الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 1635106871

رقم التسجيل: ط2: 1635098492

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص أدب جزائري

بعنوان:

الأنساق الأيديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة "معارضة الغريب" لـ: كمال داود ـ أنموذجا

إعداد الطالبتين (ة):

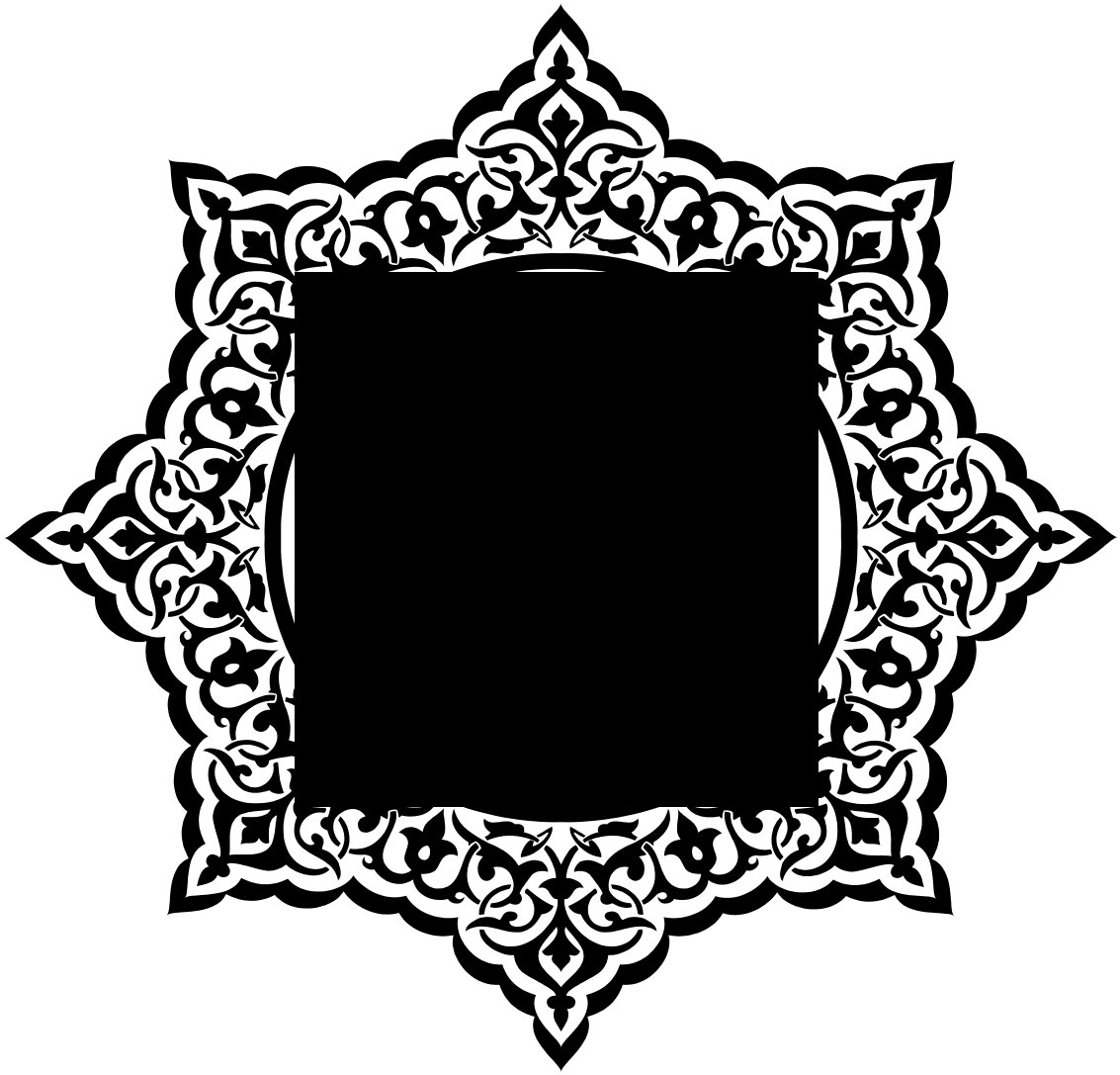
– شهيرة بن صوشة.

– شهيناز لبوخ.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الجامعة	الصفة
جياب بلقاسم	جامعة المسيلة	رئيسا
محمد سعدون	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
الطاهر لحواو	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2020 – 2021م



نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيل

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ . . . .﴾ الآية رقم: (07) سورة إبراهيم

لقد زفت دموع الأقلام إلى أوراق تخط عليها أجمل العبارات، ولإن كتبنا شعرا طول العمر ينتهي العمر ولا تنتهي الأبيات، فهل بإمكان الأقلام أن تعبر عن الشكر و العرفان ، وهل تكفي الأوراق لكل الكلمات ، فما علينا سوى اختصارها في هذه العبارات :

فكل الشكر

إلى أستاذنا المشرف **(محمد سعدون)** منبع المعرفة و السراج

الذي أنار دربنا فكل الشكر والاحترام له

وإلى كل الأساتذة الذين سقونا من بحر المعرفة حتى وصلنا إلى أعلى الدرجات

كما نتقدم بالشكر إلى اللجنة المناقشة وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة

المقدمة

المقدمة:

حياة الإنسان حكاية تروي عبر الزمن في قوالب يختارها السارد، فقد تكون قالباً تاريخياً فتأتي الحكاية جافة، مجرد تسلسل زمني لأحداث وفق تواريخ، وقد تأتي فلسفياً يبحث في ماهية وجود عالمه، وقد تأتي...وقد تأتي...، أما القالب الأدبي فشامل لكل القوالب في صور متعددة وأقضية شاسعة فتشكل القصيدة والمسرحية والأقصوصة والرواية...، هذه الأخيرة عرفت مساحات للبوح والاعتراف والثورة وما إلى ذلك من رغبات نفسية وإيديولوجية، فكانت أهم فضاء للمشهد الثقافي الأدبي، فهي مأوى سردي جديد لا من حيث النشأة بل من حيث التطور والشساعة والإقبال.

إن الرواية فن أدبي ونتاج إبداعي يقوم على عناصر فنية قادرة على الاستيعاب والتفاعل مع مرجعيات اجتماعية وثقافية وحضارية متعددة تعكس واقعاً ايديولوجياً قد يتكرر وفق أنساق ويكون محوراً وهدفاً للعمل الإبداعي، فالرواية من أقرب الأجناس الأدبية للواقع الإنساني، تكون اللغة لسانها الخطابي، لأنها لغة النص الخطابي مفتاح للمباح والمتضمن أو المسكوت عنه، لذلك شغلت اللغة أذهان كبار أمثال **بيرس ودي سوسير** لما تحصله من علامات ودلالات تعكس الفكر الإنساني على اعتبار أن الإنسان مشروع فكرة ومرجع مسيطر، فاللغة ليست مجموعة ملفوظات مستقلة متطايرة، إنما هي مجموع أنساق وفق بنيات وعلاقات بين الملفوظات تتجمع وفق إبداع لغوي فني ومتخيل ذهني فهي المسؤولة عن أدبية النص وهويته.

والهدف من اختيارنا لهذا الموضوع: استظهار الأنساق الأيديولوجية المضمرة والمخفية وراء الأقنعة العالية، وإعادة النظر في كل مسكوت عنه الذي يحتاج إلى إعادة القراءة والمساءلة.

أما الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع تحديداً راجعاً إلى عوامل ذاتيةوأخرى موضوعية: أما الذاتية فتمثلت في طبيعة الأنساق الأيدولوجية والنص الروائي في حد ذاته ومثير للفضول، كذلك ملفت للانتباه كما أنه يعبر عن قضايا مختلفة في الواقع المعاش.

أما الموضوعية متعلقة بمحاولة الكشف عن النص السردي واسهامه في تشكيل خطاب روائي ايديولوجي يتوجب الغوص في سراديبه من خلال أبعاد وأنساق أيديولوجية وثقافية.

لقد حاولنا من خلال بحثنا المتواضع أن نقف عند زاوية من زوايا هذه الإشكاليات الأدبية في الأدب الجزائري وبالأخص الرواية على اعتبار أنها الفضاء الأقرب لتعزيز الأنساق أو كسرها وفق إيديولوجيات مباحة أو غير مباحة، فكان كاتبنا الجزائري "**كمال داود**" أنموذجاً فسيح المجال لمثل هذه الصراعات الأدبية والفكرية والثقافية والانتمائية وارتفعت إلى مرتبة السياسة والدين، إذ تبدو رواية "**معارضة الغريب**" أو ميرسو تحقيق المضاد" على اختلاف ترجمتها إلتزاماً عربياً بلغة المستعمر، مما جعلها تلقى إقبالاً عالمياً وتكلل بجائزة الغونكور "Gon court" الفرنسية عام 2015، وهذا ما جعلها محل اختيارنا نظراً لما أثارته من انتقادات ورفض فتاوي دينية تقضي بتفكير صاحبها، إذ تظهر فيها جلياً أنساق أيديولوجية منها المصرح بها ومنها المضمر ومن ما حاول المؤلف تعزيزها أو كسرها من خلال فكر علماني.

وهذا ما دفعنا إلى طرح تساؤلات تخص الرواية من جهة والأيديولوجيا من جهة أخرى، **فما هي الأنساق الإيديولوجية التي نجحت في فك ألغاز النص؟**

وكذا الإجابة عن جملة **تساؤلات فرعية** منها:

ما علاقة اللغة بالنسق الإيديولوجي؟ ما هي الأقنعة التي اتخذتها الثقافة لتمرر تلك الأنساق وتسوقها للقارئ؟

كل هذه التساؤلات سنحاول فك شفراته من خلال إعتمادنا على الطريقة النقدية التحليلية في إنجاز البحث.

وقد قادتنا الدراسة إلى تقسيم بحثنا إلى مدخل وفصلين، حاولنا في **المدخل** الوقوف عند أهم ما يتعلق بالنسق والثقافة وعلاقتها بالجانب الإنساني والاجتماعي لتنعكس في نتاج إبداعي، ويلي هذا المدخل **الفصل الأول:** الذي جاء بعنوان الأنساق الإيديولوجية والرواية

الجزائرية، وقسمناه إلى ثلاث مباحث: الأول كان بعنوان: مفهوم الرواية الجزائرية، اتجاهاتها، والثاني قدمنا فيه مفهوم الإيديولوجيا، نشأتها، علاقتها بالرواية، أما الثالث فقد ناقش: مفهوم النسق الثقافي، توظيفاته.

أما **الفصل الثاني** المعنون ب: تجليات الأنساق الإيديولوجية والثقافية في الرواية فكان جانباً تطبيقياً حاولنا من خلاله الربط بين الرواية المختارة والجانب النظري من حيث النسق والإيديولوجيا، فوقفنا عند الأنساق الإيديولوجية في الرواية ثم عقبناه بتجليات الأنساق الثقافية، يتبع هذا الفصل بملحق يتضمن تعريف بصاحب الرواية "**كمال داود**" وملخص، ثم ختمنا بحثنا بخاتمة تمثل حوصلة لكل ما توصل إليه هذا البحث.

إن أي عمل لا بد له من معوقات وصعوبات لم يخل منها بحثنا، فلن نقول نقص المراجع لأنها والحمد لله متوفرة سواءاً الورقية أو الإلكترونية سيما في الجانب النظري، أما الجانب التطبيقي فكانت رواية "معارضة الغريب" نادرة في الدراسات القبلية.

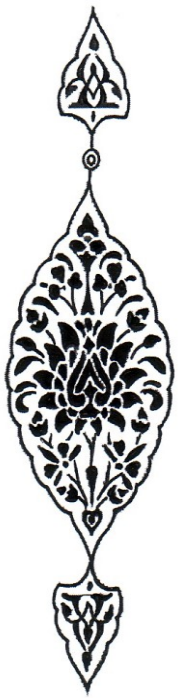
إن موضوع الرواية ليس بالجديد لكن الأنموذج المختار يعد مجالاً جديداً للبحث والتحليل، إذ توفرت لنا بعض الدراسات في الجانب النظري، مثل رسالة ماجستير الموسومة ب "ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية" للطالبة حبيب فاطمة الزهراء، جامعة وهران، دفعة 2016/2015.

وهذا ما يحيلنا للحديث عن أهم المراجع المعتمدة في بحثنا منها:

اتجاهات الرواية العربية في الجزائر لواسيني الأعرج، النقد الروائي والإيديولوجيا "لمحمد الحمداني"، تطور النثر الجزائري "لعبد اللهه الركيبي، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي "لعمر وعيلان"، والأدب والإيديولوجيا "لعمار بلحسن".

إن عملنا ما كان ليتم دون توجيه الأستاذ المشرف: الدكتور "**محمد سعدون**" الذي قدر لنا ظروفنا ومد لنا يد العون بالكتب والتوجيه والإرشاد العلمي والنفسي.

ونشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين أسهموا في قراءة البحث وتقويمه.



المدخل

المدخل:

رغم التغير التاريخي الاجتماعي والسياسي الذي يلحق بالتركيبة المجتمعية لأي بشرية فإنها دائماً تحافظ على ذلك الخيط الرفيع الذي يربطها بثقافتها، فالثقافة هي قبلة الشعوب والمجتمعات على اختلاف بنيتها وتركيبتها، فإن توحدت الذوات الإنسانية في تصوراتها للمعارف والعلوم فإنها قد إختلفت في مناجاتها للثقافة سواء على مستوى الانتماء أو على مستوى التمثيل.

فالمعنى العام للثقافة لا يكاد يراوح مكانه بسبب التشبعات الفكرية لمنتسيبيها فهي "ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع."[1] حسب **إدوارد تايلور**، فالثقافة وفق هذا المنظور أفق واع للتفكير والفعالية، أما من وجهة النظر الماركسية فهي "كل القيم المادية والروحية ووسائل خلقها واستخدامها التي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ"[2]، فهي بذلك فعل إنساني أكثر ارتباطاً بالقيم وأساس تشكلها هو سيرورة التاريخ.

فالثقافة ممارسة تتخلل النشاط الإنساني الذي يتحول بدوره إلى إنتاج معرفي لغوي مرمز، يتمدد في السنينات الثقافية ليتحول إلى تشكيل يمارس سلطته على تفكيرنا ومواقفنا فهو يعبر بصورة أو بأخرى عن ذواتنا أو طريقة تفكيرنا، ولهذا فإن الممارسة اللغوية عامة والإبداعية خاصة تتطلب غالباً فعلاً مضاداً والذي يعد منشأ للتسنين الثقافي.

فهدف الدرس الثقافي ليس النص بعينه وإنما الكشف عن الأنساق في فعلها الاجتماعي هو ما يحيلنا إلى مفهوم أعمق وهو النسق الثقافي ظاهرة الإبداع وباطنه من قبله الثقافة، من هذا المنطلق نجد أن أغلب الدراسات التي اشتغلت على قراءة الأنساق الثقافية قد

---

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

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

تمكنت بفعل التأويل من الكشف عن دور النسق الثقافي في تأسيس الخطابات الأيديولوجية المتضادة.

ومن ثم فالنسق الثقافي هو مجموع آليات معرفية وفكرية لفئة اجتماعية ما أو لأيديولوجيا معينة تتصف بالمرونة في الانتقال بين الأفراد والمجتمعات والأجيال "فالثقافة هي الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق داخل ظروف تاريخية وأنثروبولوجية بعينها ضمن حركة تمنح المعرفة بعداً موضوعياً وهذا التجزئ يتم على كل المستويات بدءاً من الوحدات الإدراكية الأولية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية."[1]

فالنسق يقوم على وظيفة الدلالة النسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة، نشأت مع الزمن لتتحول إلى عنصر أيديولوجي أخذ في التشكل، وهو إما يكون ظاهراً مصرحاً به وإما كامناً مضمراً بين ثنايا الخطاب الأدبي.

من هنا تبدأ الوظيفة الحقيقية للنقد الثقافي في بيان أثر الأيديولوجيا في تمرير أنساقها عبر الحيل الجمالية والبلاغية وهنا تتراجع سلطة المؤلف لتنوب عنه أنساق الخطاب وما يمكن خلفها من بعد سياسي أو اجتماعي أو حتى مؤسساتي، فالتورية والمغالطة والكشف والتعمية نماذج من الخداع الأدبي التي يستعين بها المبدع لتبرير أفكاره ومعتقداته.

فالرواية كما شأن بقية الفنون الأدبية الأخرى تستهدف استثارة وعي المتلقي اتجاه المضامين المشكلة في قوالب لغوية وفنية، فالمتكلم في السرد كما يرى "**باختين**" هو فرد اجتماعي وخطابه لغة اجتماعية، فكلام الشخوص في الرواية يتجه دوماً نحو بسط الدلالة الاجتماعية ولعل هذا ما يشير إليه "سعيد يقطين" عندما يرى أن "النص يكتب في زمن تاريخي ويتحدد هنا الزمن بسياق اجتماعي وثقافي محددين،ولا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجاً عن السياق الذي يتفاعل معه إيجابياً أو سلبياً قبولاً أو رفضاً."[2]

---

[1] أمبرتو إيكو، **العلامة "تحليل المفهوم وتاريخيه"**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص177.

[2] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، ص34.

الفصل الأول

الأنساق الإيديولوجية والرواية الجزائرية

أولاً: مفهوم الرواية الجزائرية

ثانياً: مفهوم الأيديولوجيا

ثالثا: مفهوم النسق الثقافي

أولاً: مفهوم الرواية الجزائرية.

1. نظرة حول الرواية ونشأتها:

الرواية فن نثري لقي رواجاً كبيراً في الأوساط الأدبية وغيرها، وقبل أن نحدد مفهومه الدقيق نعرج على التعريف اللغوي لها:

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

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

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

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

---

[1] عبد المالك مرتض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص 22،23. (بتصرف)

[2] جهاد عطا نعيسة، **في مشكلات السرد الروائي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001، ص2،3.

وبما أن الرواية تعتمد على الحكي فإنها وجدت منذ أن عرف الإنسان الحكي، خاصة في ليالي الشتاء البارد، وليالي الصيف الطويلة، لكنها لم تكن معروفة بهذا الإسم، ففي الأدب الغربي كان ظهورها الأول مع رواية "**الدونكشوت دي لامنشا**" لميغال دي سيرفانتش (Miguel de cervantesl) (1547– 1610م)، ولكن تميزها كان في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر."[1]

ويؤرخ **إيان واط** (Ian watt) لنشأة الرواية العربية الحديثة بروايات كل من **دنيال ديفو** (D.Defo)، و**فيلدينغ** (Fielding) وريتشارد سون (Ridchardson).[2]

"إن التفكير في تحديد نشأة نوع أدبي ما، تفكير يشوبه الحذر، لأن الوقوف العلمي القيق والموضوعي على ميلاد نوع أدبي ما يعتبر من باب الميثولوجيا، لأننا لا نملك مقياساً للولادة، اللهم إلا بعض الدلائل، التي تحمل في مضمونها أحياناً أوجه التناقض."[3]

وهذا ما يجعل المراجع تختلف حول تحديد نشأة الرواية الأولى، إذ تعتبر رواية الحمار الذهبي **لأفولاي** أول رواية إنسانية في العالم لكنها لم يعترف لها بأميزيغيتها بل جُعلت لاتينية رغم أصل صاحبها من منطقة **مداوروش** الواقعة بسوق أهراس، وبعض المراجع ترى أن نشأة الرواية الغربية تعود إلى الحضارة اليونانية والرومانية، ومع ذلك فإن القرن السابع وماتلاه شهدت الرواية الغربية تطوراً وحضوراً في مجال الأدب مع كوكبة الروائيين أمثال: **بلزاك، زولا، فلوبير، تولو ستوري،...**

أما في الأدب العربي كان ظهورها وانتشارها مع الجاحظ وابن المقفع والهمذاني ومع ألف ليلة وليلة في العصر العباسي، وظل بناؤها غير مكتمل إلى غاية الاحتكاك بالغرب في منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، خاصة في المشرق العربي، الذي عرف حركة استشراق كبيرة أدت إلى الاحتكاك والمحاكاة خاصة لبنان ومصر وسوريا، وكان لحملة نابليون على مصر حظ وفير في هذه اليقظة، مما جعل المشارقة يُقبلون على الأدب الغربي

---

[1] حنا عبود، تاريخ الرواية، **اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، د. ط، 2002، ص7.

[2] محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2002، ص8.

[3] عبد القادر شرشار، **الرواية البوليسية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003، ص25.

من خلال إرسال بعثات للخارج وترجمة مؤلفاتهم كما فعل "**رفاعة الطهطاوي**" في مصر فظهرت في البداية روايات مترجمة عن الأدب الفرنسي والانجليزي، وكانت الصحف والمجلات منفذاً لها لقلوب الجماهير، وما لوحظ على هذه التوجهات أنها لم تتقيد بالنص الأصلي بل حرفوها بما يتماشى مع الوضع العربي، ومن رواد الترجمة أنذاك "**رفاعة الطهطاوي**" الذي اتجه إلى الأدب الفرنسي الكلاسيكي وترجم إلى العربية محاضرات "تليماك telemaque" وأطلق عليها "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" وهو لم يتقيد بالأصول، وثقل الرواية بأسلوب السجع والبديع."[1]

وترجم "**حافظ إبراهيم**" أيضاً "لفيكتور هيجو" وكذلك "المنفلوطي" إلى جانب نجيب حداد، سليم النقاش، أديب اسحاق،...، وما يمكن أن نستشفه من طريقة الترجمة في بدايتها، هو الحرص والحيطة من موقف القارئ إزاء هذا النوع الجديد من الأدب وما يحمله من أفكار وايديولوجيات وحاولو أن يواكبوا التطور الأدبي ويجعلوه يتماشى مع ثقافة وتقاليد المجتمع العربي، إلا أن المرحلة الموالية لهذه الترجمة تميزت بالدقة " والتزام النص الأصلي، مع مراعاة سلامة اللغة وإشراقها، ومن رواد هذه المرحلة: أحمد حسن الزيات، المازين، محمد عوض، محمد بدران وغيرهم، وبذلك نما وعينا الأدبي بهذا الفن الجديد."[2]

إن ما يميز الرواية العربية في بدايتها تذبذب وتشتت إذا لم تكن عربية الجذور، والأخذ بفنياتها كان يتطلب ممارسة خاصة قبل الحرب العالمية الأولى، إلا أن رواية "**زينب**" كانت نقلة في تاريخ النثر العربي وعُدت أول رواية عربية رغم أن هناك من يرى أن الجزائر كانت سباقة لهنا المجد من خلال رواية "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" لصاحبها محمد بن ابراهيم 1849م، إلا أن ما يعاب عليها ضعف بنائها الفني الذي يرتق إلى مستوى الرواية، وهذا ما جمل رواية "**زينب**" تكلل بهذا المجد لصاحبها حسين هيكل، والتي تناولت واقعاً مصريا وفق فنيات روائية راقية إذ ما قورنت بعصرها.

---

[1] وزارة التربية الوطنية، **الكتاب المدرسي للغة العربية**، د. ط، السعينات، ص336.

[2] المرجع نفسه، ص336.

2. الرواية الجزائرية:

لقد كانت الجزائر تتخبط في سياسة التجهيل التي كان ينتهجها الإستعمار فتأخرت عن الركب ورفضت كل ما كان له علاقة بالحضارة الفرنسية، إذ كانت ترى في أدبها نشراً للوثنية وطمساً للشخصية العربية وقيمها، إلة جانب انتشار الأمية.

ورغم الاستعمار، إلا أن الرواية الجزائرية كانت لها جذور متأصلة، كما هو الحال في الرواية العربية، خاصة وأن تراثنا الحضاري يزخر بالتنوع وبكثرة المحطات الثقافية من ونال وبزنطيين، رومان...، حتى الدولة العثمانية التي لم تول أهمية كبيرة للآداب العربية ولا بلغتها والاشتياق "لمحمد بن براهيم" سنة 1894م، ولو عدنا أدراجنا لوجدنا التاريخ يشهد للرواية "**الحمار الذهبي**" **لأفولاي** المولود بمداوروش المعروفة الآن بسوق أهراس بأنها أولى الرويات الإنسانية، ثم توالت المحاولات بعد رواية "محمد بن براهيم"، وفي سنة 1947م كانت رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو وهي قصة مطولة عن المرأة في الحجاز مهضومة الحقوق، تعاني ضروباً مختلفة من الجهل والتخلف، وأراد من خلالها أن يعكس واقع المرأة في الجزائر والتي كانت تعاني من تهميش رغم مشاركتها في الثورة، سياسية كانت أم مسلحة إلا أن الاستعمار جعلها آخر اهتمامات المجتمع، ونجده يذكر في بداية رواية هذا الإهداء:" إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب، من نعمة العلم، من نعمة الحرية، إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى."[1]

وقد لقيت هذه الرواية ثورة كبيرة من الناس إذ عدوه محاولة لتحرير المرأة، خاصة وأنها تزامنت مع عودة "قاسم أمين" لتحرير المرأة وقضية الحجاب في الشرق العربي، وتعد هذه الرواية أولى الرويات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، إلى جانب رواية "الطالب المنكوب" سنة 1951م " لعبد المجيد الشافعي" ورويات أخرى تراوحت بين العربية والفرنسية.

[1] أحمد رضا حوحو، **غادة أم القرى**، وزارة الثقافة الجزائرية، د. ط، 2007، الاهداء، د. ص.

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

رغم وجود بوادر الكتابة الروائية الجزائرية منذ مطلع الأربعينات مع روائة "غادة أم القرى" وما تلاها من محاولات لم ترق إلى المستوى الفني الروائي، إذ كانت بسيطة في الطرح والأسلوب واللغة والبناء وبقي هذا المسار الروائي باللغة العربية بطيئاً متثاقلاً، لاعتبارات سياسية واستعمارية، إذ يقول في ذلك **عبد الله الركيبي:**" يمكن أن نلاحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني، فهناك قصة مطولة بعض الشيء كتبها أحمد رضا حوحو سماها "غادة أم القرى" ثم تلتها قصة كتبها عبد المجيد الشافعي أطلق عليها عنوان "الطالب المنكوب" فهي ساذجة المضمون مثل طريقة التعبير فيها."[1]

إن موقف عبد الله الركيبي من مستوى الرواية الجزائرية في بوادرها دليل على تأخر الأدب الجزائري وخاصة الفن الروائي عن الركب إذ ما قورنا بالأدب العربي الذي عرف بوادره في بداية القرن التاسع عشر من خلال رواية "زينب".

ومن خلال فترة السبعينات أخرج الفن الروائي من ركوده وسذاجته، من خلال نخبة من الروائيين تنافسوا حول الأسبقية إلى النهوض بالرواية الجزائرية بعد ما عانوا من قيد الاستعمار وتضييق الحريات ومحاربة المقومات الوطنية، فكانت الرواية الجزائرية إبانه تعاني " الحنق الذي كان المستعمرون يحملونه لكل من يتحدث العربية بالجزائر، فقد كانت العربية بالقياس إلى فرنسية المستعمرين في الجزائر بمثابة الضرة الغيورة والعدو اللذوذ."[2]

فرأى النقاد في "الطاهروطار" من خلال رواية "اللاز" ملاذا للحكم على تطور الرواية الجزائرية، ومنهم من رأى في "عبد المجيد بن هدوقة" في رائعته "ريح الجنوب" 1971م قد "حققت الإرساء الثاني للإنشاء الروائي بعد تجربة "أحمد رضا حوحو" واحتفظت الرواية

---

[1] عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 989، ص199،200.

[2] عبد الملك مرتاض، **نهضة الأدب العربي المعاصر 1954-1925م**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1971، ص35.

المبنى الحكائي التقليدي، وتمكنت من ربط النص بعناصر اجتماعية أفرزتها مرحلة الاستقلال."[1]

ومع ذلك فإن فترة السبعينات كانت نقلة في مسار الرواية، إذ عرفت نضجاً مع كبار الروائيين أمثال:"الطاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" "ومحمد عرعار" (وصالا تذره الرياح) وكان طابعها الاجتماعي والسياسي ميزة أثرت مضامينها لأن الحدث السياسي مستقى من ثورة عظيمة، "إن الطابع السياسوي الذي انطبعت به النصوص الروائية في هذه الفترة لا يمنع الطرح الجذري الذي اتسمت به النصوص الروائية والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن، بلغة فنية جديدة."[2] خاصة وأن كتاب الرواية الجزائرية كانت لهم ميولات سياسية وشاركوا في حركات حربية كما هو الحال مع "عبد الحميد بن هدوقة" الذي كان "ممثلاً لحز أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب الجزائريين بتونس أثناء دراسته وانخراطه في حزب جبهة التحرير الوطني... وكذلك "الطاهر وطار" كان عضواً في تأسيسها، وبعد الاستقلال تفرغ للعمل السياسي بجبهة التحرير كمراقب للجهاز المركزي للحزب."[3]

لقد كانت الاشتراكية والإقطاعية وثورة البناء والتشييد وإصلاح ما أفسده الاستعمار والجهل والفقر،...محاورا هامة، إلا أن الاقبال على الرواية لم يكن على قدر جودتها، "من سيقرأ كتب أدباء العرب التي يتحدثون فيها عن أنفسهم؟ العرب الأخرون؟ إنهم لا يجيدون القراءة...الفرنسيون لم يكونوا قد اكتشفوا بعد وجود العرب، وعلى كل حال فقد كان يصعب عليهم تمييزهم عن الجمال والكثبان...والقذارة والكذب."[4]

إن تناول الروائيين للثورة في فترة التسعينات كان بدافع التمجيد والتعظيم لثورة شعب عظيم، إلا أن ثورة التشييد كانت واقعاً معيشاً يتخبط فيه الساسة والشعب مما جعل النقاد

---

[1] أمين الزاوي، **صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة**، دار النشر راجحي، الجزائر، د. ط، 2009، ص97.

[2] إدريس بوذيبة، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000، ص38.

[3] بن جمعة بوشوشة، **الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتاب والصيرورة**، دار سحر للنشر، د. ط، 1988م، ص 15.

[4] عيادة باهية، **تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967**، تر محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1982، ص56.

يرون في مواضع الثورة رغم أهميتها أنها لا تتماشى مع رهانات المجتمع إبان الإستقلال، "فبدل أن يتبادلوا موضوعات الساعة مارسوا عملية هروب مبررة فكرياً إلى الموضوعات التقليدية والقديمة نسبياً، ومن بين هذه الموضوعات موضوع الثورة الوطنية."[1]

ومن أهم هذه الأعمال "مالا تذروه الرياح" محمد عرعار و "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هداقة و"دماء ودموع" لعبد المالك مرتاض،...، ومحمد ديب، وكاتب ياسين،...ومنهم من مارس الابداع والنقد معاً.

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

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

كما لا ننسى ذكر العنصر النسوي أمثال: "زوليخة مسعودي في رواية "الطوفان" إذ تعد أول رواية نسائية جزائرية، وزهور ونسي في رواية "يوميات مدرسة حرة" 1978م، ثم توالت الابداعات النسائية باللغتين، وما يلاحظ أن المرأة وإسهاماتها الابداعية كانت محتشمة نظراً للطابع الاجتماعي الذي يرفض خوض المرأة في مجالات يراها المجتمع حكراً على الرجال، ولا تزال هذه الفكرة إلى يومنا هذا مما جعل الكثيرات يكتب بأسماء مستعارة يقول في ذلك عبد الكبير الخطابي: " يجب أن نتوقع طبعاً فارقاً في وجهة النظر بخصوص التطور

[1] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1986، ص 50.

[2] الطاهر وطار، اللاز، **المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية**، الرغاية، الجزائر، د. ط، 2007، ص19.

الموضوعي ما بين الأدب الرجولي والأدب النسوي، بل وسنرى كيف أن الصورة كونتها المرأة عن نفسها هي حبيسة تلك الصورة التي كونها الرجل عن المرأة."[1]

أما في مرحلة الثمانينات، فقد اتجهت الرواية الجزائرية نحو نضوج أكبر مسه الإبداع والتجديد، خاصة بعد ظهور نماذج روائية جزائرية، أمثال روايات "واسيني الأعرج" "وقع الأحذية الهشة" سنة 1981م، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983م، وتغريبة "صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982م، التي يستثمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب المقريزي "إغاثة الأمة لكشف الغمة"، إلى جانب الحبيب السايح في رواية "زمن التمرد" سنة 1985م، والجيلالي خلاص "رائحة الكلب" سنة 1985م،...ومرزاق بقطاش في رواية "البزاق" سنة 1982م،...، أما الطاهر وطار فيتابع إبداعه من خلال رواية "تجربة العشق والموت في زمن الحراشي" سنة 1980م، أم عبد الحميد بن هدوقة فجاد على النثر الجزائري برائعته "الجازية والدراويش" سنة 1983م، وما يلاحظ على هذه الفترة أن الثورة لازالت محوراً رئيساً كما أن الثورة الزراعية والصراع بين الإقطاعيين والدولة محل اهتمام لهم أما من ناحية البناء واللغة فلم ترتق لغتهم إلى المستوى الرفيع والبليغ نظراً لبساطتها.

أما في التسعينات والجزائر لم تنعم بعد بالاستقلال وثورة البناء والتشييد تكتسح موجة عارمة من عدم الاستقرار الأمني والسياسي، المجتمع الجزائري فيجد نفسه يتخبط فيما يسمى بالإرهاب، ورغم أنه زعزع البلاد والعباد إلا أنه كان بالنسبة للأدب مادة خام أفرزت لنا ما يسمى "بأدب الأزمة" رغم التخنيق والإرهاب السلطوي الذي مورس على الأقلام أنذاك فجعل الرواية الجزائرية ثرية بالأبعاد الايديولوجية والترميز نظراً لما يشهده الوضع من عنف وتأزم وتحولات إقتصادية، فظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة التي فقدت هيبتها بعد أحداث 8أكتوبر1988م،...، فزالت سياسة الحزب الواحد وجاءت التعددية الحزبية،...، وبهذا أصبح النص الروائي ملزماً بتجديد موقفه مما يحدث...ومن الأعمال التي عكست هذا الوضع نذكر "الطاهر وطار" في "...والدهاليز"، و"واسين الأعرج" في

[1] عبد الكبير الخطيبي، **الرواية المغربية**، الشركة المغربية للناشرين المجتمعين، الرباط، ط7، 1979، ص60.

"سيدة المقام" إلى جانب روايتين آخرين أمثال "إبراهيم سعدي" و"محمد ساري" و"فضيلة فاروق" في "تاء الخجل" وما يلاحظ أن العنصر النسوي رغم فضاعة الإرهاب وما نشره من رعب وخوف وسط المجتمع الجزائري إلا أن التحدي النسوي الجزائري تجاوز هذه المخاوف وعبر عن مكنوناته تعبيراً عن البقاء والوجود واثبات الذات.

إن أدب المحنة أو العشرية السوداء لم يكن تاريخاً للواقع بقدر ما كان بوحاً للخروج من اضطهاد الإرهاب، وتحد صارخاً لما تتخبط فيه البلاد، ومعايشة للواقع، إذ الرواية سلسلة الأحداث تقوم بها شخصيات يرسمها الراوي وفق حبكة فنية يظهر من خلالها فنياته وقدراته، وهذه الفنيات لا بد أن تكون على قدر الحدث، ولا أعظم من حدث مستقى من واقع المعاناة ورحم المجتمع وآهاته، فرويات العشرية السوداء ثقيلة بالأحداث وتصارع الأيديولوجيات والمعتقدات والتطرف.

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

لقد كان أدب العشرية السوداء رغم مانقله من مآسي الشعب الجزائري مرآة عاكسة لمجتمع يعاني اللاأمن، اللااستقرار، بأقلام أسالت حبرها لا لترسخ ذكريات سوداء بل لتنقل للعالم واقعاً مُراً يعد تجربة أولى في تاريخ الشعب الجزائري من تطرف وإسلاموية...وما إلى ذلك، وبينوا دور المثقف اتجاه قضايا مجتمعه بفكره ولسانه وقلمه رغم ما يحدق بهم من اغتيالات وتربصات ومع ذلك ظل الإلتزام واجباً يراه الأديب من أولوياته كمثقف.

3. إتجاهاتها:

إن الرواية الجزائرية ذات قضايا متنوعة مستوحاة من الواقع، مع لمسة ابداعية ، فتعددت اتجاتها بتعدد مشاربها.

أ- **الاتجاه الاصلاحي:** مثل هذا الاتجاه جمعية العلماء المسلمين "فصحافة جمعية العلماء المسلمين كانت الصدر الذي ضم إليه كافة النتاجات الأدبية التي كانت تُؤمن بالخطوط العريضة لشعارات الجمعية، ولا عزو أن نجد أكر من 90% من الكتابات الابداعية ذات التفسير العربي قبل الاستقلال، وبعده بقليل ذات نزعات اصلاحية، إلا فيها نذر."[1] وتجدر الإشارة هنا إلى شعارات الجمعية وهي: اللغة العربية، الدين، الوطن ومن هذه النتاجات "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي و"غادة أم القرى" لرضا حوحو وغيرها.

ب- الاتجاه الرومانتيكي:

صاحبت الحركة الرومانتيكية منذ نشأتها الأولى عدة تعاريف مختلفة ولكنها ذات جوهر واحد:

"فمادام دوستايل (madame de stael) تطرح هذا التعريف انطلاقاً من الصلة الرابطة بين الشعر والحركة الرومانتيكية، وهي بهذا المعنى الشعر الذي يحيا فيه الماضي الوطني، إنها أدب الفروسية والمعارض، الأول والأساسي للأدب الكلاسيكي، مع العلم أن كلمة رومانتيك (Romantique) كانت قد نقلت أول ما نقلت عن جون جاك روسو (Jean.j.Rousseau)."[2]

وكان تعريفها ذا صلة وثيقة بالمناظر والأشخاص أكثر من صلته بالأحداث التي تحكى في القصص ثم اندمج مع هذا المعنى، مع تطور الحركة بمعان أخرى كالإضطراب النفسي والفردي، والإغراق في الهموم الذاتية ذات الأبعاد المحدودة.

ت- الاتجاه الواقعي النقدي:

"فالواقعية بمفهوما الشمولي الواسع تعتبر من أكبر المدارس الأدبية، التي صاحبتها تغيرات تارة ذات صبغة سياسية وترة أخرى ذات صبغة أدبية بحتة على الأقل في أشكالها الخارجية،

[1] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1986، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص201،202.

وهي بهذا تتميز في المذاهب الأدبية الكبرى بعدة خصائص جوهرية أهمها أنها كانت من أشد المذاهب الأدبية حيوية وأطولها عمراً، فقد عاصرت الرومانتيكية واستطاعت أن تلرث (وشاحها الأدبي). واتسمت في حركتها الداخلية بالخصوبة، فاحتوت بذلك على عناصر مستقبلية عديدة أسهمت في دفعها إلى امتلاك مواقع أدبية أكثر تقدماً."[1]

"حاول المفهوم (الواقعية) –بمعناه الشمولي– التعبير عن الأشياء المجسدة والنظرة المناقضة لما هو مثالي في البداية، في الفلسفة، وظل فترة طويلة يدل بشكل عام تقريباً على الاعتقاد بواقعية الأفكار، ويستعمل للوقوف وجها لوجه أمام امتداد النظرات المثالية التي كانت في القرن الثامن عشر ويبدو أن الألمان هم أول من نقل المفهوم إلى الأدب عن طريق شيلر الذي كان يقول عن الأدباء الفرنسيين في كتاباته عام 1798م بأنهم كانوا واقعيين أكثر منهم مثاليين، ومع ذلك فكلمة واقعية هنا لم تأخذ أبعادها الكاملة، بل على العكس من هذا، فقد استعملت بمعناها الضيق جداً."[2]

وينقسم الاتجاه الواقعي إلى قسمين:

- المذهب الواقعي: فنجد الواقعية النقدية اعتمدوا على أحداث من الواقع وحاولوا نقدها أمثال: كاتب ياسين، عبد الحميد بن هدوقة، مالك حداد،...

ث– **الاتجاه الواقعي الاشتراكي:**

لم تنبع الاشتراكية من الفراغ " وهناك ظروف اقتصادية وثقافية وتاريخية، تعقدت فيما بينها لتفرز لنا أسلوب ومنهج الواقعية الاشتراكية ولتخلق جيلاً كاملاً حمل مشعلها، ومن هنا تكتسب الواقعية الاشتراكية بعدها الإنساني، ليتضح النتاج الشرعي للتاريخ البشري في تطوره بكل ما يحمل هذا التطور من تناقضات."[3]

الواقعية الاشتراكية أو بكلمة أكثر دقة (الفن البيروليتاري) الواقعي، كان في ظروف ما قبل الثورة، ينشؤ عن طبيعة الاشتراكية في رؤية فنية جديدة للعالم.

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الزاوية العربية في الجزائر، ص341.

[2] نفسه، ص342.

[3] نفسه، ص 467.

وواضح إذا أن "جدة الفن الاشتراكي والتغيرات الأساسية في مبادئ المنهج الواقعي، لم تتضح كلية إلا بعد الثورة حين أصبح المثل الأعلى موضوع التحقيق الفعلي، وهدف النشاط للمجتمع ونتيجته، لقد اغتنت الواقعية بالمناهج الجديدة لخلق النماذج ولابداع الصور الفنية." يوصلنا هذا إلى الفكرة القائلة إن ظهور الواقعية الاشتراكية مرتبط بشكل أساسي بالمثل الثورية الاشتراكية وبنضال البروليتارية التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقاً."[1]

فقد حاول الواقع الإشتراكي من خلاله كتاب الرواية المشاركة في بناء الجزائر من خلال أدبهم وذلك بتبني مبادئ الاشتراكية ورفض الإقطاعية كأعمال الطاهر وطار "اللاز" "عرس بغل" "الزلزال"...وما يمكن أن نلاحظه على هذا الاتجاهات هو ابتعادها عن العبثية وتبنيها لقضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية مأخوذة من واقع المجتمع.

ثانياً: مفهوم الأيديولوجية.

1. النشأة والتطور:

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

كما يقول "ماكس سكيدمور"، فإن الإيديولوجيا مسؤولة عن الجريمة الاجتماعية بقدر مسؤوليتها عن الإبداع الثقافي الرفيع، وهي التي أدت إلى ظهور الدولة القومية.

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص468.

[2] ميشيل فادية، **الإيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية**، تر أمينة رشيد وسيد البعراوي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 2006، ص10.

ولقد كان الفرنسيون أول من نحت مصطلح "الإيديولوجيا" في القرن التاسعشر، لكن ليس من المعروف على وجه الدقة أول شخص أو مفكر استعمله، وإن كانت أدبيات كبيرة ترجح أن يكون هو "أنطوني لويس كلود دي تراسي" (1745–1836) الذي وضع المصطلح في سياقات عديدة، دلت على أنه ينظر إليه باعتباره (علم الأفكار). لكن استعمالات مفكري هذه الحقبة للايديولوجيا ينم على أنهم نظروا إليها على أنها "مسألة سلبية" فهي في رأيهم تعني الأفكار المسبقة الموروثة عن عصور الجهل والاستعباد والظلم والاستيلاب. حيث يرى "باتريك كانتين" أن "دي تراسيه" لم يلتزم بالمعنى اللغوي للمصطلح المركب من مقطعين، والذي يشير إلى علم دراسة الأفكار وإنما ربط هذا المفهوم بنتائج الثورة الفرنسية، حيث جاءت الايديولوجيا كدعوة صريحة لضرورة خضوع السياسي للمثقف أي الهيمنة يجب أن تخضع للفكر العلمي لا للممارسة السياسية.

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

ففلسفة التنوير كانت تصبوا إلى تحرير العقل والفكر من سلطة المعتقد الديني والميتافيزيقي وكل أشكال المعرفة المشوهة فالايديولوجيا "تستبعد كل ما هو شكي مجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة وغامضة."[2]

بعد الرواج الذي عرفه هذا المفهوم بين الفلاسفة والمفكرين انتقل "تداوله إلى رجال السياسة والحكام ومنه إلى آفاق مفهومية أبعدته بصورة جذرية عن الأصل الذي حدده مبدع الكلمة"[3]، حيث يعتبر "نابليون بونابرت" من أوائل السياسين الذين صبغوا هذا المفهوم بصبغة سلبية حين إتهم الايديولوجيين بتضليل أفراد المجتمع وخلق نظريات سياسية واجتماعية قائمة على التجريد والوهم ومجانية الواقع، كما أن في نظرياتهم أفكاراً تهدد صرح الدولة خاصة "حينما

[1] عمر عيلان، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، منشورات جامعة منتوري، جامعة قسنطينة، ط1، 2001، ص 11.
[2] نفسه، ص11.
[3] نفسه، ص12.

اصطدمت مصالحه وأفكاره التوسعية بجماعة الأيديولوجيين التي يقودها (دي تراسه) ورفاقه."[1]

لقد كان "نابليون" من كل هذا هو الحط من قيمة هذه الفئة التنويرية التي في المنهج التجريبي للمعرفة والدعوة لاقامة نظام تربوي وسياسي جديد سبيلاً لخلاص المجتمع وهم الميتافيزيقيا، كما ظلت مضامين مفهوم الايديولوجيا في هذه المناقشات بين نابليون وهذه الفئة النخبوية تسيطر على الساحة الفكرية لسنوات طويلة حتى انتقل صداها إلى الفلسفة الألمانية ثم الماركسية.

2. وظائف الأيديولوجية:

استطاع "بخلر" في كتابه *الأيديولوجيا والسلطة* أن يحدد وظائف الايديولوجيا في خمسة وظائف هامة:[2]

1- **وظيفة التجمع:** في مجال السياسة بطبيعتها تهتم بحفظ الأمن الخارجي وضمان التلاحم الداخلي، كما أنها تهتم بالاختلاف والصراع سواء بين الأعداء أو بين الخصوم، وحيث أن الصراع في السياسة لا يكون بشكل فردي، فإن الإيديولوجيا تقوم بوظيفة خلق تعارف بين الأصدقاء وتعيين الأعداء... كما تهدف إلى إيقاظ مشاعر جد بدائية بحيث تدفع الفرد إلى الذوبان في المجموعة الحامية وحثه على استخدام العنف ضد كل من لا ينتمي إلى هذه المجموعة.

2- **وظيفة التبرير:** بحيث تتوجه كل إيديولوجيا بالتبرير إلى المتعاطفين الذين هم في حاجة إلى الإقتناع بصدق ما يؤمنون به، كما يتوجه التبرير بالأساس إلى الأنصار المحتملين، ولكن من الاستحالة بمكان تبرير أيديولوجية ما بانتاج دليل قاطع يقيمها على العقل، لأن الأيديولوجيا هي الاكتساح العاطفي الجامح لقيمة ما كالحرية والمساواة.

3- **وظيفة الإخفاء:** والتي تعتبر المهمة الأساسية المعروفة للإيديولوجية، حيث تقوم بإخفاء مصالح أو عواطف اتجاه الأنا أو اتجاه الآخر، لكن إذا كان إخفاء المصالح بالنسبة

[1] نفسه،ص12.

[2] محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، **الأيديولوجيا**، دار توبقال، المغرب، ط1، 1999، ص52-53.

للأنا عملية غير ذات معنى، فإن اخفاء المصالح بالنسبة للغير لا يمكن أن يلقى لدى الآخر نجاحاً.

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

5- **وظيفة إجازة الإدارك:** ذلك أن الفاعل السياسي في سعيه لإيجاد السبل وسط عدم اليقين، حيث المعطيات اليقينية نادرة، يقوم بتبسيط أقصى للمعطيات، وهو في حاجة بالتالي إلى إدراك الواقع الاجتماعي كواقع حقيقي مصفى وجامد...إذ أن عليه أن يحافظ على وهم التحكم في التاريخ من خلال الأعمال التي يقوم بها.

إذا كان "بخلر" قد حاول بيان مدى إلتصاق الأيديولوجيا باعتبارها مصدراً للوهم عدم المعرفة وعقلاً للغموض، وأن إصباغها بالصبغة العلمية أي جعلها برنامجاً للعمل يتميز بالتنظيم هو السبيل لتحقيق مصالح الأفراد والجماعات، فإن "بول ريكو" يحاول هو الآخر أن يصل إلى أن محتويات الوعي الإنساني عبارة عن وهم ناتج عن الاستعمالات المتعددة للأيديولوجيا التي تعمل على إنتاج صورة مزيفة عن الواقع عن طريق ثلاث وظائف أساسية:[1]

6- **التشويه:** إن مشكلة الإيديولوجيا بالنسبة "لريكور" هي ليست اختباراً بين الزائف والحقيقي، بل هي تفكير متمعن في العلاقة بين التمثيل والممارسة، فالتشويه هو التشخيص المناسب للأيديولوجيا عندما تدعي لنفسها الإستقلال الذاتي، فإذا كان "ماركس" يرى بأنه يمكن أن توجد لغة للحياة الواقعية تتمتع بوجود سابق على التشويه يلاحظ "ريكور" أن لغة

[1] بول ريكور، **محاضرات في الأيديولوجيا واليوتيوبيا**، تحرير جورج هتيلور، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2002، ص10- ص16.

الحياة الواقعية هي خطاب الممارسة، إنها ليست اللغة نفسها (التمثيل الواقعي) إنها البنية الرمزية للفعل وأننا على أساس هذه البنية الرمزية فقط نستطيع أن نفهم الأيديولوجيا كتشويه.

7- **التبرير:** بعد مناقشة للأيديولوجيا بوصفها تشويهاً عند "ماركس" ينتقل ريكور إلى "ماكس فيبر" مستبدلاً الأنموذج السببي عند الماركسية التقليدية بالأنموذج الحثي عند "فيبر"، فإذا كانت الماركسية ترى أن الأفكار المهيمنة هي حقبة ماهي أفكار الطبقة الحاكمة يرى "ريكور" أنه من الصعب فهم هذه الهيمنة بوصفها علاقة سببية بين القوى الاقتصادية والأفكار بل يكون فهمها وفق الأنموذج الحي أي عندما تنتقل الأيديولوجيا من كونها تشويهاً إلى الاشتغال كتبرير وإضفاء للشرعية، فكل نظام اجتماعي يسعى إلى الحصول على مواقفه من يحكمهم، وهذه الموافقة الممنوحة الحاكمة هي ما يضفي الشرعية على حكمها.

8- **الإدماج:** يختم "ريكور" طرحه الذي يربط فيه بين الأيديولوجيا والممارسة إلى وصف الإيديولوجيا باعتبارها إدماجاً من خلال مناقشة ل"غبرتز" فوظيفتها في هذه المرحلة ليست تشويها بل تلعب دوراً وسيطاً في المحيط الاجتماعي من خلال المحافظة على الهوية الاجتماعية، كما أن وظائفها الخاصة بالتشويه والتبرير لا يمكن أن تظهر إلا من خلال وظيفته الإدماجية، فوظيفة التشويه لا تظهر إلا عندما "تتجمد وظيفتها الإدماجية...وعندما تكون الغلبة للتخطيط والعقلنة."[1]

سواء تعلق الأمر بوظائف "بلخر" أو "ريكور" فإن الملاحظ أن الأيديولوجيا تنحو دائماً إلى تعميم الخاص، حيث تعمل على تقديم مصالحها الخاصة على أنها المصالح العامة لكل أفراد المجتمع، كما تسعى إلى تقنين الواقع وذلك يجعل الفرد لا يعيش علاقاته الاجتماعية كما هي فعلاً وإنما بشكل أيديولوجي يشوه هذا الواقع ويجزؤه ويضفي عليه أقنعة معينة أي استبدال الواقع المعيش بأخر متخيل ووهمي، أما على مستوى الوظيفة الإدماجية فإنها تتكفل بإدماج الأفراد في نسيج المجتمع القائم عبر منظومة من المفاهيم، لتشكيل وعيه

[1] نفسه، ص17.

وشخصيته ونمط استجابته بطريقة تضمن تكيفه مع العلاقات التي تحددها السلطات المهيمنة.

3. علاقة الأيديولوجية بالرواية:

أ- الأدب والأيديولوجيا:

إن الفكر المثالي يشتدق بأن الأدب ممارسة ابداعية فردية صرفة من صنع الذات المبدعة وحدها لأن المثالية في تعاملها مع الأدب تقوم على الموهبة والعبقرية، فقد شهد تطور الأدب على مر التاريخ حركات نقدية ووصف الوظيفة تجاه الإنسان والمجتمع، لتؤكد أن البيئة الاجتماعية والأفكار السائدة – بما تحمل من منظور أيديولوجي- تؤثر في الفن بعامة فتظهر أيضاً في "تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تحليلياً أو تخيلياً."[1] وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة، الأدب في هذه النظرية هو نوع من الكتابة التي تمثل "عنفاً منظماً يُرتكب بحق الكلام الاعتيادي."[2] فالأدب بذلك ينحرف بزاوية منظمة عن اللغة الإعتيادية التي تسمو بإيقاعها عن معناها المجرد وتزهو بكينونتها المادية. "فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم مجدد للغة، إن له قوانينه، وبناه وصنائعه النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس رد ما إلى أي شيء أخر."[3]

وبارتكازها على المنهج اللساني في دراسة الأدب فقد استبعدت هذه الرواية المحتوى الأدبي واعتبرته مجرد تحفيز للشكل كما اهتمت بالبنى اللغوية أكثر من اهتمامها بما يمكن أن يقوله المرء فعلاً.

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

---

[1] تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،د. ط، 1995، ص11.

[2] نفسه، ص11.

[3] نفسه، ص13.

إن اللغة هي المحصلة الأولى لمفهوم الإنتاج ومادته الخام، فإضافة إلى وظيفتها التعبيرية فإنها "غنية بالدلالات والتراكيب التي تحمل شفرة تقحد بين المستوى الوظيفي والجمالي في العمل الأدبي، وكون اللغة قناة توصيل تشمل البناء الفوقي الثقافي، وتمتد إلى الجذور الاجتماعية، فإنها لا تنفصل إطلاقاً على العمل ضمن الخط الأيديولوجي الذي توظف في مساره، وعند انتقالها إلى النصوص الأدبية فإنها تحافظ على قسم كبير من ألفاظها الدالة، فيستخدم النص الأدبي أنظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقاً ضمنياً بين النص والقارئ حول الفرضيات الأيديولوجية."[1]

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

بناءاً على ما تقدم تُصبح عملية الانتاج الأدبي عملية معقدة تتحكم فيها سيرورة المادة الخام وما يعتريها من انزياح تحت وطأة الأبعاد النفسية، الاجتماعية والأيديولوجية للمبدع وانعكاساتها في ذهنه، ولفهم هذه العلاقة يقترح "عمار بلحسن" في مؤلفه "الأدب والأيديولوجيا" معالجتها وفق ثلاث مستويات.[2]

- النص الأدبي هو كتابةتنظم الأيديولوجيا وتبنيها أي تعطيها بنية وشكل ينتج دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في كل نص وتبدو جديدة أصيلة، بحيث أن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة أي شكله ومضمونه.
- يقوم النص بتحويل الأيديولوجيات وتصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشاف وإعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين، فالنص يفضح كاتبه ويعريه ويجعل واضحاً ما كان يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى، عندما تصبح الإيديولوجيا التي

[1] عمر وعيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص41.

[2] عمار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1954، ص98.

يحملها صريحة في قولها رغم أن وجودها في النص مضمر ومخفي في أثواب ألبسة وأشكال وصور وملامح لا حصر لها.

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

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

ب- الأيديولوجيا في الرواية:

رأينا أن الروائي في عمله الابداعي ينهل من واقعه ومحيطه الاجتماعي باعتباره مادة أولية يصوغ بها روايته، وبطبيعة الحال فإن ذلك المحيط الاجتماعي لا يمكن أن يكون متصالحاً مع نفسه فكل واقع يتخبط في ظل صراعات اجتماعية وسياسية وفكرية... تمى هذه الرؤى المتناقضة بالإيديولوجيات المتناقضة.

يلتقط وعي الروائي تلك الأيديولوجيات ويصوغها في شكل تصادمي ليخلق عملاً روائياً بهذه الرؤى المتصارعة.

ويقدم لنا **ماشيري** "أفكار جديدة فيما يخص النظرية الأيديولوجية للرواية أهمها التمييز بين مصادر انتاج النص الروائي، ففيما يخص الجانب الجمالي يُفهم من أرائه أن الأيديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل النص الروائي كمكونات للمحتوى أي المسؤولة عن تحديد الذات المكتملة في النص (من يتكلم؟) لكن الذات لا تعبر عن نفسها في الكتابة إلا من خلال نقيض هذه الوضعية نفسها لأن المسألة هنا متعلقة بالتعبير بوصفه حاجة إلى تصحيح هذه الوضعية الذاتية."[1]

[1] حميد لحمداني، **النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، د. ب، 1990، ص28.

فبحكم أن أيديولوجيا الكاتب هي غير وضعيته بالضرورة، (لأن فيها بعض الطموحات التي لم تتحقق في الواقع) فإنها هي التي تحدد شروط المتكلم في النص.

صاغ **بييرماشيري** مفهوماً جديداً لعلاقة الرواية بالايديولوجيا في اطار الجدلية الماركسية في كتابه "من أجل نظرية للانتاج الأدبي" 1966 وكان ذلك من خلال إعادة قراءة دراسات **لينيين** (valslinir il yich lenin) لأعمال تولستوى (leo tolstoy) "ويلاحظ أن أبحاث لينيين أستخدمت ثلاث مفاهيم أساسية:(المرآة- الإنعكاس- التعبير)، بإمكانها أن تقود إلى بناء نقد علمي للأدب، وهو يلاحظ أن هذه المصطلحات استخدمت خارج تأطير نظري. والمرأة عند "لينيين" جزئية لأنها تقوم باختيار ما تعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع."[1]

إن فكرة الإنعكاس والمرأة واحدة من الأفكار الماركسية الأرثوذوكسية وهي فكرية مؤداها أن الأديب يعكس واقعه في عمله الأدبي فيصبح هذا العمل مرآة عاكسة للواقع.

طرح باختين – muchaail bakhtine– نظرة مخالفة لتواجد الايديولوجيا في الرواية، حيث أزاح مركز الثقل عن الصراعات الإيديولوجية ونقلها إلى اللغة، فاقترب بموقفه هذا إلى الطرح الجمالي بخلاف سابقيه الذين ركزوا على التحليلات السوسيوثقافية في النص الروائي. الرواية عند باختين مقسمة إلى صنفين، الأول حواري والثاني مونولوجي، وأشاد بالصنف الأول لقدرته على التحرر من مركزية الصوت الواحد والإنفتاح على الحياة الاجتماعية بما تحتويه من رؤى وأفكار وأيديولوجيات مختلفة، وكل ذلك يتجلى عبر اللغة.

"ولا نعتقد أن أحداً من الدارسين تحدث عن المكونات الإيديولوجية للنص الروائي بطريقة عميقة مثل ما فعل **باختين** فإننا نكتفي هنا بالإشارة فقط إلى بعض الأفكار الأساسية فيما يخص الإيديولوجيا في الرواية، عندما يتحدث **باختين** عن الإيديولوجيات في النص الروائي لا يحدد بدقة هل يقصد المدلول السياسي الضيق أم المدلول الثاني الذي له صلة برؤية العالم, غير أننا نلاحظ أن السياق الأول هو المقصود دائماً باستعماله لكلمة

[1] حميد الحمداني، النقد الروائي، ص25.

ايديولوجيا، ثم إن الإيديولوجيا عنده تصبح أحيانا مجرد صوت فردي يشكل موقف مخالف لموقف الخصم...إن باختين يرى أن الأساس الذي تقوم عليه الرواية هو حواريتها، حيث يكون هناك حوار بين أنماط للوعي متعارضة."[1]

وعلى هذا الأساس فإن الأيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكوناً جمالياً لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما نقصد بالمستوى الأول لوجود الايديولوجيا في الرواية والذي أطلقنا عليه تسمية الأيديولوجيا في الرواية وكثيراً ما أخطأ النقاد العرب مثلاً في التعامل مع هذه الإيديولوجيات المكونة لبنية الرواية. فتعاملوا معها أو على الأصح مع بعضها على أنها تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، مع أن كتاب الرواية يقولوا ضمنياً شيئاً آخر ربما يكون مخالفاً لمجموع تلك الإيديولوجيات نفسها."[2]

ج- الرواية كإيديولوجية:

إن فكرة الرواية كإيديولوجيا هي حصيلة للتصادم الناتج عن صدام الإيديولوجيا داخل الرواية نفسها، فلا يستطيع القارئ معرفة ايديولوجيا الرواية إلا من خلال معرفة طبيعة الصراع الداخلي بين الايديولوجيات المتناقضة ومعرفة نتائج هذا الصراع، "لأنه عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجية الرواية ككل في الظهور، ويمكن القول إن الرواية كإيديولوجيا لا يمكن الحديث عنها إلا بعد استعاب طبيعة الصراع وتحليلها بين الايديولوجيات داخلها ونتيجة هذا الصراع لأن الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد وليس موقف الأبطال لكل منهم على حدى."[3]

لقد جاء توضيح "حميد الحمداني" انطلاقاً من الصراع الإيديولوجي، فلا يمكن الحديث عن الرواية كإيديولوجيا إلا باستيعاب طبيعة الصراع الإيديولوجي داخلها، لأنه في النهاية تكون الرواية كإيديولوجيا تعنى بتحديد موقف الكاتب من جميع هذه الصراعات.

---

[1] حميد الحمداني، النقد الروائي، ص32.

[2] نفسه، ص33.

[3] نفسه، ص35.

وهذه الفكرة تختلف بعض الاختلاف مع آراء **باختين** لأنه يميل إلى حصر وجود الايديولوجيا داخل الرواية في المستوى الأقل، ولذلك يجعل الكاتب صاحب موقف حيادي في الغالب، وخاصة في الروايات ذات الأصوات المتعددة (polgphonique) وعندما يتحدث عن المتكلم في الرواية يشير أساساً إلى الشخصية المجسدة في النص الروائي. "في الرواية الإنسان الذي يتكلم وكلامه هو موضوع لتشخيص لفظي أدبي وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معادل انتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية، وهو خلافاً للدارس مشخص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب)."[1]

إن صوت الكاتب في الواقع وأيديولوجيته يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة منذ بداية الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعددة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماماً تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب مادام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام. إن آراء الكاتب لا تشكل في البداية إلا طرفاً واحد من حدود الصراع الإيديولوجي، ولا ينتبه القارئ إلى مشروع الكاتب الإيديولوجي إلا بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل، ونحن نجد تأكيد هذه الفكرة فيما قاله أحد النقاد إذ رأى "أنه في سياق وضع نظرية للانتاج الأدبي، وانطلاقاً من المبادئ المادية فقد تمت محاولة إظهار التناقض المعقد الذي ينتج النص الأدبي فما يمكن الكشف عنه على أنه المشروع الإيديولوجي عن الكاتب ، والذي يعبر عن موقف طبقة محددة، ليس في الواقع سوى واحد من حدود ذلك التناقض الذي يقدم النص تركيباً خيالياً له من المواقف المناقضة، دون القدرة مع ذلك على إلغاء الفروق الواقعية الموجودة بين هذه المواقف."[2]

فالرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب لأن الإيديولوجيا داخل الرواية لا تلعب إلا دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي كلي هو تصور الكاتب، فالقصد من هذا القول أن الأديب يحدد موقفه من خلال أدوار الشخصيات التي بنى بها

[1] حميد الحمداني، النقد الروائي ، ص35.

[2] نفسه، ص36.

روايته، لأن إيديولوجية هذه الشخصيات مجرد عناصر جمالية، يوظفها المبدع في نصه، وكلما بدأت هذه الإيديولوجيات بوضوح تتضح معها تصورات الكاتب.

"وعلى العموم فإن ما ينبغي التأكيد عليه بالنسبة لهذا الموضوع الشائك هو أن الإيديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبر في النهاية بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة، ولذلك نقول إن الرواية باعتبارها إيديولوجيا لا تتأسس إلا بواسطة ومن خلال الإيديولوجيات في الرواية."[1]

ثالثا: مفهوم النسق الثقافي.

1- النسق الثقافي:

مع تدرج النسق من مفهومه اللساني إلى حمولته الأدبية بقي مع ذلك مفهوماً شكلياً يعني بنظام التركيب الخارجي للنصوص ويقتصر على قواعد التعبير فيها، غير أن وجهته نو الثقافة حتمت عليه تمثل المضامين الثقافية للنصوص فغدا مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات، فتشبع بالمعاني والأفكال والعقائد وجل الفواعل المشكلة للهوية، غير أن مفهوم الدلالة أو المضمون الذي يشتمل عليه هذا النسق تجاوز المعنى الضيق ليشمل دلالة جديدة غير الدلالة النصية والضمنية وهي الدلالة النسقية على حد تعبير الغدامي.

ويتحدد النسق الثقافي عند الغدامي بوجود شروط جمالية ومعرفية هذا الوجود يتعلق أساساً بالوظيفة النسقية وليس عبر وجوده المجرد "وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد أو في ماهو في حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جمالياً وأن يكون جماهيرياً ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلاً"[2] فالجمالية وإن كانت لا تتحقق في كثير

[1] حميد الحمداني، النقد الروائي، ص40.

[2] عبد الله الغدامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص77.

من النصوص إلا أنها قد تتشبع بأنساق ثقافية مضمرة قابلة للقراءة والتأويل الثقافي فالخطابات الاشهارية رغم مقصديتها فهي محملة بأنساق ثقافية متعددة، فالدلالة النسقية "سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى الصريحح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية."[1]

وإذا كان النسق الثقافي يرتبط ارتباطا وثيقاً بمكونات الثقافة ومضامينها فإنه لا يغدو نسقاً إلا عندما يتكرر ويترسخ في البيئة الاجتماعية، فالأفكار والقيم والسلوكات والايديولوجيات لا تمارس وظيفتها النسقية إلا إذا احتضنتها النصوص وسياقاتها.

إن مدار الاهتمام في النقد الثقافي هو النسق المضمر وآليات الكشف عنه وهذا لا يتأتى إلا عن طريق التحليل الثقافي وتتبع مضمرات الثقافات وحفرياتها، فقد أكد "قرينبلان" "أن التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمناً على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي، الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارطة"[2] لأن النسق الظاهر والمصرح به لا يغدوا أن يكون وسيلة للكشف عن هذا المضمر ومستويات تواريه في الخطابات الأدبية خصوصاً، فالظاهر يتجلى في النص الثقافي بينما المضمر في بواطن النصوص، لذلك فإن الغوص في هذه البواطن يتطلب من القارئ كما الباحث فائضاً من العمل التأويلي يضاهي نظيره الإنتاجي.

كما أن البحث في الأنظمة اللغوية داخل النصوص هي سبيل الباحث في الكشف عن الأنساق الأيديولوجية المضمرة القابعة خلف الأنساق اللغوية المعلنة، لأن النسق اللغوي هو مؤسس الاتصال ومؤطر نظام الخطاب، فالبحث في علاقة النسق كبنية فكرية داخل النص ونسقه الخارجي كنظام اجتماعي يحيلنا على هذه المطابقة التي نصطلح عليها بالنسق

[1] عبد الله الغدامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ، ص 78.

[2] بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم الاجتماع النص الأدبي**، تر: عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، 1991، ص53.

الإيديولوجي والتي نجدها قريبة مفهومياً من "الأنساق النظيرة" و "التماثل البنيوي"[1] أي أن لكل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع لها ما يماثلها في الابداع الأدبي.

فالأنساق الأدبية، على اختلاف أنواعها في النص السردي أهمية بالغة في إنتاج الدلالة باعتبارها تشير إلى مضمون أيديولوجي حامل لأشكال متعددة من الوعي، فحضور الأنساق الإيديولوجية في العمل الأدبي يكون على شكل شفرات واعية ومنظمة، فعملية التشفير للنظام الإيديولوجي في النص تكون وفق منهجية مدروسة تضمن لحظة إنتاج الدلالة.

2- توظيفاته:

النسق الفلسفي:

ليس هناك تعريف جامع لمفهوم النسق الفلسفي، لأن طبيعته قائمة أصلاً على الاختلاف فأول التصورات التي حاولت الإحاطة بمفهوم النسق هي تلك التي نشأت وتبلورت في الحقبة اليونانية القديمة حين عمد فلاسفتها إلى خلق لغة خاصة بالفلسفة وبناء منطقها الخاص، أملاً منهم في تجاوز صعوبتها النظرية خاصة عند أفلاطون وأرسطو فهؤلاء حسب "نيتشه" "إبتكروا في الواقع الأنساق الكبرى للتفكيرالفلسفي"[2]، فقد بنى أفلاطون نسقه الفلسفي على مفهوم واحد مثال الخير واشتق منه ثلاثة مفاهيم أساسية هي: العلم المعقول ، العالم المحسوس واللاوجود، وأسس أرسطو نسقه على مفهوم الوجود واشتق منه هو الأخر ثلاثة مفاهيم أخرى هي: الموجود الحسي، الموجود العقلي والموجود الفارق.

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

---

[1] يوسف عليمان، **جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص27.

[2] فريديريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأسوي الإغريقي**، تر: سهيل القش، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط، 1983، ص41.

أما "لالاند" فقد ذهب في موسوعته الفلسفية أن النسق يشمل على معنيين عام وخاص، فالنسق بالمعنى العام هو جملة عناصر مادية أو غير مادية يتعلق بالتبادل بعضها ببعض مثل النظام المدرسي والجهاز العصبي" أما النسق بمعناه الخاص فهو "مجموعة من أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقياً من حيث تماسكها لا من حيث حقيقتها."[1]

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

فالنسق الفلسفي وفق هذه الشروط موقفه فكري يهدف إلى كنه أسرار الوجود وإدراك العلاقة التي تحكم جزئياته وطريقة ارتباطها.

غير أن مصطلح "système" قد ظل في الفكر العربي حبيس الغموض والالتباس نتيجة استخدامه غير المؤسس في حقل الدراسات الفلسفية، حيث مال الباحثون العرب إلى استعماله على سبيل الترادف مع مصطلح "المذهب doctrine" حيث عدو النسق والمذهب تسميتين لمصطلح واحد، غير أن التدقيق المصطلحي والمفاهيمي يفرضاختلافهما في البنية والمضمون ومجال التوظيف المعرفي، فمهوم النسق أكثر إلتصاقاً بالخطاب الفلسفي الذي يقوم أساساً على حرية التفكير ويستمد قوله من قوة البراهين المنطقيةكما يخضع للنقد والتأويل وتعدد القراءات، في حين أن مصطلح المذهب يميل أكثرإلى المعرفة اليقينية القائمة على الايمان المطلق أما قوته فتقاس بحجم المؤيدين وسعة الانتشار فمفاهيمه بهذا المعنى وثوقية، أحادية الدلالة غير قابلة للنقد والتأويل وتعدد القراءات.

خصائص النسق الفلسفي:

- **الكلية:** مادام النسق الفلسفي هو ذلك الكل المركب من أنساق معرفية صغرى وجب أن نتساءل إن كانت هذه الأنساق الفلسفية الصغرى داخل النسق الكلي مؤشر على الكلية والشمول والتماسك، يقول هيجل: " إن المعنى الحقيقي للنسق هو الشمول الكلي، وذلك وحده

[1] **موسوعة لالاند الفلسفية**، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ج3، ص1417.

هو النسق الحق"، فالكلية والشمول هي أهم خصائص النسق الفلسفي وأصالة هذا النسق تتحدد أساساً من قدرته على استعياب جزئياته المعرفية الصغرى.

- **الترابط والانسجام:** تقوم هذه الخاصية على خاصية أدنى منها وهي استبعاد التناقض، فنظريات النسق الفلسفي الواحد يجب أن يحكمها ذلك التكامل الذي يربط الواقع الحسي نقطة انطلاق الفيلسوف بالمنطق المجرد، فالنسق الفلسفي يصبح مترابطاً ومنسجماً إذا استطاع ترتيب كل نظرية جزئية في جهاز النسق العام حتى يبدو النسق بوصفه "انسجام الأفكار داخل وحدة منطقية تؤلف بينهما."[1]
- الأصالة والابداع: إن الإبداع في الخطاب الفلسفي يتطلب بلا شك الإرتكاز على الفلسفات السابقة،فأصالة الخطاب الفلسفي قد تحددها انتقائية خلاقة بقراءة وتأويل جديدين، كما أن عماد العقل الفلسفي هو الدحض والتأويل والتجاوز، فكل فيلسوف ملزم باستيعاب ماضي الفلسفة في إطار بناء نسقه الحاضر كما أن منطق الفلسفة هو منطق جدلي فكل نسق فلسفيقدنشأ إجمالاً على تأويل أو نص لنسق آخر.

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

إن جوهر الفلسفة هوصدام الأفكار والآراء والأنساق "منأجل سيادة أشكال فلسفية جديدة على الأشكال القديمة التي كانت سائدة فيما قبل."[2]

النسق اللساني:

لقد كان "دي سوسير" أكثر اللسانيين شغفاً بمصطلح النسق، حتى ليكاد يكون محور الجدة في نظريته، فاللغة حسبه نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامة إذ لا تتحدد قيمة الأجزاء إلا في إطار الكل وفق نظام خاص وهكذا "فإن النسق أو البنية يمثلان تنظيماً لا

[1] سمير الزغبي، الفن **والفهم وابداع الحياة**، دار التنوير، بيروت،د.ط، 2009، ص55.

[2] عبد السلام بنعبد العالي، **الميتافيزيقيا العلم والأيديولوجيا**، دار الطالية، بيروت،ط2، 1993، ص38.

تمتلك العناصر فيه أي سمة خاصة بمعزل عن علاقتها المتبادلة في داخل الكل"[1] فيرى أن"سوسير" كان يصر دائماً على تنمية هذا النظام المصاحب لكل لغة بالنسق "وكان خلفاؤه يتكلمون غالباً على البنية."[2]

فالنسق منوجهة نظر لسانية "نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان **دي سوسير** يعني بالنسق شيئاً قريباً من البنية"[3]، أي أن النسق هو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية عندما تتدرج في سياق ما، وقد حاول اللسانيون بيان مستويات النسق من خلال تقسيمه إلى مجموعة من الوحدات هي الوحدة الصوتية الصغرى "الفونيم" والوحدة المعجمية الصغرى ،المورفيم" والوحدة التركيبية الصغرى "السانتاكس" والوحدة المعجمية الصغرى "الليكسم" وكل وحدة من هذه الوحدات تشكل نسقاً داخل النسق العام حيث يمكن الحديث حينها عن النسق الصوتي والنسق الصرفي والنسق النحوي والنسق المعجمي داخل النسق اللساني العام.

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

---

[1] أدزو الدديكرو، جان ماري ستايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسانيات**، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص38.

[2] نفسه، ص38.

[3] إديث كريزويل، **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص291.

الفصل الثاني

تجليات الأنساق الإيديولوجية والثقافية في الرواية

أولا: الأنساق الأيديولوجية

ثانيا: الأنساق الثقافية في رواية "معارضة الغريب"

عرفت الرواية العربية أهمية بالغة في الفكر الإنساني المعاصر، وهي الأقدر على التعبير على انشغالات الإنسان المعاصر، إذ تحمل في طياتها موروثاً ثقافياً وجمالياً، بحكم أنها قادرة على استيعاب كل القضايا الراهنة، وثنائية الثقافة والإيديولوجيا التي الأفق الذهبي الذي يحدد فكر الإنسان موضوع يختص بالبحث في العلاقات القائمة بين الأبنية الفكرية والثقافية.

أولا: الأنساق الأيديولوجيا.

الإيديولوجيا حقل مفاهيمي كبير، إذ نجد كل النصوص الأدبية والسياسية والثقافية والتاريخية والفكرية لا تخلو من بصمتها، أو دون نسق فكري يشير إليه، وذلك لأن الإيديولوجيا: "المعنى الواسع الذي يشمل مجموع الأفكار والمعتقدات، وطرائق التفكير المميزة لفئة ما مثل أمة أو طبقة، أو طائفة أو مهمة، أو فرقة أو حزب سياسي."

حيث اشتملت الرواية "معارضة الغريب لكمال داود" على مجموعة من الأنساق الإيديولوجية وتجلت في صفحات منها ومن بين هذه الأنساق نجد:

أ- **النسق الماركسي:** بما أن الفضاء الذي يقدم فيه المجال المفهومي للإيديولوجيا لا يتسع ما قدمه الفلاسفة والمفكرين عن المصطلع، لذلك يمكن الإكتفاء بأصل المصطلح وتعريف الماركسيين له على إعتبار أن الماركسية في تطورها قدمت مجال اشتغال الإيديولوجيا عبر النصوص الأدبية تقديماً يتسم بالشمولية والانفتاح على آليات الدرس النقدي الألسني، الأمر الذي مكن الدارسين من البحث في ايديولوجيا النص عبر مقارنة التشكيل اللغوي استناداً إلى أن المعنى يقدمه العنصر في سيرورة تدلال غير منتهية.

ومن هنا يمكن الغوص في الحديث على النسق الماركسي أو الفلسفة الماركسية باعتبارها أنها ممارسة سياسية ونظرية اجتماعية مبنية على أفكار "كارل ماركس" الفكرية، فهو فيلسوف من أصول ألمانية يهودية من القرن التاسع عشر، عالم إقتصاد وصحفي، سميت بالماركسية نسبة إلى "كارل ماركس" حيث أسس النظرية الشيوعية العلمية بالاشتراك مع صديقه "فريدرك إنجلز" فكانت مجمل أعمالهما تحت إسم واحد وهو الماركسية أو الشيوعية

العالمية، إذ أن أعمالهم تهتم في المقام الأول على تحسين أوضاع العمال المهضومة حقوقهم من قبل الرأسماليين.[1]

أقسام الماركسية:

هناك ثلاث قضايا أساسية للمثالية:

1- "تؤكد المثالية أن العالم المادي تابع للعالم الروحي.

2- تؤكد المثالية أن الروح أو الذهن أو الفكرة يمكن أن توجد- وتوجد بالعقل- منفصلة عن المادة (وأكثر أشكال هذه القضية تطرفاً هو المثالية الذاتية التي تؤكد أن المادة لا توجد على الإطلاق وأنها مجرد وهم).

3- تؤكد المثالية وجود مملكة غامضة وغير معروفة "فوق" أو "وراء" أو "خلف" ما يمكن التأكد منه معرفته عن طريق الحواس والخبرة والعلم."[2]

وهذا ما جسده الروائي "كمال داود" في روايته المعنية بالدراسة والموسومة ب "معارضة الغريب" والتي تمثل تجربة روائية متميزة، متجاوزة التنميط الأدبي باحثة عن آليات جديدة في الكتابة.

إن تطبيق الأفكار الفلسفية الماركسية في رواية "معارضة الغريب" تبدوا متناقضة تماماً، فالأفكار الماركسية تنادي "بالاعنف" واللاصراع في إسقاط النظم السياسية، حيث أنه ثمة عدداً من المدارس المختلفة لنقاد الماركسية يعتمد نقدهم جمعياً على تفسيرات متنوعة وأحياناً مختلفة.

إن الوضع المأساوي الذي يعاني منه "هارون" والظلام الحالك الذي يخنق النفس، والصمت الذي يدخل إلى أعماق الجسم رغبة في الإنفجار، في قوله: "أمي اليوم مازالت على قيد الحياة، صامتة لا تنبت شفة، علماً أن في جعبتها الكثير لتقوله."[3]

---

[1] محمد برادة: **محمد منظور وتنظير النقد العربي**، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، يناير1979م، ص170.

[2] موريس كورنفوت: **مدخل إلى المادية الجدلية**، تر: محمد مستجير مصطفى، بيروت، لبنان، ط5، كانون الثاني 2015، ص39.

[3] كمال داود، معارضة الغريب، دار البرنخ الجزائرية، دار الجديدة اللبنانية، ط1، 2015م، ص7.

وقوله أيضاً: "أنا الجالس في هذه الحانة مترقباً تعازي لم يقدمها إلي أحد قط قد يُضحك الأمر وما أوكنته لنفسي من مهمة: أن أبيع صمت الكواليس أمام صالة خاوية."[1]

قدم لنا الكاتب صورة حية "لهارون" الشبه ميت والفارق في سكون أيامه، تعتبر هذه الرواية من الأعمال الأدبية تحمل الكثير من الأنساق الإيديولوجية والثقافية التي تكشف معاناة الإنسان، وسوء التسيير للمؤسسة السياسية.

وصفوة القول، هذه الرواية مست كل جوانب المجتمع الذي ينتمي إليه "هارون" إذ تحمل خفايا يسعى من ورائها القارئ إلى إستنتاجها وفك شفراتها في قراءته لها، بحيث أثرت الرواية على القارئ لأنها تحاكي كل المجتمعات.

ب- النسق الوجودي:

تعتبر الفلسفة الوجودية من الفلسفات الحديثة التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، حيث نجد بصمتها في مختلف التيارات الفكرية والفلسفية لدى الفلاسفة الوجوديين الذين انتشرت فلسفاتهم في العصور الحديثة، أبرزهم ما يأتي: "سورين كيركجارد (1813-1855م) مفكر وفيلسوف دنماركي، مارتن هايدغر (1889-1976م) فيلسوف ومفكر ألماني، وكارل جاسبرز ... ومن الفلاسفة الفرنسيين جان جاك روسو، سيمون ديبفوار، وغابرييل مارسيل وغيرهم كثي الذين يشملهم كل نقاش عن الوجودية.

جاءت الوجودية بداية من الإنسان الفرد بوصفه وجوداً فاعلاً في العالم ومنفعلاً به، فالفلسفة الوجودية تنطلق من الذات، لا من الموضوع، فانطلاقها هي لحظة كشف الإنسان عن وجوده، "الوجود الحقيقي إذن هو الوجود الذاتي، أما الوجود الموضوعي، أعني الوجود بين الموضوعات، والحياة على غرار الموضوعات، فوجود زائف، هو وجود تشتت وضلال وزيف للذات الحق، لأنني لا أكون فيه ملكاً لذاتي بقدر ما تكون الأشياء مالكة لي."[2]

---

[1] **نفسه**، ص08.

[2] عبد الرحمن بدوي: **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973، ص42.

مفهوم الفلسفة الوجودية:

الوجودية تيار فلسفي ظهر في القرن العشرين، نادى بأهمية وقيمة وجود الفرد الإنساني، وإنتشر في الثلاثنيات والأربعنيات القرن العشرين، ويمكن القول بأن الوجودية جاءت كردة فعل على مساوئ الحرب العالمية الأولة، والتي خلفت وراءها آلاف القتلى والجرحى، وما جعل مفكري ذلك العصر يبحثون عن فكر أو تيار يُعيد للإنسان قيمته، ويعزز أهمية وجوده، فقاموا بنشر أفكارهم عبر المسرح، والأدب، والشعر، حتى أصبح من أشهر التيارات الفلسفية الإنسانية في أوروبا، سميت الوجودية بأسماء كثيرة كان أبرزها: فلسفة العدم، الفلسفة الإنحلالية، وفلسفة التفرد، وصفت بأنها مرض الإنسان في القرن العشرين، وأحد أبرز أمراض العصر الحديث...

إن المذهب الوجودي يدعو الإنسان إلى التخلص من كل موروث عقدي، أو أخلاقي، وممارسه الإنسان لحياته بحرية مطلقة دون أي قيد، فهذا المذهب إنقسم روادها إلى قسمين إثنين:

- الوجودية الدينية (المسيحية): وهي التي بيدها القيادة.
- الوجودية الملحدة، وهي الأكثر شُهرة في العالم.

الخصائص العامة للفلسفة الوجودية:

على الرغم من الإختلافات بين شعبتي الوجودية المشار إليهما، فإن هناك خصائص عامة يتفق فيها أغلب الفلاسفة الوجوديين:

1. **فالوجود عندهم يسبق الماهية:** ومعنى هذا أن الإنسان يوجد أولاً، ثم يكتسب مميزاته وصفاته بعد ذلك، ولهذا فهم يذكرون أن الإنسان ليس موجوداً مكتملاً بل هو إتجاه ونزوع وشروع، أي أنه يتغير باستمرار وهذا التغير المستمر يسميه الوجوديون بالتعالي.
2. **الوجود الإنساني:** الوجود الذي تهتم به الفلسفة الوجودية هو في المقام الأول الوجود الإنساني، ويقابله الوجود الموضوعي أي وجود عالم الأشياء، فإن الأشياء تعتبر في نظر الوجوديين مجرد أدوات فحسب تستخدمها الذات الإنسانية لتحقيق ممكناتها.

3. **الإنسان حر مختار**: وهو يختار ما يمكن تحقيقه من بين سائر الممكنات المتاحة لديه، وهو عندما يختار يخاطر لأنه معرض للنجاح والإخفاق.

4. **الوجود والعدم**: المخاطرة والتهديد المستمر للوجود تجعل الإنسان يشعر بالعدم، فالعدم عنصر جوهري أصيل في الوجود، والعدم يكشف عن نفسه في حالة القلق عند الإنسان.

تجسدت في الرواية (معارضة الغريب) شعور العبثية واللامبالاة، ومنها حملت معاني تسمى بفلسفة الوجود أو العبث حيث يفتتح "هارون" الرواية بقوله: "أمي اليوم مازالت على قيد الحياة صامتة، لا تنبت شفة، علماً أن في جعبتها الكثير لتقوله."[1] ففي مقدمة "هارون" تتداعي اللامبالاة في وصف حالة الأم فهي عند "داود" تأخذ طابع الحياة الشبيه بالموت ، وهكذا يبدأ "كمال داود" روايته، التي يعارض فيها رواية "كامو"، فيكتب عن العربي القتيل الذي لم يذكر له إسم أو ملامح، وثم تجاهله لأكثر من نصف قرن، بينما خُلد القاتل وصار إسمه على كل لسان.

يسرد هارون كل ذلك للطالب الفرنسي، ويحكي له عن الثورة الجزائرية ضد الإحتلال الفرنسي، وعن مغادرة الفرنسيين للبلاد، عن زمن صار فيه القتل شائعاً لدرجة أن جريمته لم تكن شيئاً تراه العين.

طغت فلسفة الوجود في الرواية حيث نجد قوله أيضاً: "غداة ارتكابي الجريمة غمرني سكون عميق، كنت قد غفوت في الفناء الخارجي بعدما أنهكني حفر البئر، أيقضتني رائحة القهوة، كانت أمي تدندن مترنمة، وأذكر ذلك جيداً، لأنها للمرة الأولى سمحت لنفسها بالغناء".[2] يظهر جلياً في الرواية العبث واللامبالاة للأحداث التي جرت، فبعدما ارتكب هارون الجريمة دخل في سبات عميق وهنا تظهر اللامبالاة، في حين أن الألم تدندن مترنمه غير مبالية لما جرى فبرز عليها السرور لانتقامها لإبنها موسى، فالراوي يسرد الأحداث بنفسِ مرحة وهنا تمثل في إظهار فلسفة العبث الوجودي عندما "كمال داود" وهو يصور

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص07.

[2] **نفسه**، ص131.

الإنسان الذي يفتقد الإحساس بما يحدث حوله، فيشير الكاتب إلى سلبية المجتمع وردة الفعل التي وقعت عليه بعد الحرب العالمية الثانية، من خلال مفهوم فلسفة العبث.

وفي موضع آخر من الرواية تطغى اللامبالاة وعدم الإحساس في قول الراوي (هارون): "لم أجد ما يُعنيني في لون السماء، فأويت إلى غرفتي حيث غفوت بضع ساعات أخرى، حوالي الظهر أيقظتني يد من نومي هي أمي طبعاً ومن غيرها؟ قالت لي: "أتو يأخوذونك" لم تبدو قلقا ولا ذعرا، إذ لا يعقل قتل إبنها مرتين."[1]

برز في سرد "هارون" عدم الشعور بالرغبة وهنا برز ما يسمى بالقلق الوجودي والخواء الإنساني انعكست عند هارون الراوي، وهو يرنح تحت الأعباء التفسية التي وجد فيها، فهو أسير أحزان أمه التي صبغت حياته، وشبح أخيه القتيل.

النسق السياسي والليبرالي:

الليبرالية هي فلسفة سياسية أو رأي مساند تأسست على أفكار الحرية والمساواة، وتشدد الثاني وهو المساواة ويتجلى بشكل أكثر وضوحا في الليبرالية الاجتماعية.

لقد شهد العالم إضمحلالاً واضحاً لدور التقليدي للدولة وأزمة شديدة أهابت دولة الرفاهية، فلم تعد الدولة ومؤسساتها تقوم بدور التبرير الإيديولوجي وإضفاء الشرعية، بل عادت الرأسمالية الأن إلى تبرير توسعها العالمي باستخدام الايديولوجيا الليبرالية وأفكارها من آليات السوق وقوانينه الحتمية، وعادت الأفكار الليبرالية التقليدية للحياة مثل حرية التجارة والتمسك بالتالي برفع الحماية الجمركية، وعدالة المنافسة تسحب الدولة من دعم صناعاتها القومية لتخلي المجال لتنافس المشتهرين، تتصف الرأسمالية الليبرالية بوجود مجتمع مدني وإقتصاد سوق مستقلين عن الدولة والسياسة، ومع وجود إقتصاد سوق ذاتي التسيير لا يبدوا النظام في حاجة إلى إيديولوجيا دينية، وأسلوب في إضفاء الشرعية يعتمد على القيم والمعايير والأفكار الدينية أو الميتافيزيقية، بل في حاجة إلى مجرد أخلاق نفعية أنانية ومعايير فردية، فالنظام في المجتمع الليبرالي لا يستمد شرعيته من مصدر إلهي أو ديني مفارق بل يستمدها من

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص132.

داخله أي لكونه يعتمد على آليات السوق وقوانينه الإقتصادية التي تضمن التبادل العادل، وعل أن هذه الآليات والقوانين هي ستحقق تلقائياً العدالة والحرية والمساواة.

ويعرف عن النسق السياسي أنه مستمد من الأعراف والتقاليد من غير قوانين، فهو موجود في كافة المجتمعات مثل المجتمعات البسيطة (البداوية) مثل القبائل، فالنسق السياسي مكون من جماعات وجماعات فرعية لها سياسات ووجهات نظر مختلفة، وهو شبكة ضخمة من الجماعات المتفاعلة ويمكن بذلك تفسير الحياة السياسية، وفي علم السياسة تشمل الجماعات المنظمة نقابات العمال وتنظيمات أصحاب الأعمال والجمعات المهنية كالمحامين مثلاً، وجماعات أخرى مثل روابط الشباب أو المسنين والجماعات التي تؤيد النشاط التربوي أو الثقافي.

عمد السارد هارون في رواية " معارضة الغريب" على تمرير مجموعة من الأفكار التي ترتبط بالنسق السياسي، الذي جاء خادماً للنسق الثقافي العام، الذي تروج له الرواية، فالنسق السياسي مهم، حيث تكمن أهميته في أنه يلعب دوراً أساسياً في تشكل المجتمعات والشعوب، فقد جاءت الرواية محملة بمجموعة من المعاني التي تتعلق بالأوضاع والأمور السياسية.

يقول السارد في الرواية: "ذهبت إلى مبنى بلدية حجوط تلبية لدعوة قادة هذا البلد الجد، هناك أوقفت فوراً قبل أن أرمي حجرة مع عدة أشخاص، بعضهم عرب من الذين لم يخوضوا الثورة أو الذين لم تقتلهم الثورة على الأرجح".[1] يسرد "هارون" هذه الأحداث بعدما تم إيقافه من طرف المستعمر أين تم رميه في حجرة هو غيره من العرب، فكان بذلك يريد أن يوهم القارئ بأنه تم دعوته من طرف أحد كبار القادة لأمر سياسي، لكن في حقيقة الأمر أنه تم دعوته لارتكابه جريمة قتل.

وفي قوله: "وأوضحت لي أنها عرضت على الكولونيل قصاصتي الصحف حيث رويت قصة مقتل عربي على أحد الشواطئ تردد الكولونيل في تصديقها إذ لم يرد فيهما إسم وليس فيهما

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص138.

ما يبرهن أنها فعلاً والدة الشهيد، وهل هو شهيد أساساً لمجرد أن الحادثة وقعت عام 1942م؟ أجبتها: "من الصعب إثبات ذلك".[1]

توجس الكولونيل من كون قصة المقتول هو عربي، أين حاولت الأم إقناعه بفكرة مفادها أن الإنسان العربي يمكنه العيش في مجتمع المستعمر الفرنسي، لكن بات من الصعب إثبات ذلك.

نجد قول السارد في موضع أخر من الروية: "ذهبت إلى المدرسة بإصرار من والدتي وتوصلت بسرعة إلى أن أقرأ عليها قصاصات الجرائد التي كانت تجمعها، والتي تروي كيف قتل موسى، لكن دون الإتيان أبداً على ذكر إسمه أو حيه أو عمره، ولا حتى الأحرف الأولى من إسمه، للحقيقة، بقد شرعنا في الحرب بطريقة ما، قبل أن يدخلها الشعب، بالطبع أن قتلت فرنسياً في شهر تموز (يوليو) عام 1962م، لكننا في العائلة عرفنا الموت والشهادة والنفي والفرار والجوع والحزن والمطالبة بالعدالة زمن كان زعماء الحرب لا يزالون يلعبون بالكلل، ويحملون السلاسل متجولين في أسواق مدينة الجزائر."[2]

يصف السارد هنا يوم ذهابه إلى المدرسة تحت إصرار والدته حتى يتسنى له قراءة قصاصات الجرائد التي كانت تجمعها والتي كانت تروي قتل إبنها موسى، برع الراوي في سرد الأحداث، أحداث الموت في قوله: " الشهادة، النفي، الفرار، الجوع، الحزن، المطالبة بالعدالة...وذلك كله في جملة واحدة جاءت متسلسلة الأحداث مترنمة.

وقوله أيضا: "استجوبت عدة مرات استجواباً حول هويتي، لم تدم طويلاً في مركز الشرطة، لم يبدوا أحد مهتم بقضيتي، مع ذلك استقبلني أخيرا ضابط من جيش التحرير، طرح عليا وهو ينظر إلي باستغراب بعض الأسئلة عن إسمي وعنواني وتاريخ ومكان ولادتي."[3]

---

[1] **كمال داود، معارضة الغريب**، ، ص140.

[2] نفسه ، ص143.

[3] نفسه، ص147.

يسرد "هارون" هذه الأحداث بعدإرتكابه الجريمة التي قام بها، فالسارد هنا يريد إقناعنا بفكرة مفادها أن الإنسان العربي يمكنه العيش في المجتمع الفرنسي بأمن، وإحترام مالم يعتد على الفرنسيين.

في الأخير ومن خلال ما سبق في الرواية تبين أن (هارون) عمل على الانتصار للنسق السياسي الذي يؤمن به، متخذاً بذلك عدة خطوات في الرواية من أجل إقناع القارئ، فبدأ بقصة دعوته من أحد القادة الفرنسيين، أين إعترف بكيان فرنسا، لينتقل بعدها إلى سرد قضية قتل أخيه موسى، ويختم ذلك بأحداث دارت حول قضيته.

ثانيا: الأنساق الثقافية في رواية "معارضة الغريب".

سنحاول في هذا الجزء تسليط الضوء على مختلف الأنساق الثقافية التي إكتظت بها رواية (معارضة الغريب) لكمال داود وهي رواية جزائرية بلغة فرنسية لكاتب جزائري يكتب باللغة الفرنسية، وإن نال جائزة في فرنسا فإن انتماء هذه الرواية للأدب الجزائري لا نقاش فيه، حيث اشتملت الرواية على أنساق ثقافية مختلفة.

النسق الاجتماعي:

لا يخلو كل مجتمع من نسق اجتماعي عام تندرج ضمنه جميع أوجه السلوك الإنساني، والذي يتضمن مجموعة من النظم الاجتماعية ذات قواعد وقوانين وأسس سلوكية ثابتة تحكم كل نشاط إنساني في ظل جماعة من الأفراد المتفاعلين. ويعد هذا المصطلح "النسق الاجتماعي" أشمل أسماء الكيانات التي يهتم بها علم الاجتماع بدراستها.

فهو يظم المجتمعات والتنظيمات، فمثلاً كرة القدم نسق اجتماعي، والزوجان اللذان يعيشان في أسرة هما نسق اجتماعي والأمة أيضاً عبارة عن نسق اجتماعي، ومن بين الأنساق الاجتماعية التي تواجدت في رواية "معارضة الغريب" نذكر منها:

العادات والتقاليد: الإنسان اجتماعي بطبعه، يعيش حياته بكل ظروفها، السهلة والصعبة، حلوها ومرها، ويتأقلم معها إذ نجده منذ ولادته يتبع أمور إعتاد على وجودها بشكل أو بأخر رغم قدمها وخرابة بعضها وصعوبة الاستغناء عنها، فالعادات والتقاليد جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان، إذ تتعلق بعمق التاريخ العريق للوطن بأكمله. "فلكل شعب من شعوب العالم تقاليده

وعاداته تميزه عن باقي الشعوب، وكثيراً ما تكون هذه العادات وليدة حكايات شعبية أو أساطير يتناقلها الأحفاد عن الأجداد، ويتمسكون بها خوفاً من ضياعها في متاهات التقدم والحضارة."[1]

أما من حيث الأكل فقد وظف الكاتب مجموعة من المصطلحات التقليدية (كلكسكس والكسرة والقهوة) وهذا ماظهر في الرواية في قول هارون "مع العجر عصني الجوع وانتهي بي الأمر... أراها خاوين اللهم إلا رائحة الكسكس."[2] "بعدها لا يحدث أمر جديد، أشرب فنجان قهوة مُرة ثم أعود أدراجي..."[3]

النسق الثقافي:

ويمكن تحديد مفهوم النسق الثقافي بأنه تلك العناصر المترابطة والمتفاعلة والمتمايزة التي تخص المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون وكل المقدمات والعادات الأخرى حيث أن "الأنساق الثقافية هي أنساق أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق وكلما رأينا منتوجاً ثقافياً أو نصاً يحضى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر."[4] وبخصوص هذا يقول القدامي في تعريف له عن النسق الثقافي:"هذا يقتضي إجرائياً أن تقرأ النصوص والأنساق التي صنفتها قراءة خاصة، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس نصاً أدبياً وجمالياً فحسب...فإن الدلالة النسقية فيه ثقافية، سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى الصريح منها والضمني."[5] وقد انطوت رواية "معارضة الغريب" لكمال داود على عدة أنساق ثقافية منها:

---

[1] أديب أبي ظاهر، **عادات الشعوب وتقاليدها**، دار الشواف للنشر، الرياض، السعودية، 1993، ط1، ص7.

[2] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص37.

[3] **نفسه**، ص46.

[4] عبد الله الغدامي، **النقد الثقافي**، ص80.

[5] **نفسه**، ص78.

نسق اللغة:

اللغة أداة وسيطه واتصال بين الأفراد والثقافة وهي ظاهرة اجتماعية فهي كل ما يتعلمه الإنسان ويكتسبه من الأنماط يصل إلى عقله ووجدانه من خلال اللغة، ولم يقتصر دورها في المجتمع على اعتبار أنها أداة للإتصال بين أفراده فقط، بل أصبحت تمثل جزء لا يتجزأ من عناصر الثقافة، وفهمها متعلق بمدى الأنماط السائدة في المجتمع.

واللغة في رواية (معارضة الغريب) برزت بشكل كبير ومكثف في أبرز طيات صفحاتها، حيث وظف اللغة العامة واللغة الفصيحة كما وظف أيضاً اللغة الفرنسية ، ومن المعروف أن الروائيين والكتاب في الآونة الأخيرة تميزوا بميزة وهي التعدد اللغوي. وهنا نقف عند أهم الأشكال والأنساق اللغوية الظاهرة منها والخفي.

اللغة الشعرية: قبل الولوج إلى أشكال اللغة الشعرية في الرواية لابد من تقديم تعريف للغة الشعرية فتعني: "تلك اللغة الرقيقة ذات العبارات الرشيقة والألفاظ العذبة التي يشعرها ببوح نفسي عميق، يتدفق من أعماق الكاتب كأنه يروي هواجسا يحسها حتى النخاع...إن وجود هذه الوحدة وهذا الترابط العضوي بين أجزاء القصة وعناصرها، يضفي عليها نوعاً من ألوان التناغم لا نجده إلا في الشعر."[1]

وهذا ما يميز رواية (معارضة الغريب) فهي مشحونة بالعبارات الرقيقة العذبة الملائمة للموضوع وصور الخيال وعاصفة وتتجلى شاعرية اللغة في زوايا الرواية إذ نجده يقول: "أرأيت أسلوبه؟ لكأنه يتوسل فنون الشعر، للحديث عن طلقة نارية عالمه خاص منقوش بصفاء صباحي، دقيق، نقي، عابق بالنكهات والآفاق."[2] "يستيقظ الجيران، يجرجرون الخطى بحركات بطيئة، وتسبقهم بكثير زمر...يتجمعون مثل الديدان فوق جسدي."[3]

[1] ينظر: صبيحة جودة زعزب، عسان كنفاني، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1429هـ، 2006م، ص173.

[2] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص09.

[3] نفسه، ص8-9.

"وقف الجميع مشدوهين أمام تلك اللغة المكتملة التي تمنح السماء بريقاً ألماسيا، وعبر الجميع عن تماهيهم وجدانياً مع عزلة القاتل مقدمين إليه أبلغ التعازي."[1]

"فمن أسباب تعلمي هذه اللغة... فأنا أردت الحصول على هذا الجواب الذي لم يرد أحد أن يعطيني إياه، اللغة تشرب ويطلق بها أن تتملك يوما، إذاك هي تتمرس بإدراك الأمور نيابة عنك وتستولي على الفم كما يفعل الزوجان في قبلة شرسة."[2]

فهذه المقاطع تحقق مجموعة من الإنزياحات الدلالية فمن الجدير أن يعبر الكاتب باللغة الشاعرية الراقية التي تحمل دلالات إيحائية لشخص المتلقي بدفقات الشعور وإحداث التفاعل والتأثير والتأثر...

كمال داود استشعر اشكالية جدل الجنسية الأدبية أي الكتابة بلغة الآخر، فراح يحدد صلته بها في أول وهلة سردية مناسبة وبالضبط في الصفحة الثانية من الرواية على لسان بطله الإشكالي هارون صار القاتل معروفاً وقصته المكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده، بل قل معارضته، كتب الكاتب بلغته ولذلك قررت أن أحذو حذوى الناس في هذا البلد بعد استقلاله: أعني استعادة حجارة منازل المستوطنين سابقاً لأني بها منزلاً لي، لغة لي، إن كلمات القاتل وعباراته هي (ملكي) السائب ففي هذا البلد كلمات مبعثرة لم تعد ملكاً لأحد نقرؤها على واجهات المتاجر والكتب القديمة وعلى الأوجه لعلها تحولت إلى لغة هجينة تلك التي خلفهالنا الاستعمار."[3]

إذن فاللغة الفرنسية حسبه هي ملك سائب من حق الجزائريين استغلاله لا امتلاكه مثل المخلفات المادية الأخرى، وهذا ما يكشف عنه الكاتب في حوار له لموقع "ثقافات" حين فرق تماماً بين الإرث الإستعماري والمعاناة المرتبطة به وبين اللغة، فاللغة حسبه تسمح له باكتشاف العالم كما تعني له الرغبة والمتخيل لأنه كان يقرأ رويات كثيرة في الخفاء في حين ارتبطت اللغة العربية عنده بالمدرسة والفروض والعقاب، فارتباط اللغة عنده باستغلال لا

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ، ص11.

[2] نفسه، ص15..

[3] نفسه، ص08.

امتلاك يتقاطع مع ما يذهب إليه "جاك دريدا" حين يرى أن "اللغة ليست ملكاً طبيعياً له، بل إنه يمكنه من الناحية التريخية أن يقوم باعتصاب هوية ثقافية طبعاً بالمعنى الإستعماري ليعمدى بعد ذلك لفرضها وكأنها شيء يخصه."[1]

ثم يستطرد هارون في تبرير سبب تعلمه لهذه اللغة "الأمر بسيط، يفترض إذاً إعادة كتابة هذه القصة، باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار...فمن أسباب تعلم هذه اللغة هو أن أروي هذه القصة نيابة عن أخي"[2] فالظاهر هذا التبرير وإن كان يشير إلى وجوب الرد على الأخر بنفس السلاح اللغوي، فإن مكبوت الخطاب يرمي إلى أن العربي القتيل أُفقد التعبير لأنه لم يكن يحسن التعبير بلغة "مورسو"، فالعجز التعبيري الذي كابده موسى في الغريب سببه اللغة ولهذا يلجأ هارون إلى تشييد وجود جديد يخالف الوجود السابق عن طريق التماشي مع لغة الآخر التي يعترف لها بقوة التملك والأسر فتصبح ميزانه الذي يحدد له قيمة الأشياء، والكوه التي يرى من خلالها العالم "اللغة تشرب وينطق بها إلى أن تتملك يوماً إذاك هي تتمرس بإدراك الأمور نيابة عنك وتستولي على الفم كما يفعل الزوجان في قبلة شرسة."[3]

ويستمر هذا الإفتتان بلغة "الرومي" حين يجدها هارون نفسه في خضم وصف هذه اللغة، فيعيد التركيز على سحرها الآسر كسحر البحر والشمس "لمورسو" وقوة بلاغتها وبيانها، ودقتها التي تشبه القسمة الإقليدية في جلائها "وإذا كان بطلك يروي بهذا الإتقان مقتل أخي، فذلك لأنه بلغ فضاء لغة معروفة، أسره أكثر ولا ترحم في نحت صخر الكلمات، جلية كالهندسة الإقليدية."[4]

ويستمر هارون في تكثيف الظلال في كل عبارة يتحدث فيها عن اللغة غير أنه انتقل من تحديد علاقته باللغة الفرنسية وأسباب تعلمها إلى وضعها في إطار صدامي مع اللغة

---

[1] جاك دريدا، **أحادية الآخر اللغوية**، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص52.

[2] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص14.

[3] نفسه، ص15.

[4] نفسه، ص137.

العربية، من خلال المقارنة التي يعقدها بين لغته ولغة أمه و"هو ما حملني لا حقاً على تعلم لغة قادرة على الفصل بين هذيان أمي وبيني، نعم، اللغة تلك التي أقرؤها تلك التي أتكلم بها اليوم لا لغتها، فلغتها هي خصبة، منمقة، مليئة بالحيوية بالقفزات والإرتجالات المفتقرة للدقة."[1] فاللغة العربية وفق هذا المعطى هي لغة قاصرة عن الإبحار بصاحبها، ملجمة لأفكار متكليميها، مفتقرة للدقة مثقلة بالأعراف والدين والمقدس، لذا فإن أي محاولة للتلاعب بهذه اللغة أو السرح بها تعتبر وقوعاً في المحضور، وعلى العكس من ذلك تصطف لغة الرومي كلغة حياة، هي هذه اللغة التي أتكلم بها الآن...وقد منحتني كتب بطلك ولغته تدريجياً إمكانية تنمية الأشياء بطريقة أخرى، وتنظيم العالم بكلماتي أنا."[2]

هذا الإفتتان باللغة الفرنسية لدى هارون سرعان ما يرتبط بالحرية كقيمة وجودية في حياة يعبر بغير لغة قومه، وذلك في مقابل الحضر والقيد الذي تفرضه اللغة العربية على التخييل "فتنتني اللغة الفرنسية كأحجية يكمن ورائها الحل العالمي المتناف أردت ترجمته لأمي، عالمي هذا، كي ما أجعله على نحو ما أقل ظلما."[3]

كما طغت شعرية اللغة أيضاً من خلال توظيف الكاتب للوصف والمجاز والتكرار والسرد، وهذه آليات اللغة الشعرية ومن نماذجها:

- **المجاز:**

كقول الكاتب: "ومن يعلم أي نهو حمله صوب بحر قطعه سيراً على الأقدامن وحيداً، بلا شعب ولا عصا عجائبية؟"[4] وقوله أيضاً: "فالحانات التي لا تزال مفتوحة في هذا البلد هي كناية عن أحواض تسبح فيها أسماك وأثقلتها الهموم وأهبطتها إلى القاع."[5]

وقوله أيضاً "تجرجر جسدها الضئيل المتكوم وكأنه حقيبة سفرها الأخيرة."[6]

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص54.

[2] نفسه، ص55.

[3] نفسه، ص160.

[4] نفسه، ص11.

[5] نفسه، ص38.

[6] نفسه، ص41.

من خلال هذه المقاطع تتضح شعرية الكاتب وبراعته في حسن اختياره للألفاظ والعبارات الموحية والمعبرة، ففي عبارة "تجرجر جسدها الضئيل" تظهر صورة بلاغية توحي بالإرهاق والتعب النفسي والجسدي الذي أصاب الأم."

- **التكرار:**

هيمن التكرار في الرواية مبيناً ما يخفيه من دلالات لغوية نسقية، فيباشر"كمال دواد" في ذكر بعض الأمثلة التي حوت على التكرار في قوله:

"لا، لم يسع أحد...

ولا عنوانه ولا أسلافه،

ولا أولاده المحتملين لا أحد"[1]

"استحال اثبات أنه عاش علما أنه قتل علنا

استحال ايجاد رابط وتأكيده بين موسى وموسى نفسه."[2]

استعمل الكاتب في هذه المقاطع نوعاً من التكرار وهو التكرار اللفظي والغرض الفني منه يتمث في النفي للفظة "لا.

أما في المقطع الثاني جاءت لفظة "استحال" متكررة في ثلاث مواضع على التوالي لغرض التبرير عن موقفه.

- **الوصف:**

الوصف فن من فنون الاتصال اللغوي، الذي يستخدم لتصوير المشاهد أو الشخصيات ليكون هو أداة التعبير عن الأوضاع والمواقف المتصارعة والمتداخلة، باستخدام الكلمات لاصالها للقارئ أد المتلقي بصورة يرى بها الموصوف رأي العين.

وللوصف مهارتين يحتاجها الشخص الذي يريد وصف حالة انفعالية معينة هما: قوة ملاحظة الشيء وبدقة، أما المهارة الثانية فهي حسن اختيار الألفاظ الوصفية الملائمة عند كل وصف.

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص11.

[2] نفسه، ص23.

ونأخذ قوله على سبيل المثال: "كان موسى أخي البكر، فارع الطول، كبير القامة، نعم إنماجسمه نحيل أعتقد بسبب الجوع والقوة المتولدة من الغضبن كان وجهه حاد التقاطيع، ويداه طويلتين تدفعان عني ونظارته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد."[1]

يصف الكاتب في هذا المقطع شخصية "موسى" وصفاً خارجياً تعكس حياته التي عاشها من فقر وجوع، وبالتالي كان التنسيق اللغوي في هذا المقطع يحرص على تبيان العنف الإستعماري ضد المجتمع الجزائري.

وقوله أيضاً: "كانت غرف هذا المنزل معتمة دائماً، سيئة الإنارة حتى بدت كأنها تؤوي سهرة مأتم."[2]

وظف الكاتب هنا نوعاً من التشبيه وهو تشبيه تمثيلي حيث وضح صورة الغرفة المعتمدة على صورة مأتم، وهنا تظهر لغة الكاتب الإيحائية فتزيد من جمال لغته الشعرية بانتقاءه الألفاظ المعبرة والعبارات الموحية.

وقوله: "صحيح أننا اكتشفنا منزلاً بطابق واحد يعلو مقهى وتظلله بعض الأشجار، إلا أن شبابيكه كانت دوماً مقفلة في تلك الحقبة."[3]

وقوله أيضاً: "... الرجل الفرنسي الذي أرديته كان بديناً وأذكر قميصه ذات المربعات وسترته العسكرية ورائحته التي كانت أول ما إلتقطته حواسي منه عند خروجي تلك الليلة لمعرفة مصدر الصوت المحنوق الذي أيقضنا مذعورين عند الساعة الثانية صبحاً، أمي وأنا صوت سقطة قوية أعقبه صمت أكثر ثقلاً ورائحته رعب كريهة."[4]

وضح لنا هذا النسق اللغوي مواصفات الرجل الفرنسي، حيث قدم لنا "كمال داود" صورة واقعية عنه، وذلك لذكره أدق التفاصيل التي يمكنه أن يقدمها عنه.

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص16.

[2] نفسه، ص46.

[3] نفسه، 64.

[4] نفسه، ص112.

- **السرد:**

"لا يتأسس النص الروائي في متمية منطقة السردي من منظور التصادم التراجيديي بين الواقع والتخييل فقط، كما أنه لا يتأسس من منظورات المفارقة الابدعاية التي تعيد انتاج نشطيات الحادثة التاريخية انتاجاً متأدباً، إن النص الروائي إعادة كتابة للتاريخ من وجهة نظر نظر المؤلف."[1] فالتاريخ الذي نحن بصدد الحديث عنه هو التاريخ الأدبي وبالضبط تلك الجريمة الأدبية التي كانت رواية "الغريب" مسرحاً لأحداثها والتي يسرد فيها "كامو" قصة "مورسو" الشاب الفرنسي الذي يعمل في إحدى المؤسسات الفرنسية في الجزائر والذي يقتل عربياً على شاطئ البحر بخمس طلقات نارية ويتعرض لمحاكمة عبثية، تحاكمه لأنه لم يبك أمه ولم يحزن لموتها أكثر مما تحاكمه على جريمة القتل التي ارتكبها، ليتحول "مورسو" لأشهر قاتل في تاريخ الأدب.

يبدأ السرد المضاد عند "كمال داود" بتشغيل مسجلة التاريخ حين يقتنص واقعة تاريخية بمفهوم أدبي ويحاول النسج على أوتارها، حيث يعيد "كمال داود" فتح تحقيق مضاد حول الجريمة الأدبية، التي إقترفها "كامو" منطلقاً من قصة طالب فرنسي يعد أطروحة على العربية القتيل، فيلتقي بشقيقه هارون في حالة للشرب لتتكرر اللقاءات بينهما ويسرد عليه قصة أخيه العربي "موسى وعائلته المنكوبة". "أنا بدوري قرأت روايته مثلك ومثل ملايين الأخرين، ومن البداية يفهم كل شيئ، فهو حمل اسم رجل وأخي إسم حادث، كان بإمكانه أن يسميه (الثانية بعد الظهر) إسم مناسب تماماً (زوج) في اللغة العربية، إثنان، ثنائي، هو وأنا توأمان لا لبس فيهما بشكل ما بالنسبة إلى من يعرف هذه القصة.

عربي وحسب، فتيا لم يعمر طويلاً عاش ساعتين وظل ميتاً طوال سبعين عاماً من دون انقطاع حتى بعد دفنه."[2]

فالتحقيق الذي أعاد فتحه "كمال داود" بمسمى "مورسو تحقيق مضاد" أم "معارضة الغريب" في نسخته المترجمة إلى العربية ينهض على بنية سردية شبيهة ببنية رواية "الغريب"

[1] عبد القادر روابحي، **ايديولوجية الدولة والكسر التاريخي**، منشورات الوطن اليوم، د. ط، 2016، ص15.

[2] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص9،10.

من حيث حجم الصفحات، وطبيعة الشخصيات وعبثية الأحداث والأمكنة ونفسية الراوي "الراوي العليم"، بل وحتى فلسفة الغة وثرائها، لا بل غن مقدمتها منحوتة على منوال مقدمة "الغريب" حيث يفتتحها بمقولة هارون: "أمي اليوم مازلت على قيد الحياة، صامتة لا تبس ببنت شفة، علماً أن في جعبتها الكثير لتقوله."[1] وهو تناص مضاد مع افتتاحية الراوي "مورسو": "اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت أمس لست أدري."[2] ففي كلتا المقدمتين تتداعى اللامبالاة في وصف حالة الأم فهي عند "كامو" ميتة بينما تأخذ عن "كمال داود" طابع الحياة الشبيهة بالموت.

وصاحب التحقيق المضاد لا يستعير هذه الحادثة التاريخية من أجل إشفاء غليله من عقدة تغيبه عنها، وإنما سيتولى عليها من أجل أن يعيد صياغتها من وجهة نظره هو، حتى وإن تماثلت عبثية بطله هارون مع عبثية ولا مبالاة "مورسو" من خلال تحقيق رغبة أمه في الانتقام وذلك بقتل أحد الفرنسيين والذي سماه على سبيل التنكير "الرومي" كما سمى "مورسو" قتيله "بالعربي"، ووجه الاختلاف في استعاد هذه الحادثة يكمن فقط في تفرغ هارون لتوصيف حالة أخيه "موسى" بعد خروجه من السجن، في حين عمد "مورسو" إلى التفرغ للكتابة الروائية.

كما أن "كمال داود" وعلى لسان بطله هارون يحاول تقديم توعكات الحادثة التاريخية في إطار جمالي يحاول بشتى السبل تغطية منعرجات التاريخ ومراراته وأحداثه المتسارعة والتي لم يعد في وسع المجتمع استياعبها بالطرق المفروضة عليه، حيث يلعب البطل دور المثقف والذي لا يختلف عن دور المثقف في الواقع، لأن أول الأقنعة التي يجب على الروائي التقنع بها هو فسحة الفضاء السردي التي تتيح له تمرير الرؤية الإيديولوجية حيث يتخفى السارد في إطار من التموقع الفوقي وهو ما يتجلى قطعاً في التشكيل السردي للرواية والتي جاءت على شكل مونولوج طويل يهذي به البطل في حالة الشرب.

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ، ص7.

[2] نفسه، ص14.

فمعظم الرؤى الإيديولوجية جاءت مبعثرة في ثنايا الرواية لتشتيت فكر القارئ خصوصاً وأنها أخذت طابع الهذيان سعياً من السارد لتبرير هذه التفليك الممنهج، كما أنها لا تتوقف عند حدود مقتل أخيه وثأره بل تطرف الكثير من المواضيع الإشكالية كاللغة والدين والمعتقد والآخر المختلف عما تنبش في علاقته بذاته وأمه و "مريم" التي فجرت لديه أسئلة الحب، فالروائي يتخذ من "حالات البطل المثقف" وهو يعبر الأزمنة المعاصرة للدولة الوطنية المفجوعة بصدامية الحداثة التاريخية وتشنجاتها، مركبة عبور دائمة يتلبس فيه الأقنعة المناسبة لهذه المراحل على مستوى السوء ويجعل من تمظهراته الوجودية طاقية إخفاء لتجلياته المستقبلية على الرغم من تغير الأزمنة وتعاقبها.

إن الرواية من حيث زمن سردها استغرقت ليلة واحدة في حانة كان السارد فيها شخصية رئيسية تتمثل في هارون إذ يحكي للطالب الفرنسي أحداثاً عن طفولته، واعتبر الليل كفترة مناسبة لسرد القصص فكان اجتماعياً وحضارياً وإنساني إذ أغلب الحكايات في الحضارة الإنسانية تروي في ليالي السمر على ضوء الشموع أو أمام موقد النار التي تهدد ليالي الشتاء الباردة، أما زمن القصة والمتمثل في المادة الحكانية السابق لزمن السرد فيبدأ منذ طفولته هارون ليمر على أهم حدث خلخل حياته وحياة أمه ليصل إلى مرحلة الشيخوخة "أمي مازالت على قيد الحياة... وما أعنيه هو أن نصف قرن قد مضى عليها."[1] "سامح الشيخ المسن الذي صوته اليوم..."[2]

كما يمكننا أن نستشف من اختياره لليل كزمن للسرد على اعتباره أنه ساتر بظلمته لما لا يمكن للإنسان فعله نهاراً، فكان السرد فضاء للبوح في نص يعكس أنساقاً مضمرة داخل ثقافة المجتمع.

كما تجدر الإشارة غلى تواتر زمن القصة وزمن السرد في ترتيبهما داخل النص الروائي إذ كان الراوي يتوقف ليبدي رأيه في بعض القضايا، مثل الدين واللغة والألوهية والقرآن والثورة مع انتقاد نفسه ورؤيته للحياة؛ (لكنني غالبا ما أنتكس، عشت كشبح يراقب

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص7.

[2] نفسه، ص183.

الأحياء، لا تفسير للحب بالنسبة إلي...)، إلى جانب عودته المتقطعة إلى أجواء ليلته، "هل تشرب كأسا أخرى أم تريد الذهاب؟ القرار لك. أشرب طالما تبقى وقت للشرب..."، هذه الوقفات تمثل لحظات لالتقاط الأنفاس ليعود البطل مستجمعاً أفكاره، أنا لا أحب يوم الجمعة خصوصاً غالباً ما أمضي هذا اليوم من الأسبوع على شرفة شقتي أنظر إلى الشارع والناس والمسجد مسجد من الضخامة بحيث أنني أحس أنه يحجب زاوية الله."[1]

لم يكن الزمن في الرواية "معارضة الغريب" ساكناً؛ بل كان ديناميكياً متواتراً يعكس سميائياً ونفسياً تشتت الشخصية الساردة، وكيف نظرت لبعض القضايا الشائكة بعين التحقير والاستهزاء وكأنه يعكس نظرة عصابية تحاول الهروب والتستر خلف ظلمات الليل.

أما مكان السرد فكان حانة، يشارك فيه البطل الشرب طالباً فرنسياً، "شبح الحانة ذاك الذي يدور حولنا على طريقته كأنما ليسمع حكايتي بطريقة أفضل أو ليسرق قصتي،..."[2]

هذا المكان يعكس ثقافة غربية متوارثة، يحاول المؤلف أن يعززها بأنها حافز للاستراحة النفسية وأنه بعد أن بلغ من العمر عتيا لم يجد فضاء للبوح بالمكبوت، خلاف هذه الحانة، بتحفيز ممكن؟ من فرنسي يناسبه هذا المكان كموروث ثقافي، فالبطل لم يتنكر لدينه وعاداته وتقاليده ومعتقداته فقط، بل قلد الآخر الذي يمثل لنا في موروثنا نسقاً تاريخياً يرفض فرنسا كصديق نسامره ونقاسمه همومنا.

في حين كان زمن القصة بالجزائر العاصمة، وأهم مكان خلاف المنزل كان الشاطئ الذي يمثل مسرح الجريمة، هذا المكان يمثل للتاريخ الجزائري بؤرة ولوج الاستعمار للجزائر فرغم قوته التي عبر عنها الكاتب بقوة شخصية موسى، ضخامة واندفاعية إلا أنه هزم من طرف الفرنسي الذي رغم تغييبه إلا أنه حاضر في مكان ما، أما الجزائري القتيل فلم يعثر له على أثر لأن الأمواج ابتلعته، "كان أخي موسى كفيلاً بشق البحر ومات ميتة ضئيلة كنكرة بلا قيمة، على شاطئ أمحي اليوم من الوجود، بالقرب من اللجة المعترض بها أن تصنع

[1] كمال داود، معارضة الغريب، ص93.

[2] نفسه، ص101.

شهرته للأبد."[1] لتنقل الأحداث بالغرب الجزائري بوهران. " لماذا أجد نفسي اليوم غريقاً مرة جديدة في مدينة أخرى، هنا في وهران سؤال جيد، ربما لأعاقب نفسي أنظر قليلاً حولك، هنا، في وهران أو في أي مدينة أخرى، تحس أن الناس ناقمون على المدينة."[2] هذه المدينة التي يعني إسمها الاسدان عن الثأر، فالمكان ليس مجرد مسرح للأحداث، بل هو عنصر بنائي يندمج بمضامين الرواية ورؤاها السردية، إذ يشكل وعيا نفسياً وتصوراً ذهنياً للذات والوجود والفكر، لقد أثبتت الأحداث وفق أفضية زمانية ومكانية، تقدمها شخصيات كأن الراوي وهو البطل هارون لسانها الناطق ليعكس ذهنياتها وايديولوجيتها، يقول عمر بن الخطاب "تكلم لأعرفك" ويقول سقراط "تكلم حتى أراك"، هذان القولان مرآة عاكسة لضمرة الكلام والتواصل والحوار لمعرفة الآخر، لذلك كان الخطاب في الرواية مرآة الشخصيات المتحاورة إذا كان الحوار خارجاً وكاشفاً لها إذا كان داخلياً (مونولوج) على اعتبار أن "الحوار وسيلة من وسائل السرد وعنصر رئيسي في البناء الروائي"[3] وعليه فإن ما اتسمت به رواية "معارضة الغريب" هو الحوار الداخلي (المونولوج) في صورة هذيان في حالة شرب، لذا فإن قصته جاءت مبعثرة، مفككة تحتاج صبرا كي يتمكن القارئ من جمعها وإعادة ترتيبها في ذهنه ولا يتسنى له ذلك إلا بإعادة قراءتها مرة أخرى، هذا الهذيان كان متشعب القضايا فهو لم يتحدث عن ألمه وفقدانه لأخيه وسيطرة أمه بل تعدى إلى قضايا شائكة كاللغة والدين والله، والمعتقدات والآخر وجاء ضمير المتكلم معبراً عن ذات إنسانية منكسرة ناقدة، متمردة وكأن محيطه بأفراده وقضاياهم ومعتقداتهم ساهمت في هذا الإنكسار محملاً الآخر تبعات ما آل إليه فحاول أن يعزز بعض الأنساق ويكسر بعضها كما كسرت ذاته وتشظت.

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ، ص19.

[2] نفسه، ص34.

[3] صبيحة عودة زغرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، د. ط، 2005، ص157.

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

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

[1] كاظم نجم عبد الله، **مشكل الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص77.

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

[3] كمال داود، معارضة الغريب، ص93.

[4] الطامي أحمد صالح، **من الترجمة إلى التأثير في الأدب المقارن**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص32.

لم يستطع تحقيق ذاته المسلوبة، أما قتله "لجوزيف) فهي محاولة لاثبات ذاته والخروج من قوقعة الحصر الأمومي، فكل فرنسي هو قاتل لأخيه موسى وفرصة قتل جوزيف هي ثأر طال تحقيقه برصاصتين عوض الخمسة.

سلبية هارون جعلته حيادياً، مهمشاً وكأن الثورة الجزائرية لا تعني له شيء، فعوض أن ينتقم لأخيه ولوطنه من المستعمر ككل بإخراجه وطردته من كل شواطئ، راح يطارد شبحا مجهولا ويتقفى أثره بقصاصين، فكان التحقيق معه أثر جريمة قتله لجوزيف تأنبياً له لعدم مشاركته في الثورة واعتبرت فعلته بعد ساعات من الاستقلال جريمة عادية لم يدرك هارون عالمه الخارجي الأكثر اتساعاً ليرى وطنه وقضيته بعين الغيور الثائر، لأن عالم أمه كان منبع الأسوار، فلم يفهم وطنيته حق الفهم ولا دينه ولا قضيته.

موسى شخصية رئيسية في الرواية إلا أنها غابت بمقتلها فحضرت على لسان، ويمثل العربي الذي قتل من طرف بطل رواية "الغريب" مورسيو، لالبير، كامو، هذا الأخير غيب العربي ولم يسميه كنوع من التهميش والتحقير، فكان من "كمال داود" أن رد على "ألبير كامو" بمرآة عاكسة جعلت العربي اسمه "موسى" هذا الإسم وما يحمله من دلالات عقائدية، فمورسو بطل ألبير كامو كما يراه كمال داود، هل يعني (Meur seul) أن يموت وحيداً أم (meurt sot) أي ماتت من الهيل أم (jamais ne meurt) أي لايموت أبدا"[1]

فهذا الإسم مرتبط بالموت أما اسم موسى "فمعناه بالعبرية المنقذ، والإسم مركب من هوشا وتعني الماء وشاو وتعني الشجر وأطلق عليه ذلك لانه وجد عالقا بين الماء والشجر فأنقذه الله على يد رجال فرعون، وأول من سمي به هو سيدنا موسى."[2] فهذا الإسم له خصوصية دينية فهو نبي نصره اله على فرعون بعد أن تربى في قصره على يد زوجته، وما يلفت انتباهنا أن موسى كنبي كان قاتلا لرجل من رجال فرعون وفر خوفاً من بطشه، أما في رواية "كمال داود" فكان قتيلاً له على جثة لتوارى الثرى وذهبت به الأمواج بلا عودة.

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص13.

[2] الإنترنت:

لقد كان موسى الأخ البكر لهارون، "كان موسى أخي البكر فارع الطول، كبير القامة فهم، أما جسمه نحيل أعقد بسبب الجوع والقوة المتولدة من الغضب كان وجهه حاد التقاطع، ويداه طويلتين تدافعاني عني ونظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد..."[1] فموسى كان قوي البنية رغم فحالته وهذا دليل على أنه لو دخل في مشاجرة مع الرجل الفرنسي لغلبه، لكن غدر الفرنسي واختبائه خلف مسدسه جعله في موضع قوة ، فموسى رجل قوي إذ يقول عنها هارون، "...كان يعمل حمالاً ورجلاً لكل المهمات، يحمل ويجر ويرفع ويتصبب عرقاً."[2] لقد كان المعيل الوحيد لعائلته بعد اختفاء والده، كلما ذكرته به أمه أو أحد من معارفته يعود إلى المنزل بحركات عصبية ونظرات نارية، لقد كان ضحية لهذا الهجر متألما لغياب والده، قتل موسى بطريقة غامضة الأسباب حتى وإن ذكر بأنه دافع عن شرف فتاة، "إذا كان موسى لها متحفظاً قليل الكلام، زادت من ضخامته لحبة كثة وذراعان قادرتان على فك رقبة أي جندي من جنود قدامى الفراعنة." ورغم ضخامته إلا أنه قتل غدراً ولم يبق له أثر فجثته تلاعبت بها أمواج البحر وخلف فراغاً ورعبا لأمه المسكينة التي كانت ترى فيه مهربها منذ أن هجرها زوجها فهو التعويض وهو المعيل وهو الحامي الصنديد لعائلته، ما أبشع الموت، إذا جاء غيلة؟ ومع ذلك لم يعتبروه شهيداً.

مريم شخصية أخرى نراها رئيسية لأنها احبت قلب هارون وكانت مميزة من بين النساء اللواتيعرفهن، لقد جاءت لتحقيق في مقتل موسى، وصفها هارون بأنها "مرأة شابة ذاق شعر كستنائي قصير،..، كنت مستلقيا في إحدى زوايا الفناء وتوانيت عن النهوض فسمعت هذا الصوت النسائي الصافي ودهشت،...، رأيت إمرأة نحيلة ذات عينين زيتيتين، شمس جلية متألقة، أحرق جمالها قلبي وأحسست فراغاً في صدري، أوضحت لي بالفرنسية أنها مدرسة وأنها تعمل كتاب يروي قصة شقيقي، كتاب من تأليف القاتل."[3]

[1] كمال داود، **معارضة المغترب**، ص16.

[2] نفسه، ص16.

[3] نفسه، ص164،165.

لقد كانت مريم رصاصة سادسة بالنسبة لهارون لأنها نبشت ذكريات كان يتمنى لو أنها تموت للأبد، فعقدة مقتل أخيه شتت حياته وحياة أمه المسكينة، "وبذلك يكون أخي موسى قد مات ثلاث مرات على التوالي، المرأة الأولى عند الساعة الثانية ظهراً في يوم الشاطئ، والثانية عندما حفرنا له قبرا فارغاً والثالثة أخيراً عندما دخلت مريم حياتنا."

ولهذا اعتبرنا مريم شخصية رئيسية لأنها كانت نقطة إنعطاف خطيرة في حياة موسى وأمه.

كانت مريم موجة هادئة تسللت إلى قلب موسى بذهنية عربية إذ كانت تبادله القبل والإبتسامات واللقاءات الفردية وكان هدفها أن توفر لموسى جو يبوح فيه بكل أسرار أخيه لتجعل منها مادة خادمة لكتابها، لكنه كان ساذجاً لم يدرك ذلك فوقع في حبها، لقد استدرجته دون أن يشعر أن مريم ستكون ذكرى جميلة "أعتقد أنها أحست اتجاهي بنوع من الحب، لكنها إلكتفت بأن أحبت حزني إذا جاز التعبير وأحالت عذابي إلى نبل نفيس، ثم رحلت..."[1] لقد تخللت الرواية شخصيات ثانوية رغم أن لها وقفاً في أداث الرواية وفي توجيه الخطاب الروائي، مثل الشباب الفرنسي الذي جالسه هارون في الحانة ليروي له قصته إذ كان يخرج حواره الداخلي ليجعل من هذا الشاب طرفاً لحواره الخارجي، أما والد هارون فقد ذكر من باب الوصف لا من باب الحدث إلى جانب زوبيدة التي رآها هارون المرأة التي كانت سبباً في مقتل أخيه إذا اعتراه شك بأنها الفتاة التي دافع عنها موسى فراح ضحية.

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

المحقق أثار قضية من أهم القضايا المسكوت عنها في التاريخ وهي عدم المشاركة بعض الجزائريين في الثورة وكأنها لا تعنيهم فلا هم خونة ولا هم ثوار فأين الواجب الوطني؟ ساقي الخمر الذي يعد جرعة إضافية في كل مرة يقدم فيها كأساً يزداد هارون بوحاً فتعدد بذلك الحدث.

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص177.

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

أما إثارة قضية الثورة في آخر الرواية على لسان المحقق كشف فكرا ونسقا طغى على الشعب الجزائري وهو الثورة. لقد جاءت هذه الشخصيات موزعة وفق أحداث رتبت وفق بنية سردية إذ كانت رواية "معارضة الغريب" لكمال داود" مرآة عاكسة لرواية "الغريب" " لألبير كامو"، ومفهوم عاكسة هنا يأتي بمعنى التضاد فما تراه في الحقيقة تسمح له وتعينه على مجاراة "ألبيركامو" ومعارضته ويظهر ذلك من خلال أول عبارة في روايته إذوظف الحدث نفسه لكن بطلريقة مخالفة، وجعل أمة حية حاضرة في حياته في حين أماتها "البير كامو" وجعلها ذكرى بالنسبة لبطله، ولقد أراد "كمال داود"من توظيفه للفروض السردية نفسهاأن يثبت جدارته في مواجهة الأخر بالسلاح نفسع مع إبراز مهارة إستعماله، فكان الإسترجاع و الإستباق والحذف والتلخيص والوصف والحوار، أوتار عزف عليها الكاتب أحلق الألحان وإن عارضناها في بعضالقضايا خاصة مايتعلق بالدين والمعتقدات، كلنا لاننكر ابداعاته كجزائري، ومع ذلك فإن تقنيات السردية كانت تشفرنا في الكثير من الأحيان عللا توتر الشخصية على إعتباراتها تعيش حالة سكروهب تسرد لنا الأحداث معتمدة ضمير المتكلم و كأنها أفضب لحظات البوح الصادق " ...الانطلاق للبحث عن الحياة عبر الدليل

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص38.

[2] نفسه، ص39.

الساطع على الموت ! لكن ها إنني أشرد مجددا، هذه الأتطرادات تزعجك على الأرجح، لكن..."[1]

القاتل المجهول علّها تجده لتشفي غليلها منه ،لم تعاما هارون على أنه هارون بل كأن لها ونيسا لوحدتها وماذاها للانتقام، عاملها كخادمة في منزل المستوطنين لم ينسيها غلها، فكانت ترهم في ضيفهم الذي يعشق السباحة ذكرى لألمها، وعندما جاءت الفرصة رأت فيه صورة قاتل ابنها فحرصت هارون على قتله ودفنه في بيتها لقد كانت ميتة القلب لا تشعر بوجودها أو وجود لابنها الذي عافى من معاملة أمه الجافة، فقد حناتها فضاع في تيه، كانت تجيد التراجيديا، والكذب، "كانت تكذب ليس بقصد التضليل بل بغية تصحيح الواقع والتخفيف من العبثية التي ضربت عالمها وعالمي لقد مرها اختفاء موسى..."[2]

لقد حاولت الأم أن تحصل على تعويض تام شهيد لكن دون جدوى، ولعلمك ان أمي بعد الإستقلال ،فكافحت طوال سنوات لكي تحصل على حقها في التعويض كأم شهيد، أنت ترى تماما أنها لم تحصل عليه ...، استحال اثبات أن العربي كان "إبنا".

أما البطل فكان اسمه هارون من عائلة بسيطة فقد حنان أبيه وهو صغير هذا الأب الذي هجر عائلته دون سابق انذار، كما أن مقتل أخيه موسى كان حدثا مؤثرا على مسار حياته التي عاشها يبحث عن قاتله رفقة والدته التي كانت دائما تذكره به وتحمله الثأر له، عاش هارون حياته كئيبة متوترة "الغريب في الأمر أنني عومات كميت فيما عومل أخي موسى كحي تسخن له القهوة في آخر النهار ويمد سريره ،ويعرف من خطواته، ... لقد حكم علي بدور ثانوي لأنه لم يكن عندي شيئ مميز أقدمه، صرت أشعر في آن واحد، بأنني مخطئ لأنني على قيد الحياة، ..."[3]

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص178.

[2] نفسه، ص54.

[3] نفسه، ص51.

لقد كان هارونا شيخا محتوما عليه بالتيه، متروكا منسيا، حاملا جثة أخيه فوق عاتقه ، حتى أصبح ينتمي أن يقتله مرة ثانية بعد موته كي يستطيع التحرر منه، ويستفيد حنان أمه المفقود، نعم لا تزال أهي اليوم على قيد الحياة، وما أنا هبال بذلك بتاتا، تأكد أنني لذلك ناقم على نفسي لكنني لن أسامحها أبدا، فأنا كنت غرضا بين يديها، لا ابنها ...

لقد جعلته أمة يتقمص شخصية موسى كتعويض عن غيابه, "فرضت علي أمي واجب التقمص، فحاها متن عودي راحت تلتبسني ثياب الرحوم وإن كانت فضفاضة علي،... فرضت علي عدم الإبتعاد عنها أو التنزه وحدي أو النوم في أماكن مجهولة ...أصبح جسدي إذن "أثق" الميت..."[1]

كل هذه المأساة والتوتر والمعاناة جراء مقتل أخيه موسى حولت حياته إلى جحيم، فأصبح مرتدا على الحانات يحكي قصته لطالب فرنسي جاء يحقق في قصة مقتل أخيه لقد تحول إلى كومة رماد تدوره الرياح لايشعر بوجوده ينكره حياته لذكرى ميت، فانطفات مشاعره حتى اللغة تعلمها ليقرأ لأمة القصاصات التي أخذتها من الجرائد وتحدثت عن موسى. إن موت هارون حيا جعله يعزف عن الزواج رغم أنه عاش قصص حب كثيرة لكنها لم تحرره من القيود أمه، فهو لا يثيق بهن ولم يصدقهن أبرا إلاّ بعد مجيئ مريم، "كنا نعيش منعزلين وقد تعودت على ذلك، وفجأة ظهرت تلك الشابة وهي على وشك خطف كل شيئ، حياتي، عالمنا أمي وأنا إنتابني الخجل والخوف ...[2]

لقد أحبها لكنها كانت سحابة صيف عابرة ليس بالنسبة له بل لمشروعها وهدفها من دخول منزلهما، لكنه كرهها لأنها بالنسبة له بل لمشروعها وهدفها من دخول منزلهما، ولكنه كرهها لأنها تشبه أمه، جاءت لتتعقي أثار أخيه الميت الذي لم يعد الحديث عنه.

لقد كان هارون شخصية رئيسية في الرواية يعاني التشتت والحزن والألم يتكبد إنشغال أمه عنه، يجهل مصيره، عقيدته، ناقم على مجتمعه، يرفض دينه، قرآنه ولغته حتى يوم الجمعة الذي يعد عيدا أسبوعيا للمسلمين ضوره بأبشع الصور ن لقد كان يعاني فراغا

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص59.

[2] نفسه، ص165.

عاطفيا إجتامعيا، روحبا، علائقيا، إن هارون لا شيئ في وجوده "اليوم الجمعة إنها النهار أكثر قربا من الموت في روزنامتي، فيه يتنكر الناس ويرتدون أسحق الثياب المضحكة، ويتمشون في الشوارع وهم لا يزالون في ثيلت النون أو حتى عند الظهر يجرجرون أقدامهم بالأحقاب كأنهم في هذا اليوم معفوون من متطلبات المدينة "[1]

لم يكن البطل في هذه الرواية ناقما عل حياته ورافضا لها فقط، بل أيضا ينظر لمجتمعه العربي نظة سلبية دونية، وتجرا عن المعتقدات كتمرد عصابي، ظهر فيه من دون عقيدة ولا شخصية إمعة سكير.

- نسق الهوية رواية

رواية "معارضة الغريب" ومن خلاتل دلالتها السطحية تبحث عن هوية وذات ذلك القتيل "العربي" والذي وسم بهذا الإسم خمسا وعشرين مرة دون ذكر لأي تفاصيل أخرى "إنها قصة جريمة، إلاّ أنّ العربي فيها لم يقتل ولنقل لم يكد يقتل، أو من طرف الأصابع، العربي هو الشخصية الثانية، لكنه لم يجعل إسمًا ولا وجهًا ولا كلاماً"[2]

حيث يشدد "هارون" بطل الرواية وفي مواضع كثيرة أن العربي القتيل مجهول الهواية والإنتماء فليس هناك أدنى إشارة إلى إسمه تمكن القارئ من تحديد هويته الحقيقية "اسم موسى لم أجده في أي مكان . عددت وكررت العدّ وردت كلمة العزلي خمسا وعشرين مرة، من دون ذكر أي اسم أول لأي منا، لا شيئ البتّة ياصديقي فقط الملح والإنبهارات وتأملات في حيلة الإنسان المكلف بتنفيذ مهمة إلاهية "[3]، كما أن الجثة قد إختفت تماما من تفاصيل الرواية فالكل يجهل مصيرها، فحتى شخصيات "الغريب". تجنبت الحديث عنها.

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ، ص97

[2] نفسه، ص74.

[3] نفسه، ص 173،174 .

"كان للجميع يد في المسارعة في خفاء جثة الضحية وتحويل ساحة الجريمة إلى متحف وهمي"[1] فعل عكس "مورسو" الذي حفل إسمه بعدة معانٍ فإن "العربي" لم تكن صفة لشخصية روائية بل توصيفا عاما لمجموع الناطقين بالعربية "فمنذ قرون والمستوطنين يفرض قدره مطلقا الأسماء على مايستهلكه ويشيحها عما يزعجه. فإذا سمي أخي العربي فذلك لكي يقتله كما يقتل الوقت في التنزه بلاهدف"[2].

كما يحاول التحقيق المضاد إعادة رسم شخصية "العربي" بكل أبعادها، وذلك بإعادة إحياء جذور هويتها المبتورة "هل دونت جيدا؟ كان إسم أخي موسى، كان اسم لكنه ظل يعرف بالعربي وإلى الأبد"[3].

كما أنه يستفيض في عرض ملامح الجسمانية مبررا كل صفة على حدة. "كان موسى أخي البكر، فارع الطول، كبيرا القامة نعم، إنما جسمه نحيل أعقد بسبب الجوع والقوة المتولدة من الغضب، كان وجهه حاد التقاطيع، ويداه طويلتين تدافعان عني ونظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد"[4].

فهوا بهذا الوصف المتوالي يريد أن يستعيد كل ماسلبه التحقيق الأول بداء بالأسم والمعوية ووصولا إلى السياق الاجتماعي، اليوميات.

فإذا كان "كامو" قد بنى سرديته في "الغريب" برا ويفرض على القارئ تأويلا معينا، خاصة عندما جسد العرب كذوات فاقدة للتعبير، حيث تكن الإشارة لواحد منهم للتدليل على هذا الجنس، فإن "داود" وعلى عكس ماتوحي به القراءة الأولية قد ضاعف من محنة هذا " العربي" مانحا التخييل السردي وظيفة التصريح بمواقف صاحبه الوقعية بدل الرمز والإشارة التي ألقتاه في فن السرد الروائي "عربي، هل تعلم ؟ لم أحس يوما أني عربي، انها صفة تشبه وضع الزنوجة التي لا وجود لها في مخيلة الرجل الأبيض"

---

[1] نفسه، 13.

[2] نفسه، ص 22،23 .

[3] كمال، **معارضة الغريب**، ص22.

[4] نفسه، ص16.

فدلالة هذا المقطع تتقاطع حتما مع مؤمن به الكاتب خارج حياة السرد، والذي ماينفك يجهر به وسائل الإعلام وفي عموده الصحفي "رأينا رايكم " ب " يومية وهران " خاصة لما يعتبر العروبة بأنها ثقافة وليست جنسية أو دنيا، فثنائية العروبة والإعلام "بنيت حسبه وفق علامة مرضية يصفها بأكبر عنصرية في التاريخ المعاصر.

فالراوي لم يستطع كبح جماحه وهو يناقش قضية الهوية، فينفلت منه منبه الزمن فينتقل من تاريخ الأحداث التي وقعت قطعا بعيد الإستقلال إلى نقد بعض الأنماط السلوكية المعاصرة التي تحاول تحديد الأبناء الحقيقتين للمدينة بعدد الأجداد المدفونتين فيها وبالخص مدينة "وهران" التي تعد مواطن إقامة الراوي والروائي على حد سواء كل واحد يحاول أن يثبت أنه كان الأصل، هو أو أبوه أو جده وأنه أقام هنا وأن كل الأخرين غرباء، فلا مون لا أرض لهم "[1] غير أن الراوي سرعان مايتدارك هذه الهفوة فيرجع بالزمن إلى زمن الحكي غداة الإستقلال بجملة اعتراضية "رفعهم الاستقلال إلى مرتبة النبل كيفما كان "[2].

وفي غمرة حيرته في تحديد اتجاهه يميل "هارون" إلى التقليل من قيمة ذاته ويرفع من قيمة الآخر حين يبدأ في زرع بذور التصالح معه "أدركت لوهلة، عبقرية بطلا وهو يمزق لغة الحياء اليومية العادية لتنبعث في الضفة الأخرى من المملكة، حيث تترصد لغة أكثر اثارة لتروي العالم بطريقة مختلفة"[3] لا بل يعود السرد إلى الخطى الأولى التي رسمه "مورسو" "أنا شقيق موسى أو موسى أو شقيق لا أحد مجرد شخص مولع بالكذب اجتمعت به لملء دفاترك ...(العربي) هو (العربي) ،والله هو الله ما من اسم ، مامن أحرف أولى. "[4]

النسق الديني:

الدين ملة الإسلام وعقيدة والتوحيد، وهو من أهم العناصر المشكلة للهوية، إذا له مكانة وأهمية كبيرة في ماضي البشرية حاضرها ومستقبلها، ومن التعريفات التي جاد بها

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص 21.

[2] نفسه، ص21.

[3] نفسه، ص137.

[4] نفسه، ض191.

الفكر الإسلامي نجد تعريف "الخطيب السربيني: "وضع إلهي سائق لذوي العقول السلمية سبب اختياتهم المحمود ألى ماهو خير لهم بالذات."[1]

فالشخصيات التي إختارها كمال "داود" في روايته (هارون، موسى، ومريم)، هي ذات المرجع الديني الإسلامي قال تعالى:" رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) وَاجْعَلْ لِي وَزِيرًا مِنْ أَهْلِي (29) هَارُونَ أَخِي (30) اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي (31) وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي (32) كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيرًا (33) وَنَذْكُرَكَ كَثِيرًا (34) إِنَّكَ كُنْتَ بِنَا بَصِيرًا (35) قَالَ قَدْ أُوتِيتَ سُؤْلَكَ يَا مُوسَى (36)."[2]

وقال تعالى:" فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَها تَحْمِلُهُ قالُوا يا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا (27) يا أُخْتَ هارُونَ ما كانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَما كانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا (28)."[3]

إن مريم كمرجع ديني تعد مرجع للعفاف الطهر أما في روية "كمال داود" جعلها طائشة لاتقيم حد للعلاقات، عبثية في مشاعرها، فكان هارون مجرد محطة للإستراحة والعاطفية .

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

---

[1] شمس الدين بن محمد بن أحمد الخطيب الشربيني الشافعي، **السراج المنير في الإعانة على معرفة بعض معاني كلام ربنا الحكيم الخبير**، القاهرة، مطبعة بولاق،1285هـ، ج1، (د. ط)، ص 319.

[2] سورة طه الآية 27-28.

[3] سورة مريم الآية 26-28.

ويستمر انفلات الراوي حين يوجه سهامه نحو نقد الدين أين يتساوى عنده الدين كنظام وشريعة سماوية والأداء الفردي في هذا النظام ممثلا في المتدينين، فتبدأ سلسلة هذا النقد بتسفية صورة الإمام الذي يسميه المجازات بالشيخ "الشيخ غائب هذا المساء أيضا، ليلتين متتاليتين، لابد أنه مشغول بإرشاد الأموات أوبقراءة كتب لا يفهمها أحد"[1]، وهي إشارة خفية لبعض الطقوس الإسلامية المصاحبة للإحتضار والدفن كتلقين الشهادتيم للمحتضر يجابه سكرات الموت أو قراءة القرآن على الميت في بيته ليلة الدفن.

وتستمر معاداته لهذا الجو الكرية في نظره حين ينتقل من نقل سلوكات الأفراد إلى نقد سلوكات الأفراد إلى نقد الإطار الذي يحتضنها "مسجد من الضخامة بحيث أحس بأنه يحجب رِؤية الله "[2]، فمشكلته هي الحرية لا بمعناها السياسي بل بمعناها الوجودي فجوهر الدين حسبه هوالحرية، يحاول دائما إرفاق المشكلة بوصفة علاجها اذا قيض له ذلك "فالدين في نظري هو وسيلة نقلعامة أتجنب ركوبها لأنني أحب أن أصلها إلى الأله سيرا ن إذا لزم الأمر لا في رحلة منظمة."[3]

غير أن سرعان مايتدارك أن الدين لا يمكن أن، يكون جوابا عن مشكلته، يقول "أنا في النهاية أكره الأديان والخضوع "[4] فهو يعاود تفويض البناء الديني من أساسه متخذا من المصطلحات الوجودية مبرزا لذالك، فيتأرجح هذايانه بين ثنائيات الوجود والعدم، النظام والفوضى، الحرية والثبات الروح والجسد.

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

---

[1] كمال داود، **معارضة الغريب**، ص91.

[2] نفسه، ص 94.

[3] نفسه، ص94.

[4] نفسه، ص94.

خاتمة

خاتمة:

حاول هذا البحث بكل ما أوتي من إمكانيات إجرائية ونشاطات فكرية أن يعالج تلك المسافة الفاصلة بين الذات والنص، من أجل إلقاء الضوء على ما يمكن أن يتراكم في هذه المسافة من مضمرات وأنساق ايديولوجية. كما يرغم هذا البحث أنه طرف باب هذه المسافة "بين الذات والنص" في المدونة الروائية الجزائرية المعاصرة لدى فئة من الروائيين الذين تتساوى مواقفهم الأيديولوجية مع مواقف أبطالهم الروائية، فكان لزاما على هذه الرسالة أن ترصد أنساق كامنة في هذه المسافة، فجاءت نتائجها كما يلي:

- تعد الرواية من أرقى الأجناس الأدبية وأوسعها، وأقدرها على تصوير الوقائع اليومية بدقاتها وتفاصيلها في صورة للحياة أو جزء منها وثما عناصر تتظافر وتتلازم في بنائها ولا تخلو أية رواية جيدة من هذه العناصر وهي الأحداث والشخصيات، المكان والزمان، ومن بين الروائيين العرب الذين اهتموا بالرواية وحققوا الدخلة النوعية من مجرد محاكاة العرب للغرب إلى تصوير لعمق الواقع العربي إنه الروائي **عبد الرحمن منيف** قد جعل رواية "مدن الملح" وسيلة لنقل الواقع الاجتماعي والسياسي الذي ساد مجتمعه.
- صبغت الرواية وفق رؤية سردية من خلال أورعليم يتخذ موقفاً أيديولوجيا واضحاً يسعى لبسطه بكل التبريرات الممكنة فجميع الأصوات في الرواية تلاشت أمام صوت "هارون" الذي تطابقت قناعاته الفكرية مع قناعات الكاتب "**كمال داود**".
- الإيديولوجيا بنية فكرية لهذا العصر تتعلق بمرحلة تاريخية معينة، وعالم الرواية يخوض غمار التاريخ الأدبي والفكري والجمالي لهذه المرحلة.
- مضمرات النسق الثقافي والمسلمات الإيديولوجية إستراتيجيات جديدة لإعادة قراءة الرواية من جوانب الأخرى، وإعادة إنتاج جديد للرواية بتوظيف العوامل الثقافية والعقائدية والتيارات الإيديولوجية والسياسية.
- تمظهر النسق الإيديولوجي من خلال إحتواء الرواية على حمولة فكرية ضخمة ماركسية وجودية وسياسية ليبرالية.

- تعدد الأنساق الثقافية متطلبات ينبغي الإهتمام بها، وإقامة دراسة مكثفة من خلالها، لأنها تمكننا من كشف خفايا الايديولوجية والاجتماعية، الثقافية والدينية، والفكرية التي أخفتها الرواية وغطتها لنا بجمالية لغوية.
- سعى الكاتب لخدمة روايته الأيديولوجية براو كلي المعرفة يتخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات خاصة في قضايا الهوية، اللغة والدين وهو ما يسعى الكاتب إلى إبرازه في كل المنابر الإعلامية التي تداول عليها.
- معظم شخصيات هذه الرواية تتطابق مع شخصيات الغريب وهي محاولة من الكاتب للرد بنفس الآليات السردية أو جدتها ضرورة القراءة الطباقية غير أن توظيفها الدلالي جاء معاكساً لدلالتها الرمزية، شخصية مريم أنموذجاً.
- مالت هذه الرواية "**معارضة الغريب**" إلى الطابع المونولوجي لأنها تشكلت وفق تناقض صريح بين آراء الكاتب والأيديولوجيات المغايرة وهو ما دفع به إلى التكثيف في شعرية السرد.
- بعض المقاطع التي ناقشت قضايا الهوية والخطاب الديني تتقاطع حرفياً مع آراء الكاتب "كمال داود"، خاصة لما يعتبر أن العروبة ثقافة وليست جنسية أو ديناً وأن "ثنائية العروبة إسلام" بنيت وفق علاقة مرضية.
- حفلت الرواية بنقد مكثف لمسألة الهوية بمكونيها الديني واللغوي، ولا أدل على ذلك من الإحتفاء بلغة "**الرومي**" الفرنسية وتفضيلها على العربية وهو ما سينقل أفق بحثنا من صدام الحضارات إلى صدام اللغات.

ختاماً نتمنى أن نكون قد لامسنا بعض النقاط التي يجب إثارتها في هذه الدراسة، فهذا ما ننشده، فحسبنا أننا اجتهدنا وحاولنا فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فلنا أجر الإجتهاد والمحاولة.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم.**

- **المصادر والمراجع:**

1. أحمد رضا حوحو، **غادة أم القرى**، وزارة الثقافة الجزائرية، د. ط، 2007، الاهداء، د. ص.

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

3. أدزو الدديكرو، جان ماري ستايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسانيات**، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

4. أديب أبي ظاهر، **عادات الشعوب وتقاليدها**، دار الشواف للنشر، الرياض، السعودية، 1993، ط1.

5. إديث كريزويل، **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

6. أمبرتو إيكو، **العلامة "تحليل المفهوم وتاريخيه"**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1.

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

8. بن جمعة بوشوشة، **الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتاب والصيرورة**، دار سحر للنشر، د. ط، 1988م.

9. بول ريكور، **محاضرات في الأيديولوجيا واليوتيوبيا**، تحرير جورج هتيلور، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2002.

10. بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم الاجتماع النص الأدبي**، تر: عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، 1991.

11. تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،د. ط، 1995.

12. جاك دريدا، **أحادية الآخر اللغوية**، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

13. جهاد عطا نعيسة، **في مشكلات السرد الروائي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001.

14. حميد الحمداني، **أسلوبية الرواية، دراسات سيميائية أدبية لسانية**، النجاح الجديد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

15. حميد لحمداني، **النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، د. ب، 1990.

16. حنا عبود، تاريخ الرواية، **اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، د. ط، 2002.

17. دينس كوش، **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

18. سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2.

19. سمير الزغبي، الفن **والفهم وابداع الحياة**، دار التنوير، بيروت،د.ط، 2009.

20. شمس الدين بن محمد بن أحمد الخطيب الشربيني الشافعي، **السراج المنير في الإعانة على معرفة بعض معاني كلام ربنا الحكيم الخبير**، القاهرة، مطبعة بولاق،1285هـ، ج1، (د. ط).

21. صبيحة جودة زعزب، عسان كنفاني، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1429هـ، 2006م.

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

23. الطامي أحمد صالح، **من الترجمة إلى التأثير في الأدب المقارن**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

24. الطاهر وطار، اللاز، **المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية**، الرغاية، الجزائر، د. ط، 2007.

25. عبد الرحمن بدوي: **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1973.

26. عبد السلام بنعبد العالي، **الميتافيزيقيا العلم والأيديولوجيا**، دار الطالية، بيروت،ط2، 1993.

27. عبد الغني عماد، **سوسيولوجيا الثقافة "المفاهيم والإشكالات من الحداثة إلى العولمة"**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

28. عبد القادر روابحي، **ايديولوجية الدولة والكسر التاريخي**، منشورات الوطن اليوم، د. ط، 2016.

29. عبد القادر شرشار، **الرواية البوليسية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003.

30. عبد الكبير الخطيبي، **الرواية المغربية**، الشركة المغربية للناشرين المجتمعين، الرباط، ط7، 1979.

31. عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 989، ص199،200.

32. عبد الله الغدامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

33. عبد المالك مرتض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص 23،22. (بتصرف).

34. عبد الملك مرتاض، **نهضة الأدب العربي المعاصر 1925-1954م**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1971.

35. عمار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1954.

36. عمر عيلان، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، منشورات جامعة منتوري، جامعة قسنطينة، ط1، 2001.

37. عيادة باهية، **تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967**، تر محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1982.

38. فريديريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأسوي الإغريقي**، تر: سهيل القش، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط، 1983.

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

40. كمال داود، **معارضة الغريب**، دار البرزخ الجزائرية، دار الجديدة اللبنانية، ط1، 2015.

41. محمد برادة: **محمد منظور وتنظير النقد العربي**، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، يناير 1979م.

42. محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2002.

43. محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، **الأيديولوجيا**، دار توبقال، المغرب، ط1، 1999.

44. موريس كورنفوت: **مدخل إلى المادية الجدلية**، تر: محمد مستجير مصطفى، بيروت، لبنان، ط5، كانون الثاني 2015.

45. **موسوعة لالاند الفلسفية**، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ج3.

46. ميشيل فادية، **الإيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية**، تر أمينة رشيد وسيد البعراوي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 2006.

47. واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1986.

48. واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1986.

49. وزارة التربية الوطنية، **الكتاب المدرسي للغة العربية**، د. ط، السعينات.

50. يوسف عليمان، **جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

الملاحق

- ملخص الرواية:

كما أشرنا من قبل فإن رواية ميرسو تحقيق مضاد أو"معارضة الغريب" "لكمال داود"، هي رواية جزائية بلغة فرنسية لكاتب جزائري يكتب بلغة فرنسية، وإن نال جائزة في فرنسا فإن إنتماء هذه الرواية للأدب الجزائري لا نقاش فيه.

اليوم ماتت أمي ولعلها ماتت أمس، لست أدري هكذا بدأ "ألبير كامو" "رواية الغريب " وكان بظلو" مورسو" شاب فرنسي يعيش في الجزئر والذي يقتل عربيا على شاطئ البحر دون ذكر لإسمه فيتعرض لمحاكمة عيشة عبثية، إذ ركزت هذه المحاكمة على موقف مورسو عن وفاة أمه لم يبكيها، وحكم عليه بلإعدام دون أن تول المحكمة أهمية لجريمة القتل التي كان ضحيتها عربي، الذي لم يأخذ من الرواية حيزا أكثر من كونه حدث عابر في حياة مورسو، من هنا انطلق "كمال داود" غيرة على هذا العربي فكانت روايته "معارضة الغريب" التي أطلق فيها على بطله "اسم موس" ذلك العربي القتيل فكان أول من يبدأ به معارضته عبارة : "أمي اليوم مازلت على قيد الحياة صامته لا تنبس ببنت شفة، علما أن في حياتنا الكثير لتقول ..."[1].

كان هارون وأخوه موسى ابنا حارسا بسيطا ، قتل موسى على يد رجل فرنسي مما أحدث انقلابا وسط عائلته خاصة أمه وأخوه هارون بعد معاناة فقدان الأب ن مجهول المصير حاولت الأم، أن تعوض هذا الحرمان في ابنها الصغير هارونا الذي كان باراالأمه رغم تذمره من صفاتها وميزاجيتخا فهي المرأة المحجوزة من طرف زوجها والتكلي في بكرها, لقد جعلت لهارون ملاذا لآهاتها ونوبات غضبها، إذ لم تنتقك لمقتل ابنها موسى، ثم انتقل من الجزئر إلى وهران ليسكنا أحد البيوت الفرنسية بعد وقف إطلاق النار إذ بدأ المعمرين في الهروب خوفا من الجزائريين فتركوا فتركو منزلهم شاغرة بما فيها، فاستغل هارون وأمه ذلك وجعلا منه منزلا يأويهما وظلت الأم دائما تبحث عن قاتل إبنهامحتفظة بقصاصها من جريدة تحدثت عن جريمة قتل راح ضحيتها جزائري كان يدافع عن شرف فتاة، ولم يشف غليليها

[1] كمال داود، "**معارضة الغريب**"، دار البرزخ الجزائرية، دار الجديدة اللبنانية، ط1، 2015 م ، ص7.

إلابعد أن قتل إبنها هارون فرنسيا كان يختبئ قبو المنزل خوفا، بعد أن أعلن استقلال الجزائر ولو بيوم، يعد جريمة قتل عادية وهذا ماحدث مع هارون بإيعاز من أمه، والتي ساعدته رغم كبر سنها، على مواراة هذه الجثة في فناء الدار، إلا أن الحكومة الجزائرية اكتشفت ذالك وفتحت تحقيق مع هارون الذي كان ينتظر عقوبة الإعدام، وإذا به يفاجئ بأن التحقيق كان حول سبب عدم مشاركته في الثورة، ثم أطلق صراحه عكس ماحدث مع " مورسو" في رواية "الغريب" الذي حكم عليه بالإعدام ولميخل نص الرواية من الجانبي العاطفي إذ ظهرت مريم كشخصية ثانوية في الرواية في تنزيل الغبار عن جانب تناساه هارون لتعيده إلى إنسانية ومشاعر الشاب .

إن رواية المعارضة الغريب التي ظهرت في نوفمبر2013م ردا "على رواية الغريب" "لألبيركامو" التي ظهرت سنة 1942م كل هذه السنوات ن كان العربي وهو يقرأ هذه الرواية راضيا أن يكون من دون اسم الذي يعني الهوية والإنتماء فكان تشيئ العربي لهذه السنوات في رواية عيشة كافر لغيرة "كما داود" ورفص للتهميش والتحقير، فعمل مرايا عاكسة للعديد من القضايا التي "حاول ألبير كامو" أن ينقص من قيمتها ويجعلها لاشيئ في حياة فرنسي عابث.

هذه الرواية تعدمن الأدب مابعد الكولونيالي إذ كانت ثنائية (العربي الجزئري – الفرنسي) محل صراع وإثبات للذات والهوية ولوكانت الثورة واستقلال البلاد نقطة فصل في حياة البطل ما إذا كان مذنبا أو بريئا، وقياسا لقيمة حياته ماقبل الإستقلال وما بعده.

- التعريف بالكاتب كمال داود :

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

[1] من **الأنترنت** الويكيبيديا https: // ar.wikipedia.org /wike

عمل صحفيا مستقل بعدد من الصحف ولذا اكتسب أعداد وأصدقاء كثر على مدار السنوات بسبب المقالات التي ينتقد فيها الأوضاع في بلده كما أنه توقف عن الكتابة الصحفية وركز على التأليف الروائي بسبب رد الفعل الغاضب على مقال كتبه بصحيفة " لموند"(le monde) الفرنسية بشأن أحداث شهدتها مدينة كولونيا الألمانية عشية العام الجديد وتضمن هذا المقال الذي يحمل عنوان "كولونيا مدينة الأوهام "هجوما مزدوجا على أفكار أثارتها عمليات التحرش الجماعي بنساء في المدينة الألمانيا"[1]

لقد رزد" كمال داود"على" البير كامو"Alber camus" برواية سماها "ميرسو" تحقيق مضاد(meurseult contre euquète 2013) يعارض فيه روايته "الغريب "(l'étrangé) التي نال بها "البير كامو" جائزة نوبل، وحصل بها "كمال داود" على جائزة "غونكور" وهذا بعد مقالات ومجموعات قصص نذكر منها، عمود "راينا رايكم" وهو مجموعة من مقالات نشرها بجريدة (lequotidieu d'ordr) ،2008 م

(le préface du négre) وهو مجموعة قصصة نشرت سنة 2008م (Minatame504) مجموعة قصصية أيضا نشرها بباريس سنة 2011م، كما نال جوائز عدة :français-Maurix، 2014 م وجائزة cinq cantients سنة 2014(Goncourt dupremier roman)عام 2015.[2]

لقد عرف "كمال داود "بفكرة المعارض للفساد والسلطة والدين، ويظهر ذلك جليا في روايته التي نال بها جائزة "غونكور" والتي ترجمت إلى لغات عدة، وأثارت ضجة إعلامية كبيرة، لما تحمله من أفكار معرضة للدين الإسلامي، وقد عرفت هذه الروايا باسم "معارضة الغريب" أو "ميرسو تحقيق مضاد" وما اعتمدنا نحن عليه مو "معارضة الغريب" ترجمة ماريا الدويهي" و"جان هاشم" الصادر من الدار البرزخ الجزائرية ودار الجديد اللبنانية الطبعة الأولى 2015م، والتي تحمل على غلافها صورة أنسان يرتدي الأسودوهب الصورة نفسها في

[1] هيوسكوفليد، **مقال الروائي الجزائري كمال داود يثير ضجة حول كراهية الإسلام"**، بي بي سي نيوز، باريس 8 مارس 2016م.

[2] من **الأنترنت** الويكيبيديا.

رواية "ألبير كامو"يسير بخطى ثابتة على شاطئ البحر الذي وقعت فيه الجريمة هذا الشاطئ الذي ارتسمت على حبات رمله أثار أقدام مختلفة الإتجاهات وكأنها تعكس صراعا وقتا لا قدتشب عليه، وهناك ليس بالبعيد مرسى للسفن، وقد تراوحت الألوان بين الأبيض والبني الفاتح على عكس ماكانت عليه في رواية "ألبير كامو" إذا متزجت الألوان الترابية بالزهرية كالأزرق والوردي والأصغر، إلى جانب البني أما الشخص الذي كان على شاطئ البحر فتبدو عليه الثقة بالنفس إذا أن مساره المرجو صاف من أي أثار أقدم وأنه سيبدأ حياة جديدة مخلفا وراءه كل الصراعات والإختلافات و الآثار والذكريات مندفعا نحو غد أفضل.

ويلاحظ على الغلاف أن اسم الكاتب فضاء البحر المرسوم عليه، وكأن الكاتب هذا تشيه بالبحر العميق الذي مهما اكتشفنا من أسرار فإننا نجهل الكثير وكلما حاولنا الإبتعاد عنلا شاطئه كلما زاد الغموض والظلم والمجهول.

كل من روايى ص"البير كامو" فكان الإنسان متوجها مباشرة، أي في صورة أمامية ويبدو عليه الغموض من خلال معطفه الأسود وضجره من خلال سجارته، مقيدا من خلال وضعية يديه اللتان كانتا داخل جيبي المعطف, أما غريب داود فكان يبشره سواده إحدى يديه في جيبه والأخرى متحررة ولوعدنا إلى غلاف الرواية باللغة الفرنسية لوجدنا أن الغريب كان باللون الأحمر دلالة على أنه القتيل والضحية يحمل حقيبته ليسافر بلا عودة إذا كانت وجهته باللون الأصفر وغير واضحة.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
المقدمة	أ
المدخل	
الفصل الأول: الأنساق الإيديولوجية والرواية الجزائرية	
أولاً: مفهوم الرواية الجزائرية	08
1- نظرة حول الرواية ونشأتها	08
2- الرواية الجزائرية	11
3- اتجاهاتها	16
ثانياً: مفهوم الأيديولوجية	19
1- النشأة والتطور	19
2- وظائف الأيديولوجية	21
3- علاقة الأيديولوجية بالرواية	27
ثالثا: مفهوم النسق الثقافي	30
1- النسق الثقافي	30
2- توظيفاته	32
الفصل الثاني: تجليات الأنساق الإيديولوجية والثقافية في الرواية	
أولا: الأنساق الأيديولوجية	37
ثانيا: الأنساق الثقافية في رواية "معارضة الغريب"	45
الخاتمة	71
قائمة المصادر والمراجع	74
الملاحق	79
الملخص	

ملخص:

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

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

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

Summary:

This research aspires to reveal the accumulated ideological patterns in that distance between the creative self and the narrative text, in the contemporary Algerian novel, at the level of narrative actors and discourse components.

This study seeks to dig into the Algerian novel written in French by a generation on the ideological function of the narrator and his wishes for a new problematic novelist, by standing in the narrative of the ideology he owes.

Keywords: ideological patterns, the Algerian novel, opposition to the stranger, Kamal Daoud.