زمن الحاضر زمن مأساة، فإن استعادته لا تحمل إلا الفجائع التي تؤطر زمن الرواية وتجعل حلقة المأساة تمتد إلى زمن آت، لم يكشف عن هويته بعد، ما دامت سلسلة الموت متواصلة »[2].

إن تتبع الدلالة السردية للاسترجاع – في الرواية – تضعنا أمام مفهوم أساسي ورئيسي هو أنه لا بد من الرجوع إلى الماضي الذي نستشرف من خلاله الحاضر والمستقبل. إذ هذا الرجوع يعد نقطة توقف يستلزمها السرد، وهي في الوقت نفسه منطلق لبداية سرد آخر.

2- الاستباق: "Anticipation "

تعتبر السوابق أحد مكونات المفارقات الزمنية، وهي الوجه المقابل للواحق أو الاسترجاعات، والسوابق « تكون لدى القارئ حالة انتظار لما سيأتي به السرد عبر نمو الأحداث أو تغيير في المسار الزمني لأفعال الشخصيات»[3]. إن السوابق تحمل صيغة الاستشراف والتنبؤ بالمستقبل وأحداثه قبل وقوعها. وا ٍذا كان الاسترجاع – كما قلنا سابقا –

[1] - المصدر السابق ، ص 124.

[2] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية – دراسة نقدية - ، ص 78.

[3] - سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية * ذاكرة الجسد* للروائية: أحلام مستغانمي، ص 119.

هو إعطاء إشارة توقف كي يكون الرجوع إلى نقطة سابقة لفرض ما، فإن الاستباق هو إعطاء إشارة مماثلة سرديا، لكن مغايرة من حيث الدلالة؛ إذ يكون غرضها الإعلان والإشهار والإخبار عن شيء ما، بالقفز إلى المؤشرات المستقبلية « ... حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحققه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الفصل التالي، أو يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول»[1].

وقد تناولت الرواية بدورها عنصر الاستباق، وظهر في المتن الحكائي، بيد أن الروائي لم يطنب في استعماله، كي يترك القارئ على اتصال دائم بالحدث ومتابعته؛ فهو يثيره كل مرة، ولئن استبق له الحدث باستمرار قضى على عنصر التشويق عنده، وأحاط به علما بكل ما تحويه للرواية، دون أن يكتمل نسيجها بعد.

ويحضرنا الاستباق – في سياقه الزمني – بطريقة تماثل حضور الاسترجاع، ولئن اختلفنا في المسار (رجعي أو تقدمي)، ويظهر الاستباق على المدى القريب « فلم تكن سوى أيام قليلة حتى ألقي القبض، في مقهى الساحة نفسه، على من كان ينتظر اتصالا تأخر عنه»[2]، وهنا تحقق الاستشراف مباشرة، أي ليس هناك فارق زمني طويل أو مدى أطول فبعد التحقيق الذي ناقشه المفتش حسن والضابط لخضر مع سعادة حول مكان الشخص الذي ينقل الأخبار إلى الجماعة، تم الإعلان عن وجود هذا الشخص والقبض عليه.

كما أننا نلمس في الرواية استباقا يعلن عن وقوع المأساة وظفر رشيد بالوحش. بيد أن الفترة الزمنية لتحقق الفعل متسعة المدى « ذلك يوم بعيد !وا زالة الظلم لا تنتظر القيامة»[3]؛ إذ أجاب رشيد – من خلال هذه العبارة – عن يوم الدين، اليوم الذي ينال فيه المجرم الحساب، بأنه يوم بعيد ولا يملك علمه إلا الله، وأن إزالة دنس الظلم لا ينتظر بشرى

[1] - عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 101.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 229.

[3] - المصدر نفسه ، ص 100.

ذلك اليوم. وهذا إعلان عن ترقب فعل طمس الظلم من طرف رشيد والتنبؤ به، والذي يستمر الإعلان عنه لاحقا « ويتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي»[1].

إن المفارقة الزمنية – استرجاع واستباق – أضفت طابعا جماليا في سرد الرواية؛ إذ عملت على خلخلة نظام الزمن والتلاعب بحركيته بطريقة فنية، تحفز أفق المتلقي وتكسر توقعاته.

وبما أننا أشرنا إلى المفارقات الزمنية، أردنا أن نصلها مباشرة بالفضاء الزمني للنص الروائي وطرق معالجة الروائي للزمن عبر صفحات الرواية، وسنحصرها كما أشار إليها دارسوا الخطاب الروائي في أربعة حالات:

1- الوقفة: "Pause "

يتم من خلالها تعطيل مسار السرد لفتح المجال أمام الوصف « وفيها يكون الزمن السردي موجودا، والزمن الطبيعي معدوما»[2].

في المدونة الروائية التي بين أيدينا، نلحظ وجود الوقفة الزمنية « وكنت نويت أن أغادر الرصيف لما رأيت ميمون تقدم ثم توقف فجأة يشاهد بوركبة التحق بالمتجمهرين عند باب البلدية فتهامست النساء وكلم بعض الرجال بعضه وحياه آخرون فرد عليهم بإشارات من يده ورأسه...»[3]، وهذا المقطع سرد للأحداث باستعمال، باستعمال الصيغ الدالة على ذلك كالأفعال مثلا: أغادر، نويت، توقف، يشاهد.....

[1] - عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 101.

[2] -صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العر بية، ص 192.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 125

2- المشهد: "Scène"

وفيه يتم عرض لحوار بين الشخصيات يسردها السارد، وقد يكون جزءا منها « وهنا تتساوى بشكل كبير مساحة النص مع مدة الأحداث»[1]، أي يحدث توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، يكشف المتلقي عنه عن طريق تداولية الحوار بين الشخصيات:

- « فتغمز إليه: أبكرت».
- فرشف ثم قال بلا ثقة: القلق يا سي الحاج.
- فبسط يديه معا على المصرف وسأله بامتناع: ألم تدع أنت أيضا ربك أن يدمر هذا البلد بزلزال أو أن يبتليه بحرب أهلية؟.
- فتعجب له نافيا: أنا! أعوذ بالله. أبدا.
- فزمجر فيه: أجبني! لأننا جميعا عاجزون عن مواجهة ذل ساستنا.[2]

- يأتي هذا المشهد ليحمل رسالة على لسان بوركبة، موضوعها الانسداد السياسي في ظل الوضع التأزمي الذي يعيشه البلد، وكيف مسخ الإنسان حيوانا يبحث عن شهوته حتى وا ٍن استوجب عليه الأمر قتل أخيه. فما مصير بلد كهذا يحكمه القانون الغابي القوي يأكل الضعيف؟!

إن المشاهد فيلرواية تلعب دورا كبيرا في إيصال المعنى وا ٍيضاح الفكرة، إذ عنصر الحوار يجعل المتلقي يشارك الحدث، وكأنه جزء منه.

[1] - سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية * ذاكرة الجسد* للروائية: أحلام مستغانمي، ص 120.

[2] - الحبيب السائح : مذنبون لون دمهم في كفي، ص 21.

3- الحذف: " Ellipse "

هو عملية إلغاء التفاصيل الدقيقة والجزئية، بحيث يصبح الزمن السردي شبه ملغى؛ ذلك أن الخضوع فيه يستوجب وقتا أكثر، قد يصل إلى تأليف رواية أخرى، لذا لا بد من تجاوزه. فالحذف إذن « (...) هو جزء القصة المسكوت عنه في السرد»[1]. يستعمله السارد بغية عدم الخضوع للشرح التفصيلي، مثلما نجد في الرواية « وعلى مائدة الغذاء، كنت قلت لزوجتي دورية: أن يكون رشيد قضى أربع سنين ثقيلة في جامعة الجزائر وسنتين أخريين في خدمة عسكرية كابسة ... ثم اختفى خلال شهورها الأخيرة...»[2]. فبإمكاننا إدراك المدة التي قضاها رشيد في الجامعة وفي الخدمة العسكرية ثم اختفى. لكننا لا نعلم كيف قضى هذه السنوات؟ وعلى أي ظرف اختفى؟ وما هي الأحداث التي عايشها لحظة اختفائه وبعدها؟ لأن الكاتب في هذا الموقف، لم يحدد تفاصيل الأحداث تفصيلا دقيقا.

4- الخلاصة أو التلخيص: " Le sommaire "

إن ما غاب في عنصر الحذف من سرد للأحداث والخضوع في الجزئيات. يتم حضوره في عنصر الخلاصة بشرط أن يكون السرد موجز – خاصة – إذا ما كان الحدث أكبر من أن يسرد بالتفصيل، كأن يكون أحداث ثورة أو حرب. وحينها يستعمل الكاتب ذكاءه في ذكر ما يفيد القارئ فحسب. لذا وجب أن يكون « (...) الزمن السردي أقل من الزمن الطبيعي»[3].

وبالرغم من أن الإشارة إلى الأحداث الواقعة، تظهر مستخلصة وموجزة. هذا لا يعني أنها غير تامة المعنى أو يشوبها نقص. بل إن الكاتب يعتمد الإيجاز لغاية التذكير بجزء دون غيره. ومثل ذلك ظهرت حرب التحرير في الرواية « ولما كانت حرب التحرير

---

[1] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية - ، ص 84.

[2] - الحبيب السائح : مذنبون لون دمهم في كفي، ص 187.

[3] - صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، ص 192.

دخلت عامها الثالث نزل ابنه الطيب من الجبل جنديا فباغت نجل القايد ليلا في منزله وخيره بين الموت فورا وبين أن يخط بيده ميثاقا بالقسم على تنفيذ ما سيصدر إليه من أوامر»[1].

فالكاتب تحدث – من خلال هذا المقطع – عن حرب التحرير، لكنه دقق كثيرا في سردها، واستخلص الأحداث؛ إذ أن حرب التحرير أخذت زمنا أطول في الواقع، وتعالقت فيها الأحداث، خاصة مع العدو الفرنسي المستعمر. وهو لم يشر إلى تلك التفاصيل. بل وظف ما يهم القارئ، رابطا إيّاه بما تستلزمه عملية السرد.

بعد المستوى التحليلي للمؤشرات الزمني السابقة تستحضرنا – في السياق ذاته – الأبعاد الرمزية والدلالية للزمن حسب رؤية الحبيب السائح كملخص عام.

فالحبيب السائح أراد أن يمنح للزمن بعدا آخرا يجمع بين الواقع والتاريخ، ونقصد به التاريخ المستحدث برؤية جديدة، لا تبقى قابعة لطقوس انتهى أجلها وولى عهدها.

إن أهم ما أشار إليه الروائي حول مسألة الزمن، قد ارتبط ارتباطا عضويا بالنكسات المؤلمة التي نخرت عظم الجزائر (مسار الثورة، بوادر الاستقلال، انتفاضة أكتوبر). كما ربط هذه الهزائم بالإنسان الذي رغم صيرورة الزمن وتغير الواقع لا زال يعيش اللاستقرار واللاأمن وحتى التهميش وكل هذا التناقض حملته المضامين السياسية ودسته في قلوب الجزائريين الضعفاء الذين فقدوا وعيهم في خضم هذه التناحرات « يكشف إذن زمن الروية – وزمن الانتفاضة – الاختلال العميق في الفكر السياسي الجزائري وهو بهذا المعنى، حدث ثقافي وا ٍيديولوجي بمقدار كون حدثا واقعيا، رغم أنه لم يحدث على الصعيد السياسي تحولات جذرية بالمعنى التاريخي لكنه حمل في أحشائه بذور تحولات سياسية سمحت للانتفاضة بالتحول إلى تيار جماهيري »[2].

إن الكاتب هو فرد من المجتمع، ومصير المجتمع المتهرئ ذاق به ذرعا وخنق أنفاسه. هذا ما جعله يضع حدا لهذا – ولو حتى الكتابة – وحمل في رؤيته مشروعية

[1] - المصدر السابق، ص 251.

[2] -عبد الوهاب بوشليحة: الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص 214.

إيديولوجية تعالج صراع الأقطاب في الوطن « وبالتالي فرضت سؤال الكتابة ومعايشة المعاناة في العمل الروائي، إنها بداية مرحلة تقف على عتبة البداية لكنها ليست بداية من لا شيء، فالتجربة سمحت بالوقوف على عتبة أسئلتها المؤجلة»[1].

وفي ختام البحث عن دلالة الزمن، وانطلاقا مما عرضنا له سابقا – إن كان عرضا مبسطا وموجزا – نخلص إلى الزمن في الرواية لا يقف حد المعنى الواحد، ولا يمكن حصره فهو يترك المجال مفتوحا للبحث. والكاتب – في كل مرة – يتلاعب بالزمن ويخلخل بنيته من حين لآخر، بما يتواءم وطبيعة السرد. والزمن حسب آراء النقاد والباحثين في مجاله مادة صعبة المنال، لا يمكن الإمساك بها. وما يبقى للباحث إلا محاولة تحديد دوره، وملأ الفراغ الذي يتركه في الرواية وربطه بالراوي والشخصيات والأحداث والمكان ...

و لا بد من الإشارة إلى أن الزمن له دور هام في معرفة التاريخ من خلال ربط ذلك الزمن الموجود في الرواية بالزمن الخارجي ومحاولة فهم العلاقة الرابطة بينهما. وبالتالي قراءة الزمن بمقتضيات التاريخ.

4/ دلالة الشخصيات:

لا يختلف اثنان على أن الشخصية من أهم مكونات الرواية وكذا البناء السردي فهي تحتل مكانة هامة وأساسية في بلورة الأحداث. لها طريقتها الخاصة في عرض ذاتها، كما أن الروائي أيضا يملك تقنيات خاصة تمكنه من رسمها وعرض لمجموعة من الأفكار والقيم التي تحملها، و« تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود»[2].

لعبت الشخصية دورا هاما في الجنس الأدبي الروائي؛ فلما كانت الرواية تعالج قضايا المجتمع الإنساني والإنسان هو العمود الفقري في بناء هيكلة المجتمع، حق القول كذلك على الشخصية لتكون محور الرواية، تعيش بنبضها وتستمد قوتها من تفاعلاتها.

[1] - المرجع السابق، ص 214.

[2] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 73.

وبهذا « تلعب الشخصية دورا هاما في بناء الرواية، إذ أنها مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث من خلال تحركاتها والعلاقات بينها»[1].

ولما كانت للشخصية أفعالها وحركاتها، تفاعلاتها مع غيرها من الشخصيات، كان لا بد لها من شخص – يعد طرفا ثالثا في المعادلة – حيث يرصد الروائي كل هذه المجريات في بناء الرواية و« ثمة طرائق كثيرة لبناء الشخصية في العمل الروائي، فلكل كاتب طريقته الخاصة في رسم شخصيات الرواية، وتحديد وظيفتها في السرد، والدور المنوط بها »[2].

إن الرواية منحت للشخصية دورا هاما، وفسحت المجال لتتحرك بحرية أكبر، هذا ما جعلها صعبة المنال، لأنها متحركة باستمرار، زئبقية، لا تقف عند فكرة معينة، ولا تتصارع مع شخصية بذاتها، بل هي منفتحة على كل الأقطاب. الشيء الذي أضفى عليها ميزة الاختلاف واللاتماثل، فمستوياتها مختلفة وأفكارها متداخلة. وبهذا تصبح متفاوتة أيضا في نسبية ظهورها ومدى فاعليتها. لذا كان – من البديهي – على الروائي أن يبني مدونته الروائية على نوعان من الشخصية، إحداهما رئيسية والأخرى ثانوية و« لا تكمن أهمية الشخصية في كونها رئيسية أو ثانوية، بل الوظيفة هي التي تحدد أهميتها فالشخصيات كلها تساهم في دفع أحداث الرواية ورسم أجوائها الاجتماعية والنضالية والعقائدية»[3].

واستنادا على العلاقة القائمة بين الشخصية والرواية، وفي السياق ذاته سنشير إلى بعض الشخصيات التي ضمنها " الحبيب السائح " روايته، وهي شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. ونظرا إلى أن نسيج الرواية تحكمه الشخصيات الرئيسية في معظم الرواية. لآثرنا أن نوضح الرؤية أكثر حول هاته الشخصيات ودورها في البرنامج السردي:

---

[1] - سليمان فاطمة: الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، تخصص: أدب حديث ومعاصر، قسم لغة وأدب عربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2011 – 2012 ، سعيدي محمد، ص 7.

[2] - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، د ط، 1999، ص 164.

[3] - سليمان فاطمة: الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، ص 14.

1- أحمد:

يعتبر أحمد شخصية محورية في الرواية؛ فهو القائم بفعل الحكي، وهو السارد للأحداث. لذا احتل المرتبة الأولى في بداية النص الروائي؛ إذ « يحتل الحديث عن البطل السارد ووصفه المرتبة الأولى، لأنه هو الراوي المتحدث عن نفسه بصيغة المتكلم، وقد يتحول الخطاب إلى صيغة الغائب»[1].

وأحمد في الرواية يمثل صورة ضمنية لكاتب يحاول أن يخلق لنفسه أنا ثانية؛ فهو تارة يحكي ما يتعلق به وبحياته، وتارة أخرى يحكي على لسان الشخصيات، يتوغل فيها، يسرق أفكارها بطريقة فنية، يحيل إلى كنهها ويخرج مكوناتها. وهذا ما حظي باهتمام كبير في الدراسات النقدية الجديدة؛ إذ الرؤية التي نكونها عن الشخصية، لا يمكن - أحيانا – أن ترسمها ذات الشخصية عن نفسها رغم معرفتها لما يدور في مخيلتها. وهذا ما انطبق على شخصية أحمد، التي حاولت تأطير الأحداث بدقة، ونقل الأفكار وأحيانا التعليق عليها، أو إضافة فكرة خاصة به.

ولكي نكون دقيقين في توضيح معالم الشخصية الروائية. لا بد أن نفرق بين ثلاثة وضعيات انتهجتها شخصية الراوي أثناء سردها للحكي وعرضها للأحداث:

1- يكون فيها الراوي مشاركا فعالا في ذوات الشخصيات الأخرى، لا يفارقها، مستعملا في ذلك ضمير الأنا «وعليه فإن مقدار رؤية الراوي مساو لمقدار رؤية الشخصية (الراوي = الشخصية)»[2]، ويمكن أن نلمس ذلك فيما تذكره أحمد عن بوركبة، دون أن يشاركه الحدث، لكنه كان ملما بما حصل للشخصية « أذكر أن بوركبة لم يصعد في يومها أي منصة نُصبت في الساحة التي ظلت كلما غصت بالحشود والخطباء، تعلن إلى سكان المدينة أن موعدا انتخابيا على الأبواب نادرا ما لم يكن حملة رئاسة بمرشح وحيد»[3].

كما صور لنا الراوي الشخصية بإحساس منه، وكشف عنها وكأنه يحمل منظارا ويشاهد عن قرب. ثم يعبر بصيغة الأنا عنها « كنت توقعت أن يرى ذلك بعين المنطق لما

---

[1] - صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، ص 199.

[2] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص 95.

[3] - الحبيب السائح :مذنبون لون دمهم في كفي، ص 119.

اعتقدت له أن أصحاب القضاء ينظرون إلى رشيد بصفته جانيا»[1]. فأحمد في هذا المقطع يشارك شخصية بوركبة في وجهة نظرها حول قضية رشيد. وعلى حد اعتبار أحمد أن المنطق الذي يحمله بوركبة هو الانتصار لرشيد، وهو المنطق ذاته الذي يتحرك فيه ضمير أحمد الراوي.

2- في الوضعية الثانية تمتد المسافة بين الراوي والشخصية، ويسيطر الراوي على الشخصية أكثر مما تؤثر فيه، فهو يستوعب وبشكل واضح كل ما يدور في تلك الشخصية « ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال»[2]. فالكاتب الروائي إن كان قريبا في الوضعية الأولى مستعملا ضمير الأنا، فإنه يعكس الوجهة إلى ضمير الغائب وينفذ إلى الشخصية لمعرفته الفائقة التي تضاهي الشخصية وتتجاوزها «وتمضض لذكراه: لأنه قبع في وعيه دلالة على فعل القتل العبثي»[3].

3- أما عن الوضعية الثالثة، فمعرفة الراوي بالشخصية تقل، ويتسع شرخ الفجوة بين الراوي والشخصية، ولا يجد الراوي نفسه إلاّ أمام مجرد وصف خارجي أو رؤية سطحية محايدة من التدقيق « والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة»[4].

وينفصل الراوي في هذه الوضعية عن الشخصية ليس انفصالا كليا، بل يترك المجال لها لتعبر عن ذاتها « لعل نظرتي الجافة كانت حفرت في ذهنه أنه الرجل القوي الصارم صاحب الأربعة والثلاثين عاما،... انوشمت في ذاكرتي بلون الإذلال»[5].

كما يظهر ذلك في علاقة أحمد مع فلّة، وما يسرده عنها مستقرءا شخصيتها « لم تصرخ لعله التذكار أنساها ويلها»[1].

---

[1]- المصدر السابق، ص 105.

[2]-حميد حميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 47.

[3]- المصدر السابق: ص247.

[4]- حميد حميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 48.

[5]- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 75.

إنّ شخصية أحمد شخصية فعالة في الرواية شاركت بقية الشخوص في مجرى الأحداث وعاشت بعض مواقفها. وفي الآن نفسه سردت قصتها؛ إذ نجد أحمد ينفصل في بعض المقاطع السردية وينزع ثوب الراوي وقناع السارد ويستلم مهام الشخصية الذاتية الموكلة له؛ فتجده يروي حكايته «أجل تلك كانت خطيئتي الأولى مع فلّة إثر خروج زوجتي الأولى من البيت مطلقة، بعدما لم تتحمل عبء ما كان يفرضه التكفل بحماة مصابة بشلل نصفي مهزومة الجسد عاجزة عن القيام لقضاء حاجتها»[2].

وبناء على هذا، يتبيّن أن أحمد راو ممثل بامتياز للبناء السردي وعنصر فعال في سيرورة الأحداث وربط الشخصيات بعضها ببعض.

2- رشيد:

شخصية بارزة في الرواية والبطل المعارض، عاش بأمان في منطلق حياته، مارس أنشطته المختلفة. إلاّ أنّه ضاع في متاهات الظلم وولج سراديب العنف وما كان حاله يتغير إلى الأسوأ إلاّ بعدما زُهقت أرواح عائلته جرّاء المذبحة الشنيعة.

ورشيد شخصية أقحمها الكاتب لتدل على الصّراع القائم بين البطل رشيد والجماعة القاتلة، وكذا الصراع بينه وبين القانون الخاذل للشعب.

ظهر رشيد في الرواية ممثلا في السلطة الرافضة، وهي سلطة الشعب الواعي والطامح إلى الرفض والتغيير. إلاّ أنّ هذا الرّفض كورته السلطة وأدخلته سلة المهملات وحاولت أن تخرس به الأفواه.

فما كان على رشيد إلاّ أن يُعلن الحرب بنفسه « ففي القبو كان قطع لي: لن ينجيه من نقمتي عفو، ولو طُليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعا أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمداد غير الدم الذي سفكه»[3].

إن المتأمل لشخصية رشيد يجدها تحمل فكرا إيديولوجيا، أراد الكاتب أن يبثّه في خطابه السردي وهو يمثل الشخصية الواصلة، لأنها توصل أفكار وا يديولوجية الكاتب؛ إذ الكاتب توحد مع شخصية رشيد وأدمج وعيه بالحقيقة التي تحملها الشخصية، والقارئ

---

[1]- المصدر السابق، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص 85.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

المتمرس لا بد له أن يظفر بهذه الإستراتيجية الموحية من خلال رؤاه واستنتاجاته. فيقرأ الواقع وما وراء الواقع، السطور وما بينهما، ما دام الكاتب يتقنع بالفكرة الديالوجية ولا يتركها تسمو للعيان « تلك هي السياسة؛ فن التنازلات! لكني ما زلت على عهدي»[1].

استنادا على المنظور السابق تظهر شخصية رشيد شخصية إيحالية؛ فهي تحيل على الظلم وتقوم برفضه، وتخلق له واقعا خاصا بها وهو الانتقام، الذي تعتبره السلطة جريمة تستحق العقاب. أما رشيد فيرى في المعارضة وتحدي القانون المتقاعس العروة الوثقى، إن هو استمسك بها لن يظل أبدا. وبهذا يكون رشيد شخصية تمثل قطب وطرف الصراع الإيديولوجي.

3- بوركبة:

شخصية جد قّيمة، محققة لمبدأ التكامل، والحاملة للمشعل المعرفي والوعاء الخبراتي. شخصية مرجعية ثورية، لأنها تمثل التاريخ، بل على الأكثر من ذلك صنعت أحداثه. بوركبة صانع الأحداث بطريقة ساهمت في بناء وتشييد النصية الروائية، هو طاعن في السن. عاش فترة الاستعمار وواكب فترة الاستقلال، بوركبة « يعيش مأساة الوطن دون أن يمتلك الوعي الإيديولوجي الملائم لها. يعيش حب الوطن بلا نظرية أو تنظير...»[2].

ساعد بوركبة في تفسير واقع الجزائر إبّان الأزمة ووقف ظهيرا ومعينا لرشيد، لأنه السلطة المعارضة الثانية « ليس ابنا للجزائر من فجر القنابل وقتل الأبرياء وخرب المنشآت وباع ضميره للشيطان وتعاون مع من يكنون الحقد لنا! من يرضى من أبناء هذه المدينة أن يكون أخاه هذا الذي ذبح عائلة سي الطيب وقتل سي إسماعيل واغتال سي سمان؟ »[3].

تعد شخصية بوركبة شخصية مرجعية هامة وهذا راجع للتاريخ الثوري الذي شارك في صنع أحداثه: إذ منها وا ٍليها تتنفس الشخصيات وتتوالى الأحداث. فهي قادرة على إنتاج

[1] - المصدر السابق، ص 244.

[2] - عبد الوهاب بوشليحة: " الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح " ، مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع 30، رجب 1433 هـ/ جوان 2012 م، الرجاء للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر ص 216.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 136.

الدلالة، وحافز خطابي وفني فعال في الصراع السلطوي، تملك الجرأة لتبيان الحقيقةوا إسعاف الحق المجروح وا إزالة الضبابية بغية الوصول إلى الوضوح.

لذا حاول الكاتب إلقاء الضوء بكثرة على شخصية بوركبة، نظرا لأنها العامل المحوري في تصاعد الأحداث، وشخصية تبدو أكثر واقعية، تدافع عن المجتمع المظلوم وتبيح له حريته وحقه المشروع في حمل لواء الشرعية والحرية التعبيرية.

4- الضابط لخضر:

الواضح من التسمية أنه يحمل دلالة الانضباط والالتزام، ومكلف بتنفيذه للقوانين يفعل ما يُمليه عليه ضميره المهني. بَيد أنه كثيرا ما يخفي الشيء دلالات لا ندركها؛ إذ الضابط لخضر راغب منذ بداية السرد في تحقيق العدالة واحترام التزاماتها. وورد ذلك في الرواية لحظة تساؤل أحمد عن موقعه بين صديق عزيز – رشيد –وبين رجل لم تُحدد له صفة عنده الضابط لخضر « ولحظتها أدركت درجة وضعي المعقدة بين صديق كنت ملزما أخلاقيا بالوقوف إلى جانبه، صار فجأة متابعا بمسطرة القانون، وبين رجل محلف على تطبيق القانون»[1].

إلاّ أنّه لا يخفانا علما أن الضابط لخضر لا يرغب في تطبيق القانون، ليس لأنه مجبر أو مفوّض سلطويا، وا إنّما لأن القانون أصلا لم يقم على العدل ونصرة الحق. بل راح يفرض العفو ويلتزم الصمت.

حينما استاء الضابط لخضر من هذا الواجب الذي يتقيد أحد مناصبه ويمثله وهو رجل يُقدّر معنى الرجولة وقرر العزوف عنه « التقيد بالواجب الحرفي يبلد العقل أحيانا»[2]. وحاول مساعدة رشيد واضعا ذلك الواجب على طرف، لأن نصرة المظلوم لا تستحق ارتكاب ظلم آخر.

5- لحول:

كائن خارق القوى ومنكسر الإحساس جامد القلب، رمز العصيان، وهو وحش ليس بإنسان. هكذا وصفه الكاتب، وعبر عنه بكل لفظ دنيء وجعل مكانته وضيعة بين الناس.

---

[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي ، ص 57.

[2] - المصدر نفسه، ص 301.

يعتبر لحول الممثل الحقيقي للإيديولوجية المعارضة، وهو أكبر من منافس، إما الانتصار أو الموت، ولقد حاول لحول منذ البداية تطويع الأفراد لصالحه ولصالح جماعته واستعمل أبشع وأشنع الطرق والوسائل لذلك. وكانت مذبحة عائلة رشيد عبرة لمن يعتبر. حو ّل الطبقة الضعيفة من الناس والتي لا تملك إرادة قوية، وزج ّ بها في براثن الحكم والسيطرة . لأنه ينتمي إلى فئة تكفّر الغير وتعتبر نفسها على صواب دائما، فتستعلي وتستقوي على الغير« (...) ومن البديهي أن الشعور بالاستعلاء والتفوق سيغذي اتجاهات العنف والتطرف، والتي كثيرا ما تنتهي بموجات القتل الجماعي على خلفيات طائفية وعنصرية ترتكز أساسا على فكرة تكفير الغير»[1].

صو ّرت شخصية لحول كل مظاهر الرعب ونشر العنف، وعرقلت حركة سير الحياة وخلخلت ألفة المجتمع وحورته مجتمعا جبريا خاضعا ومنقادا « أحسست بالموت عندما دخل علي ّ ولد فلة في المطبخ وأخبرني أنا وابني أنه سيطهر المدينة من طغاتها»[2].

راهن لنا الكاتب – من خلال لغتي السرد والوصف – على خلق شخصية تمردية تعسفية بامتياز، فأحسن تصويرها، والدليل على ذلك أنه بمجرد قراءة أولوية لشخصية لحول سيتم نكرانها وكرهها ثم توجيه التهم لها.

6- عليان:

ظهر في الرواية مساندا للحول والشيخ الأزرق، استعار اسما ثانيا غير اسمه، لأن الأبحاث والتحريات، أثبتت أن اسمه خالد « وثمة تعرف على شخصين يدعيان الزبير وخالد؛ أظهرت التحريات أنهما يسميان الأزرق وعليان...»[3].

مثلت شخصية عليان بذور الفتنة؛ حيث حاول كل مرة إضرام النار بين أفراد الشعب الجزائري، حاملا شعاره المكذوب والملفق، وهو الفريضة الغائبة والدين المنسي والعقيدة غير الصائبة « فإني كلما تذكرت ذلك قفز إلى ذهني وجه عليان، لا أجد سواه من حضر الفتيل وأشعله بغلوائه التي كان ظهر عليها يوم توجه إلى مقدمة المحراب وجلس على

[1] - عبد الغني سلامة: كيف يصنعون الظلام الطائفية، التكفير، الإرهاب في فكر وممارسة قوى الإسلام السياسي، www.dkotob.com ، ص 98.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 224.

[3] - المصدر نفسه، ص 263.

كرسي الإمامة ثم حدث فبشر في درسه بزوال نظام الدولة القائم على المكس والربا والضريبة»[1]

أراد عليان منذ البداية الظهور وا ٍبراز ذاته، وكان سلاحه في ذلك الحيلة والمكر والخداع. ينتقل من بلد لآخر حتى لا تكشف نواياه الخبيثة، وقد أدى العمرة ليوهم الناس بصدق إيمانه، ثم يعود بعد غياب بلباس المكر « حتى إذا كان عاد بعد غيبة طويلة برز بلباس أهل المشرق من سكان الجزيرة العربية بالشماغ والغطرة... فأشاعت فلّة أن صديق ابنها اعتمر»[2].

وعليان استعمل حيلته حتى مع أفراد جماعته ليستولي على منصب القيادة ويتقرب أكثر إلى الشيخ الأزرق. ما جعل الصداقة بينه وبين لحول تضطرب، ويحاول لحول تتبعه وكشف نواياه.

7- الشيخ الأزرق:

تضاهي مكانة الشيخ الأزرق ضمن جماعته، قيمة الإمام إسماعيل، لدى محبيه وأنصاره، ويعتبره أصحاب الجماعة المتطرفة هرما من أهرامهم.

وكما سبق وذكرنا أن عليانا استعار اسما، الأمر نفسه حصل مع الشيخ الأزرق حيث غير اسمه من الزبير إلى الأزرق. ويبدو أن اختياره للاسم لم يكن اعتباطا ومحض الصدفة، بل أراد به أن يكون صاحب القيمة العالية والمكانة الهامة والصوت المسموع، حمل شعار الخطاب الإيديولوجي الديني، القائم على محاولة استمالة الشعب وا ٍقناعه بفكره الإيديولوجي وتكفير الفكر الآخر- الأفكار الإيديولوجية التي يحملها الشعب –

مثّل الشيخ الأزرق الخطاب المضاد، وتحرك بين حشود المتجمهرين بكل ثقة « فيما مشى الأزرق صاعدا إلى المنصة باختيال زعيم كبير فاعتلاها ناشرا ذراعيه كفاتح عظيم مغمور بالتهليل. ثم نطق للبحر البشري فاضطرب لكلماته وارتفعت صيحة من عمق الموج بسؤال جاد: متى أداء الفريضة؟ فقطع كلامه وأجاب بابتسامة: أداء الفرائض لا ينتظر فتاوى»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 187 – 188 .

[2]- المصدر نفسه، ص 188.

[3]- المصدر نفسه، ص 192 – 193.

حاول- هو الآخر -نشر الفتنة ووضع الدسائس والمكائد للمجتمع موهما إيّاهم أنهم لا يعلمون عن دينهم شيئا.

8- الإمام إسماعيل:

شخصية فعّالة في السرد الحكائي، خاصة وأنّه أحد ضحايا الفتنة. امتاز بالحكمة والوقار والمعرفة، كان رجلا من الرجال الأخيار وصاحب دين مستقيم بعيد عن الزندقة والتنجيم، يدعو لقوله بالتي هي أحسن «ربّ إن كان بلاء فخففوا إن كان ابتلاء رضينا فلن يصيبنا إلاّ ما تشاء لنا»[1].

كما يعتبر الإمام شخصية مثقفة وملمة بمختلف المعارف. هذا ما جعل الجماعة المتطرفة تترصّده وتقتله؛ فهو يكشف دائما عن الحق كي لا تزيغ عنه الأبصار، وهم لم يقدروا على حجته القوية وإيمانه المتماسك. لأنه يمثل الدين في حقيقته وجوهره الأسمى.

9- فلّـــــة:

ظهرت شخصية فلّة في الرواية حاملة لحقيقة بعيدة كل البعد عن حقائق الشخصيات الأخرى؛ إذ لعبت لعبة الظهور الجليّ والاختفاء الغامض وبقيت لغزا محيّرا وحبكة معقدة. فمن هي فلة في نظر الحبيب السائح؟ ولم أفردها بظاهرة الاختفاء والظهور الضمنيين؟!.

إن فلّة شخصية زئبقية، لولبية، من الصعب الإمساك بها، وعلى الرغم من أن القراءة الأولية للرواية تكشف لنا، أن فلّة طرف فعّال في معادلة الحب ومدار العشق إلى جانب أحمد « خالتي فلة ما زالت تبغيك»[2]، إذ يظهر لنا أن فلة تحب أحمد وأحمد يبادلها الشعور نفسه. إلاّ أنّ هناك طرح جديد لشخصية فلة، أعطى للرواية حيوية كبيرة؛ إذ الملتقي تستقطبه مثل هذه العلاقات وتشدّ انتباهه؛ وبالتالي تترسخ في ذهنيته على مدار الرواية. لكن في حقيقة الأمر لم يكن الحديث عن الجنس رغبة في إمتاع المتلقي وجلب انتباهه فحسب. وإنّما كان منظور الروائي قائما « على أن الحديث في الجنس إذا كان يخدم هدفا إيديولوجيا

[1]- المصدر السابق، ص 219.

[2] - المصدر نفسه، ص 102.

فإن المجتمع في حقيقة الأمر كعالم حضاري وتناقضات، هو الذي يؤطر هذا الحديث الإيديولوجي ويعطيه أبعادا ملموسة»[1].

أراد الروائي – الحبيب السائح – أن يستعمل لغة مغايرة للتعبير عن فلة والتي تمثل الجزائر حسبه. ويعبر عن حبه تحت وطأة الموت ومشنقة الضياع والتشتت؛ ففي ظل الصّراع مع الذّات ومع الآخر لا يجد الراوي سبيلا للتعبير عن نفسه وعن شخصيته المتشظية إلا بمكابدة جوارحه.

لقد مثّلت فلة – رمزيا – الجزائر؛ فلما كانت فلة تتوحد حسيا وروحيا مع أحمد توحدت الجزائر مع أبنائها لما كانوا واعين ورفضت مقولاتهم الفكرية وأبعادهم العقلية لما تشظّى وعيهم «إنّ فلّة – الجزائر – عنصر حاسم في استراتيجية النص السردي، فهي أصل الولادة – كل الولادة – ولحظة الفناء الجسدي بينها وبين الراوي ليست سوى رغبة في استعادة الوجود السياسي، الاجتماعي، الثقافي، فهي الأصل الخالي من كل المسبقات الإيديولوجية والقيمية، لذلك يقدم الراوي في التحديد الأخير بوصفه الحق والضمير والوجدان الظاهر، والرجولة والموقف الوجوبي الذي تأسس عليه كل الممارسات والنقطة التي تنتهي عندها كل المسارات المنكسرة تاريخيا»[2].

إنّ الحبيب السائح استعمل براعته في مناجاة نفسه الحائرة في عالم غابت عنه محبة وحب الحياة وعشّش فيه الموت. لكن رغم ذلك عبر الروائي عن حبه لفلّة – الجزائر - لأنها – أي الجزائر - حقيقة لا يمكن أن نحيا بمنأى عنها ولا أن نتجاهلها لأنها الوعي الأمثل واليقين الحقيقي « غير أني لن أنسى أن فلّة كانت، قبل، قصة عشقي المجنون المذنب والمخجل»[3].

ولهذا كانت فلّة شخصية استثنائية لدى الحبيب السائح وضمنها كل أفكار(حياته موته، رهاناته في الواقع، حاضره، ماضيه...)، وحاول أن يبلغ بها رغباته وتبني اختياراته وتشكيل علاقاته.

---

[1] - عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين – السياسة – الجنس في الرواية المغاربية (1970 – 1990)، ص 214.

[2] - المصدر نفسه، ص 223.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 12.

وخلاصة القول في الطرح المتعلق بالشخصيات أنها أدت دورا فعالا في توضيح حركة المسار السردي. وأهم شيء أدلت عليه هو الفكر الإيديولوجي الذي تحمله كل شخصية؛ إذ عجت الرواية بالمواقف الكلامية التي تنطلق بها الشخصيات – على اختلاف مستوياتها – وقد كانت مشحونة بشحنات إيديولوجية، تستمدها من إيحاء الكاتب. وقد تتخذ هذه الخطابات اتجاها خطيا أن يتلاعب بها الكاتب، إلى درجة أنها يمكن أن تذوب في ثنايا الشخصية ويصعب تمييزها والتقاط توجهاتها الإيديولوجية.

ولا يخفانا أن الخطاب المعروض يعرض سطوة وهيمنة الكاتب الإيديولوجية على الشخصيات، من خلال رؤية داخلية مهيمنة.

وفي النهج ذاته يجدر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات لا تقوم بدورها معزولة عن العالم الخارجي؛ فهي تتموقع ضمن حلقة متكاملة وكل خيط رابط بين حلقة وأخرى يؤدي في النهاية إلى تشكيل الكل المتكامل المتمثل في السلسلة المجتمعية، التي تشارك في بناء معمار النص وتشكيل لحمته الإبداعية وسداه الفني.

وفي رواية " مذنبون " لمسنا هذا الجانب التكاملي بين الشخصيات، إذ قسم الحبيب السائح الشخوص حسب أهميتها ودورها في أداء المهمة الموكلة لها؛ فكانت الشخصيات الرئيسية أكثر الشخصيات ظهورا، لأنها حاملة للفكر الإيديولوجي، ثم تبعتها الشخصيات الأخرى بحسب تدرج أدوارها ومدى فاعليتها في السرد الحكائي. فنجد – مثلا – شخصية رشيد وأحمد تتفاعلان في تجسيد نسق إيديولوجي معين. وكذلك شخصية الضابط لخضر المفتش حسن، الزهرة، الإمام إسماعيل، لحول وجماعته أيضا في تفاعل مستمر لكن ضمن إيديولوجية مغايرة تماما لإيديولوجية رشيد وأحمد. كما نجد شخصية بوركبة المرجعية، التي برز من خلالها الدور التفاعلي بوضوح.

إن الحبيب السائح أبدع في ربط علاقات الشخصيات بعضهما ببعض « إن لكل شخصية داخل هذه الرواية وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء معمار النص وتشكيله الفني، ولا تكتمل صورة أية شخصية إلا بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى»[1].

[1]- كمال أونيس: النموذج العالمي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص 97.

وانطلاقا من هذه العلاقة التي تربط بين الشخصيات. استطعنا تقصي وفهم العلاقة الإيديولوجية في الرواية.

5/ دلالة العنوان:

- لقد حظي العنوان مند القدم باهتمام كبير؛ إذ اعتبره الدارسون سمة الكتاب وعلامته التي تميزه عن غيره ،وهو يدل أيضا على موضوع المتن اللاحق.

- مع مرور الزمن وتطور الدراسات ارتبط العنوان بالعملية الإبداعية، وأصبح عنصرا مهما فيها. فقد ينجذب القارئ إلى النص المؤلف بمجرد قراءة العنوان والعكس صحيح.« ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص الأولى و بدايته، فهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه، وتميزه عن غيره. إضافة إلى كونه العتبة الأولى التي نلج من خلالها إلى النص».[1]

- والعنوان لا ينحو منحى بعيدا من النص السردي، أو يقف بمنأى عنه. فهو يعبر عنه وإن كان ذلك باختصار دقيق. لكنّ ه حامل لأفكاره وقضاياه، والتي يكشفها القارئ حين يدعم قراءته للعنوان بقراءة موازية تتمثل في المتن السردي «لأن العنوان هو هوية النص للسردي في كل أحواله وا إذا تركنا هذا النص غفلا عنوانه ذاب في نصوص أخرى ».[2]

- يحمل العنوان دلالة إيحائية، تمتاز بالدقة والوضوح والاختصار، وظيفته استثارة القارئ وشد انتباهه. وتختلف مجالاته: فهناك عناوين تندرج ضمن مجال الحب، الواقع التاريخ وهناك عناوين مضحكة، ساخرة، موجهة.....إلخ. وهي تختلف اختلاف الدراسة النصية التابعة لها.

- كثير من العناوين لا تثير انتباه القارئ فحسب، بل تجبره بأسلوب ضمني غير مباشر علىفهمها فهما جيدا وا إعطائها تفسيرا آليا في ذهنية القارئ. ثم توجهه بضرورة ربط

[1]- فاروق جقريف: أدب الأزمة في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج،ص59.

[2]-ليلى حمراني: الأسلوب الاستعماري في الرواية الجزائرية المعاصرة، موضوعة الجسد، لأمين الزوا ي نموذجا ص 149.

هاته العناوين بالنص المكتوب. وبهذا تتحقق الفاعلية، وتكسب الدراسة أسبقية للنجاح وقد تحقق الريادة، لم لا ؟

- وهذا ما لمسناه في الرواية المدروسة «مذنبون لون دمهم في كفي» ؛ إذ بمجرد قراءة العنوان يترسخ في ذهنك آليا وتحاول ربطه بالمتن السردي في الرواية.

- جاء العنوان على صيغة سؤال غير مباشر، بالرغم أنه لم ينته بعلامة السؤال(؟) أو كانت الصيغة على شكل تساؤل. إلاّ أنناّ لا نقرؤه إلاّ وتبادرت إلى أذهاننا عدة أسئلة منها: من هم المذنبون؟ ما هو الذنب المقترف؟ بكف من سيكون لون دمهم؟ ولم أخذ الذنب صفة الجمع وأخذ الانتقام صفة الفردية؟

إنّ الملاحظة الدقيقة للعنوان تبين لنا أنّه كُتب في مقطعين متتاليين:

- مذنبون ⟵ المقطع الأول.

- لون دمهم في كفي⟵ المقطع الثاني.

- يمكن أن نصطلح على المقطع الأول بالرئيسي، والثاني بالفرعي أو الثانوي وتربطهما علاقة تكاملية، إذ المقطع الثاني مكُمل ومُوضّح لمعنى المقطع الأول.

وللإشارة إلى المفاهيم التي يحملها العنوان، سنحاول تقصيها وإدراجها في الجدول الآتي:

الكلمة	البنية اللغوية	البنية الدلالية
مذنبون	مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الواو لأنه جمع مذكر سالم .	النفس، الوسواس، الخطيئة، الإثم المعصية، التواطؤ، الجرم، الاقتراف
لون	مبتدأ ثان مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره ، و هو مضاف .	مادة فيزيائية، التغيير، الإشعاع الوضوح، البروز، الاختلاف، الرؤية، الوجود، النضارة..... .
دمهم	دم: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره ، وهو مضاف . هم : ضمير متصل مبني في محل رفع خبر المبتدأ الثاني .	مادة بيولوجية، الحياة، النشاط الحركة، التدفق، ضرورة الوجود/غيابه ⟵ موت، سكون توقف.
في	حرف جر.	يفيد التضمين.
كفي	اسم مجرور بفي وعلامة جره الكسرة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل.وشبه الجملة (في كفي) في محل رفع خبر المبتدأ الأول.	جسم، إنسان، محسوس، يد، قوة تمكن، مقدرة، شدة، (علاقة الكف بالذنب: العتاب، الحساب، العقاب الجزاء، الانتقام)

-من خلال تحديد الربط بين المعنى اللغوي والمعنى الدلالي لكل كلمة على حدى. سنحاول دراسة المعنى الكلي للعنوان مجملا:

1- مذنبون: كتبت بالخط العريض، من أجل البروز والظهور أكثر، وللأهمية الكبيرة التي يحيل إليها الخط وهي« قابلية الخط للقراءة والتأويل لرؤية دهاليز المعنى المغمور في العنوان»[1].

كما تصدرت الجزء الأول من العنوان، وغرض الكاتب من ذلك هو إعطاء بعد انفتاحي لنص الرواية، أي فتح أفاق التأويل والتفسير انطلاقا من العنوان.

- جاءت كلمة مذنبون بصيغة التصريح: إذ دّلت على أولئك الذين اقترفوا جرما ما والجرم – حسب الرواية- بوابة الولوج إلى الأزمة والمأساة في الجزائر في زمن العشرية السوداء.

إنّ التصريح بكلمة مذنبون منذالبداية وإعطائها مركز الصدارة، يحمل دلالة رمزية إيجابية؛ إذ تمثل رغبة في نفسية الكاتب أراد إيضاحها، فيكون التصريح-بذلك- أقوى من التلميح والعبارة أدق من الإشارة، وأسلوب الفضح-كما نعلم- أسرع وصولا وفهما من لدن المتلقي على أسلوب التغطية والتورية. وإسناد صفة الذنب إلى حامليها –في العنوان- ظهرت كحقيقة فعلية لا يشوبها زيف ولا شك ولا رياء. وحسب الكاتب فإن هذه الصفة لحقت بالموصوف ولزمته، وليس في ذلك رجعة.

-وبعد القراءة المتمعنة للنص يتضح أن كلمة مذنبون حملت في تضاعيفها مضامين سيسيو إيديولوجية « فمذنبون تتأرجح في دلالاتها داخل مسار ثنائي يراوح بين الثورة /الانتقال، الزيف/الحقيقة، الضحية/الجلاد»[2].

[1]- فريد حليمي: سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995 – 2000) " مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر"، تخصص أدب جزائري معاصر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2009 – 2010، عليمة قادري، ص 72.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السائح، ص 215.

- ولقد وردت كلمة "مذنبون" في النص الروائي لتدل على تقوية المعنى الذي حمله العنوان وتفسيره أكثر على اعتبار أن العنوان موجز في معناه « زفر أنينا وأسمعنا صدى حماقتنا وقال لنا: خطاة مذنبون »[1].

2- لون دمهم في كفي:

نُلاحظ أن العنوان الفرعي، كما اصطلحنا عليه، أو الملحق للجزء الأول جاء بخط أقل حجما من الأول، ليس لنقص في الدلالة الأهمية. وإنّما البروز القوي ل "مذنبون" شدّ انتباه القارئ وجعله ملزما باستكمال القراءة لفك الشفرات والرموز الغامضة.

-إنّ عبارة "لون دمهم في كفي" تُحيل إلى التوالد الدلالي للعنوان: ف"لون دمهم في كفي" تولّت عن "مذنبون" لإزالة الإبهام والغموض عنها، ما سكت عنه في العبارة الأولى أوضحته الثانية، لأننا أدركنا ذلك الذنب المقترف، لكن لا ندري ما هو مصير هذا الذنب؟. وعبارة "لون دمهم في كفي" حددت المذنب والضحية في الآن نفسه.

- والإجابة عن السؤال تميّزت بالتناقض والتعارض، تناقض بين الموت والحياة وتعارض بين أفراد المجتمع الواحد. وهذا ما انطبقعلى وضع الفرد الجزائري إبّان المحنة وحتى ما بعدها. لذا« أُقيمت الرواية إذن على إشكالية معقدة ومتعددة العناصر، لكن الإشكالية في شجيراتها تحاول العثور على معادلها الروائي، لذلك رسمت وضع الجزائري في معادلته الصعبة، والتي لا يستقيم أحد طرفيها إلا إذا أُلغي الطرف الآخر، أي جعل المعادلة مستحيلة الحل»[2].

- ويتضح التناقض من خلال : المذنب ≠ الملغي (الضحية)

الجرم ← المذنب

الانتقام ← الضحية

[1]- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 277.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية" مذنبون لون دمهم في كفي" للحبيب السائح، ص 216.

وتضمنت الرواية الشرح التفصيلي لصفة الانتقام «ومن خلف ستار الثأر نطلق: أرى لون دمه في كفي»[1]

- من خلال كل ما سبق يتضح أن العنوان له دور وظيفي في الاشتغال النصي من خلال حث القارئ على تأويل المخبوء، فهو مفتاح النص والجامع لخيوطه والموصل إلى هدفه. ومن خلال العنوان يتضح –أيضا- ذلك الصراع الإيديولوجي بين الثنائية المتصارعة التي تسردها الرواية –لاحقا-في المتن السردي.

[1]- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 16.

المبحث الثاني: تجليات الإيديولوجيا في رواية مذنبون لون دمهم في كفي

لما كانت الرواية وعلى غرار بقية الأجناس الأدبية شكلا من أشكال الوعي الإنساني، تصب فيها رغباته وأحاسيسه وآماله وآلامه كان لزاما أن تكون حاملة لأنساق فكرية مختزنة في ثناياها الحضور الفكري والاجتماعي هذا – الحضور – الذي يمرره الكاتب عبر شخصياته فيطرح لنا « جملة من الإيديولوجيات المتصارعة ليخلق مجتمع النص على غرار المجتمع الواقعي»[1] ولا شك في أن الرواية الجزائرية كان لها نصيب في فضح وتعرية مختلف الرؤى الإيديولوجية المتناحرة على السلطة سواء أكانت في فترة ما قبل الاستقلال أم بعدها وخاصة في فترة الأزمة أو ما يسمى بالعشرية السوداء.

مرت الجزائر بقرون عجاف مثلت مناخا مناسبا ومادة دسمة لكثير من الكتابات الإبداعية بخاصة منها الروائية؛ ذلك أنها شغلت العام والخاص المثقف وغير المثقف وكانت أكثر ارتباطا بالواقع وأكثر تسللا لحياة الإنسان الجزائري، وباعتبار الرواية من أكثر الفنون ارتباطا بالواقع وملامسة له كان لزاما على المبدع أن يؤرخ « لهذه المأساة بأدبه بعيدا عن السياسي وراح يصور هموم الإنسان داخل مجتمع أصبح همه الأوحد كيف يبقى حيا، يلتقط عناصر قضية من نصوص واقعية، هي دقائق وتفاصيل المواطن البسيط ويقدم نماذج لمعاشاته تحت سطوة لغة لم يعهدها، هي لغة الموت المفاجئ أو المقصود»[2].

وهكذا راحت الرواية الجزائرية تغوص في أعماق الأزمة وتدوس حقائقها وتكشف تناقضاتها، فأفصحت بذلك عن توجهاتها الإيديولوجية وأظهرت الصراع القائم بين السلطة والجماعات الإسلامية من جهة ومحاولة كل منهما إلغاء الأخرى وا ٍقصائها فكان كل طرف يحاول نشر أفكاره وفرض سيطرته وتحول الصراع فيما بعد من صراع فكري إلى صراع دموي أداته العنف والتقتيل وتعتيم العقل حيث تختفي كل إيديولوجية «تحت قناع خدمة

[1] - سليم بركان : النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية* ذاكرة الجسد* للروائية: أحلام مستغانمي، ص 56.

[2] - شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 1.

المصالح العامة، في حين تعمل كل منهما على خدمة مصالحها الخاصة وتحقيق أهدافها وغاياتها السياسية»[1]

ومن جهة أخرى تعرض رواية الأزمة لصراع المثقف والسلطة السياسية من جهة والمثقف والجماعات الإسلامية من جهة أخرى " لتكشف عن معاناة المثقف خلال هذه الفترة ووقوعه بين المطرقة والسندان، بين نار السلطة وجحيم الإرهاب "[2]

ومثل غيرها من الروايات أرخت رواية " مذنبون " لمشاهد العنف والاستبداد أرخت لفترة اتسمت بالغليان والتوتر وتصاعد العنف أرخت لواقع اجتماعي عاشته الجزائر حقبة من الزمن أخذ منها النفيس والغالي

ومن جهتنا سنحاول في هذا الفصل أن نرصد مختلف الإيديولوجيات المتصارعة في الرواية من سلطة سياسية وأخرى دينية متطرفة وسنعرض بالتأكيد لحال المثقف بينهما وكذلك سلطة المجتمع في هذا الصراع، ففي هذه الرواية، كما يتجلى من خلال السرد السابق تتصارع فيه ثلاثة إيديولوجيات رئيسية تمثل كل منها بطل واحد نموذجي يلحق به مجموعة نماذج ثانوية لكنها مكملة لها.

1- النسق الإيديولوجي السلطوي: (السياسي)

غني عن البيان أن السلطة السياسية هي تلك السلطة الواقعية التي تمارس من قبل الدولة ومؤسساتها الحكومية أي منها « سلطة الأقلية على الأغلبية مهما كان نوعها – ثيروقراطية – أرستقراطية أو ديمقراطية تلتزم مبادئ تضفي عليها الشرعية بالنسبة للمحكومين»[3] وبهذا لا تخرج السلطة عن مفهوم المسؤولية وفي العموم فإن « سلطة الدولة هي حسب كثير من الروائيين والشخصيات الروائية وعلى حد السواء، جزء لا يتجزأ من بنيان

[1] - غنية بوحرة: المثقف والصراع الإيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة لـ: أحميدة عياشي "انموذجا، ص 1.

[2] - المرجع نفسه: ص 1.

[3] - عبد الجليل حليم: " الدين والسياسة": الأزمة الحديثة، ع 6 – 7، صيف خريف 2013، المغرب، الرباط، ص 38.

سلطوي متكامل ومتداخل يساعد في صياغة السلطة السياسية التي تقوم بدورها في إعادة صياغة ذلك البنيان وقولبته»[1].

وبدوره يؤرخ " لحبيب " في مدونته " مذنبون " لمثل هذا الحكم التسلطي ويتخذ من الأزمة الجزائرية بؤرة لتمرير أفكاره ومشروعه الإيديولوجي واقفا على العطب الذي كان يقلق الذات الجزائرية أثناء عبورها دهاليز الزمن وتدحرجها عبر اللحظات الوجودية المختلفة المفعمة بالقلق والحيرة، بالعنف و التقتيل، بالظلم وتكريس اللاّعدل، وقد استطاعت رواية مذنبون أن تلتقط مثل هذه اليوميات وتتخذها وساطة تظهر من خلالها بشاعة العنف الممارس في هذه الفترة.

إن الكشف عن إيديولوجيا السلطة في فترة الأزمة لا يأتي إلا عن طريق الفصل بين الشخصيات، وقولبة كل شخصية في إطارها المناسب، ومرد هذه البني التي جاءت عليها مذنبون ؛إذ أن الكاتب تعمد تقسيم شخصياته تقسيما إيديولوجيا وجعلها تتحدث وفق النسق الإيديولوجي الذي وضعها فيه.

وعلى هذا الأساس فإن كشف الفكر الإيديولوجي السلطوي لا يكون إلا من خلال دراسة الشخصيات العامة في السلك الأمني؛ لذا ارتأينا أن نسلط الضوء على الشخصيات الآتي ذكرها:

أ- الضابط لخضر

ب- المفتش حسن

ج – المختار رئيس البلدية

[1] - شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 165.

أ- الضابط لخضر:

من غير الممكن أن نكشف عن المحطات الإيديولوجية لهذه الشخصية دون تحديد هويتها في مضمون الرواية.

تحضر شخصية الضابط لخضر شخصية محورية، فاعلة في تطور أحداث النص وتسارع وتيرتها، وتجلى هذا من خلال مساعدة الشخصية البطلة في الرواية – شخصية رشيد – خاصة وأن الضابط لخضر هو رجل السلطة والنظام في مذنبون، أما الآن آن الأوان لنقف على أيديولوجية هذه الشخصية وبالتالي إيديولوجيا السلطة في زمن الأزمة.

كلف " لحبيب " الضابط لخضر بمهمة واحدة وحيدة في الرواية وهي رفع الظلم وتحقيق العدل فكان دورها الرئيسي هو التحقيق في مجازر أيام الفتنة وعلى رأسها مقتل شخصية لحول على يد رشيد هذا الحدث الذي مثل البناء الهيكلي لرواية مذنبون، فكان الضابط لخضر المسؤول عن كشف ملابسات هذه القضية والوقوف على حقائقها، ومن الجدير ذكره – حتى لا يأخذ القارئ بعد آخر لرواية مذنبون – أن رشيد قتل لحول انتقاما منه لمقتل عائلته وسفك دمهم دون حجة مقنعة ودليل قائم لأن العدالة لم تتكفل بمعاقبة الجاني – لحول – بل أصدرت عفوا عاما في حقه.

يبدأ الضابط لخضر تحقيقه مع بوعلام الذي وشت به أمه إلى الضابط وأخبرته أنه شاهد من قتل لحول وخرج من بيته مسرعا، لذا كان سؤال الضابط لخضر لبوعلام « عن مكان تواجده لحظة سماعه الطلقات النارية»[1].

يستمر لحبيب في التأكيد على دور الضابط لخضر وترسيخ مهامه للقارئ رغبة منه في إقناع القارئ بأن الضابط لخضر شخصية قانونية صرفة لا يحكمه سوى القانون، فيدس بذلك مقطعا في ثنايا الرواية، اختار كلماته بعناية وذلك حينما رن الهاتف في مكتب الضابط وهو يستجوب بوعلام فاستوقفه رادا على الهاتف باتزان « احتراماتي مستمعا ومرددا بين

[1] - الحبيب السايح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 43.

حين وحين أمرك! أمرك!»[1]. وكأن الضابط لخضر هنا لا سلطة بين يديه، سوى السير وفق ما تمليه عليه السلطات العليا، فليظهر« بصورة الوفي المتقن لعمله وواجبه فالساسة عفوا عن القتلة وظهرت دولة القانون التي تحكمها مبادئ والتزامات يجب أن تحافظ عليها كي لا تعود إلى حالة الفوضى وسفك الدماء من جديد»[2].

وفي مقطع آخر من الرواية يوضح لنا سعي الضابط لخضر لتأدية مهامه وبأي الطرق، فأمله للقبض على رشيد وتسليمه للعدالة جعله يطلب من صديقه أن يتحدث معه ويقنعه بضرورة « تسليم نفسه وطمأنني شخصيا كي يكون ملف القضية بما يخفف عنه»[3].

يظهر هذا المقطع المفارقة التي يعيشها الضابط لخضر فهو بين نارين، نار تأدية مهامه على أكمل وجه وتحقيق العدالة وبين نار ضميره الذي يصرخ وينادي بألم على معاقبته لشخص لم تكن له وسيلة أخرى لتحقيق العدالة إلا بقتل الجاني والانتقام منه خاصة وأن الجهات المسؤولة لم تتكفل بعقاب الجاني الرئيس والمتسبب في الفتنة – لحول – وأصدرت عفوا في حقه دون عقاب أو محاكمة، فالضابط لخضر يتخبط بين إيديولوجيتين إيديولوجية ممارسة سلطته وتأدية واجبه بالقبض على رشيد ومعاقبته على مخالفة القوانين وقتل لحول دون إعمال اعتبار للعفو الذي صدر.

وبين إيديولوجية أخلاقه وضميره الذي ينادي بالعفو عن رشيد ومساعدته لأن ساسته عفوا عن القتلة الذين شردوا العائلات وقتلوا الآباء والأبناء وسبوا النساء وغيرها من أعمال العنف حيث يقول الضابط لخضر في هذا الشأن مخاطبا أحمد « ماذا يكون رد فعل العسكري أو رجل الأمن أمام مشهد أطفال مزقتهم قنبلة موقوتة بتدبير وتنفيذ أشخاص يعرفهم؟ وفيهم يفكر حين يجد نفسه أمام أفراد وقعوا في الأمر ثبت تورطهم في المذابح؟ لن يفكر قطعا في شيء اسمه قانون أو عدالة»[4] فرجل الأمن هنا، لن يفكر ولو للحظة في

[1] - المصدر السابق، ص45.

[2] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السايح، ص 65.

[3] - الحبيب السائح : مذنبون لون دمهم في كفي، ص 57.

[4] - المصدر نفسه، ص 54.

شيء اسمه قانون أو عدالة مع أنه ينتمي إليه وما بالك بشخصية أبيدت عائلتها من أكبرها إلى أصغرها.

كما يكشف الضابط لخضر في حديث آخر مع أحمد كيف أن ساسة مغامرون عملوا بكل جهدهم على إقامة حاجز فاصل بينهم وبين الشعب وأكد أن هناك من «العسكرين ورجال الأمن بما حسّ س الجزائري دائما أنهم في وطن لم يعد وطنهم ... ذلك اعتمل في ذاكرة الجزائري بما جعله يظن أن خلاصة من إذلاله تستلزم محو أثر الرموز الأمنية وتفكيك أجهزتها لإقامة دولة خيالية من المؤسسات القمعية »[1]، ويستمر الضابط لخضر في كشف الستار عمن أغنتهم المناصب وسلطة الحكم ويقر دوما أن هناك دوما «ساسة ظامئين إلى الاستيلاء على السلطة للسيطرة على الريع »[2].

لاغين القوانين وأنظمة الحكم، أما « الرعاع فلا وجود لهم أصلا إنهم قطيع المذبح لا يصلحون إلا في زمن العنف والاندفاع الأرعن وعندما يتعلق الأمر بالديمقراطية بإدلاء آرائهم على هواهم، فذلك من سابع المستحيلات»[3] إذ يحضر جهاز السلطة هنا جهازا فاسدا تسيره الأهواء والمصالح الشخصية، المجد الخاوي والطمع.

وفي خضم هذا الحديث عن طمع الساسة وحال البلاد والعباد يستل الضابط لخضر الكلام مع أحمد ويحاول إقناعه بضرورة إقناع رشيد بتسليم نفسه مؤكدا له أنه « يحدث أن يخطئ أبناء في حق أمهم وبقية إخوانهم الآخرين بالقتل، لأن الخطيئة ملازمة لابن آدم لذلك كانت المغفرة، وكان العقاب لردع العناد وسبق الإصرار »[4] ويواصل حديثه مؤكدا له أنه «لا بد من تضحية أخرى كي تدفن الفتنة وأنه ليس من حق أي جزائري أن يقيم العدل بيديه»[5]. وكأن رشيد هنا مسؤول عن الفتنة عوض من أنقضها، فالضابط لخضر لم يفكر حينها أن القانون خذله وأهدر حقه.

---

[1] - المصدر السابق ، ص 52.

[2] - المصدر نفسه ، ص 58.

[3] - شريف حبيلة : الرواية و العنف، ص 169.

[4] - المصدر نفسه، ص 54.

[5] - المصدر نفسه ، ص 69.

وهكذا ظل الضابط لخضر لا يركن على بر ولا يرسى على قرار فهو تارة رافع لإيديولوجيا السلطة وتارة متمرد عليها رافض بذرة الخطأ السياسي واقف ضد القانون والسياسة اللذان بسببهما عاشت البلاد عشرية حمراء. حينها فقط يعلن لأحمد أنه يتوجب عليه أن يتمرد على القانون معلنا عصيانه أو يستقيل حتى يكون في جنب رشيد ضد القانون.

وبعد مخاض عسير أرسى الضابط لخضر على إيديولوجيا واحدة ووقوف إلى جانب رشيد ضد دولة القانون وساعده على الهروب من المدينة بمساعدة شخص يدعى يزيد إذ «أصدر الضابط لخضر تعليماته باللاسلكي إلى أفراد مجموعته عند مخرج المدينة الشرقي في اتجاه العاصمة بأن يفسحوا المرور لسيارة ذات مهمة رسمية مبلغا إياهم نوعها ورقمها»[1].

وبهذا وصلت شخصية الضابط لخضر إلى مرحلة الاتزان فرجح إيديولوجية قناعته وأخلاقه على الإيديولوجيا السلطوية التي تسير بها الدولة والقانون وبذلك فالضابط لخضر «لم يمثل كمسؤول إلا نفسه ولم يكن يتمثل في سلوكاته وأعماله ومواقفه لمقتضيات النظام السياسي الواجب عليه تطبيق، فتتشكل شخصيته في صورة للضمير والواجب الأخلاقي وخروج عن الظلم وتكريس اللاّعدل »[2].

ب- المفتش حسن ورئيس البلدية مختار:

يمثل كل منهما إيديولوجيا سلطوية إذ تفصح الرواية عن إيديولوجيا كل منهما - المفتش حسن- ظهر للعيان خلال تفتيشه لمنزل الإمام إسماعيل بحثا عن رشيد حيث يبدأ الراوي في سرد أجواء التفتيش لبيت الإمام بدءا بفتح الزهرة الباب للمفتش حسن ومساعده مستغربة سؤاله عما إذا كان رشيد قضى الليلة عندهم، ولكن الأغرب –حسب رأينا- هو رد المفتش حسن متأسفا متلبسا بقناع رجل المباحث الحزم « إنها مقتضيات المهنة»[3] وكأنه جيء به مجبورا على غير رغبة منه.

[1] - المصدر السابق ، ص 300.

[2] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السايح، ص 85.

[3] _ المصدر نفسه ، 170.

يتواصل الكاتب في إبراز إيديولوجية المفتش حسن أكثر فأكثر كلما واصل تفحصه لبيت الإمام إسماعيل، فكانت ذاته تصرخ من الداخل وتردد « عبث! أي مهمة هذه التي أؤديها في بيت آمن لأدوس على روح إمام».[1]

مثلت العبارة السابق ذكرها الوعي الإيديولوجي الحقيقي الذي يريد الراوي والكاتب على حد السواء إخراجه للضوء، فعلى الرغم من انتماء المفتش حسن للسلك القانوني إلا أنه غير مقتنع بالقرارات التي تصدر من الدولة وعلى رأسها العفو والتفتيش الذي أمر به، فهو يدرك أن الجاني هو لحول وجماعته لا رشيد والإمام إسماعيل، إذ سرعان ما ثارت مشاعره بما تذكر تلك « الجمعة التي لم يغب عن جنازتها سوى القائل وجماعته»[2].

يواصل المفتش حسن تفتيش بيت الإمام في جو سكينة تام وفي كل مرة يزداد قناعة وتأكدا بأن ما يفعله هو الجرم في حد ذاته فـ « لم يكن المفتش حسن لينكبح عن إثارة موضوع البلاغ لولا شعوره بغتة بأن مهمته تحولت إلى سخرية مآل غير متوقع».[3]

هذه العبارات والأنات موجعها حزن عميق منبعث من أعماق ذات حسن التي لم تألف بعد قرارات السلك الأمني وتكشف إيديولوجيتها قائلا « كان من المفروض الاعتذار لهم على أن العدالة لم تأخذ مجراها في حق قاتل والدهم بدل تفتيش بيتهم»[4].

وأما المختار فهو رجل شجاع وأصيل، مرشح حر فاز بانتخابات البلدية بمساعدة أحمد وبوركبة، ذو إيديولوجية واضحة طفت على السطح منذ الوهلة الأولى، فهو لم يتخبط بين صراع الواجب والأخلاق مثلما كان الحال مع الضابط لخضر والمفتش حسن. إذ يروي الراوي – أحمد – على لسانه معرفا بشخصيته أو بالأحرى يكشف لنا عن الفكر الإيديولوجي

[1] - المصدر السابق، ص 170.

[2] - المصدر نفسه، ص 171.

[3] - المصدر نفسه، ص 177.

[4] - المصدر نفسه، ص 218 .

الذي يحمله قائلا « لا خصم لي في هذه المدينة سوى الفقر والظلم والأوساخ! لم أعرف مسؤولا مثله أخضع حساسيته السياسية للمصلحة العامة»[1].

يبرز المقطع السابق الوعي الإيديولوجي الذي تسير به شخصية المختار فهو مستعد لأن يتنازل عن منصبه السياسي خدمة للشعب والمجتمع على غير عادة السياسيين فالسلطة لا تخرج « عن مفهوم الإخضاع والسيطرة وتحقيق المصلحة الخاصة ونفي مصلحة الآخر / العامة»[2].

وبهذا لم يتنازل لمختار أبدا عن فكره الإيديولوجي وعزره بتحذير بوركبة وأحمد عن بلاغ مذكرة القبض على رشيد وأخبرهما أن الضابط لخضر يستطيع أن يفعل بحيث لا يعثر على رشيد.

لقد انبنت السلطة السياسية في الرواية بالتجسيد الفعلي للأعمال والأفعال التي برزت مع الشخصيات الحاملة للتوجه السياسي: إذ الضابط لخضر والمفتش حسن – كما سبق ذكرهم- خضعوا لمتطلبات السلطة السياسية، كغيرهم من الأشخاص حسب ما يمليه عليهم واجبهم وشرف مهنتهم « (...) ونجد أن هذه الشخصيات الفردية ذائبة في جهاز السلطة فهم مجرد فواعل يتحركون وفق ما يمليه الواجب عليهم من جهة، وما تفرضه القوانين الوضعية من جهة أخرى»[3].

وقد أوضح الحبيب السائح هذا التوجه السلطوي طيلة المسار السردي وفق نسق إيديولوجي مهيمن وبارز، طفت عليه فكرة الإيديولوجيا السياسية التي سيرتها الأشخاص الفاعلة في هذا المجال. إلا أن تنتهي هذه السلطة من احترام للواجب وتقديره إلى رفضه له وتحقيره؛ ذلك أنه خرج عن دائرة العدلّ واختار الظلّم والتقاعس عن حق المظلوم، وضح وبكل حرية تأشيرة اللاّ عقاب.

[1] - المصدر السابق ، ص 135.

[2] - شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 165.

[3] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للحبيب السايح، ص 83.

و لابد لنا في النهاية أن نشيرإلى أنّ إيديولوجية السلطة في الرواية لم تظهر على لسان شخصيات سياسية محددة لها أدوار فاعلة في الرواية؛ بل إنّ إظهار الفساد الذي شمل أجهزة الأمن و السياسة كان على لسان شخصيات الرواية ،وخاصة تلك التي مثلت إيديولوجيا مضادة لهذا الجهاز –الجهاز السلّطوي - كبوركبة وأحمد ورشيد .

2- النسق الإيديولوجي الديني:

لا مراء في أن الرواية الجزائرية استطاعت وبلا شك أن تتغلغل إلى أضلاع المثلث المحرم والممنوع: السياسة – الجنس – الدين ، بل أسهمت في إضاءة هذه المناطق الحساسة والمسيّجة فداست بذلك ثناياها وأبرزت تناقضاتها ومفارقاتها وحللت محرماتها وتكلمت بلغتها، أي بلغة الثالوث المحرم، وكشفت حوزها المصون، ليس هذا فحسب بل وقفت على كثير من الحقائق المهمشة والمسكوت عنها.

وباعتبار موضوع الدين حجر الزاوية في بناء هذا الثالوث كان لزاما على الروائي أن يخوض في مثل هذه التيمة ويقف على معالم تحويرها ويميز بين ما هو ديني وما هو غير ذلك، ونقصد بذلك أن يميز الروائي بين "الشعائر التي يقوم بها منتم إلى ديانة ما سواء عن قناعة أو اقتداء فقط بالجماعة التي ينتمي إليها" [1] وبين ما هو خارج عن الإيمان -الدين- "إذ يمكن أن يكون مجرد سلوك يفرضه الوسط الاجتماعي على الفرد طالما لم يستطع التخلص من الإكراهات التي تمارس عليه"[2] وهذا من ناحية، من ناحية أخرى وجب عليه –الروائي- أن يرسم لنا العلاقة الجدلية ما بين الدين والسياسة، بين التدين وممارسة السلطة، وكيف أن الدين أو بالأحرى التدين أصبح غطاء للسلطة وملاذا لتحقيق مآربها ومناوراتها الخفية، فالدين فيما مضى هو صيغة مزدوجة بين "التقى والانتهاك، بين الحلال والحرام، بين الوعد والوعيد، بين الخديعة والحقيقة، بين العصبية والسلطة، بين الحقوق والواجبات، بين الوازع الخلقي والسلوك الهمجي، باختصار بين الرحمن الرحيم من جهة وبين

[1]- عبد الحليم جليل: الدين والسياسة، الأزمة الحديثة، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص38.

الجبار من جهة أخرى" [1]أما اليوم فإنه أصبح "مؤسسة لإطلاق الوعد والوعيد، وا إلى استراتيجية قاتلة تنتهك كل قيم التواصل والتعارف والتراحم والتكافل" [2] فصار الدين هنا لا يخرج عن كونه ممارسة متطرفة من لدن جهات غير محددة، قد تكون سلطوية أو إرهابية تلبس قناع الدين دورها التحكم في تدين الناس ومراقبتهم، فيغدو الدين هنا "وسيلة لتحقيق غايات أبعد ما تكون عن المقدس، إيديولوجيا لبلوغ أبعاد دنيوية محض"[3].

من هذه الزاوية أبحر بنا "الحبيب السايح" عبر "مذنبون" إلى سنوات الدم والإرهاب وهو زمن ليس ببعيد، صور لنا محطات الألم والدم التي عاشتها الجزائر عشرية من الزمن وكيف صارت أحوال نتيجة للتعصب الديني، حيث جعل منه – أي التعصب الديني- وقود خطابه وحطب السو د فيه، أين خط لنا ما يمكن أن تؤول إليه الأوال لم ّ ا يصبح الدين في يد خطاة مذنبين يستعملونه لتغذية أهداف ونوايا ليست بالظاهرة، فيركبون موجة الدين للظفر بما تبطنه قلوبهم، فنص مذنبون هنا ليس "سوى مادة أولية يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل وكل ما يمكن تجريده من النص"[4]

وبدورنا وفقنا العلي سبحانه أن نجرد الخطاب الإيديولوجي من نص "مذنبون" وخاصة الخطاب الديني، ذلك أنه حاضر وبقوة في مذنبون، مكانة الجماعات الإسلاموية المتطرفة تزيد فرض إرادتها على إرادة السلطة بالعنف، وعاش المواطن بين نموذجين، راح ضحيتهما، وجاءت الرواية تلتقط يومياته وتتخذها وساطة تظهر من خلالها بشاعة العنف الممارس في تلك الفترة، المعروفة بالعشرية السوداء"[5].

[1]- علي حرب: الإنسان الأدنى بين أمراض الدين وأعطال الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 2010، ص 52.

[2]- المرجع نفسه، ص 52.

[3]- عبد الحليم جليل: الدين والسياسة، الأزمنة الحديثة، ص 38.

[4]- مصطفى عطية جمعه: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة الذات-الوطن- الهوية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 46.

[5]- شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص276.

إن الحديث عن إيديولوجيا الدين في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" لا يتأتى لنا إلاّ بالحديث عن العينة التي التقطها الحبيب السايح من عشرية دم وتخريب حيث اختار مذبحة من المذابح التي علقت في ذهنه وراح يصورها لنا بأدق تفاصيلها، فذكر لنا الجاني والمجني عليه والمنتقم، والمتسبب في هذا كله، فأما الجاني فهو شخصية اسمها لحول، وأما المجني عليه فهي عائلةر شيد (أبوه الطبيب بن العربي، وأمه غزالة وأخته مبروكة) وكان المنتقم بطبيعة الحال رشيد.

وبهذا احتل موضوع الدين حيزا لابأس به في الرواية خاصة وأن شخصية لحول هي شخصية دينية إسلاموية إذ أن هذه "الإيديولوجية لا تسكين إلى الدين واستلهاماته بل هي الدين، وينبغي أن تسير سلوكات الفرد في جميع الظروف والحالات من الولادة حتى الموت"[1] فيغدو الدين هنا وسيلة للقمع والتطرف والإرهاب، وسيلة للاستيلاء على السلطة من قبل لحول وجماعته بحجة أنهم صاحبوا الحق وملاك الحقيقة وممثلوا الخير وبذلك يكسبهم " الخطاب الديني سلطة لا يجد المتلقي سوى الخضوع والولاء لها" وقد بين الحبيب هذا في روايته على لسان الراوي أحمد يستذكر خطابات الجماعة "هاتفين بلسان واحد لا دولة إلا دولة الإيمان ! تسقط دولة الطغيان (....) يقول لكم الشيخ الأزرق عقيدتكم في خطر فانهضوا إلى الفريضة الغائبة اليوم ! اليوم ! لا غدا ولا بعده"[2] فيصبح لحول وجماعته الحزب الوحيد المخول له الدفاع عن القيم الدينية والثقافية والحضارية للمجتمع فـ "ليس لأحد غير ه حق إبداء الرأي في صفوفه هو ولا في خارجها هو نفسه وهو وحده فقط الموزع والمستلم، بتفعيل أهدافه السياسية المباشرة والبعيدة هو حامل الكلمة ومثال معركة لمآذن الذي عزز أوتاد وجوده الشرعي، هو المشيد لهذا الصرح"[3].

تتواصل خطابات الجماعة بإقامة الدولة الموعودة أو بالأصح إسقاط الجمهورية حيث لا ميثاق ولا دستور لا يوجد سوى " دولة كما أرادها الله ! (...) سنحكم بما أنزل الله "[4]

[1]- المرجع السابق، ص 44.

[2] -الحبيب السايح، مذنبون لون دمهم في كفي، ص123.

[3]- محمد عصامي: في عمق الجحيم، معول الإرهاب لهدم الجزائر، تر2، سطوف، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، عنابة، د.ط، 2002، ص 14.

[4]- المصدر نفسه، ص 192.

فيوم الخلافة قريب و"دولتكم الموعودة ستقوم في عامكم هذا"[1] هذا ما رددته الجماعة تحت قيادة لحول والشيخ الأزرق وعليان حيث يظهر جليا هنا كيف " تعمل هذه الإيديولوجيات بتعمية وتعتيم عقول الفئات المستضعفة المقصورة والمغلوبة على أمرها، فلا يكون لهذه الفئة إلاّ أن تخضع وتؤمن بهذه الأفكار وتتبناها دون وعي منها، وهذا ما أُطلق عليه كارل ماركس الوعي الزائف"[2].

وقد مثله لنا الحبيب من خلال شخصية "علي" التي انضمت إلى الجماعة واعتنقت مبادئها فقد رامها الافتخار على أنها "من نخبة دينية تمتلك الكفاءة لبناء دولة ذات نظام جديد"[3] وعلى الرغم من أنه كان طالبا في علم الأحياء إلا أنه كان على قناعة بأن "الدين هو الحل الجذري لمشكلات الإنسان العصرية"[4] وأن "النظام يجب أن يسقط بحد السلاح"[5].

فقد برمج هو وغيره ليصيروا قتلة لا يحملون في قلوبهم سوى الحقد للإنسانية كلها.

فضلا عن هذه الخطابات المشحونة نقلت لنا الرواية ما كانت تمارسه جحافل الجماعات الإسلاموية المسلحة من مجازر تُعد حسب رأيها جهادا في سبيل الله وكان الخونة حسب رأيهم لا يستحقوا أن يموتوا بالرصاص بل كانت هناك طرائق أخرى منها صورة ذلك العسكري المسكين الذي "قيده لحول من يديه ورجليه بسلك ورشه بالبنزين كامل جسمه في صمت، فصرخ اقتلوني بالرصاص ! اذبحوني ثم أشعل فيه النار ... الذي التهم قبل كل شيء أثر صياح رجل الأمن لتفوح بعد ذلك رائحة اللحم البشري "[6]فبأي ذنب قُتل هذا العسكري، وأين دين يبيح قتل أب لابنه وأخ لأخيه، وجلد أخ لأخته ومعاملة غير بارة لأمه فهل هذا هو الدين ؟ وهذا ما علمنا إيّاه ديننا ؟ لا وألف لا فلم يبح الدين يوما هذه الأفعال ولا شرعها بل حذر منها الخالق عز وجل في كتابه في سورة البقرة بعد بسم الله الرحمن

[1]- المصدر السابق، ص 193.

[2]- غنية بوحرة: المثقف والصراع الإيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة، حميدة عياشي، ص 51.

[3]- المرجع نفسه، ص 271.

[4]- المصدر نفسه، ص 271.

[5]- المصدر نفسه، ص 271.

[6]- المصدر نفسه، ص 236.

و مِنَ النَّاسِ الرحيمُ يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ والآبالِ وَوْمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ﴿8﴾ عُونَ اللَّهَ
ذِينَ آمَنُوا وَمَا إِلايَّ أَنفُسَعهُونَ وَمَا يفَشِيعُرُونَ﴿9﴾ فِ فزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضاً
م عَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْذِبُونَ﴿10﴾ وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ﴿11﴾ فْسِدُوا فِي الأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ
مُصْلِحُونَ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِن لاَّ يَشْعُرُونَ﴿12﴾ [1].

لقد كان هدفهم واضح منذ البداية، غايتهم الوصول إلى سدّة السلطة مكشوفة للعيان، فكما قال الجاحظ، المعاني مطروحة في الطريق كذلك كانت أهداف الجماعة معروفة عند العربي والأعجمي، وقد كشف الحبيب هذا حيث لم يغب عن ذهنه مثل هذا الأمر المهم، وكان توظيفه لمقتل الإمام إسماعيل خير دليل وبرهان ليبرز أن ما تقوم به الجماعة ليس بالدين فلو كان كذلك لما قتل إنسان مثل الإمام إسماعيل يشهد عليه الكثير أن تقي وورع، يخشى الله عز وجل، ولما رفض تهديداتهم والانضمام إليهم وقال في ثقة تامة "ما قبل في الموضوع لا يعتد به شرعا لبعده عن العلم وأهل العلم، فالفريضة المتحدث عنها ليست غائبة بل هي قائمة سارية يؤديها المؤمن كل يوم بعمله وسعيه وجاهدة نوازع نفسه الأمارة بالسوء، وإنما هم يبغون غرضا دنيويا مدفوعين إليه دفعا من غير دراية يلبسونه ثوب الدعوة على ضلالة ويخادعون به فتياننا الذين تقطعت بهم سبل الحياة بسبب الحيف والطغيان"[2] والأدهى والأمر أنه قتل في بيت الله، وفي المحراب فلحول لم يفكر ولو للحظة أنه انتهك حرمة الله بدخوله المسجد وقتله إماما مثل الإمام إسماعيل حيث "ولي إسماعيل عن القبلة لا يأتي حركة بين يدي من طوقه إلى الخلف شالا ذراعيه ليخلع عنه من كان ملثما عمامته ثم من شعر رأسه الأسود جذب إلى الخلف بيسراه وباليد اليمنى حز بخنجره ميداني إلى غياب النصل في النحر وأرخياه فدار متهاويا في خضة واحدة شطر القبلة كأنما يكمل بقية صلاته"[3] ولا بدأن نُنوه هنا إلى أن الحبيب تناص مع القرآن في هذا المقطع حينما ولى الإمام إسماعيل المحراب، بالمثل ولي يدّنا إسماعيل عليه السلام تحقيقا للرؤيا

[1]- سورة البقرة، الآية 8-12.

[2]- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 151.

[3]- المصدر نفسه، ص 219.

التي رآها سيدنا إبراهيم أين فداه الله بذبح عظيم أما الإمام إسماعيل فكان الفداء من الأرض نحو السماء.

لقد أراد الحبيب هنا من هذا التناص أن يبين لنا أن الله عز وجل لم يشرع القتل بغير ذنب وفي جميع الديانات فلا سيدنا موسى وعيسى ولا سيدنا سإلماعيل وا إبراهيم، لا سيدنا إسحاق ولا يعقوب لا سيدنا محمد شرع لهم الله القتل بغير ذنب، فكيف بلحول وجماعته ؟ كيف سولت لهم أنفسهم أن يقتلوا إماما ويشردوا أطفالا ويغتصبوا نساء .. فأي دين هذا الذي ينادون به ؟

إن لحول وجماعته ليسوا سوى حزب إسلاموي وطائفة إيديولوجية " تقوم بالتعبئة من أجل هدف معرفي صرف لأنها تهدف ملإ للحفاظ على ما هو قائم وتغيير ه، فاهتمامها المعرفي هو لخدمة سلطة قائمة أو الاستيلاء على سلطة أو إيجاد بديل لما هو قائم"[1].

وهذا قليل من كثير مما نقله لنا الحبيب عما تجسده إيديولوجيا الدين فهم يعتقدون "أنهم يملكون الحقيقة المطلقة، وأنهم أعلم بالدين فكل ما عداهم خارج عنه وجب قتله"[2].

ومن هذا المنطلق راحت الجماعة تؤم المساجد وتصدر الخطب وتعلن مرجوحة الأصوات أنه "بلسانك تتميز وبلباسك تشهر لدينك راية ! فليلبس كل منكم أهله ما يرضي به ربه ! إلا فاحرقوا عنكم لباس الجاهلية"[3] فالدين في نظرهم لحية ولباس، برقع وخمار - أو ما شاع عنه التشادور - كما ورد في الرواية، ليس هذا فحسب بل فرضت الفصل بين الجنسين في الأحياء والمطاعم وفي المكتبات لأن الاختلاط "مناقض للأخلاق الإسلامية ويجب فصل البنات عن الصبيان، وتخصيص مؤسسات لكل جنس ناهيك بأن ترك رجل وامرأة يعملان في مكتب واحد إنما هو مناف تماما لأخلاقياتنا"[4] مما خلق حرجا ضاغطا في الأسر "وقع الآباء والإخوان في حرج ضاغط تجاه بناتهم وأخواتهم وأهليهم، فانقطعت الفتيات جميعا عن

[1]- شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 275.

[3]- لحبيب السايح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 189.

[4]-لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، منشورات ANEP دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 146.

ممارسة الرياضة في المدارس وأبطلت حصص الموسيقى والرسم"[1] وبهذا أصبح الدين سياسة، وجسرا للوصول إلى سدّة السلطة وأداة التمرد والعصيان ومشعلا يرفع في السماء تحت راية النفاق السياسي والأخلاقي والديني وبهذا "المسلك شوهت الإيديولوجيا النفعية الدين وسخرته بشكل مفضوح وسيء موظفة الرؤية الاجتماعية والنظرة المحدودة لدى فئة منتجة لخطاب مشوه للدين"[2].

وبعد أن عدد الكاتب جرائم لحول وجماعته وأهم ما قامت به من تهديدات راح يسرد لنا أصلهم الذي يكشف عن وعيهم الأيديولوجي فلحول ليس سوى صورة لأبيه كلابو إذا ما ربطنا الأحداث ببعضها، فكلابو كان عميلا لفرنسا وخادمها، وخائنا للبلاد، بالمثل كان لحول خادما لجهات أجنبية بطريقة غير مباشرة، أما المدعو عليان فلم يعرف له لا جهة ولا أصل في حين أن الشيخ الأزرق كان أكثر طموحا من لحول وعليان للحصول على السلطة فبعد أن حدث العصيان انتقل إلى المدينة ليحقق هدفه "لتعكس لنا شخصية الشيخ الأزرق من خلال الأحداث الوجه المظلم لمسؤول دنس في الدولة، (...) شخصية نافذة وذات مال خاصة بعد تربعها على كرسي القيادة في السلطة المعارضة لتمثل هذه الشخصية غياب القيم الإنسانية، وغلبة النزعة القهرية السلطية على الناس"[3].

فعلا نجح الحبيب في أدلجة الدين وتتبع ألوانه بأدق التفاصيل فصور لنا كيف كانت "الآيات القرآنية موضع تلاعب وهرس حسب الحاجات العينية"[4] وكيف أن لحول هذا الذي يبقى الإيديولوجي المتفق عليه عند الجبهة الإسلامية استطاع أن يخرب ما لا تكفل السنون إصلاحه خاصة وأن كل من لحول عليان والشيخ الأزرق كانوا على ثقة بأن حزبهم مقدس نصره مؤزر بآيات القرآن، لكن أنى لهم هذا، وقد ترصد لهم لحبيب بإيديولوجيا معارضة وهي شخصية رشيد جسدت فعل الانتقام من لحول كانت نهايته الموت وبأبشع الطرق فلحول شخصية متطرفة "جمعها الفشل في الحياة الاجتماعية والانكسار السياسي

[1]- المرجع السابق، ص 190.

[2]- عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 85.

[3]- كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السايح، ص 85.

[4]- محمد عصامي: في عمق الجحيم، ص 177.

دفعها للانسحاب من الحياة الطبيعية واللجوء إلى القتل فتحولت إلى أدوات لا تعي فعلها، ولا تُ درك نتائجها، لا تفكر في العالم الخارجي إلا عدوا مباحا، ولا تعقد معه صلة إلا من خلال فعل القتل، شخصيات فقدت الإحساس بالزمان والمكان، انعزلت خارج الزمكانية لا دور لها غير القتل إلى أن تقف في مواجهة مع ضحاياها وفعلها فتنهار لتنتهي هي أيضا مقتولة، ينتج فعل القتل دلاليا دائرة مغلقة، تعيشها شخصية القاتل، هي دائرة القتل تبدأ به، وبه تنتهي تبدأ فاعلة وتنتهي ضحية"[1].

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقول أن مذنبون استطاعت أن تكشف لنا عن الصراع الدموي الذي كان نتيجة لاستغلال الدين لأغراض إيديولوجية ولقد استطاع الكاتب أن يوظف الخطاب الديني وكيف تمت أدلجته لكن كبنية جمالية لا كخطاب ديني مباشر يفضح إيديولوجيته.

3/ النسق الإيديولوجي المضاد:

سعت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى كشف تطلعات المثقف الجزائري وبلورة وعيه وا إدراكه في خضم عشرية سوداء، ليس هذا فحسب بل حاولت قراءة صراعه المزدوج مع سلطة قمعت فكره ودفنت أدبه وأهدرت حقه، ومع جماعات إرهابية كفرته ودجلته واغتصبت راحته وأبادت آماله وأحلامه، فكلاهما_ السلطة السياسية والسلطة الدينية _ وعلى طريقتهما خطتا بقلم أحمر على شخص اسمه مثقف، وسلطة سياسية سخرت السجن والتعذيب، النفي والإعدام وسيلة لإخراس صوت المثقف. ومن جهتها كذلك قامت الجماعات الإسلاموية بتسخير سلاح مضاد لانتهاك حرمة المثقف، فقتلته بوسائلها الجهادية القمعية في حال رفضه الرضوخ لمعالمه الدينية، فكان الدم قلمها والسلاح شعار ها والجهاد غطاؤها. ومن هنا « تتخذ كل طبقة اجتماعية وكل فئة من الفئات نظاما ومنهجا إيديولوجيا يؤطر فكرها ويحدد مسارها»[2]

[1] - شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 274.

[2] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش في دراسة بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع ،edition anep، د.ط، 2002، ص61

من هذا المنطلق جسدت " مذنبون " هذا الصراع وأدلجته برؤاها أين صور لنا الحبيب هذا الصراع الذي تخبط فيه أفراد المجتمع بمثقفه وجاهله فكان رشيد هو الشخصية المثقفة في الرواية وبالأحرى « دال يشير إلى الواقع، ويتحول من شخص إلى رمز، لأنه يطمح إلى تغيير العدالة»[1] وبوركبة شخصية ليست متعلمة لكنها مجاهدة، ثورية حاربت الاستعمار قرنا من الزمن، أما أحمد فلم تحدد له صفة، أهو عسكري، أم متعلم، شخص عادي أم عاشق غارق في هيامه؛ ذلك أنه تخبط بين هاته المحطات، فهو تارة متعلم مثقف وتارة أخرى عسكري يحارب الظلم والفساد وتارة أخرى ليس سوى شخصا عاديا. وفي كثير من الأحايين عاشق ولهان داب حبا وغراما وعشقا في فلة، فأحمد امتهن أدوارا عديدة في الرواية .

بعد أن عرضنا إيديولوجيا السياسية والدين، آن الأوان لنقف عند الطرف النقيض لهذه الإيديولوجيات المتضاربة مثلها كل من رشيد، أحمد وبوركبة ، فنص " مذنبون" يكشف لنا منذ الوهلة الأولى عن بداية الصراع والتأزم، بسفك دم والدر شيد وأمه وأخته، من قبل لحول وجماعته أين كان هذا الحدث محط الصراع في الرواية، إذ أقسم رشيد « أمام أرواح أمه وأبيه وأخته على أن يتعقبه حتى يدركه»[2] وتوعد أحمد بأن القاتل لحول لن ينجيه من نقمته « عفو ولو طليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعا أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمداد غير الدم الذي سفكه »[3] فرشيد بصفته مثقف لم يظهر« في الأوضاع الهادئة والعادية بل يتجلى في خضم تمزق المجتمعات... وبالتالي هو الذي يعيش ويستوعب بداخله تمزق مجتمعه»[4]. خاصة وأن الضحية هي عائلته. ومن هنا كان رشيد مثقفا ساخطا على السلطة«رافضا يطالب بالتغيير ويتحمل كل شيء من أجل وقفه ورأيه»[5].

[1] - كمال أونيس: النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي " للحبي السائح" ، ص58

[2] - الحبيب السائح : مذنبون لون دمهم في كفي، ص16

[3] - المصدر نفسه، ص16

[4] - غنية بوحرة: المثقف والصراع الايديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي، ص

[5] - عبد الرحمان تيرماسين وآمال ماي: المثقف والسلطة قراءة في رواية المستنقع ...تحليق بجناح واحد محسن بن هنية، ورقات مغاربية،ع1، ط1، ص13.

لقد كان رشيد مصرا على موقفه، لا يحيد عنه بإصبع، ويتجلى هذا في حديث له مع صديقه أحمد قائلا« إن كان هناك رب ابتلاني بهذا فإنما أن يكلفني أن أظهر عدالته هنا في هذه الدنيا ... ما حييت لن يفلت مني... أرى لون دمه في كفي .»[1].

هذه العبارات جسدت رغبة رشيد لفعل القتل والانتقام متخطيا حدود حزنه وألمه على عائلته وزادت هذه الرغبة شيئا فشيئا وترسخت لدى رشيد خاصة بعد عجز جهاز السلطة في استرداد حقه وا إطفاء نار ثأره، بل عملت على زيادة الأوضاع سوءا وا إصدار العفو عن المجرمين، وغض الطرف عن كل الجرائم والمذابح التي قاموا بها، فالسياسة حسبه_ رشيد_ فن التنازلات .

من هنا « وفي الجانب الآخر لا تجد الفئة المغلوبة إمكانية للمقاومة لغرض استرداد ما سلب منها سوى تبني منظومة إيديولوجية تمكنها من استرداد ما سلب منها»[2] وكانت المعارضة وعدم المبالاة بالقوانين، والانتقام هي المنظومة الإيديولوجية التي تبناها رشيد والتي بنظره هي الطريقة الوحيدة لاسترداد ما سلب منه ؛لأن لحول « استباح دم عائلته ثم عاد من غير حساب »[3]

جسدت شخصية رشيد منذ الوهلة الأولى الوجه المعارض للسلطة والجماعات الإسلاموية؛ حيث تبنت هذه الشخصية إيديولوجية تمكنها من إطفاء نار الظلم والقهر الذي بداخلها، فلم يكن يمنعها أي شيء للانتقام والقتل، حتى ولو كان الخطاب الموجه إليها _ شخصية رشيد_ خطاب ديني يستند إلى القرآن والسنة، وهذا المقطع يظهر ذلك « إن سألته إن كان مؤمنا ورد علي مستغربا: بماذا؟ بالله، فاعتذرت له على أنه لم يكن في نيتي أن أر قب على ما في قلبه فتحسر لي: من ذبحوا عائلتي يقولون إنهم مؤمنون، فقلت له

[1] -. الحبيب السائح : مذنبون لون دمهم في كفي، ص16

[2] -فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2010، ص156.

[3] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص99.

هناك رب يعدل يوم الدين فتمعن في أخاديد يده كأنه يقرأ منها: ذلك يوم بعيد، وا زالة الظلم لا تنتظر القيامة»[1]. فلم يكن هناك حسبه « شيء يوقف رغاء الدم»[2].

كما اهتم الكاتب بوصف حالة رشيد حين تلقيه مذبحة عائلته فكان كالتائه الضائع صدمة مذبحة أمه وأبيه وأخته ماثلة في عمق الروح والوجدان« فقد كان وجه الباب ملفعا برائحة المذبحة، فلم ينطق، لم يتحرك، لا بكى ولا انتحب واقفا بيني وبين بوركبة فناديته من عمق الذهول أحضنه كان الله وهو الحي الباقي سي الطيب لم يستعمل سلاحه لأنه باغتوه نائما فخبط خبطا متخلصا مني فأمسكه بوركبة من ذراعيه وضمه إليه بشدة ثم مرر براحته على رأسه قائلا له البقية فيك وفي نجاة فخلص رأسه فاضا غشاء فاجعته رافعا إلى السماء عينين ساكنين» [3] وفي مقطع آخر يقول« فإن السكون من حوله كان غائرا غور صمت بيتهم بعد المذبحة أشبه بسكون غرفته بالثكنة وبصمت الطاولة الحديدية التي وضع عليها صورا لأمه وأبيه ومبروكة فأجهش كابسا ألمه لضربة من قبضة يده على الجدار وتلحس الدم السائل من تمزق دمه ثم خرج إلى حقل الرماية الذي خرق سكونه بصيحة حنق مفرغ في الهواء ثلاثا وثلاثين رصاصة من رشاشه في دوران حول نفسه يحس جسده طينا تيبس فتصدع»[4]

صدق من قال بعد الهدوء تأتي العاصفة؛ فهدوء رشيد هذا لم ينبئ إلا عن عاصفة هوجاء ستأخذ معها من قام بفعل المذبحة حيث ردد« عند باب المقبرة الوغد سأذيقه طعم الموت بيدي»[5] وفعلا قام رشيد بهذا وباغته برصاصتين « قالتا ما لم يحدثون به عن القتال والجنة والنار والموت »[6] و « شمع بالدم على باب قتيله وردد إلهي أنت من لا يظلم خلقه » ،[7] حيث تُ بنى طبيعة الإيديولوجيا لدى رشيد « وفق نمط يتعلق بالوعي وهو النمط

[1] - المصدر السابق، ص 100.

[2] - المصدر نفسه، ص 101.

[3] - المصدر نفسه، ص 293.

[4] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي ، ص100.

[5] - المصدر نفسه، ص101

[6] - المصدر نفسه، ص293

[7] - المصدر نفسه، ص241

الذي يتأسس تبعا للتطورات الاجتماعية الحاصلة حيث تستطيع تلك التصورات صياغة النسق التصوري الذي يحدد موقف الشخصية الروائية إزاء ما يحدث »[1]

وعلى الرغم من محاولة رشيد نشر وعيه الإيديولوجي بين أفراد مجتمعه وإقناعهم بعدم دفن لحول في المقبرة إلا أن هذا قد تم ودُفن لحول على غير رغبة من رشيد وأهالي المدينة، وكان هذا الفعل محفزا دفع رشيد لمواصلة مسيرة الانتقام لديه بمساعدة أشخاص ذوي ثقة، فسخر له حيوانا شرسا – ذئب – نبش قبره ومزق أحشائه، حيث أصبحت جثة لحول لا تمت بصلة إلى الإنسان ولا حتى الحيوان. ولهذا انتقم رشيد لعطاء تلك الدماء التي لم تجف بعد، دماء أمه وأبيه وأخته. وبهذا أصبح رشيد مطالبا من طرف السلطات لتحقيق العدالة ومعاقبة الجاني لكنأي عدالة! وأي جاني؟! عدالة تُطبق على جاني أكرهته السلطة على فعل القتل انطلاقا من قانون العفو. و « عليه فمن الممكن الربط التلقائي بين التصور الذهني للشخصية وبين الواقع الذي عاشته من منطلق أن التضرر في هذه الحال يحدد علاقته الاستلزامية بالواقع، حيث يكون نتاجا لمعطيات واقعية ممتازة»[2].

إن حالة المثقف بين هذين القطبين – السياسة والدين – هي حالة صراع وضياع إهمال وتجاهل، والمدونة التي بين أيدينا جسدت لنا مختلف الأوضاع التي عاشها المثقف في فترة الأزمة.

ومن الجدير ذكره هنا أن شخصية رشيد تعبر عن إيديولوجية الكاتب، وتؤطر وعيه وتحدد فكره؛ فهو الشخصية التي ارتادها الكاتب وتلبسها وجعلها قناعا يبث من خلالها أفكاره الإيديولوجية و « الإيديولوجيا هي موقف معين إزاءها يعرض أو يلاحظ، وهي الحقيقة التي من شأنها أن تصير بعد ذلك قناعة ذهنية ينبغي الالتزام بها »[3].

لم تكن شخصية رشيد مجرد شخصية تجسد فعل الانتقام في الرواية، بل كان رشيد ضابط صف وقبل ذلك طالبا جامعيا متخصصا في الترجمة، لأنه طالما حلم « أن ينقل إلى

[1] - فتحي بوخالفة: التجربة لروائية المغاربية، ص 160.

[2] - المصدر نفسه، ص 163.

[3] - المصدر نفسه، ص 167.

الآخرين شيئا مما في اللغة العربية من جمال ومن جهد إنساني»[1]. لقد كان شخصية واعية مدركة لحقيقة الوضع المعيش من زمن الثورة إلى زمن الاستقلال ثم إلى زمن الفتنة خاصة وأن والده كان مجاهدا ويظهر هذا في خطابه مع نزهة قائلا « لم نعرف الحرية فعلا فحتى الحرب التي ضحناها لنكون أحرارا، رهُ نت نتائجها وصودرت أهدافها وأُهدرت قيمتها العقلية العسكرية التي نزل بها الضباط السامون من الجبال نظاما كله أسس على تلك العقلية التي سنت بدل شرعية تلك الحرية شرعية تاريخية ثم ثورية وأخيرا دستورية نهض بها عسكريون في ألبسة مدنية ورفع شعاراتها مثقفون حالمون وصاغت بلاغتها بيروقراطية حزبية قبل أن تحدث الرجفة في خريف ثمانية وثمانين ليتصارح صرح الوهم كورقة دلب ومعه آخر شعار مهلوس رفعوه عاما من قبل دين واحد، شعب واحد، حزب واحد »[2].

وفي حديث آخر مع نزهة يؤكد رشيد «أننا نشعر بيُ تم الضياع في هذا العالم لا نرى لنا غدا لأن حاضرنا مظلم »[3].

فطالما أدرك رشيد أن ماضينا هو اللاماضي وحاضرنا غائب أما المستقبل مهمش لا وجود للجزائري؛ فهو مغيب إما ثوري مجاهد، مثقف عالم، مواطن عادي. فرشيد كان واعيا بما فيه الكفاية ليدرك أن الوطن كله يعيش حالة اللاستقرار غير أنه لم يكن ليفعل شيئا إزاء هذا الوضع، لكنه سرعان ما أصبح قطبا في هذا الوضع وطرفا مشاركا فيه بمجرد استلامه برقية عاجلة من أحمد تحمل نبأ وفاة أمه وأبيه وأخته.

ومن هنا كانت بداية صراعه مع الإيديولوجيات المتضاربة، وبالتالي صراع الكاتب نفسه؛ حيث يظهر صوت الكاتب جليا واضحا في أحد المقاطع قائلا « لم يكن بيننا وبينهم كما أتصور، شيء مقدس نموت أو يموتون من أجله. ولكن ألم يكونوا يواجهوننا بإيمان لإقامة الخلافة فكنا نرد عليهم بمسؤولية لاستمرارية الجمهورية؟ لا أدري إنما الذي كنت عليه

[1] - الحبيب السائح ، مذنبون لون دمهم في كفي، ص 249.

[2] - المصدر نفسه، ص 257.

[3] - المصدر نفسه ، ص 256.

شاهدا هو أنه كلما تضرج واحد منا أو منهم في دمه أحسست ترابنا، نحن الطرفين زفر أنينا وأسمعنا صدى حماقتنا وقال لنا خطاة مذنبون!»[1].

إن القار ئ لهذا المقطع يقف عند إيديولوجية الكاتب ويحدد وعيه ويطور فكره فهو هنا – الكاتب – يطلق حكمه على زمن الأزمة والصراع الذي لم تحدد.

أحمد:

أحمد أو الراوي، شخصية محورية وأحد أقطاب الإيديولوجيا المضادة، صديق رشيد وعشيق فلة أم لحول، مشارك في أحداث الرواية وفاعل فيها، على لسانه تم فعل السرد والحكي، فسرد لنا مشاهد من مذبحة عائلة صديقه رشيد أين كانت « برك الدم على بلاط الغرفتين وفي الرواق داستها أقدام مرت بزفير من الحقد ليلا، دمغات لآثار ها لا تزال كأنها على قلبي»[2] إذ يصف أحمد لنا مشهد عائلة رشيد والدم لا يزال يفرش الأرضية ويصبغ جدران المنزل بل لازالت آثاره راسخة في قلب أحمد ثم يصف حال فلة وهي ترى ابنها لحول مضرجا بدمائه إذ واجهت أحمد شبه عارية « تنثر شعرها ضاربة على فخديها لاطمة وجهها مذبوحة الصوت ولد الطيب قتل ولدي»[3] غير أن أحمد لم يشفق على فلة ولا على ابنها على الرغم من الأسف الذي راوده لأنه لم يحذر فلة نبلا منه لما عاشاه من شغف بل ردد «اقتص منه رشيد»[4] وفاء بعهدة المقطوع لضميره بأن لا ينسى « شيئا من ظلم ابنها »[5] أو يخون ذاكرة مقتوليه بل خاطبها بلهجة المنتقم الذي غسل آثار الدم التي دمغت على قلبه وقال « انتحي الآن كما اللائي نوحن فجائعهن في أكبادهن! وذوقي من غصة شعورك بأن ربك تخلى عنك في عراء الندم أمام أطياف غزالة والطيب بن العربي وابنتهما مبروكة»[6].

---

[1] - المصدر السابق، ص 276 – 277.

[2] - المصدر نفسه، ص 14.

[3] - المصدر نفسه، ص 15.

[4] - المصدر نفسه، ص 15.

[5] - المصدر نفسه، ص 16.

[6] - المصدر نفسه، ص 15.

وكان الراوي هنا في هذه المقاطع يقوم بمفارقة فهو تارة يسرد أحداث اغتيال عائلة رشيد على يد لحول وأحيانا أخرى بسرد أحداث انتقام رشيد من لحول؛ فهو يضعنا في مواجهة بين الماضي والحاضر، ماضي لم يكن بمقدوره نسيانه سواء أكان ماضي بعيد -علاقته مع فلة- أو ماضي قريب – فعل المذبحة – وحاضر لم يقطع وصاله بالماضي بل كانت أحداثه وليدة الماضي ففعل الانتقام لم يكن سوى نتيجة لفعل القتل الذي حدث في الماضي، ومن كان مجرما في الماضي أصبح ضحية في الحاضر والعكس.

وفي مقطع آخر يستذكر أحمد فعل « القانون الذي يرفع القتلة إلى مواطنين بدرجة امتياز وينشف أيديهم الملطخة بدماء ضحاياهم»[1]. فهو هنا يرفض أن يعفو القانون عن لحول ويدخله في زمرة المواطنين وغض الطرف عن أعماله الإجرامية وا ٍهداره دم كثير من الأبرياء كانت عائلة صديقه رشيد من بينهم وهنا تستبين لنا وعي أحمد الإيديولوجي خاصة عند حديث مع الضابط لخضر مبلغا إياه ببالغ الحسرة « من ذا الذي يعطي نفسه حق مساومة الجناة مقابل توبتهم أو يعفو عنهم بلا محاكمة! الدولة ملزمة بأن تقول لهم أنتم مجرمون، لأن الذئب يبقى ذئبا! ولتصفح عنهم بعد ذلك! أما الغفران فلن ينالوه لأن الله وحده يعفو ويغفر يوم القيامة»[2].

فأحمد يستغرب فعل القانون والمساومة التي قاموا بها مع الجناة فمهما كانت حال البلاد ومهما تكن الأوضاع إلا أنه لا يوجد أحد يملك الحق بمساومة الجناة ومنحهم خيار التوبة لينالوا حق العفو فالعفو عنهم جرم وذنب لا بد أن يقاوم والأدهى والأمر في هذا كله معاقبة من لم تكن بيده حيلة أمام قانون لم يأخذ بحقه ومطالبته بدفن الفتنة بدل من أيقضها وهنا «تتأكد حقيقة الموقف الإيديولوجي تبعا لمنطق الوضع الاجتماعي وفي حقبة زمنية معينة، تكون فيها الحقيقة التاريخية مجسدة لنموذج معين من نماذج النظم القائمة وبذلك تتأكد علاقات الصراع أكثر من صعيد »[3].

[1] - المصدر السابق، ص 54.

[2] - المصدر نفسه، ص 55.

[3] - فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص 155.

وتتواصل شخصية أحمد في الحديث عن الصراع القائم متعجبة « كيف يتمتع أهل المجرمين وبنوهم مثل غيرهم من أهل ضحاياهم وأبنائهم بحقهم في التعليم والصحة والخدمات والوظائف والتجارة وحتى الإمامة »[1] وكيف يجعل عقله « يقبل دخول ابن جمال القسم الدراسي نفسه الذي دخلته نجاة! »[2] فالجاني والضحية هنا سواء لا فرق بين القاتل والمقتول بين الجلاد وضحاياه، فهل العدالة أن تدرس نجاة مع من شارك في إبادة عائلتها وتقاسمه حقوق التعليم والصحة، والوظائف والتجارة ... .

لم يستوعب أحمد كيف أن « أعوام حرب التحرير القاتلة والمدمرة لم تكن كافية »[3] وكأن البلاد ماز الت متعطشة إلى دماء أكثر فلم تروها دماء الشهداء بل ظلت تشكو عطشها إلى بعد الاستقلال.

لم يكتف أحمد باستذكاراته الأولى لمشهد مقتل لحول بل رجع بنا مرة أخرى يستكمل لنا بقايا من تلك الليلة التي كانت « بقع الدم على الجدران ملطخة بفعل الطلقات المصوبة عن كثب كانت بندقية الصيد المحشوشة رميت غير بعيد عن الفراش بعد أن أطلقت خرطوشاتها على إطار صورة تشظى فتاتا وعلى ساعة حائطية تهرشمت أجزاء حتى لم يبق غير آثار البارود وعلى الأرضية بقايا خشب الباب المفجر بارزة للعينين متناثرة »[4]. ولا اكتفى بوصف حال فلة التي تمزقت حسرة على مقتل ابنها منحنية « الرأس بأنين كلبة مضمخة يديها بدمه طالية على وجهها ناشجة قلت لك لا تعد! قلت لك ارحل، ثم استقامت ومسحت على صدرها غارزة أظافرها في كفيها فاتحة عينيها فاغرة فاها على صرخة خرساء حتى كادت تسقط »[5] وكان أحمد شاهدا على الأحداث يتفرج عليها وفي داخله رضا عميق لأن العدالة أخيرا تحققت وأخذت مجراها الحقيقي ففلة تذوقت من الكأس نفسها التي أذاق منها لحول رشيد.

---

[1] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 56.

[2] - المصدر نفسه، ص 56.

[3] - المصدر نفسه، ص 64.

[4] - المصدر نفسه، ص 65.

[5] - المصدر نفسه، ص 65.

إن صداقة أحمد ورشيد كانت قوية بما فيه الكفاية وعميقة لحد أن أحمد رفض مساعدة الضابط لخضر في إلقاء القبض على رشيد بل يساعده في قتل لحول وا إخفاء الأدلة المقدمة تجاهه كالورقة التي أحرقها وتكفل بإخفائها وتربية نجاة بعدما لم يبق لها غير رشيد فـ « رؤية الشخصية الروائية باستطاعتها تحديد النسق الإيديولوجي القائم وفق فاعلية الفكرة في حد ذاتها، وهي الفكرة التي تتبني على التصور النظري إزاء عملية التغيير»[1].

فأحمد لم يكن سوى وجها من وجوه إيديولوجيا الرفض والتغيير، عبر عن وعيه وفكره الأدلوجي منذ بداية سرده للأحداث.

بوركبة:

صورت لنا شخصية بوركبة الشخصية الثورية المناضلة والمرجعية التاريخية لحرب التحرير والتي مثلت إيديولوجيا الرفض والإنكار لما هو قائم خاصة لفعل مذبحة عائلة رشيد مع العلم أن أب رشيد الطيب بن العربي كان صديقه ورفيقه إبان حرب التحرير وكشفت لنا أكثر ما كشفت عن فساد جهاز السلطة وتنازعها من أجل منصب الحكم على الرغم من عدم وجود المؤهلات والكفاءة لتولي منصب الحكم فـ « في حفل عيد ثورة التحرير، إذ تلعثم المسؤول الحزبي كثيرا في خطابه الركيك خاتما بدارجة مبتذلة : المجاهدين اليوم واجبهم يحافظوا على هذا المشعل باهش يمدوه غدوة من ذاك الجيل إللي يجي من بعد باهش تستمر الثورة فنهض صارخا فيه ... وأخرج مسدسه صارخا: لماذا غدا وليس اليوم؟! ثم أطلق طلقتين في الهواء فانفرط الجمع ولهث المسئول ليختبئ»[2].

يظهر هذا المقطع كيف أن أحوال البلاد والعباد أصبحت في أيدي ساسة مغامرون حالمون لا يجيدون التكلم حتى بالعامية المفهومة الفصيحة، فكيف بهم يتولون بلدا كالجزائر لم ينهض بعد من صدمة الاستعمار، وفوق هذا يؤجلون الإصلاح إلى جيل آخر الله يعلم زمنه.

[1] - فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص 160.

[2] - الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 30.

لجأ الكاتب إلى فعل الحوار ليجسد لنا خبايا السلطة والمسؤولين والحديث عن العفو السياسي عن طغاة مذنبون فيقول بوركبة متحدثا مع ميمون « العفو عنهم أكل الجيفة ولحم الأموات! عرفت الآن؟... أنت لا تعرف شيئا! لم يدمر هذا البلد غير دسائس ساسته وحماقات قادته ... ومن دلائل الخراب أن تؤول الدولة إلى مسخرة! هل تسمع بقانون أو شرع يبرئان المذنبين من غير محاكمة؟ ... ويقولون الشعب »[1].

فالساسة عفوا عن القتلة – لحول وجماعته – من غير محاكمة وليس هناك من حول « حلم الجزائريين إلى خيبة مزمنة وغيروا طيبتهم إلى حقد ساحق وأنزلوا مشاعرهم إلى درجة الحيوانية »[2]. غير ساسة البلد.

ويواصل بوركبة حواره مع ميمون عن فساد السلطة ودمار البلاد فيقول « عفو الساسة عن القتلة ذنب اكب لا بد أن يقاوم »[3] فالذنب هنا ليس ذنب واحدا هو ذنب للحول وجماعته، ذنب الساسة الذين تغاضوا عن الجرائم التي أدمت البلاد عشرية من الزمن وأكد بوركبة أن « عدالة ربي وربك أن يلقى السفاح جزاءه وفي المدينة التي أدماها »[4] وأضاف أن هذه الأوضاع ليست سوى نتيجة « صنع سياسيين طموحين مكنوا للحثالة أن تتطاول على مؤسسات الدولة وأن ترفع السلاح في وجه أجهزتها الأمنية! هل هناك بديل آخر غير طريقة العقاب بالاستثنائية التي تجنب المرور على قضاة منخورين في محاكم لا تعدل؟ مجرم كهذا لا يمكن العفو عنه قبل أن يحاكم »[5].

وبهذا أصبحت البلاد حلبة صراع من أجل الوصول إلى سدة السلطة وتحقيق الأهداف والأطماع السياسية. وراح ضحية هذا الصراع أناس كثيرون كان رشيد على رأسهم وأضحت المحاكم لا قيمة لها ولا هدف، دورها الأول والأخير تبرئة المجرمين وا ٍجرام الضحايا، تنشر براثن الفساد والظلم والقهر بدل تحقيق العدل وضمان الأمن.

[1] - المصدر السابق، ص 20.

[2] - المصدر نفسه، ص21.

[3] - المصدر نفسه، ص 27.

[4] المصدر نفسه، ص 30.

[5] - المصدر نفسه، ص 36.

فلطالما أدرك بوركبة أن حال البلاد راجع إلى الرغبات الخفية أو المعلنة لانتزاع الزعامة فكونه مجاهد لم يفكر ولو للحظة في كرسي الحكم ومنصب السلطة على عكس الكثيرين الذين أغوتهم المناصب « فلم يكن مرت سوى ساعات على إعلان الاستقلال حتى نتأت رؤوس زعامات جيش الحدود وجيش الداخل من بين أشلاء ضحايا الحرب ومن جراح المنكوبين المفتوحة فزرعت من حينها بذور الفتنة الأولى بينما لم تكن درجة الصدمة التاريخية قد بدأت في النزول بعد »[1]، هذا التناحر والتكالب، النزاع والصدام لم يمض مرور الكرام بل خلف وراءه بذور فتنة كبرى نخرت البلاد عشرية من الزمن فـ « هاهي حرب أخرى همجية تمزقها منذ سبع سنين، تديرها رؤوس الفتنة من السياسيين الطموحين ومن كبار المتنفذين الذين يتقاتلن بدمنا للسيطرة على المال العام والعقار! فمن أين لنا بحكومة قادرة على حمايتنا وصيانة حقوقنا والدفاع عن بقاء الدولة »[2].

والضحية الوحيدة في هذا التناحر والصراع هو الشعب الذي لم يكن بيده حيلة لإيقاف رغاء الدم هذا. كان دوره فقط المشاهدة، وفي كثير من الأحايين جثة هامدة غارقة في دمها، شاهدة على ما يحدث من خراب وتدمير.

تظهر شخصية بوركبة هنا شخصية المتحسر المتأسف الذي يعض أصابعه ندما على السنين التي قضاها في الجبال يحارب لتحرير البلاد وفي آخر المطاف تضحى المثل العليا التي حارب من أجلها هو وأصدقاؤه ألعوبة في أيدي عصابات الريع حيث خاطب أحمد ممثلي الأحزاب بنبرة حادة « هناك ثورة واحدة أكملتها أحس دم أفضل رجالها، أمانة في عنقي ولا أراكم أنتم اليوم سوى تجار بائسين تبيعون وتشترون بأرواحهم في سوق الكلام»[3]

فبوركبة ليس سوى « مدرسة ربت أجيالا أبقت على نسغ الوطنية ساريا في وجدان عشرات الآلاف من المجندين ومن الجنود ومن رجال الأمن كي يحي هذا البلد العظيم »[4]

[1] - المصدر السابق، ص 38.

[2] - المصدر نفسه، ص 39.

[3] - المصدر نفسه، ص 39.

[4] - المصدر نفسه ،ص 162.

وهو الآن يرى أن هذه المدرسة قد هدمت وداس عليها « ضالين وقطاع طرق وجائعين أرسو لأسيادهم الساسة من وراء البحر قاعدة بنوا مشروع استئصال شعب آخر من جذوره »[1].

إن شخصية بوركبة واعية بما فيه الكفاية لتدرك أن من يحكم البلاد ليسوا سوى ريع لا يصلحون إلا لحراسة قطيع الماشية فبصفته مجاهدا كان يعلم من تحكمه المبادئ والأخلاق، من يستطيع أن يرهن نفسه من أجل البلاد، ممن لا يريد من هذه البلاد سوى مصلحته الشخصية فحسب فهو لا يستغرب أن يخرج يوما ما « من غرفة النظام الخلفية سياسي ألمعي وأقر محاكمة من رفعوا السلاح للدفاع عن بقاء الدولة »[2].

لم يكن بوركبة ليهضم فكرة إدانة رشيد ابن صديقه فهو « لم يرتكب جناية إنما اقتص »[3] ولا كان راضيا عن الأحداث وخاصة صدوره مذكرة الاعتقال « إذ انفرط فجأة لما قال مختار، متحدثا عن سياسة إدارة الوضع الأمني وتسييرها إن قصر المرادية سيظل حريصا على أن تحقق أهدافه نتائجها القصوى، كان ما كان، فانفعل بوركبة رادا: لبيت دعوتك لاعتقادي أنك ستقف مع الحق الذي يعلو قصر المرادية نفسه! أم نسيت أنك أقسمت على معاقبة من استباحوا دم عائلة رهن ربها نفسه ليتحرر هذا البلد كي يلقى ذلك المصير»[4]. وأضاف منفعلا « كيف يصير اليوم من كانوا حماة للشرف أنصارا لمنتهكي حرمة الشرف من الساسة الفاسقين الذين نكلوا ابن صديقي مرتين»[5].

وهكذا يرفض بوركبة هذا التعسف ولا يقبل أبدا أن يكون رشيد مجرم أو سفاح هو لحول وحتى الساسة الذين أصدروا العفو في حق مجرم سفاح استباح دم من حرروا البلاد ومنها المذبحة فليس سوى « لعنة دماء من حرروا البلد أصابتنا بعد أن نكثنا عهدهم وتنازلنا للخاطئين من كل أفق والطاغين أن يعيثوا في مال الريع فسادا وأن يتحكموا في رقابنا وا ٍلا

[1] - المصدر السابق ،ص 106.

[2] - المصدر نفسه، ص 107.

[3] - المصدر نفسه، ص 109.

[4] - المصدر نفسه، ص 196.

[5] - المصدر نفسه، ص 196.

كيف يدان شخص لم يقم سوى بما عجزت عنه أجهزة أصاب دواليبها صدأ الفشل وحذرني أن أكون تصورت أن ما قام به رشيد جناية »[1].

وقد رفض أشد الرفض أن يمنح لحول شبرا في المقبرة وأنكر بلغة عسكرية قاطعة « ليس ابنا للجزائر من فجر القنابل وقتل الأبرياء وخرب المنشآت وباع ضميره للشيطان وتعاون مع من يكنون الحقد لنا! من يرضى من أبناء هذه المدينة أن يكن أخاه هذا الذي ذبح عائلة سي سمان وقتل سي إسماعيل واغتال سي سمان »[2].

لم تمثل شخصية بوركبة سوى إيديولوجيا الرفض والإنكار لما هو قائم وأحد رؤوس السلطة المضادة التي وقفت ندا لند في وجه السلطة السياسية والدينية، فالأولى عفت عن المجرمين من غير حساب ولا محاكمة، ليس هذا فحسب بل أجرمت من لم يجد حيلة ولا سبيلا إلا الانتقام لتحقيق العدالة الشخصية، وأما الثانية – السلطة الدينية – فاستباحت دم أصدقائه ورفاقه في الجهاد.

جسدت " مذنبون " مختلف الأوضاع التي عاشها المثقف في فترة الأزمة، فنص مذنبون نص إيديولوجي في قالب روائي جسد الصراع القائم بين شقين متناقضين، وكشفت عن الواقع الإيديولوجي بكل تناقضاته واختلافاته وصراعاته، من خلال سرد الأحداث التي تداول عليها الكاتب الروائي وشخصياته الروائية، وأيضا من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيات بمختلف أنواعها (عادية مثقفة، سياسية، إرهابية) مما يساعد على الكشف عن إيديولوجيات متناقضة داخل النص الروائي.

[1] - المصدر السابق، ص 106.

[2] - المصدر نفسه، ص 136.

5/ ملخص الرواية:

تروي رواية« مد نبون لون دمهم في كفي» أحداث البطل رشيد الذي عاش أحداث العشرية السوداء وشرب من معينها إثر مقتل عائلته من قبل لحول وجماعته وكيف أن هذا– لحول– تمادى في أعماله الإجرامية دون عقاب من الدولة«...ثم سأل قل لي يا حكيم كيف نتصرف أمام شخص أباد أهلك ثم الاعتبارات سياسية يحظى بعفو من غير احتكام إلى عدالة تجرمه»[1]

لقد كان العفو عن لحول وجماعته بمثابة الزيت التي تسكب على النار فتزيدها اشتعالا، بالمثل كان حال رشيد لما سمع الخبر، فقد توعد قبلا أن يأخذ بثأر أمه وأبيه وأخته، وسرعان مزادت شرار ات الانتقام في نفس رشيد بسبب العفو الذي صدر في حق المذنبين فيقول«...لن ينجيه من نقمتي عفو ولا طليت صحيفة ...وابقه برنيق الساسة جميعا أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمداد غير الدم الذي سفكه»[2]، فأصبحت شخصية رشيد هنا متعقب يسعى إلى تحقيق العدالة.

تلاعب لحبيب بهذا الحدث ومجموعة أخرى من الأحداث في روايته معتمدا على تقنية الاسترجاع في ثلاثمئة وواحد صفحة، جاء متن الرواية في ثمانية فصول، مقسمة إلى مقاطع سردية مرقمة تختلف وتتنوع من حيث عددها وحجمها. يتكون الفصل الأول من أربعة مقاطع سردية، ففي المقطع الأول يحدد السارد زمن أحداث الرواية والحدث الرئيسي فيها يقول:«... بنهاية سنة ألفين وثلاث الجارية يكون مر على الحادثة أربعة أعوام... طيلة تلك الأعوام، ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة... من خالتي وبوركبة من الزهرة ومن حليمة، من الضابط لخضر نفسه، من المفتش حسن...،من زوجتي أيضا، وحتى من ميمون، إن لم يكن بوعلام! من عمران وغيرهم»[3]، كما يقول السارد بتذييل مقاطعه بمشاهد

[1] - لحبيب السايح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص38

[2] - المصدر نفسه، ص16.

[3] - المصدر نفسه، ص11 .

غرامية مع عشيقته فلة «غير أني لن أنسى فلة كانت قبل ذلك قصة عشقي المجنون المذنب والمخجل»[1].

وفي المقطع الثاني يسرد لنا الراوي أحداثا تعرفن بشخصية بوركبة الثورية التي قاومت الاحتلال مدة من الزمن، ويكشف كذلك عن موقف بوركبة من العنف السياسي في حق المجرمين خاصة عند حديثه مع شخصية ميمون التطفلية فإنه«... أوقد سيجارته تالية ونفث مسقطا حنق على ميمون العفو عنهم يعني أكل الجيفة ولحم الأموات»[2]

يبين السارد غي المقطع الثالث موقف بوركبة من عمل رشيد وسكان مدينته ويتضح هذا من حلال قوله« وتبسم لمن سمعه تنافخ: كنت سأقتل ولد الفاجرة بيدي وأبصق عليه وأنبش قبره»[3]ونضمن المقطع الرابع رأي الضابط لخضر(شخصية محلفة بتطبيق القانون) ورأي خالد(طبيب شرعي في مستشفى المدينة) حينما رأى جثة لحول، يقول السارد على لسان الضابط لخضر« هذا من صنع سياسيين طموحين مكنوا للحثالة أن تتطاول على مؤسسات الدولة وأن ترفع السلاح في وجه أجهزتها الأمنية!...مجرم كهذا لا يمكن العفو عنه قبل أن يحاكم»[4] وعلى لسان الطبيب خالد« لما كشفت عنه تأكدت أن الله عادل. كان وجهه مشوها بفعل الرصاصتين»[5]ثم يواصل الراوي كشف رأي خالد وزوجته فوزية وأبيها بوركبة.

أما الفصل الثاني فهو امتداد للفصل الأول ذلك أن الكاتب يواصل متابعة تطور الأحداث من خلال ثلاثة مقاطع سردية، فالمقطع الأول خصصه للضابط لخضر، وأعطاه حق الكلمة لاستجواب شخصية بوعلام سائلا إياه« عن مكان تواجده لحظة سماعه الطلقات النارية»[6].

[1] - المصدر السابق، ص16 .

[2] - المصدر نفسه، ص20 .

[3] - المصدر نفسه، ص28 .

[4] - المصدر نفسه، ص35.

[5] - المصدر نفسه، ص36 .

[6] - المصدر نفسه، ص43.

وفي المقطع الثاني وضعنا الكاتب أمام مواجهة بين العسكري والمدني بين الدولة والشعب عبر شخصيتي أحمد والضابط لخضر إذ إنه كشف لنا المسافة بينهما فيقول« ولما أوقف سيارته أمام بيتي اعتدر لي بوء عن النزول: نتركها لمرة قادمة. أدركت دائما أن حاجزه تجاه شخص مدني أخلاقي صرف... من الصعب هدم جدار الحرج بين المدني والعسكري»[1] والذل الذي يتعرض له المدني على يد رجال الأمن يقول« ومن العسكريين ورجال الأمن أيضا بما حسس الجزائريين دائما أنهم في وطن لم يعد وطنهم(...) اعتمل في ذاكرة الجزائري بما جعله يظن أن خلاصة من إذلاله يستلزم محور أثر الرموز الأمنية وتفكيك أجهزتها لإقامة دولة خيالية من المؤسسات العميقة»[2] ويتواصل الحديث بين أحمد والضابط لخضر لكن هذه المرة تخطى رسم الحدود التي ما بين الشعب والدولة، ما بين العسكري والمدني بين الدال والمدلول، إلى حديث صديق لصديق وهنا حاول الضابط لخضر إقناع أحمد بضرورة تسليم رشيد لنفسه

جاء المقطع الثالث واصفا لحال نجاة وساردا لحالته وهي ترى من ألحق الأذى بعائلته وتذبحهم من الوريد إلى الوريد جثة هامدة لا تقوى حتى على الحركة« ومد يديه نحو الجثة المغطاة قائلا في هدوء واثق: أكشف لك عنه؟ أنه نائم ولا يستيقض أبدا»[3]

ونجد الفصل الثالث مكون من ستة مقاطع سردية وهي عبارة عن إسترجاعات قام بها أحمد على سطح منزله هذا الذي أصبح رمزا للماضي والذكريات حيث استرجع علاقته مع فلة، وأحداث ما بعد الاستقلال وحالة صديقه رشيد« فقد وضعت الورقة في جيبي جالسا على حافة السرير أستعيد طيفة واثقا صارما، كما قبل ساعات»[4]

تستمر الأحداث وتتأزم في الفصلين الرابع والخامس في ستة مقاطع سردية لكل منهما ففي المقطع الأول من الفصل الرابع يروي السارد حالة السكان على إثر البيان الذي علق على« أبواب المسجد الكبير والبلدية وقهوة الساحة وحمام الوسط وسوق الخضر

[1]- المصدر السابق، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص52 .

[3]- المصدر نفسه، ص61 .

[4]- المصدر نفسه، ص100.

والفواكه وفضاءات التنشير وعلى جدران شوارع مركز المدينة»[1] وتضمن ما يلي« أهالي ضحايا هذه المدينة المذماة إمنعوا أن يقاسم القتلة أهلكم وأبنائكم الأشيار التي يرقدون فيها»[2].

وفي المقطع الثاني يحدد السارد الإطار التاريخي الذي اندلعت فيه المحنة قائلا « حتى إذا انفجرت حوادث أكتوبر قبل أحد عشر عاما »[3]. ثم تلا المقطع الثالث مشبعا بتقنية الاسترجاع على شاكلة من متن الرواية، استرجع السارد فيه حالة التجمعات التي كانت قبل سبعة أعوام مشيرا بذلك إلى عودة الخطابات المحرضة والقاسية فيقول « فجهر في لهجة المحرضين المتمرسين بصوت قوي ثابت وأخذ رافعا يديه نحو المعتصمين: يقول لكم الشيخ الأزرق عقيدتكم في خطر، فانهضوا إلى الفريضة الغائبة اليوم، اليوم إلا غدا ولا بعده»[4].

ثم يسترجع الراوي بعد ذلك في المقطعين الرابع والخامس أخزى وأبشع الأعمال الإجرامية في المدينة التي قام بها لحول وجماعته وكان أبرزها اغتيال الإمام اسماعيل والد الزهرة وسي السمان صديق بوركبة وهذا المقطع يوضح « خطفوا ابنتي! اغتصبوا أمي! قتلوا أهلي! مزقوا رضيعي! »[5].

حيث تعددت الجرائم من خطف إلى اغتصاب وقتل ووصلت إلى حد تمزيق الرضع.

تتوالى الأحداث وتستمر في المقطع الخامس حينما حاول كل من بوركبة وحليمة إقناع المختار والضابط لخضر بضرورة دفن لحول خارج المدينة « دفن سفاح مثله في مقبرة المدينة جنب ضحاياه، هذه الفتنة. فرد عليها بنبرة أعرف صدقها: ولكنه مواطن وفوق ذلك

[1]- المصدر السابق، ص113.

[2]- المصدر نفسه، ص113 .

[3] - المصدر نفسه، ص 119.

[4] - المصدر نفسه، ص123.

[5] - المصدر نفسه، ص 136.

مسلم، فرفعت سبابتها بنفي أبدا! كان يجب أن يقدم للعدالة ويحاكم فيعترف بذنبه ثم يعلن توبته ... لكن يوجد رئيس دولة يخول له الدستور إصدار العفو»[1].

وفي المقطع السادس يروي لنا الكاتب ذهاب رشيد إلى حارس حديقة الحيوانات جلول وأخذه لحيوان مفترس يقطع حتى الحديد لغرض عميق في نفس رشيد.

يفضح الكاتب في الفصل الخامس بمقاطعة الستة غرض رشيد من حيوان الحديقة المفترس؛ إذ أنه كان وسيلة مواصلة مسيرة الانتقام من شخص اغتصب كرامته وأهان عزته وقطع وصاله، فكان جزاؤه أن قتله برصاصتين هرشت وجهه. ونبش قبره بعد موته.

أفرد الحبيب الفصل السادس بمقاطعة السبعة للحديث الشخصيات المحورية في الرواية والتي تمثل مبدأ الصراع ونهايته وهي شخصية رشيد وشخصية كل من لحول، عليان، الشيخ الأزرق؛ هذه الشخصيات التي كانت سبب تأزم وانحراف رشيد وسكان مدينته، فبعد أن كان رشيد طالبا جامعيا متخصصا في الترجمة وضابطا مجند أصبح في نظر الدولة مجرما وسفاحا مطالبا من طرف القانون، أما لحول فهو ابن فلة أو ابن الشارع على حد قول السارد: « لحول جاء من الشارع في لباس السفاهة»[2]، وأما المدعو عليان فإنه « دخل المدينة ذات شتاء قبل خمسة عشر عاما (...) عاد بعد غيبة طويلة برز بلباس أهل المشرق من سكان الجزيرة العربية بالشماغ والغطرة»[3] وأما الشيخ الأزرق فإنه كان إماما في إحدى البلديات المجاورة. وفي خضم هذا السرد يصور لنا الكاتب صور القتل والدم منها صورة مقتل الإمام إسماعيل فيقول: « فشخصت العيون إلى المحراب حيث ولي إسماعيل عن القبلة لا يأتي حركة بين يدي من طوقه من الخلف مثالا ذراعيه ليخلع عنه من كان ملثما عمامته ثم من شعر ترأسه الأسود جذب إلى الخلف بيسراه وباليد اليمنى حز بخنجر ميداني إلى غياب النصل في النحر وأرخياه. فدار متاهويا في خضة واحدة شطر القبلة؛ كأنما ليكمل بقية صلاته»[4]. لقد كان إصرار الإمام إسماعيل على معارضة لحول وجماعته

[1] - المصدر السابق، ص 137.

[2] - المصدر نفسه، ص 187.

[3] - المصدر نفسه، ص 188.

[4] - المصدر نفسه، ص 219.

وانكار أقوالهم سببا في قتله وبأبشع الطرق خاصة وأنه لم يكترث لتهديدات الجماعة، كما تتبع السارد نمو شخصياته خصوصا تلك التي كانت في صف لحول وعليان.

كما تضمن هذا الفصل في المقطع الثاني لبوركبة وأحمد عن صدور مذكرة اعتقال رشيد وأحاطهما بمجريات القضية وطمأنهما بمساعدة الضابط لخضر لرشيد وأنه مستعد لتهريبه.

ظهرت على ساحة الأحداث شخصية الزهرة (المرأة النموذجية في نظر رشيد) وهي شخصية فاعلة ساعدت على تطور عجلة الأحداث بإيوائها رشيد واخفائه عن العيون.

وفي ظل التحقيقات التي يقوم بها الضابط لخضر والمفتش حسن يصلان إلى شخصية اسمها سعادة ولد عافية باح لهما بكل ما في جعبته، من معلومات حول لحول وجماعته وأكد لهم أنهم المتهم الأول والأخير في مقتل الإمام إسماعيل.

عمد لحبيب في هذا الفصل إلى كشف أوراق رواته، ذلك أنه يصعب فهمها من البداية فكان هذا الفصل مفتاح ما سبقه من أحداث ثم أعقبه بعد ذلك بفصلين سابع وآخر ثامن.

فقوام الفصل السابع ستة مقاطع سردية يتابع فيها الكاتب استرجاعاته إلى زمن غير بعيد حينما تلقى رشيد برقية من أحمد وفي جعبتها ما يهز قلبه ويثير وجدانه ويوقض الثأر في أعماقه وما سيزيد الطين بلة أنه بعد كل هذا سيأتيه صديقه يزيد بعد ثمانية عشر شهرا ليخبره « أنهم سيصدرون في حقهم عفوا عاما ابتداء من الغد إنهم وضعوا السلاح وأعلنوا توبتهم»[1].

يدرك رشيد بعد صدور العفو أن لا فائدة ترجى من بقائه في مركز تكوين القوات الخاصة فبعد أن أصبح الجاني مثل المجني عليه، القاتل والمقتول سواء؛ فلا سبيل إلا الانتقام والأخذ بثأره وحقه لأن العدالة لم تأخذ بحقه ولا بحق الكثير من الأبرياء الذين أريق

[1] - المصدر السابق : ص 232.

دمهم من غير سبب ولا دافع، فيختفي رشيد إثر هذا من مركز تكوين القوات الخاصة ويقرر الترصد للحول وتعقبه للأخذ بثأر عائلته.

ويستمر " لحبيب " بفعل الاسترجاع حيث تذكر نزهة ووالدها والعقيد " بونيف " «الذي تلقى تدريبات في كندهار ...تحت خبراء أمريكيين ... وثمة تعر ف على شخصين يدعيان الزبير وخالد أظهرت التحريات أنهما يسميان الأزرق وعليان»[1].

وينبني الفصل الثامن والأخير على مقطعين سرديين هما حل للأزمة ونهاية الأحداث، إذ يسترجع لحبيب على لسان شخصية رشيد ذكرياته مع صديقه أحمد وأيام الثانوية وغيرها من الذكريات وهو في طريقه إلى منزلهم.

ووصل رشيد وأخذ يتذكر حياته السابقة مع عائلته، يسترجع أبسط الأمور وأهونها ولم تغب عنه ذاكرته مشهد المذبحة وبرك الدم، فتصور له لون الدم على الجدران وكيف اغتيلت عائلته، وكيف نجت نجاة، بيد أن رشيد لم يهنأ حتى باستحضار ذكرياته الماضية ذلك أن الزهرة ويزيد أتياه على عجلة من أمرهما بخبرانه أن فرقة خاصة من قوات الامن في طريقها للقبض عليه ولا بد من الهروب فورا بمساعدة يزيد والضابط لخضر« مصدرا تعليماته باللاسلكي إلى أفراد مجموعته، عند مخرج المدينة الشرقي في اتجاه العاصمة بأن يفسحوا المرور لسيارة ذات مهمة رسمية، مبلغا إياهم نوعها ورقمها »[2].

ليسمن السهل فهم وفك شفرة رواية مذنبون إلا بالرجوع إلى التاريخ وا ٍدراك الحقائق التاريخية، غير أنه وبلا شك لا يمكن أن يغفل عن القارئ أنها رواية مملوؤة بالإيديولوجيا والحقائق السياسية.

[1] - المصدر السابق، ص 263.

[2] - المصدر نفسه، ص 300.

خاتمة

خاتمة :

بعد دراستنا لرواية "مذنبون لون دمهم في كفي" نقف الآن علي نهاية البحث مزودين بجملة من النتائج التي رصدناها أثناء بحثنا الأدبي وهي كالآتي:

- ✓ لقد استطاع" لحبيب السايح" تقديم عمل روائي اتكأ فيه علي المادة التاريخية وبلورها في شكل عمل أدبي فني عالج من خلاله فترة الأزمة الجزائرية وصور لنا ما كانت عليه البلاد آنذاك من صراعات، أين مزج التاريخي بالأدبي ،فتعالق بذلك الواقع مع الخيال و أكسب الرواية مسحة جمالية تحيلنا إلى براعة الكاتب الإبداعية .
- ✓ شغلت الأزمة حيّز لابأس به في رواية مذنبون بل كانت تيمة الرواية الأساسية وحطب السرد فيها واستطاعت بذلك أن تعكس لنا صورة الواقع الاجتماعي والسياسي و التاريخي معبرة عن واقع مأساوي مرير.
- ✓ شخصت الرواية التطرف الديني بأبشع صوره أين سخر لنا لحبيب شخصيات فاعلة لإبراز أنّ الدين في فترة الأزمة اتسم بطابع العنف ولهجة التحريض؛ إذ أصبح الدين في تلك الفترة قناعا إيديولوجيا يستخدم باسم الدين و الجهاد لتطبيق الشريعة وقيام الدولة الإسلامية وبذلك عليها –السلطة الدينية – تصفية كل من يعارضها .
- ✓ وعلى الطرف النقيض كشفت المدونة عن فساد جهاز السلطة وتماديه في العفو عن القتلة و المذنبين وتوجيه أصابع الاتهام إلى الضحايا خاصة المثقفة منها لتدليل عن عمق الأذى الذي ألحقته السلطة بالشخصيات المثقفة .
- ✓ إذا انتقلنا للحديث عن تجلي الإيديولوجيا في رواية "مذنبون " وجدناها حاضرة ومبثوثة داخل النص الروائي ،فلا يمكن لأي نص أدبي أن يخلو من الإيديولوجيا وقد تجلت هنا في هذه المدونة علي شكل صراع فكري و سياسي يتجلى في خطاب الشخصيات و السارد .و على الرغم من محاولة الكاتب التخفي خاف لغته

والاستعانة بالرموز و الإشارات إلاّ أنه لم يستطع أن يكبح نفسه عن إبراز إيديولو جيته وفضح الإيديولوجيات المضادة.

- ✓ نجح للحبيب في توظيف الإيديولوجيا بنية جمالية لا كخطاب سياسي أو ديني مباشر يفضح إيديولوجيته ويعيق الكتابة الإبداعية لديه؛ و بهذا يصبح نص مذنبون راصدا للصراع الإيديولوجي في ذروته لكن بنية جمالية .
- ✓ تعدّ مذنبون من الروايات الجديدة سواء علي مستوى المضمون أو على مستوى لغتها الفنية أين صورت الدلالة المأساوية للفضاء الروائي ،فأضحى الفضاء مكانا للصراع الإيديولوجي و مكانا للموت وبث الرعب و الخوف و شاهدا على خرابه ودماره .

قائمة المصادر والمراجع :

1-المصادر:

القرآن الكريم .

1/ الحبيب السائح :مذنبون لون دمهم في كفي ، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة و التوزيع، الجزائر، ط1 ،2008 .

2/ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري : أساس البلاغة ، تح :محمد باسل عيون السود ، مادة روى ، ج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط1، 1998.

3/ أبي الحسن علي بن اسماعيل بن سيدة المرسي : المحكم و المحيط الأعظم ، تح: الحميد هنداوي ،ج10 ، مادة روى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ،ط1 ،2000 .

2-المراجع :

1/ إبراهيم عباس :الرواية المغاربية والجدلية التاريخية و الواقع المعيش دراسة في بنبة المضمون ، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار ، د ت، د ط .

2/ أحمد العدواني : بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة ، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2011 ، ط1.

3/ إنزو باتشي ،سلبينو أكوافيفا :علم الاجتماع الديني الإشكالات و السياقات، تر :عز الدين هنية،أبو ظبي للثقافة و التراث، د ت، ط1.

4/ بونار فاليت : الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة التحليل الأدبي ،تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ط1.

5/ حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985، دراسة اتحاد كتاب العرب، 1998، د ط .

6/ حميد لحميداني : النقد الروئي و الإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، آب 1990، ط1.

7/ حميد لحميداني : بنبة النص الروائي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي للطباعة والنشرو التوزيع ، بيروت ،الحمراء ،آب 1990، ط1.

8/ زكي نجيب محمد: قيم من التراث ، دار الشروق، القاهرة،2000 ، دط.

9/ سعيد شبار: النخبة و الإيديولوجيا و الحداثة في الخطاب العربي المعاصر، مركز در اسات المعرفة و الحضارة، المغرب، 2012،ط2.

10/ سعيد يقطين : الأدب و المؤسسة و السلطة نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2002، ط1.

11/ سمر روحي الفيصل : الرواية العربة البناء و الرؤيا-مقاربات نقدية – منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،2003، دط.

12/شريف حبيلة : الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن،2010، ط1.

13/ صالح مفقودة :أبحاث في الرواية العربية ،منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، بسكرة ، د ت، د ط.

14/ صدوق نور الدين : البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية 1994، ط1.

15/ عبد الحميد أحمد رشوان :في القوة و السلطة و النفوذ دراسة في علم الاجتماع السياسي، مركز الإسكندرية للكتاب،alexbook center@linknet 2006-2007، دط.

16/ عبد الرحمان تمارة :مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع الأردن، 2013، ط1.

17/ عبد الله العروي : مفهوم الإيديولوجيا، الدار البيضاء، بيروت ،ط5،1993، د ط.

18/ عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،2008،ط4.

19/ عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1998، دط.

20/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بنغازي، ليبيا، مارس 2004، ط11.

21/ علال سنوقة : المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسة، رابطة الإختلاف ،2000، ط2.

22/ علي حرب : الإنسان الأدنى بين أمراض الدين و أعطال الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2010، ط2.

23/ علي مختار :إشكالية العلاقة بين الإيديولوجيا و العلوم الاجتماعية في ندوة إشكالية العلوم الاجتماعية في الوطن العربي، المركز القومي للبحوث الاجتماعية و الجنائية، دار التنوير ،المغرب ،1984. ط1 .

24/ عمر عيلان : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، الجزائر، سبتمبر 2008 ، د ط.

25/ عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتب الحديث، القاهرة،2011 ط1.

26/ فتحي بوخالفة :التجربة الروائية المغاربة دراسة في الفعاليات النصية و آليات القراءة عالم الكتب الحديث، الأردن،2010، د ط.

27/ فريدة إبراهيم بن موسى : زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية-دراسة نقدية-، دار غيداء للنشر و التوزيع عمان ،2012-1433، ط2.

28/ فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء 2002، ط2.

29/ لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس ،تر :خليل أحمد خليل، منشورات anep دار الفرابي، بيروت، لبنان،2003، ط1.

30/ محمد رياض وتار :شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا،1999، دط.

31/ محمد عصامي: في عمق الجحيم، معول الإرهاب لهدم الجزائر، تر: سطوف المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، عنابة،2002، دط.

32/ محمود شاكر الجنابي: دراسات في الخطاب السياسي الأندلسي (484-897)، عصر المرابطين والموحدين وبني الأحمر،دار غيداء للنشر و التوزيع عمان،2013 ، ط1.

33/ مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة الذات -الوطن – الهوية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان،2011، ط1.

34/ ميخائيل باختين :الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدرايات و النشر والتوزيع، القاهرة ، باريس،1987، ط1.

35/ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، منشورات عويدات بيروت، باريس،1976، ط3.

36/ نصر حامد أبو زيد: الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب،2007، ط1.

37/ هادي العلوي :المنتخب من اللوزوميات نقد الدين والدولة والناس، مركز الأبحاث و الدراسات الإشتراكية في العالم العربي، دمشق 1990، ط1.

38/ ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ت، د ط.

39/يوسف الأطرش :المنظور الروائي عند محمد الديب ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائرين الجزائر،2004، ط1.

الرسائل العلمية:

1/ رقية بوهالي، سعدية بوسبيسي: تجليات العنف في رواية الأزمة الجزائرية نماذج مختارة ،"مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في اللغة و الأدب العربي"، قسم الأدب العربي، معهد الآداب و اللغات، المركز الجامعي ميلة،2012-2013، هشام باروق.

2/ رضا السيد العشماوي محمد: رؤية المكان في روايات يوسف السباعي دراسة فنية تطبيقية، "بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث والمقارن، قسم اللغة العربية وآدابها،2010-1431، حلمي محمد بدير أبو الحاج.

3/ سليم بركان: النسق الإيديولوجي و بنية الخطاب الروائيدراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكر ة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، "مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير "،قسم الغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2003-2004، عبد الحميد بورايو .

4/ سليماني فاطمة: الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية و هوية الإنتماء، "رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير "، تخصص:أدب حديث ومعاصر، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد-تلمسان-،2011-2012، سعيدي محمد.

5/ فريد حلمي: سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (2000-1995)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي المعاصر، تخصص: أدب جزائري معاصر ،قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة،2009-2010، عليمة قادري.

6/ فاروق جقريف:أدب الأزمة في رواية "ذاكرة الماء لواسيني الأعرج"،"مذكرة مقدمة من متطلبان شهادة الماجستير"، تخصص: أدب جزائري معاصر، قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ،2010-2011، أحمد موساوي .

7/ علي منصوري: البطل السجين في الرواية العربية المعاصرة ،"مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه دولة في الأدب الحديث " تخصص أدب حديث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية قسم الغة العربية و آدابها ،جامعة الحاج لخضر –باتنة-،2007-2008، محمد العيد تاورته.

8/ عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين السياسة الجنس في الرواية المغاربية، دكتورآه دولة مخطوط، التخصص: الأدب الحديث،كلية الآداب والعلوم الإنسانية و الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003-2004، بوجمعة بويعيو.

9/ عبد الغني الشيخ:آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف ثلاثية الأرض السواد نموذجا، "بحث مقدم لنيل شهادة دوكتراه علوم في الأدب العربي الحديث "، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة،2007-2008، حسين خمري.

10/ عروان نمر عروان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا ابراهيم جبرا الروائية "مذكرة مقدمة لنيل متطلبات درجة الماجستير "، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين،1421هـ-2001 م، عادل أبو عشمة .

11/ غنية بوحرة: المثقف و الصراع الإيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي "أنموذجا" "مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم الغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011_2012، محمد منصوري .

12/ كمال أونيس : النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الملجستير في الآداب و اللغة العربية، قسم الآداب و اللغات جامعة محمد خيضر، بسكرة،2013-2014، عبد الحفيظ حرزلي.

13/ ليلى حمراني : الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة موضوعية الجسد ،لأمين الزاوي" نموذجا "، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب و اللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي با لشلف، 2006-2007، عبد القادر عميق.

الدوريات:

1/ عبد الوهاب بوشليحة: "الذاكرة المتقطعة قراءة في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح "، مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع30، رجب1433 هـ/جوان2012،الرجاء للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر.

2/ عبد الجليل حليم:الدين و السياسة: الأزمنة الحديثة، ع6-7،صيف خريف2013 المغرب، الرباط.

3/ عبد الغني سلامة: كيف يصنعون الظلام، الطائفية، التكفير، الإرهاب في فكر وممارسة قوى الإسلام السياسي.WWW :EL KOTOB .COM

4/ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: "من البنيوية إلى التفكيك، "سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع252، الكويت، 1977.

5/عبد الرحمن تيرماسين و آمال ماي: "المثقف والسلطة قراءة في رواية المستنقع...تحليق بجناح واحد محسن بن هنية"، ورقات مغاربية، ع1، ط1.

الفهرس

مقدمة ..... أ- د

الفصل الأول: الإيديولوجيا وتجلياتها في الرواية

المبحث الأول: تحديد وضبط مصطلح الإيديولوجيا

1- لغة 5

2- اصطلاحا 6

3-مفهوم النسق 13

المبحث الثاني: دراسة الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا

1- تعريف الرواية 16

أ- لغة 16

ب- اصطلاحا 20

2- الرواية كإيديولوجيا والإيديولوجيا كرواية 23

المبحث الثالث: مضامين الخطاب السياسي والخطاب الديني وتجلياتهما في الرواية

1- الخطاب الديني 30

2- الخطاب السياسي 33

الفصل الثاني: تطبيق البنية الدلالية والأنساق الإيديولوجية في رواية « مذنبون لون دمهم في كفي » للحبيب السائح

المبحث الأول: دراسة الأنساق الدلالية في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح

1- دلالة اللغة عند الحبيب السائح 37
2- دلالة المكان 49
3- دلالة الزمان 63
4- دلالة الشخصيات 73
5- دلالة العنوان 85

المبحث الثاني: تجليات الإيديولوجيا في رواية مذنبون لون دمهم في كفي

1- النسق الإيديولوجي السلطوي 92
2- النسق الإيديولوجي الديني 100
3- النسق الإيديولوجي المضاد 107
4- ملخص الرواية 121

خاتمة

قائمة المراجع والمصادر