الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: دراسات نقدية

البعد الإيديولوجي في رواية النول لمحمد ديب – دراسة سوسيو بنائية-

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

إعداد الطالبة :
بلحامدي عايدة.

إشراف الدكتور :
سالم سعدون.

لجنة المناقشة :

1- د/ محمد بوتالي..... رئيسا
2- د/سالم سعدون..... .مشرفا ومقررا
3- أ/ سعد لخذاري ..... عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 2/2016

كلمة شكر

كلمة شكر

بعد الحمد والشكر لله المنعم الكريم، أتقدم في المقام الثاني بشكري الجزيل وإمتناني الكبير للأستاذ المشرف« **سالم سعدون** » الّذي تجشم عناء متابعة هذا البحث.

كما أتقدم بالشّكر إلى السادة أعضاء اللّجنة الموقّرة، الذّين قبلو مناقشة هذا العمل المتواضع

ولا يفوتني أن أشكر كل من ساعدني على إتمام هذا العمل وعلى رأسهم **حبيبة وفايزة** .

الإهداء

الإهداء:

إلى كل من بذل الغالي والنفيس في سبيل تحرير الوطن

المجد والخلود لشهدائنا الأبرار.

الفصل الأول

الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة.

المبحث الأول: الأدب والإيديولوجيا.

المبحث الثاني: الرواية والإيديولوجيا.

المبحث الثالث: الرواية الإيديولوجية.

المبحث الأول: الأدب والإيديولوجيا.

لا يخلو عصر من الصراع بين الأفكار والرؤى بين أطراف المجتمع الواحد، ولا بد أن يظهر تلازماً ثم تبادلًا للأفكار بالتحول إلى صورة النقيض القائمة زمن الصراع، فالطبقات الأرستقراطية صارعت زمنا طويلا الطبقات الوسطى والعاملة حتى لا تتحول السلطة إليها ويتم تغيير نُظم الحكم، وتبديل السياسات القائمة الّتي تخدم مصالح بذاتها لا تتغير لغيرها.

يستند الأدب في كل عصر إلى إيديولوجيا تمكنه من تحقيق ذاته ويمكنها من فرض سيطرتها على المجتمع وأفراده بتحويل أفكارهم إليها وتصحيحها وتزكية ما وافقها منها كونها شكلا من أشكال المعرفة التي تسهم في تحولات اجتماعية، وتسعى إلى ثبات صحة التوجه الّذي تحمله بدل القائم من السلطات الّتي لم تعد تستجيب لتطّلعات مجتمع ما.

بالعودة إلى اليونان، يقف الدارس أمام العملاقين أرسطو وأفلاطون[1]، وقفة إجلال أمام تلك المسائل بوصف أحدهما ملحدا لا يسعه إلا المحسوس والمعقول مما هو في حياة النّاس، والآخر مؤمنا يسع فكره الطوباوي المثالي في دنيا النّاس وفي العالم الآخر.

فالإلياذة والأوديسا[2] يحملان في محتواهما ذلك الصراع بين المعتقدات والأفكار، وهو ما قوّى بشكل كبير إرتباط النتاج الأدبي بالصّراع الإيديولوجي والعقائدي، بل أثر في الأمم الأخرى كما هو الحال للنتاج الأدبي في الأمّة الإسلامية بعد ظهور الطوائف والفرق، فزيادةً على التاريخ بصورة أدبية، فقد رصدت جملة من أساسيات الثقافة الغربية المرتبطة بالعقيدة والعرق، فالتيه وغضب الآلهة ومواجهات عالم التيه يوجه الكتابة الأدبية ويعطيها طابعها العقائدي الّذي لا ينفصل عن شيء من الإيمان[3]، في هذا الإطار المحموم بالصراع والتقلب كان ظهور هذه الأعمال الأدبيّة ذات الصلة الوطيدة بالتوجهات الإيديولوجيّة ممثلة في

[1] ينظر: حربي عباس محمود، الفلسفة القديمة، دار النهضة العربية، بيروت، 1993، ص51.

[2] http://fr.wikipedia.org/wiki/Iliade.le20/10/2011.

[3] ينظر، حربي عباس محمود، -ص 53-54.

العقيدة المسيحية وتعاليمها مقارنة بحياة المسلمين في الشرق، فجاءت كتابات جسدت هذا المنظور:(مدينة الشمس) ل: توماس كامبانيلا عام 1602م[1] ، و(مدينة المسيحيين) ل: أندريا فالنتين عام 1619م[2]، و(أطلنطا الجديدة) ل: فرانسيس بيكون عام 1624م[3]، لقد قصد هؤلاء جميعا كما قصد أفلاطون من قبل وكذلك الفرابي [4]وإبن باجة[5] تأسيس المجتمع الفاضل أو المجتمع المثالي والكل يستند في رؤياه لأصول ما، ليتمتع مشروعه بالمصداقية الكافية، كونهم قادرين على رسم نموذج أكثر نجاعة لهذا المجتمع المرتبط أصلا بإيديولوجيا معينة، تجسدت في العقيدة والتّدين والعلم تحت راية الفلسفة.

بنمو الفكر الغربي وتطوره، توالت المدارس الأدبيّة والنقديّة، وغزُر النِّتاج الفكري والفلسفي والأدبيّ، وتحول الصراع على الداخل بعد أن أنهو صراعهم مع الجبهة الخارجيّة، ليتم التحول بعد تلازم الصراع مع الجبهة الخارجية وتبادل العالمان والمكانة، وما يزال الحال على ذلك إلى اليوم.

ففي إنجلترا كان الأدب قبل القرن الثامن عشر يجسد قيما اجتماعيّة معينة، لكن«...**مع الحاجة إلى نشر آداب السلوك الاجتماعيّة المهذبة، وعادات الذوق السليم والمعايير الثقافيّة المشتركة اكتسب الأدب أهمية جديدة، وضّم منظومة كاملة من المؤسسات الإيديولوجية، الدوريات، والمقاهي، والأبحاث الاجتماعيّة والجماليّة، والمواعظ، والترجمات**

[1] راهب وفيلسوف وشاعر ومنجم إيطالي (1586- 1639)، عاش مناوئا للكنيسة وحكم عليه بالسجن المؤبد، كتب هذا المصنف بمثالية واسعة في الوقت الذي كان فيه الناس يعتقدون أنه منفصم الشخصية لفرط ما لاقاه من عذاب أثناء التحقيق هرب إلى فرنسا عام 1639م وحاضر في السوربون.

[2] باحث وعالم إنساني ألماني(1586- 1654) ناقش الكثير من القضايا التي كان يرى فيها ضرورة ملحة لصلاح المجتمع كالتعليم والمراة.

[3] ماريا لويزبيري، المدينة الفاضلة عبر تاريخ ، تر: عطيات أبو السعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص163.

[4] علي عبد الواحد الوافي، المدينة الفاضلة للفرابي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص21.

[5] علي عبد الواحد الوافي، المدينة الفاضلة لإبن باجة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص75.

للكلاسيكيات، ومراجع السلوك والأخلاق...»[1]، وكان ذلك انطلاقاً من المد الرومانسي، الّذي تحول إلى نقطة بداية «...**لتحولات إجتماعية جذرية تتأسس التخييلي والرفع من شأن الذّات بالتنبؤ والإبتكار...»**[2]، بل صار الأدب«...**إيديولوجيا ...يرتبط بأوثق العلاقات مع مسائل السلطة الإجتماعية...»**[3]، وعليه «...**أصبح الأدب في إنجلترا إيديولوجيا بديلة كاملة، وأصبح الخيال نفسه، مثلها في حالة بليك (Blake) وشيلي (Shelly) قوة سياسية ومهمته هي تغيير المجتمع بإسمتلك الطاقات والقيّم الّتي يجسدها الفن. وقد كان أغلب الشعراء الرومانسيين الكبار نشطاء سياسيين، مدركين للإتصال، بين إلتزاماتهم الأدبيّة والاجتماعيّة...»**[4].

بعد سيادة المجتمعات الرأسماليّة في إنجلترا وفرنسا، حرِّم الكُتّاب من أي مكان مناسب داخل الحركات الاجتماعيّة الّتي كان يمكن بالفعل أن تحوِّل الرأسماليّة الصناعيّة إلى مجتمع عادل«...**فوجدو أنفسهم مدفوعين إلى الوراء...إلى عزلة عقولهم المبدعة...»**[5]. إنّ صورة التهميش واضحة من خلال صراع الطبقات والإيديولوجيا الّتي أفقدت الكُتّاب مكانتهم اللازمة الّتي كان بالإمكان أن تصحح توجهات الرأسماليّة الصناعيّة الّتي تسبب بظهور الفكر المخالف مع كارل ماركس وإنجلز بالتوجه الإشتراكي الشيوعي تحقيقًا للعدالة الاجتماعيّة المفتقدة في المجتمعات الرأسمالية.

عاش العالم الغربي ظاهرة التداخل في الموضوعات والمسائل الّتي عاشها قديما من خلال ظهور مجتمع علماني حديث بعيد عن التوجه الديني وأكثر ارتباطاً بالقيم الاجتماعيّة الّتي لا صلة لها بالدين وهو ما أجج الفكر المخالف الداعي إلى الجمعي والأخوة الإنسانية،

---

[1] تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، نوارة الترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص27.

[4] تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص24.

[5] المرجع نفسه، ص24.

والمشاركة في كل الموارد الّتي تكفل عيشاً كريماً لكل البشر، وهو ما نشأ عنه تيار مخالف، وثورة شاملة، كما سيظهر مع توالي المدارس الأدبية النقدية.

كان الدرس اللغوي قد أسس لنظرية السّياق مع جون فيرث "John Firth"[1]، والحقيقة أن المراد منه هو الحقيقة التاريخيّة والاجتماعيّة والحقيقة النفسيّة المتعلقة بحياة الكاتب، وفي ظلّ النسبيّة التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة من حيث المعرفة وتراجعها أمام الحقائق النصّية حدثت تحولات بالجملة في مدارس النقد الغربية الحديثة.

يتحدث الباحثون عن الحداثة وما بعدها بوصفها تحمل فكراً مخالفاً وثورياً وخارجاً عن المألوف تجد فيه الطبقات البشرية حاجتها الحالية لتستجيب لتطلعات العصر، وعلى هذا فتوالي المدارس الأدبيّة جاء إستجابة لمتطلبات العصر، وذلك لإرتباط الفكر بالزمن.

إنّ جل الدراسات الأدبيّة والنقديّة تفردّت وتميزّت في بداية ظهورها حتّى أنّ كثيراً من النقاد إستهجنوها ثم بدأت تأخذ حيزاً مرموقاً في الحياة النقديّة، من البنيويّة إلى التفكيكيّة مروراً بالأسلوب والسيميائيات حدثت تحولات من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وترصد الحقيقة تحولاً بين مرحلتين نقديتين، فقد انتهى زمن البنيويات مع الحداثة الّتي خلفت النّظريات السياقيّة، وأبعدت التاريخ والدراسات النفسيّة، لتبلور الفكر الاجتماعيّ و الوعي بالواقع مع البنيويّة التكوينيّة ورؤية العالم، ثم جاءت جماليات التجاوب والقراءات التفكيكيّة لتعلن ميلاد مرحلة ما بعد الحداثة في هذا التفصل غابت المعيارية الّتي كانت أساس كل الدراسات السالفة، وشاعت الدراسات الوصفية لتهدف إلى بيان ما عليه العمل الأدبي من جمالية وتشكيل وتكوين.

يتأسس التوالي بين المدارس والمذاهب الأدبيّة على قيام مدرسة على أنقاض أخرى، فبعد أن «...**كانت الكلاسيكية بمنطقها العقلي سائدة، ظهرت الرومانسية بفكر جديد يقوم على**

[1] "جون فيرث" (1890 - 1960)، لغوي إنجليزي من رواد مدرسة لندن اللغوية،.

العاطفة لتتحول بعد فترة زمنية إلى إيديولوجيا غيّرت مفاهيم المجتمعات الأوروبية...»[1].
ثم ظهرت الواقعية فالرمزية فالإمبريالية.

لقد أخذت الواقعية في صورتها الطبيعية مقامات الحديث عن كثير من الممنوعات الّتي كان العقل زمن الكلاسيكية يرفض الحديث عنها لمعارضتها مع مبادئه ما نشأ عنه النزعة الإباحية المستمِدة سلطتها من الدراسات النفسية وعلاقتها بمعرفة الجنس بوصفه المحرك للحياة البشرية، وهو الوقت الذي نشأت فيه الواقعية الإشتراكية الجديدة المبشرة بالعالم الآخر والرؤية الجديدة الّتي تسفه الإمبريالية والرأسمالية الغربية وتدعو إلى شيوعية تستلهم منها العدالة الاجتماعيّة ونبذ الملكية الّتي سببت الصراع الطبقي والإيديولوجي وعلى هذا ظهر الأدب نتاجًا فكرياً يصّور المجتمع البشري داخل هذه الرؤى المتداخلة والمتصارعة في السر والعلن.

بعد هذا المّد التاريخي لم يبقى إلى اختيار المذهب الأكثر ملائمة عند كل فرد للتعبير عن مشكلات الكون المرتبطة بالإنسان والّتي تولاها بالنقد والتنويه والعرض بغرض التطهير والعودة إلى النموذج الإنساني الواقعي والمثالي، أو تكريس رؤية تستند إلى إيديولوجيا يُراد لها أن تشيع وتنتشر، وبذلك يكون الوضع القائم لم يخرج عن القاعدة إذ كل ظاهرة من الأدب تغذيه إيديولوجيا ينوه بها، وتتولاه بالرعاية، وذلك تبعا لما أفرزه.

[1] ينظر: تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص- ص 24- 26

المبحث الثاني: الرواية والإيديولوجيا.

تعد الأبحاث الّتي قدمها "ماشيري" من أكثر الأبحاث الّتي أوضحت هذا الجانب من الدراسة، «**...يتناول في كتابه"من أجل نظرية للإنتاج الأدبي"مفهوم المرآة كما تصوره"لينين" مركزا على دراساته حول أعمال توليستوي...**»[1]، ويلاحظ أن أبحاث "لينين" استخدمت ثلاث مفاهيم أساسية: المرآة، الإنعكاس، التعبير، بإمكانها أن تقود إلى بناء نقد علمي للأدب، وهو يلاحظ أن هذه المصطلحات استخدمت خارج أي تأطير نظري[2]، والمرآة عند "لينين" جزئية لأنها تقوم بإختيار ما تعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع، ومع أنه يمكن التعرف من خلال أعمال توليستوي على الكثير من معطيات الواقع إلا أن هذا ليس دليلا على أنه تعرف كليا على الواقع"[3] كما تمثلها في مرآة النص، لا ينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الّذي تم رسمه داخل المرآة، أين يتخذ مفهوم المرآة عنده مدلولا جديدا يمكن في تحليل النص وليس التنقل بين النّص والواقع، ولذلك تكمل فكرة التحليل l'analyse ، في نظره مفهوم المرآة.

أفكار "ماشيري" هنا دائما هي تأويل لما كتبه "لينين" عن أعمال تولستوي من خلال أن التحليل البرجوازي ليس ناتجا عن عدم الفهم«**...فالتأويل البرجوازي له ما يبرره في نص"توليستوي" لكونه مشحونا بالتناقضات، هناك من جهة الإرث الفكر البرجوازي، وهناك من جهة أخرى الإرث الفكري البروليتاري، وكلاهما موجودان في النص، ولكن هناك موقف الكاتب الفعلي الذي لا هو في جانب البروليتاريا، ولا هو في جانب البرجوازية، إنه كاتب قروي...**»[4].

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص25.

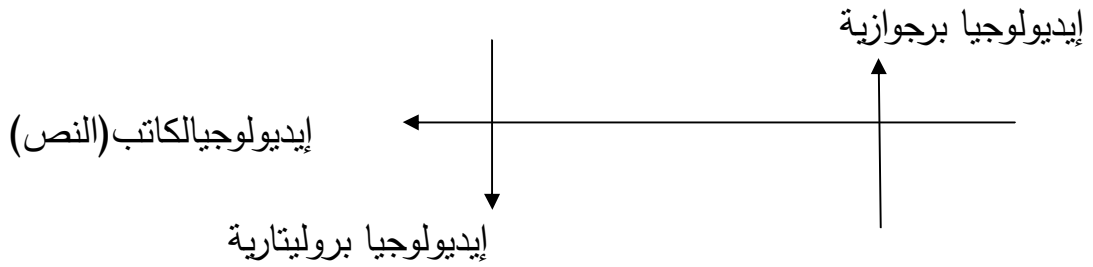
[2] ينظر، لينين، في الأدب والفن، تر: يوسف حلاق، ج1، دمشق، 1972، ص – ص206 – 207.

[3] بيار ماشيري، من اجل نظرية الإنتاج الأدبي، ماسبيرو، باريس، 1978، ص 178، ضمن حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص26.

[4] المرجع نفسه، ص26.

تقتحم الإيديولوجيا النّص باعتبارها مكوناته الأولوية، لأنه لا يمكن بناء نص روائيّ إلا من خلال هذه المادة الأولية، كما أنها حين تدخل النّص لا تتمتع بالقوة نفسها الّتي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض، وعند قراءة النّص تصنف أصناف متعددة من القراء، فإنّ كل قارئ يأول النّص حسب ما يراه مناسب لتصّوره الخاص، «...**فالكاتب لا يضمن بالضرورة إيديولوجيته الخاصة ضمن إحدى الإيديولوجيات المعروضة في النّص، فقد تبقى إديولوجيته خفيّة أي تتحرك بسريّة بين الإيديولوجيات المعروضة...**»[1].

هناك إذن محتوى النّص الّذي يتكون من معظم الإيديولوجيات، وهي بالنسبة لعمل "تولستوي" إيديولوجية برجوازية، وأخرى بروليتارية، وهناك علاقة الإحتجاج القائمة بين النّص ككل وبين محتوى النّص، والنص ككل هو من صياغة المبدع المعبر عن إيديولوجية الكتاب القروية، أما محتوياته فهي عناصر مستمدّة من الحقل الاجتماعي الإيديولوجي المكوّن من الإيديولوجيتين المشار إليهما، وهذا يعني أنّ التكوين الشمولي لنتاج تولستوي فيما يخص العناصر الإيديولوجية يمكن تمثيله على الشكل التالي[2] :



[1] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص27.

فالنّص لا يقود القارئ إلى أي واحدة من الأيديولوجيتين، بل يتركه في الوسط إذا لم تتحكم في قرائته أغراض إيديولوجية، لأن تكافؤ الصراع بينهما يحتفظ به إلى النهاية وهو ما يؤكد وجود تناقض بينهما ويتولد تلقائيا من هذا التكافؤ رؤية خاصة وهي رؤية الكاتب[1].

يقدم ماشيري أفكار جديدة فيما يخص النظريّة الإيديولوجيّة للرواية، أهمها أن التميّيز بين مصادر إنتاج النّص الروائيّ، ففيما يخص الجانب الجمالي يفهم من آرائه إنّ الإيديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل إلى النّص الروائيّ كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنيّة الفنيّة، وفيما يخص وضعية الكاتب الواقعيّة فهي الّتي تكون المسؤولة عن تحديد الذّات المتكلمة في النّص (من يتكلم؟)، لكن الذّات لا تعبر عن نفسها في الكتابة إلا من خلال نقيض هذه الوضعية نفسها لأن المسألة هنا متعلقة بالتعبير بوصفه حاجة إلى تصحيح هذه الوضعية الذّاتية فبحكم أن إيديولوجيا الكاتب هي غير وضعيته بالضرورة.

عندما يتحدث باختين عن الإيديولوجيات في النّص الروائيّ لا يحدد بدقة هل يقصد المدلول السياسي الضيّق أم المدلول الثاني الّذي له صلة برؤية العالم«...**غير أننا نلاحظ إنّ السياق الأول هو المقصود دائمًا بإستعماله لكلمة الإيديولوجيا...**»[2]، ثم إنّ الإيديولوجيا عنده تصبح أحيانا مجرد صوت فردي يشكل موقفًا مخالفًا لموقف الخصم، وهكذا فكل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة مخالفة لأراء الآخرين، وعن هذا الإختلاف الإيديولوجي ينشأ الصراع في الرواية وتصبح صياغة الحبكة ممكنة، إنّ باختين " يرى أنّ الأساس الّذي تقوم عليه الرواية هو حواريّتها، حيث يكون هناك حوار بين أنماط للوعي متعارضة، وهو يقول

[1] ينظر، بيار ماشيري، مرجع سابق، ص148.

[2] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص32.

بهذا الصدد «...**إنّ وعي الذّات عند البطل- وهو يهيمن على مجموعة عالم الأشياء في الرواية-لا يمكنه إلاّ أن يحاور وعياً آخر- كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية وإيديولوجيته إلا بجانب إيديولوجية أخرى...**»[1].

وعل اعتبار أن الرواية نظام من الدلائل إقتحمت الإيديولوجيا عالمها المعقد على حد تعبير باختين، لأنّ الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها لأنها متعددة الأساليب فكل شخصية إلا ولها صوتها ولغتها الخاصة بها، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه.

إنّ التعامل مع الإيديولجيا في الإبداع الروائيّ ينبغي أن يراعى على الدوام طبيعة علاقة هذا الفن بالإيديولوجيا وكيفية تجسيده لها، والإندماج فيها كخطاب إبداعي إيديولوجي في الوقت نفسه، فتحليل صراع الإيديولوجيات داخل الرواية بإستعمال آليات الحوار وتشريح البُنى اللغوية الّتي تعكس الصراع على مستوى آخر خارج النّص وإستيعاب طبيعة الصراع يفتح المجال للحديث عن تحديد موقف الكاتب وموقف الرواية إتجاه أي إيديولوجيات أخرى، لأنه «...**عندما ينتهي الصراع الإيديولوجي في الرواية تبدأ معالم إيديولوجيته الروائية في الظهور...**»[2]، وينتقل البحث عن طبيعة وجود الإيديولوجيات في الرواية إلى البحث في الرواية كإيديولوجيا، وهو المستوى الّذي نحاول البحث فيه فيما يلي:

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستو فيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ضمن حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص32.

[2] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص32.

المبحث الثالث: الرواية الإيديولوجية.

إنّ التعدد الإيديولوجي الّذي يحتويه النّص الروائي يكون بمثابة عناصر جمالية تشكل مادة العمل الفني، دون أي روابط تربطها أوقيود تحكمها، وفي ذلك تقول جوليا كريستيفا: «...**إنّ النص متعدد الصوات** Polyphonique **الحاملة للشكل...**»[1]، لتصبح هذه الإيديولوجيات ذلك النبع الّذي يأوي إليه الكاتب، ليرد عطشه الفني ويروي ظمأه الجمالي من خلال إستحلال عناصرها كمواد روئية وأدوات صياغية، تغني هذا العمل الروائي وتزيد في قيمة الفضاء النصي والذي يحمل العديد من الإيديولوجيات الموجودة سلفا في الواقع، أو متضمنة في نصوص أخرى وهو الأمر الّذي قاد جوليا كريستيفا إلى إستعمال مصطلح "الإيديولوجيم" Idéologème" " والّذي تعني به«...**الوظيفة التناصية التي يمكننا قراءاتها وهي تتمظهر ماديا**" Matérialiser" **على مختلف مستويات بنية كل نص، والّتي تمتد خلال سيرورتها مانحة إياه كل مطابقاتها التاريخية والإجتماعية...**»[2].

تظهر الأيديولوجيات بمظهر الممتحن لمعرفة قدراته داخل بنية النّص الروائي، خاصة في الرواية الأيديولوجية كما يشير حميد لحميداني«...**كأنها موجودة في حقل إختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف القارئ...**»[3]، ويتم أحيانا أخرى «...**إخضاع بعضها البعض بوسائل فنية وتمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطئ ضد ملكاته الإدراكية...**»[4].

على الرغم من وقوف الكاتب موقف الوسط، متوخيا بذلك الحياد الشبه التام، إلا أنّ هذا الإخضاع الفني لأصوات الإيديولوجيا يبدو عملا مقصودا ومستهدفا من طرف الكاتب، الّذي

---

[1] المرجع نفسه، ص50.

[2] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص20.

[3] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص43.

[4] المرجع نفسه، ص43.

يوجه بذلك الصراع الإيديولوجي داخل المتن الروائي، لتتبلور في خاتمة العمل ملامح إيديولوجيته كتصّور يضع الرواية ضمن حقل أوسع، يعبر عن موقف إيديولوجي ورؤية للعالم، وتصور طبقة معينة تتجاوز تلك النظرة الأحادية، ذلك أن «...**التمثيل(إعطاء معادل لغوي لما هو غير لغوي) ليس حقلا محايدا و بريئا لأن كل صياغة لحدث ما هي صياغة فريدة لا يعاد إنتاجها، بل تدرك بإعتبارها نسخة تندرج ضمن نموذج يجعلها قابلة للإدراك...**»[1].

يتشكل موقف الكاتب الإيديولوجي من خلال التفاعل الحاصل بين مختلف الإيديولوجيات الكامنة داخل النّص الروائيّ، على الرغم من توجه الكاتب السياسي أو المعرفي أو حتى زاوية نظره للعالم.

وهو الأمر الّذي يوسع دائرة إهتمام الرواية ويقودها إلى إطلاق عنانها عبر جعلها عنصرا إيديولوجيا ضمن حقل ثقافي شامل، ويحتاج الباحثين لتحديد هذه الرؤية إلى «...**حركة مكوكية بين النص وداخله، ثم بين النص وخارجه، لدرس النص من داخل علاقتها كتحليل، ثم بين النص وخارجه لدراسته كتفسير وتأويل...**»[2].

يشير "لوسيان غولدمان" إلى هذه الحركة المكوكية والّتي تنطلق من بنية النّص الصغرى بما تحمله من مكونات داخلية إلى تفسيرها ضمن بنيته الكبرى الّتي تمخض عنها، أين تُظهر «...**قصد المؤلف وهدفه وأيديولوجيته كعناصر فعالة في تكوين النص...**»[3].

من خلال تطرقنا إلى علاقة الإيديولوجيا بالرواية وأهم النظريات النقديّة الخاصة بها، فإننا نرى أنّ العلاقة بينهما لا تظهر الإيديولوجيا كشيء قائم بذاته مستقل إسمه الإيديولوجيا، لأنها تظهر عبر الأدب والدساتير والعادات والأخلاق والفلسفات...وغيرها، فما يلاحم بين

[1] بنكراد سعيد، النص السردي: نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، ط1، 1996، ص63.
[2] الجيار مدحت، النص الادبي من منظور إجتماعي، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2001، ص66.
[3] المرجع نفسه، ص 73.

مفاهيم ومضامين هذه الحقول المشتركة، أي المشترك بينهما هو الإيديولوجيا، والرواية كجنس أدبي تندرج ضمن حقل الأدب الّذي هو أحد مظاهر الإيديولوجيا وأحد حقولها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

المبحث الأول: الفئات الإجتماعية ودلالتها الإيديولوجية.

المبحث الثاني: بنية الزمن ودلالته الإيديولوجية.

المبحث الثالث: بنية الفضاء ودلالته الإيديولوجية.

المبحث الرابع: بنية الشخصية ودلالتها الإيديولوجية.

يسعى البعد الإيديولوجي في هذا النّص الروائي، إلى تحقيق فعل القراءة بطريقة أساسية وعميقة، فالنّص لا يكون تاما ولا يستطيع تحقيق كيانه إلا بعد قراءته، والقراءة التي نتحدث عنها في هذا المجال ليست تلك القراءة السطحية العابرة من دون تدقيق أو تمعُّن، بل ما يسعى إليه البعد الإيديولوجي في النّص الروائي هو تلك القراءة التي تلجُّ بنا إلى عالم النّص الداخلي وإمعان النّظر في مكوناته الداخليّة، من أجل استجلاء غموضه ،وفك رموزه، وكشف أسراره، هذه القراءة التي نستطيع بواسطتها استنباط ما يقوله النّص مباشرة وما يخفيه وراء السطور، ورفع حاجز الصمت عنه، وهو الأمر الذِّي يؤدي إلى تشكيل جسر يربط بين عالم النّص الداخلي بكينونته الخارجية وإيديولوجيته.

لهذّا سنحاول قراءة نّص روائيّ جزائريّ، وهي رواية "النول" لـ الكاتب " محمد ديب" التي كُتبت باللغة الفرنسيّة، وقام بترجمتها "سامي الدروبي" محاولين تطبيق آليات هذا المنهج الّذي يجمع بين المنهج الاجتماعيّ والمنهج البنيويّ التكوينيّ، للوصول إلى المسائل الاجتماعيّة والإيديولوجيّة التي عاش فيها المجتمع الجزائري خلال الأربعينيات من القرن العشرين ،والتي حاولت الرواية تصويرها سنة 1942، والهدف من اختيار هذه الرواية أهميتها في تصوير المجتمع الجزائري وتجسّيد معاناته خلال فترة الاستعمار.

ولتحقيق هذا الهدف سنحاول دراسة هذه الرواية من خلال أبعادها الإيديولوجيّة التّي تمثلها مكوناتها الداخليّة:" الزمن"، "الفضاء"، " الشخصية"، وعلاقتها بالإيديولوجيا، والطريقة التي صوّر فيها الكاتب المجتمع من خلال ذلك، ولهذا قُمنا بدراسة الفئات الاجتماعيّة المشّكِلة للمجتمع، ثم دراسة بنيّة الزمن والفضاء الروائيّ وكذا بنيّة الشخصيّة، التي تُبيِّن أثر التوجهات الإيديولوجيّة في تمفصلات الشكل الروائي

والوصول إلى البنيّة العميقة* للرواية.

* **البنية العميقة** (depp structure): هي كامنة في صميم الشيء، وهي التي تمنح الظاهرة هويتها وتضفي عليها خصوصيتها، وعادة ما يعى المرء إدراك البنية السطحية المادية المباشرة ،فإدراكها أمر متيسِر أما إدراك البنية الكامنة فهو أمر أكثر صعوبة، يتطلب استخدام الحواس وإعمال العقل والخيال والحدس، لذا عادة ما يعيش البشر داخل بُنى اجتماعية وتاريخية واقتصادية يستنبطونها فتؤثر في سلوكهم وتشكيل رؤيتهم للكون وتحدد خطابهم الحضاري، دون وعي منهم.

المبحث الأول: الفئات الاجتماعية ودلالتها الإيديولوجية.

يعتمد النّص على طريقة معينة يعبر بها عن الظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة الّتي تشكل منها، هذه الطريقة الّتي يترجم بها النّص المشكلات الاجتماعية، والاقتصاديّة الموجودة في المجتمع عن طريق اللغة، فالكلمات والجهل تعمل على شرح إيديولوجية معينة، وفي رواية "النول" وجدنا أنها تتشكل من ثلاث فئات اجتماعية مختلفة، وتكاد تكون متناقضة ومتكاملة في الوقت ذاته، فالفئة الأولى هي فئة الشحاذين، وهي طبقة اجتماعية مكونة لبنية الرواية ومجتمعها، وأما الفئة الثانية فهي العمال والطبقة الكادحة في المجتمع ،أما الفئة الثالثة فهي فئة أرباب العمل أو الطبقة الغنية.

1. فئة المتسولين:

هم طبقة اجتماعية تعيش على ظروف اقتصادية مزرية، هي فئة شكّلت المجتمع الجزائري في تلك الفترة من مراحل المجتمع أثناء الإستعمار، هؤلاء الّذِين«...**يشبهون أن يكونوا أشباحا مخيفة، إنّ هذا الجمهور من الرجال ،والنِّساء ،والشيوخ ، والأطفال يحتاج جميع الأحياء شيئا بعد شيء، إنّ أكثرهم من أصحاب الأبدان الذين ليس بهم آفة...**»[1]، فظهورهم المفاجئ في الأزقة وفي الشوارع ثم اختفائهم جعل صفة الأشباح تلازمهم، وقد تكررت في الرواية بشكل واضح والأشباح كما جاء في لسان العرب «...**مابدا لك شخصه وغيرهم من الخلق...**»[2]، فهذه اللّفظة تدّل على أنّ هذه الفئة الاجتماعيّة لا يشبهون بني البشر، فوجودهم كعدمه، هم أشبه بالضلال التي لاوجوه لها يسيرون دون هداية في الشوارع، يعيشون على غيرهم، منهم الشوخ والنساء

[1] - محمد ديب، النول، تر: سامي الدروبي، ط3، 1981، دار الوحدة، لبنان، ص 11.

[2] - إبن منظور، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ص 494.

والأطفال، أجبرتهم الظروف الاجتماعيّة القاهرة على عيش هذه الحياة القاسية والذليلة، التي سلبت روحهم وطمست أحلامهم وآمالهم ليظلوا قابعين في نفقهم المظلِّم، لا يدركون فيه سبيلا ولا يبصرون نورا، هؤلاء «**... البؤساء التائهون لا يحسون نظرات السوء التي تمتلئ بها أعيُن السكان عند مرآهم، كان جوابهم على المعاملة الخشنة التي يستقبلهم بها النّاس، ويلاحقهم بها رجال الشرطة هو ألا يخافوا ولا يبالوا ، إنّ قوة يجهل شدتها تدفعهم إلى الأمام ...**»[1]، فعلى الرغم من المعاملة السيئة التي كانوا يتعرضون لها، إلاّ أنهم ظلوا قابعين في أمكنتهم يلتمسون الصدقة ،قوة غريبة لا يدري المرء مصدرها تساعدهم على البقاء والاستمرار والتحمل، فمن جهة تقاوم وتتحدى هذه الظروف للبقاء، ومن ناحية أخرى تنتشر إنتشارا،«**...المحروم من الحياة حرمانا غريبا، انتشروا في تردد وفي عياء وكلال...**»[2].

صحيح أنهم أُناس يعيشون عالة دون هدف أو غاية، إلّا أن بقاءهم واستمرارهم يبعث في النفس الأمل من أجل الصمود والتحدي في وجه الظروف القاسية، وحضورهم في المدينة ولّد«**...تسائل الناس: أليسوا يتدفقون منذ مدة من الوقت؟ إن الشوارع الكبرى والطرق العريضة والميادين تفيض بهم، لاشك في أنهم تسريبا إلى المدينة بفضل الأيام الماطرة الماضية...**»[3]، متناسين السؤال الجوهري، ما الذِّي جعل حياتهم بهذا السوء؟ فهم لم يولدوا مشردين بل هناك من حولهم إلى ذلك.

كانوا يعبرون عن ازدراء النّاس لهم من خلال نظراتهم الصامتة، هذه النظرات التي تخفي حقيقة الواقع، وصمتهم وصبرهم على ظروفهم، هذا الصمت الذي ينُم على تكوُن عاصفة تنموا شيئا فشيء، وهدوئهم ذالك ماهو إلا الهدوء الذِّي يسبق العاصفة.

---

[1] - الرواية ص 11.

[2] - الرواية ص 11.

[3] - الرواية ص 11.

ركزّ الكاتب في وصفه لهذه الفئة على أجسامهم وخاصة نظراتهم ونظافتهم ،فقد كانت «... **شخوصهم المتفككة، السمراء، الوسخة، تتسكع في جميع الشوارع، أنهم يجّرون أنفسهم في كل مكان كان بعضهم يحمل على الظهور بعضا آخر، أصبح عاجزا عن مواصلة السير ،حتى إذا قطعوا بهم بضع خطوات جلسوا على الأرصفة لاهثين، كانت المخازن لا تضّم في واجهاتها الأشياء لا فائدة لهم منها، ومع ذلك فهناك إنما كانوا يستقرون وينطفئون إنطفاء الشعل الشاحبة...**» [1]

رُغم إرهاق الحياة لهم كانت هذه الفئة لا تزال تجول في فضاء الرواية كا:«... **الجيش اللّجب المُتحرك من الجياع يزدحم في الشوارع والأزقة بغير انقطاع، لكأنه يشُّق الأرض ويخرج من أعماق مجهولة، غمار من النّاس مخبط يتغلى في الهواء الطلق، عارضا أعضاءه المتحركة وقرومه القائحة وأعينه المقتضة بالتراخي إن رمادا قد نشر على هذه المخلوقات التي لا هوية لها، وهم يسكعون قليلا هنا وقليلا هناك، ولكنهم لا يمضون قط إلى أمكنة بعيدة وليس يحفا، بعضهم ببعض، فهم لا يتجمعون إلا إذا وزع طعام أو وزعت قروش فإنهم يشكلون عندئذ حلقة ما تنفك تضخم حتى إذا طردهم أحد في مثل هذه اللحظة تفرقوا طائعين...**»[2]

هذه الفئة من المجتمع ماتت أحداقهم، ونظراتهم هي مرآة لواقع مرير يعاني منه كل المجتمع، فلا يوجد مأوى يقي هذه الفئة من غضب الطبيعة، هذه الفئة فقدت الإحساس فهم لا يبالون بالأمطار والعواصف الشتوية القاسية، فكانوا أموات في أجساد حية تمشي وتتنفس عبرت حالة أجسادهم عن الواقع الاجتماعي للمجتمع، وهذا هو سبب رفض أهل المدينة لهم وعدم تقبلهم إنهم مجرد «... **أنواع من البشر، الخلقة الدانية**

[1] - الرواية ص 12.

[2] - الرواية ص 15

الدكناءن كأنهم وحوش الغاب...»[1]، وربما كان وحوش الغاب أحسن منهم، فمهم على الأقل يخيفون غيرهم ويدافعون على أنفسهم، ولا يستطيع أحد الاقتراب منهم، على عكس هذه الفئة المستسلمة لواقعها بدون حراك.

إنّ الكاتب يصّور لنا فئة من المجتمع تقبل باللمعقول، تعيش في سلبية لا معقولة ولا منطقيّة، تخضع وتتسلم لواقعها من غير أدنى حركة أو استياء، فهي لا تحاول حتى التذمير ولو بأقل الرسائل وأضعفها، وهذا في كل وقت وفي كل فصل، فرغم مُضيِّ الوقت ورحيل فصل الشتّاء القارص ومجيئ فصل الربيع ببهائه وروعته إلا أنّ هذه الفئة لا يتغير حالتها فقد«...**ظهر المتسولون في أيام الربيع هذه، أعجب وأرهب مما ظهروا قبل ذلك مم عاشوا حتى الأن وكيف؟ لا يستطيع أحد أن يعرف ذلك، إنهم يتسكعون في الشوارع وقد اكتست وجوهه هيئة من يتذكر شيئا منذ زمان بعيد، يسرون في حذر، لا ينظرون إلى أحد يمسون الناس دون أن يروهم...»**[2].

هذه الفئة التي لازمت قوقعتها في سكوت تام ورضت بعزلتها ووحدتها وسط أهلها، فكانت تعيش في غربة داخل وطنها، والغرابة هنا هي: «...**نوع من الحضور يدل على الغياب، حضور للموت يدل على غياب الحياة، حضور الخوف يدل على غياب الأمن، حضور القلق يدل على غياب الاستقرار والتوازن...**»[3] فحضور هذه الفئة كغيابها وحياتهم كمامتهم يعيشون في عزلة روحية، وإجتماعية مطلقة، و «... **انعزال الذّات انعزالا مطلقا ورفضها للاتصال بأي شيء خرجها أو بالأنت عبارة عن**

[1] - الرواية ص 15

[2] - الرواية ص 63

[3] -شاكر عبد الحميد، معنى الغربة والغرابة، مقال بمجلة نزوي، العدد الحادي والستون، تاريخ 2010/01/24.

إنتحار...»[1]، قبولهم بهذه الحياة موت بطيء، طريقهم في الحياة مجهول لا بداية ولا نهاية له، عملهم الوحيد هو النظر والتأمل في صمت، هذه الفئة تعيش في حالة فقدان التوازن وتمزق نفسيٍّ والشعور بالأنا يكاد يكون منعدم، ف «**... الأنا – قبل أية إحالة موضوعية ذات طبيعة وجودية- معناها مرادف للحرية...**»[2]، هذه الكلمة- الحرية- الّتي فقدها هذا المجتمع منذ أبد بعيد، فأصبح هذا المجتمع يعيش في «**...غربة النفس، والخضوع للآخر وتعرف بغربة الخضوع...**»[3] في علم الاجتماع، وهذا نتيجة الغربة أو الانفصال بين الفرد وشخصيته والظروف الخارجية المحيطة به.

بعد فقدان الوطن والعيش تحت وطأة المستعمر، فقدت هذه الفئة الأرض والبيت والمأوى وسبب لها حالة من العزلة والغربة الروحيّة والاجتماعيّة ورغم هدوئها وصمتها المطلق، إلا أنّ وجودها كان يزعج الطبقة الراقية – طبقة المعمرين- ولهذا قررت السلطات الاستعماريّة تنظيم حملات لجمع هذه المخلوقات الغريبة عن المدينة والذهاب بهم إلى مكان مجهول، وأصبحت هذه الطبقة الاجتماعيّة عبارة عن حشرات ولا بُد«**...من استئصال هذه الحشرات...**»[4] فالإنسان أصبح حشرة في هذا البلد الذي اغتصبت أرضه ووطنه وماله، وحياته، وعائلته، إنه رمز الجزائر في زمن العتمة والتعميّة زمن الغرق في البؤس والحاجة،.... في عالم المعاناة والقلق ومحاولة اليقظة.

تمثل هذه الفئة المستضعفة التي طُمِست هويتها و ملامحها غُربة المجتمع الجزائري، في أرضه، هذا المجتمع الذي سلبت منه حريته، هذه الفئة هي حقيقة ألام

---

[1] - بنقولاي برد يائف، العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل، عبد العزيز، الهيئة المصرية للكتاب، 1982، ص 91.

[2] - المرجع نفسه، ص 79.

[3] - متولي موسى، فقه الاغتراب والأقلية، مقال بمجلة الرائد العدد 213، سنة 1999، على الشبكة، الموقع http://www.alraid.net.

[4] - الرواية، ص 67.

المجتمع الجزائري منذ عشرات السنين، الذّين عاشوا في أرضهم أغرابا محرومين وأُخِذُوا منها بالقوة إلى مكان مجهول.

على الرغم من جهود السلطات للتخلص منهم واستئصّالهم لهذه الفئة الضعيفة، إلا أنّها استطاعت وفي كل مرة العودة إلى المدينة، فهي تمثل من جهة الخضوع وغربة المجتمع الجزائري عبر قبولهم بواقعهم دون محاولة تغيّيره، ومن جهة أخرى فهي تمثل رمز الصمود والتحديّ لأنّ هذه الفئة رُغم فقدانها لكل أسباب التمسك بالحياة إلا أنّها تمثل البقاء والاستمرار فهي تتحدى السلطات بقائها في المدينة وإزعاجهم لهم ولو بمظهرهم فقط وهو الأمر الذي يقود إلى تشّكل وعي مضمر وخفي بين ثنايا هذه المعاناة والجوع، وتغدو لحظات المعاناة تمزق حجب الظلام والخضوع لينكشف نور التغيّير الذّي سينبعث منه وراء هذا الصمت الذّي يُخيِّم على هذه الفئة الاجتماعيّة.

2. فئة العمال:

في هذا المجتمع البائس الفقير، كانت الأسر الجزائريّة «...**يتعاطى جميع أفرادها مهنة الحياكة...**»[1] أن الظروف التاريخيّة الّتي تطورت فيها هذه المهنة في الجزائر، إبان الحرب العالميّة الثانية، جردت هذه الكلمة من دلالتها العادية الحضاريّة والاجتماعيّة، وأصبحت تحمل معنى المعاناة والاستغلال بأبشع طريقة، فلم تكن صناعة النّسيج في كل أنحاء الجزائر إلا «... **شكلا جديدا من أشكال الوجود الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية بين البشر،بل كانت استمرار لكل البؤس والاستغلال والذّل...**»[2]، فمكان العمل هو كهف مظلم، مليء بالرطوبة«... **كرطوبة مناخِر**

[1] - الرواية، ص 13.

[2] - جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص 61.

الحيوانات...»[1] فهذا الشيء الشبيه بالمصانع هو رمز للخضوع والمهانة والذُّل فهو لا يشبه أماكن العمل في شيء، ولم يكن مظهر هذا الكهف وحده الكريه، بل حتى الّذين يعملون فيه، فبمجرد دخول عامل جديد عليهم، يستقبلونه بالنظّرات الثاقبة والوجوه العابسة، فهو شخص غريب عنهم وغير مرغوب فيه، فهذا "عمر" منذ دخوله إلى هذا الكهف شعر في نفسه برغبة في «**... صعود السلالم والفرار من هذا الكهف...**»[2]، بسبب نظراتهم الثاقبة وتطّلعاتهم الحادة الّتي أحسّ عمر وكأنّها تخترق جسده، فقد كانوا «**... ينظرون إيه نظرة عداوة...**»[3].

إنّ القانون الذِّي يسير عليه هذا الكهف يشبه ما يحدث في الكهف الأكبر الّذي يعيش فيه البلد، فلا فرق في المعاملة بين البيت والشارع أو المدينة، فأين ما ذهب "عمر" كان السّب والشتم والصفع من نصيبه، وما يعانيه " عمر" من المهانة والاحتقار، هو حال كل مواطن في هذا المجتمع ولا سبيل لهم إلاّ من خلال طأْطأةِ رؤُوسهم والإذعان بصمت والطاعة العمياء لكل الأوامر، وهذا ما أدركه " عمر" في هذا المكان، وفي هذا العمل الذِّي تحصل عليه بشّقِ الأنفُس ولا يمكن له إضاعته حتى ولو كان ذلك على حساب كرامته وإنسانيته.

كانت الأيام تمر في الكهف وكأنها استنساخ لبعضها البعض، ترى العمال في سأمٍ وسقمْ«**... ووجوههم الصفراء تترجح على وتيرة واحدة لا تتغير...**»[4]، هذا اللّون الأصفر الّذي يعبر على ظروفهم القاسيّة الّتي يصارعونها من أجل لقمة تسْتسيغُها أنفُسهم المتلهِفة للطعام، ورُغم الإنهاك والتّعب الذِّي طال أجسادهم إلا أنّك تراهم

---

[1] - الرواية، ص 20.

[2] - الرواية ص 20.

[3] - الرواية ص 20.

[4] - الرواية، ص 38

يعملون، «... **حفاة الأقدام وهم يرتدون قمصانا وسراويل مهترئة مبقعة...**»[1] ناهيك عن الأحوال المتدهورة الّتي يُعاني منها هذا المكان الحقير، يعملون في ظلامٍ دامس حتّى«... **ليعجز المرء أن يجد طريقه فيه إلا تلمسا...**»[2]، وانتشار«...**برد قارص كالثلج...**»[3] فكانوا لا يختلفون كثيرا عن من يقطُن الشوارع ويبِيت في العراء.

هذه الفئة الّتي تمثل الطبقة الكادحة التي تسعى للحصول على عيشٍ كريم، رضّت أرجُلها المشيّ في طريق الذُّل والهوان، وجردوا أنفسهم من كرامتهم ورجولتهم في سبيل الحصول على "الخبز"، هذا الأخير الذِّي جعل منهم عبيدا لبطونهم، همهم الوحيد هو إسكات أصوات بطُونهم، وبطونِ أطفالهم واضعين اللِّجام على أفواههم، لتبقى صرخاتهم تتردد داخل أجوافهم.

لكن وداخل ظلمة هذا الكهف الدّامس، وأمام خضوع العمال وإذْعانِهم للعبودية قد ينبعث صوت صارخْ في هذّا المجتمع النائم، صوت يُنادي بالعدل والمساواة ،صوت يكون له دوي الرعد في نفوس هؤلاء الأحياء الأموات، صوت تنبثق منه شرارة النور في وجدان الفكر ليشعل فتيل الأمل في نفوسهم القابعة في الظلام، يُنير دربهم إلى برِّ الأمان ،"حمزة" وهو أحد العمال، هو الصوت الصارخ في هذا الكهف يقول :«... **إنّ نفوسنا كهذا الكهف الذِّي نعيش فيه، النّاس في الأعلى أحرار ونحن ههنا عبيد...**»[4]، وعلى الرغم من هذه الظروف الاجتماعية القاهرة المشتركة لدى كل عمال الكهف والمصير الواحد، إلا أنك ترى اختلافا في الأفكار والطموحات، فهذا صارخ متحدٍ لهذا الواقع رافض لطريقة عيشِه، وهذا بائس فاقد لكل أمل متسلم لقدره.

[1] - الرواية، ص 42
[2] - الرواية، ص 24
[3] - الرواية، ص 24.
[4] - الرواية ص 53

لكن تبقى رغبتهم في التغيّير ورفض هذا الواقع رغبة مشتركة، فهذا "عباس صباغ" يؤمن بضرورة التغيّير، فهناك شيء يصدِّعُ رأسه منذ مدة طويلة، إنه غير راضٍ عن نفسه، فهو لا ينفك عن قول :«...**إنني غير راضٍ عن نفسي، لستُ أفهم ما الذِّي بي، ومع ذلك لا أزال أعيش كما عشت دائما، لم أتغير، إنني غير راضٍ .... يستحي المرء أن يقول إن حياتك تبلغٌ من الضيق أن بقة لا يمكن أن تحتملها ....نعم إنها لحياة سيئة، هذه الحياة التي نعيشها، لاجدال في هذا ...**»[1].

رغم قناعتهم المطلقة بحالهم وإيمانهم الراسخ بضرورة التغيّير ،إلا أنّهم لا يحركون ساكنا شلّ الخوف حركتهم ففي النهاية هم عبيد للجوع والخبر، إنّ معاناة المجتمع الجزائري تكمّن في استسلامِهم لواقعهم والاستمرار فيه، فالتغيِّير لن يحدث إلا إذا تغير الواقع والحاضر، ولن يكون ذلك إلا إذا «...**تحرر الحاضر من ماضيه ، ولا ينعتق من هيأته إلا في كلام ينطق به صوت يستقيظ، صوت غدا يرى...**»[2]، هذا الصوت الذِّي تجسد في شخصية حمزة وأمثاله.

ولتحقيق التغيِّير لا ينبغي السير في الطرق البسيطة العادية، فهي لن تجدي نفعا فمن أجل أن «... **نعود بشرا، لابد لنا في سبيل ذلك من أن نقلب العالم رأسا على عقب، وربما كان علينا أن نروعه...**»[3]، فلا بد من تحطيم القدر الجاثِم على الصدور، يقول "حمزة": «... **فإذا أردنا أن نفلت منه، وجب علينا أن نحطم كل شيء...**»[4]، إنهم الفئة العاملة في هذا المجتمع وباستطاعتهم تغيير العالم، فهم مقياس كل شيء«... **هم المقياس الذي يقدر بلد، أو شعب، أو عالم...**»[5]

---

[1] - الرواية ص 52-54.

[2] - يمني العيد، الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 91.

[3] - الرواية، ص 54.

[4] - الرواية ص 54.

[5] - الرواية، ص 54.

في هذا المجتمع المصّغر الّذي يقطن الكهف، تجد اختلافا إيديولوجيا بين هذه الثلّة من العمال، ففي حين نجد كل من "حمزة" و "عباس" و "عكاشة" يحاولون إيقاظ الهمم النائمة، يقابلهم البعض الآخر بالاستهزاء والاحتقار، فقد كانوا ينعتون حمزة وأفكاره **بـ«... الحمار ببردعة...»**[1]، هذه الفئة الّتي فقدت الإحساس بمن حولها واقتنعت بخضُوعها.

وفي ظِّل هذا الصراع والجدل القائم بين العمال، حدث أمر جلل في الكهف، خلّف وراءه علامة استفهام كبيرة في عقول العمال، خاصة في نفس "عمر"، عندما قام أحد الفلاحين الفارين من الشرطة بالالتجاء داخل الكهف، هذا الفلاّح الذِّي سُلبت منه أرضه، وماله، وعائلته وارتحل إلى المدينة طلبا للعيش، لم يتفوه أحد بكلمة ،صمت رهيب خيّم على المكان خاصة بعدما قامت الشرطة بأخذه، هذا الموقف شكّل صراعا داخليا بين العمال فكان منهم الخائف على نفسه الرافض للحديث عن هذا الموقف كما فعل "حمدوش"، وهناك ذلك المتحدث بصوتٍ عال عن هذا الموقف، كما هو حال "حمزة" المطالب للتغيِّير الّذي سيكون من خلال هؤلاء الفلاحين الذِّين سُرِقوا ونُهِبوا وشُرِدوا في المدينة.

كان "عمر" وهو الطفل الصغير إبن الرابع عشرة تشتعل في نفسه **«... حركة من تمرد وحنقٍ على رفاقه في المصنع، إنه يود لو يصفع بقبضته هذه الوجوه التي تكشر ساخرة في عتمة الكهف...»**[2] والتغيّير لن يكون من "حمدوش" ولا من "شول" ولا من "حمزة" * وإنما التغيِّير الحقيقي سينضُج مع "عمر"، سينمو كل يوم بنمو تفكيره فالإحساس الذِّي خلفه الفلاح وكذا منظر تلك الفئة من المشردين الذِّين أُخذوا إلى مكانٍ

[1] - الرواية ص 85

[2] - الرواية ص 77

* - شخصيات في رواية النول، تمثل الفئة الحانقة من أحوال المجتمع المزرية والحالمين بمستقبل أحسن.

مجهول راسخة في ذاكرته، هذا الرفض الذِّي داخل "عمر" سيكبر ويصبح إعصارا يقتلع كل من هو بطريقة ومعارض له، إنه التغيِّير المُنتظر والذِّي سيقود البلد إلى شعاع الحقيقة الّتي ستضيء بنورها على كل الجزائريين.

ما يمكن القول على هذه الفئة الاجتماعيّة، أنها فئة تعيش التمزق والقلق، وعدم الاتزان، هم أفراد من المجتمع يعيشون الصراع الفكري والإيديولوجي، يفتقدون لهدفٍ يوحِّد شملهم، ويقّوي كلمتهم وهو الأمر الذِّي أدركه "عمر" فغياب الوحدة بينهم والسماح للشقاق والصراع أن يدخل بينهم كان من شأنه أن يمزِّق هذا المجتمع وينخر في جسد هذا البلد.

3. صاحب العمل:

في هذه الرواية يمثّل صاحب العمل الفئة الغنيّة، الموالية للمستعمر وتتجلى في شخصية صاحب النول الذِّي تدور فيه أحداث الرواية بشكل أساسي، ولذلك أردنا من خلال هذه الدراسة الكشف عن الفئة الثالثة في المجتمع، الّتي كانت تعيش في يُسرٍ ونعيم في ظِّل الظروف القاسية الّتي يمُّر بها المجتمع، صوّر لنا " محمد ديب" صاحب العمل في شخصية "ماحي بوعنان"، وهو جزّائري يقطن في بيت عتيق بشوارع المدينة القديمة يشارك أحد المعمرين في مصنع النسِّيج الذِّي يعمل فيه "عمر"، كان شخصا فضا، ولا يختلف عن شريكه في معاملة النّاس فلم يوظف "عمر" إلا بعد أن جاءت عيني«...**تتضرع إليه وتبتهل دون مقدمات، فكان يصغي إليها غير أن يتحرك، ومن غير أن يطرف له جفن، ولم تصل عيني إلى الكلام عن الغرض الذي جاءت من أجله إلا بعد ربع ساعة من الزمان فكلما عرضت على المحسن ماحي بوعنان أنها تلتمس لإبنها عملا شهدت تقول: هذا اليتيم وهي تمسك بكم عمر الذي ظل واقفا خلفها، وفي الوقت نفسه ارتعش أنفها وأحمر، وأوشكت أن تنفجر باكية،**

فدمدم الرجل يقول: أرسليه إلى مصنعي، هذا هو الكلام الوحيد الذي سقط من شفتيه، فخرت عيني رائعة أمامه تشكره..»[1]

" ماحي بوعنان" شخصيّة مستعبِدة للعمال، لا يقوم بتوظيفهم إلا بعد توسلهم إليه، بمجرد وصوله إلى مكان العمل- الكهف- «... **ينقطع كل حديث.... وتتضاعف نشاط الأنوال...»**[2]، فالحديث في وجوده يعني طرده من العمل وبالتالي موته جوعا .

إنّ علاقة "ماحي بوعنان" بالعمال لا تشبه أي علاقة بين البشر، إذ ينظر إليهم بازدراء واحتقار، وبذلك فهو يستبيحٌ حقهم وكرامتهم وكلما طالبه أحد العمال بأجره اكتفى بالنظر إليه «... **نظرة احتقار...»**[3]، في هذه اللغة دلالة على الحقد الّذي يكنُّه للعمال ولأفراد مجتمعه، وكأنه لا ينتمي إليهم.

ابتعدت هذه الفئة عن مبادئها وثقافتها، فأصبحت غريبة عن مجتمعها، قاسية على أبناء بلدها، فكانت لا تختلف عن المستعمر في شيء، لا يكتفي " ماحي بوعنان" بمشاركة المفتش الفرنسيّ العمل فقط ،وإنما تعدّاه إلى مجالس اللّهو والشرب، فكان يمضي ليلةٌ في السكر «... **في الليلة الماضية سكروا سكرة كبرى، وفي الليلة التي قبلها أيضا...»**[4]

إنّ ظهور "ماحي بوعنان" وأمثاله في مجتمع مسلم ومحافظ، كان نتيجة للظّروف الأخلاقيّة والاجتماعيّة السائدة في المجتمع في تلك الفترة، إنّ فساد الأخلاق وانعدام المبادئ للمجتمع كان نتيجة الأزمة الاجتماعيّة والسياسيّة السائدة، وهذا لا يعني فساد كل المجتمع، إنّ الفئة الغنية من سكان هذا المجتمع كانت بعيدة عن حسِّها الوطني

[1] - الرواية، ص 18.
[2] - الرواية، ص 26.
[3] - الرواية ص 118
[4] - الرواية ص 95.

وانتمائها وفضلت حُب مصالحها عن مصلحة البلد والوطن، غير أنّ في أعماق هذه الفئة أملا في عودة التضّامن والشعور بالآخر.

إنّ أزمة المجتمع والظروف الاجتماعيّة القاسية جعلته يصاب بأمراض داخليّة كثيرة، من حب الذّات والتنكر للآخر والابتعاد عن الدّين والعلم، كل ذلك ساعد على تفشيّ الفقر والأزمات الاجتماعيّة ولكي يتمكن هذا المجتمع من النهوض ثانية عليه أولا إصلاح المجتمع داخليا والقضاء على هذه الأمراض الّتي تُهدد وحدة المجتمع.

المبحث الثاني: بنيّة الزمن ودلالته الإيديولوجيّة.

إنّ الرواية في شكلها العام والنهائي «... **بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو بتعبير آخر هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي** *... **ورغم الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية، بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنيين أو التارخيين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنها، هي علاقة التفاعل بينهما...**»[1]، وهذا جوهر ما نبحث عنه في هذا السياق.

تعدُّ الرواية على وجه الخصوص ثمرة للبنيّة الواقعيّة السائدة، الاجتماعيّة والثقافية على السواء، تستفيد من المحيط وتُفيده هو الآخر، وهي ثمرة بلغة التخيُّل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر أي أنها«... **تعبير إبداعي صادر عن موقف وموقع وممارسة وخبرة حية وثقافية...**»[2] فهي إذن في نهاية المطاف «... **شكل الزمن بامتياز...**»[3]، لكونها الشكل الوحيد الذِّي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه في تجلياته المختلفة، الميتولوجيّة والتاريخيّة والفلسفيّة، والبيوغرافيّة...وغيرها.

تتميّز الرواية كشكل أدبيّ أساسا بهذا العنصر الذِّي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية، تتأتى من كونه يُمثل روحها المتفتقة وقلبها النّابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حديثها وحركيتها.

تعود بدايات موضوع الزمن بالنسبة للنقد الروائيّ إلى مجموعة الشكلانيّين الروس الّذين

---

* قد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما أو ذاتيا أو مجتمعيا، قد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو للحظة تحول اجتماعي، وهذا ما يهمنا في هذا البحث

[1] - محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، عدد 01، 1993، ص13.

[2] - المرجع نفسه، ص 13.

[3] - ينظر محمد برادة، الرواية أفقا "للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، العدد 04، 1993، ص 10.

يرون أنّهم الأوائل الذّين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب[1]، وتميّزهم بين المبنى الحكائيّ والمتن الحكائيّ والذّي يتكئ أساسا على الاختلاف القائم في الترتيب الزمني.

وتبقى خاصية الزمن في العمل الروائي تشدُّ اِهتمام الدّارسين والنقاد بالنّظر إليه كعنصر محوري، إنّ بعض النقاد ذهبوا إلى أنه لا يمكن فهم العمل الروائيّ، إلا في إطار الزمن وفي إطار احترام خاصيته، فالوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال.

ويأتي على رأس هؤلاء المجددين الأديب والناقد الفرنسي "ميشال بوتور" MichelButor" في مؤلفه الرائد "بحوث في الرواية الجديدة"[2]، حيث يقدم إمكانية تقييم الزمن الروائيّ إلى ثلاثة أزمنّة على الأقل:

زمن الكتابة، زمن المغامرة، زمن الكاتب، وتأتي أعمال "رولان بارث" في مؤلفه التحليل البنيويّ للسرد 1966 وشاعرية الخطاب لتُدعم ماذهب إليه "بورتور" رابطا بين العنصر الزمنيّ والعنصر السببيّ، مجددا التأكيد على أن «**...المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنِّية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة العربية، حيث لايوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام...**»[3]، أي أنه ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الفعليّ فهو ليس وهما مرجعيا.

ويتناول "جيرارد جنيت"Gérard Genette الزمن من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقاتها بالنّص الروائيّ، مقتربا بذلك من منظور

---

[1] - ينظرحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1990،ص 170.

[2] - أول عمل تنظيري للناقد والروائي، ألفه سنة 1964، عالج فيه الفن الروائي، ترجمه من الفرنسية "فريد أنطونيوس"، منشورات عويدات بيروت، 1971.

[3] - رولان بارث، شاعرية الخطاب، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 27.

"تودوروف"Todorov Tzvetan لكنه يركز بشكل أكبر على محاور ثلاثة، فنجد الترتيب الزمنيّ للأحداث وصيغة تمثله في الخطاب، يلجأ إلى الاستباق الزمنيّ وهذا الشكل الأول يسمى سوابق "porlépes" [1] تخلفٌ حالة انتظار لدى القارئ لما سيأتي به السرد، أما الصيغة الثانية من علاقة الترتيب فهي اللواحق "Analepses"، وتهدف إلى إعادة التذكير بالأحداث الماضيّة.

أما بخصوص علاقة المدة "la durée" الاستغراق الزمني، فإن "جينيت" يقترح أن يدرس الإيقاع الزمنيّ فيها من خلال التقسيمات الحكائيّة التالية: الخلاصة "sommaire"، الاستراحة "pause"، القطع "l'éllipes"، المشهد "Scéne"

أما المحور الثالث فهو التواتر "fréquences" وفيه نصادف شكلا آخر من دراسة درجة تردد الأحداث، والمواقف، والأقوال بين القصّة والخطاب وضمن هذه العلاقة يمكننا تحديد الصيغ السرديّة التالية: السرد المفرد"singulatif"، والسرد التكراريّ "Repetitif" والرد المتشابه "Teratif"

فالغاية من هذه المتابعة التاريخيّة للتصورات المختلفة عن طبيعة الزمن الروائيّ إنماهي محاولة لإيجاد المنفذ بل الوسيلة المثلى للنفاذ إلى موضوع هذا البحث ،وهو البحث عن دلالة الزمن في الرواية وأثر التوجهات الإيديولوجيّة في هذه الدلالة، ولهذا سنتناول التوظّيف الإيديولوجي للعناصر الزمنيّة، سواء تعلق الأمر بالزمن الاجتماعيّ (الواقع الحقيقي لكتابة هذا العمل) الّذي تؤطره الأحداث التاريخيّة (علة وجود هذا العمل) أو تعلق الأمر بالزمن النّصي (جمالية الرواية كبنية فنية واقتصارنا على العناصر دون غيرها يفرض منهج الدراسة والهدف العام منها أي ضبط الدلالة

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، دار مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1993، ص 74، ضمن :جيرارد جنيت، الوجوه الثلاثة، باريس، le seuil، 1972، ص 130.

الإيديولوجية وصيغ تركيبها.

1- دلالة الزمن التاريخيّ:

يعتمد كل عمل روائيّ على حدث أو قصّة أو خبر لاشك أنه حدث في زمن ومكان محددين، أي أنه واقع في تاريخ واتصال التاريخ بالأحداث والأحداث الواقعيّة في مرحلة زمنية محددة هو الّذي يعطي الحكاية نكهتها وتشويقها.

إلا أنّ انتقال هذا التاريخ إلى الأعمال والنصّوص الأدبيّة ذات الطابع التخيُّلي لا يعني -إطلاقا -هيمنة الموضوعيّة التاريخيّة على السياق التخيُّلي ،بل على العكس من ذلك فالنّص الناجح هو ذلك الذِّي يوظف هذه الموضوعيّة التاريخيّة على أساس أنها خلفية للأحداث، تعطي الحدث طعمه وموضوعيته ولا تعطل جماليته الفنيّة.

والرواية في نهاية المطاف لا يمكنها أن تصّور الحقيقة التاريخيّة المطلقة بقد ما تجسد موقفا ورؤية معينة لهذا التاريخ، أي أننا نستطيع القول أنّ التاريخ يدخُّل النّص الأدبيّ عموما والراوية خصوصا ،من زاوية ورؤية إيديولوجيّة محددة مسبقا لدى المبدع نفسه أو الواقع العام، تسعى لتثبت قيم فكريّة تتصل بالعناصر التأسيسيّة لبنية المجتمع.

تنطلق الرواية " النول" من لحظة زمنية في الحاضر ،الذِّي هو في الحقيقة نِّتاج الزمن الماضيّ بكل أحداثه وتداخلاته ،في شكل صراعات وصدامات يعاني منها المجتمع الجزائريّ أيام الاستعمار الغاصب ،والأوضاع المزريّة التي آل إليها هذا المجتمع «... **يزيح عمر الستارة التي تسُّد مدخل الغرفة بظهر يده ودخل، ولكنه ما إن اجتاز العتبة حتى توقف، لايجرؤ على التقدم، وظلّ جامدا في مكانه مرتعشا، كان يُحس أن مزقا من الليل قطعتها الأساطير لا تزال في قراره عينة، إن ثيابه المتهدلة عليه تقطر**

مبللة ونعلاه المنقوعتان الرخويتان تطبعان على سدة الباب رسوبا واسعة وحلة...»[1]

هكذا تتعمق اللّحظة التاريخيّة وتتوسع، تتخذ أبعادا شاملة للنشاط الفردي والاجتماعيّ، المشحون بطاقة رمزية يستحيل معها الحديث عن الزمن كقيمة محايدة، فلحظة الحاضر يرصد من خلالها الكاتب العواطف والحالات النفسيّة للشخصيات «... **فلما رأته، نهضت بوثبةٍ واحدة، وأخذت تهزّ قبضة يدها قائلة: ما ابني هذا، بل كلب من كلابِ الشوارع... أوُّمزِق وجهك أم أُمزِق وجهي؟ ....لم يكن الفتى يلاحظ قطرات الماء التي تتساقط من ثيابه وتشكل بركة عند قدميه، فكان قلبه يخفق خفقانا سريعا...»**[2].

وتكون بذلك مدخلا منطقيا لسرد أحداث الماضيّ، ووقائع سابقة قصد الاستدلال بها عن واقع الحاضر «...**كان عليها أن تسارع بمسح ما انحدر فوق خدها من دمع ....دمع فيه حرارة الجمر، وحرقة الألم، ولكن يدها لم تستطيع أن تمتد لتجفف هذا الدمع المنهمر اللافح...»**[3].

وبذلك نجد أن هذا النّص الروائيّ يقف عند هذه المرحلة الحرجة لتكشف عن مضمونها التصادميّ، ألّذي يُعبر عن قساوة الحياة والأوضاع المزريّة الّتي خلقها الاستعمار الفرنسيّ، إنّ التوظيف الزمنيّ في هذا النّص الروائيّ يحمل طابعا إنسانيا باتجاه الماضي، منطلقا من لحظة محددة في المستقبل، ليعود إلى تلك اللحظة بعد استعراض أحداث تاريخية بعينها«... **كان رأسه يهدر سيل من الصور هاهم أولاء مرتلوا القرآن يسيرون أمام الجنازة.... وهاهم المتسولون الشاحبون يستحثون الخطا تحت المطر المُنهمر...كل هذا وعمر يصغي إلى الاهتزاز الذِّي يُزعزع البيت، الليل يهدر هديرا**

[1] - الرواية ص 7.

[2] - الرواية ص 7.

[3] - الرواية ص 8

قويا والمطر لا يزال يهطل...»[1]

إنّ هذه الانتقائية توظف في هذا النّص عبر التاريخ لبناء أفق إيديولوجي- بطرق متفاوتة بطبيعة الحال-، مستعينة بمجموعة من الإشارات المرجعيّة المتجسدة في المجتمع ومساره (حاضر/ماضي) فيغدوا بذلك التخيُّل مواجها لتحديات الأدلجة والتأرخة على حد قول نبيل سليمان"[2]

إنّ الرواية باعتمادها هذا العنصر (الزمن التاريخيّ)- لاتقف فحسب عند هذا المستوى من تصوير بؤس الشخصيات ،هذه المعانات التي ليست سوى انعكاس لمعاناة أكبر تمثّلها شرائح اجتماعية بأكملها كانت أسيرة الفقر والجوع دون أن تعي حقيقة اللعبة التاريخية، كما يؤكده سعيد علوش بقوله:«... **إن الشقاء بالتاريخ، إذ لا يتحرر الإنسان إلا بتحرر التاريخ، كدائرة وضع تنظيراتها كل من ابن خلدون وسينجر في قوانين لا تفقد دلالتها بالنسبة لدائرة الروائي...»**[3].

يضعنا الأديب أمام زمنين تاريخيين (زمن الاحتلال- لحظة الاستقلال) يقابلهما موقفان فكريان (الرضوح والاستسلام للواقع المُعاش – التمرد على الطغيان السائد والمطالبة بالمساواة والعدل)، فالرأي الأول يقف موقف الرافض والمعارض للرأي الثاني ويختلف عنه جذريا سواء في أسسه الفكريّة والثقافيّة أو رؤيته وتصوره للواقع و آفاقه المنظورة، ويرى في التشبث بقيم الماضيّ الاستمرار والحياة ،وأنّ إلتزام الصمت على جرائم الاستعمار وعدم اللّامبالاة هو سحق لهويتنا بين الأمم، كما يدعو إليه كل من

[1] - الرواية ص 8

[2] - نبيل سليمان وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار لنشر والتوزيع، ط1، سنة 1986، ص 62.

[3] - د سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 73.

"حميد سراج وعباس صباغ *، بينما يلتزم "حمدوش" لجام الصمت ويكتفي بالنظر، خوفا على نفسه من بطش الشرطة الفرنسيّة.

ولتحديد ذلك وظّف الأديب مجموعة من الشخصيات الّتي تختلف في الرؤى والفكر الإيديولوجيّ، فكان هناك ذلك الموالي للمستعمر الذّي انْمحت مبادئه تحت أنعال المستعمرين مثل شخصية "ماحي بوعنان" وهناك ذلك الفلاح الضعيف الذي سُلب منه كل ما يستحق من أجله الحياة«... **كان نصيبي الطرد والإبعاد عن قريتي "بني بولان" بدعوى أنني لست مالك الأرض، جئت إلى المدينة أبحث عن مأوى، بعد أن أفتك المعمرون أرض أبي وجدي وبعد سنوات من التسكع والتشرد، استقر بي الحال في كوخ...»**[1].

إنّ المواقف الّتي تضمنتها اللحظة الزمنيّة هي الّتي تحدد بنية هذه الأخيرة، كما أن إدراك العلاقات الواقعيّة وتموقعها في سياق الزمن، هو الذّي يحدد الصفة التاريخيّة، ويمنحها استقلالها كشواهد تاريخية ثابتة في مسار السيرورة الاجتماعيّة، عندها- فقط- تتحول هذه الشواهد «...**إلى قيم فكرية ترمز إلى مرحلة من مراحل الحياة الفكرية والإيديولوجية، وتغدوا نقاط استقطاب واهتمام تُعتمد كعناصر للتأريخ للزمن الجماعي، الذّي يقصي ويتمايز بأحداث الحياة الاجتماعية فقط...»**[2]، وذلك لأن «... **الكاتب حين يرسم واقعا اجتماعيا، لاينجح في رسمه إلا إذّا تملك الوعي الأدبي الملائم، أي تعرف على المستويات الأدبية المحايثة للواقع الاجتماعي...»**[3]، وأفاد

* شخصيات في رواية النول تمثل الوعي بأحوال المجتمع، وأنه لا سبيل إلى التحرر إلا بالمقاومة ورفضهم لواقعهم المزري.

[1] - الرواية، ص 87.

[2] - ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، دار الطليعة، بيروت لبنان ،ط1، 1990، ص 170.

[3] - د فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دار كعنان للدراسات والنشر، ط1، 1993، ص 354.

من الأحداث التاريخيّة وهو الأمر الذِّي تمثل في رواية " نول" باقترابها منه كثيرا عندما يُهيمن الهاجس التاريخيّ في ضوء المعاناة الاجتماعيّة ،وتبتعد عنه عندما يهيمن الهاجس الإيديولوجي في ضوء الصراع الطبقي ،الذِّي بقي في كثير من الأحيان أسير الرؤية الفكريّة المؤطرة إديولوجيا لدى الأديب.

2- دلالة الزمن الاجتماعي:

سنحاول في هذه الدراسة البحث في علاقة الزمن بالمشاكل الاجتماعيّة المطروحة في الرواية، لأنّنا نؤمن بأن العمل الروائيّ كل متكامل يعبر عن إيديولوجية معينة، لا يتأتى التعبير عنها إلا من خلال اتحاد مكونات بنية الرواية، فهناك فارق كبير بين أن «... **يحمل العمل الروائي ككل رؤيته، ويقول قوله الذِّي هو قول الروائي بشكل من الأشكال وبين أن يوظف عنصرا من عناصره لهدف ما...**»[1]، ولذلك كان الزمن من أهم عناصر العمل الروائيّ التي تحمل في طياته دلالات هذا العمل، ولهذا سنحاول في هذا التحليل الوصول إلى العلاقة التي تربط الزمن بالمجتمع أو بعبارة أخرى البحث عن الدلالة الإيديولوجية للزمن الاجتماعيّ.

هو زمن يحيلنا على المشهد المرعب الذِّي تمثله المجتمعات الجزائريّة إبان الاستعمار الفرنسيّ، زمن يحيلُنا بشكل مباشر على دلالات تستقطب ما يعرف بـ الثالوث الأسود (الفقر، الجهل، المرض) وهي دلالات لا تختلف عما "أشرنا إليه عند تناولنا دلالات الزّمن التاريخيّ .

يعرفُ "باختين"Mikhaïl Bakhtine الزمن الاجتماعيّ بقوله «...**إنه يتمايز ويقاس بأحداث الحياة الجماعية فقط ، وكل مايوجد في هذا الزّمن يوجد للجماعة**

[1] - يمنى العيد، في معرفة النّصّ، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ص 195.

فقط...» [1]، والهدف من وراء دراسة الزّمن الاجتماعيّ في "النول" هو إبراز الواقع الاجتماعيّ بكل أشكاله ، ومن ذلك الزّمن الاجتماعيّ فمن البديهي أن لاتعرف «**...الحياة الجماعية غير الزمن الجماعي زمن العمل والإنتاج...**»[2]، ودراسة هذا الزمن في الرواية هو دراسة زمن العمل في معمل النسِّيج .

الزمن الاجتماعيّ«**...هو زمن العمل...**»[3] و «**...زمن النمو الإنتاجي...**»[4] الذِّي يتحرك فيه العمل في المصنّع، هذا الزمن في حقيقته هو زمن «**...موجه أقصى التوجه إلى المستقبل، زمن الانشغال العملي الجماعي بالمستقبل... »**[5]، فهل كان هذا المفهوم ينطبق على العمال في مصنع النّسيج؟ وكيف كان زمنهم الاجتماعيّ؟

إنّ الزّمن الاجتماعيّ هو زمن «**...المعيشة والاستهلاك غير منفصلين عن عملية الإنتاج، و عن العمل، ويقاس الزمن بأحداث العمل...**»[6] ولذلك وجدنا أنّ الزّمن الاجتماعيّ في الرواية يتميز بزمن الحضور في العمل وزمن الممارسة الفعليّة للعمل.

ما يميّز زمن العمل أنّ حضور العمال، يكون بشكل دائم ومسؤول، فالعمال يحافظون على زمن بداية العمل وزمن نهايته وحتّى زمن استمراريّة العمل، لكن طريقة العمل أو زمن الممارسة ليست من أجل المستقبل والنمو والعطاء، فمن خصوصيات هذا الزّمن التوجه بشكل دائم إلى الأمام والحركة والفعل، ورغم وجود هذه الميزة في من

---

[1] - ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص170.

[2] - حسان راشدي، الرّواية العربيّة الجزائريّة(2000-1988)، سيرورات الواقع ومسالك الكتابة الرّوائيّة- مقاربة بنيويّة تكوينيّة- مخطوط أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003، ص17.

[3] - ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 171.

[4] - المرجع نفسه، ص 171

[5] - المرجع نفسه، ص 172

[6] - ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 171

العمل بالمصنع، إلاّ أنّه لايوجد توجه إلى الأمام، فكل الأيام تشبه بعضها وكأن الزّمن ثابت في مكانه لا يتحرك، فقد «... **انقضى آخر النهار دون أن يتبدل شيء، هبط الليل ومازال العمال يعملون...**» [1]، فقد أدرك "عمر" بعد عمله الجماعيّ أن هذا العمل بمثابة «...**الإستنقاع في هذه الحفرة مافي حالته الجديدة هذه من جد...**»[2] فالعمل مستمر وظروف العمال على حالها لا تغيّر فيها، والأيام تمضي والساعات «...**تلو الساعات متشابهة، كالحة تنضح ضجرا لا ينقشع...**»[3]، والعمال يعملون من أجل العيش فقط لاينظرون إلى الآمال ولا يفكرون في زمن المستقبل أو الإنتاج من أجل النمو، والإنتاج تعود فيه الفائدة للطّبقة الغنية في المجتمع ولصاحب المصنع، ولذلك كان العمال «...**ينظرون إلى الأمور نظرة صحيحة، فما كانوا بالمبتكرين...**»[4]، رغم أنّهم يعملون «...**على أنوالهم في همّة ونشاط وقد اكتست وجوههم تعبيرا قاسيا مستغلقا...**»[5].

وممّا يؤكد أنّ الزّمن الاجتماعيّ عندهم ليس زمن المستقبل والإنتاج، طريقة مغادرة العمل أو زمن الانتهاء، من العمل، فعند حلول «...**ساعة الإنصراف لم يخطر ببال أحد أمر ترتيب الكهف وكنسه، أدرك عمر أنه ليس عليه أن يهتم كثيرا بهذا الأمر...**»[6]، فالمستقبل في هذا الكهف لا يمثل المستقبل، ولذلك فليس مهما الحفاظ على مكان عملهم ووسيلة رزقهم، ولهذا اتخذ الزّمن الاجتماعيّ صفة السلبيّة وانعكس مفهومه على عمال المصنع النّسيج، وأصبح هذا الزّمن لا يمثل الإنتاج ولا المستقبل، بل هو زمن يمثّل المفارقة بين مفهومه الحقيقيّ والمعنى الّذي يؤديه في الرواية، وبهذا

[1] - الرواية، ص 28.
[2] - الرواية، ص 60
[3] - الرواية، ص 60
[4] - الرواية، ص 38
[5] - الرواية، ص 42.
[6] - الرواية، ص 28.

يكون الزمن الاجتماعيّ في الرّواية هو تعبير عن الانقسام الّذي يعيشه المجتمع وتشظي الحياة الجماعيّة، فلا هدف مشترك يجمع العمال، والثبات على زمن واحد لأغلبيّة العمال هو زمن الحاضر الّذي يعيشون فيه، وكأنّ العمال فقدوا زمن المستقبل.

وهكذا استطاع الزّمن الاجتماعيّ في رواية "النّول"، أن يخدم الإيديولوجيّة الّتي طرحها الكاتب، وتمكّن بذلك من الوصول إلى المجتمع وتجسيد الإشكالات الاجتماعيّة، وتأكيد العلاقة الّتي تربط الزّمن بكل أشكاله بالمجتمع وإعطاء الصّورة الواقعيّة للرواية من خلال هذه العلاقة.

3- دلالة الزّمن النصي :

إنّ تقنيات التّأليف الفنيّ ليست بريئة، بل تحيل دائما على خلفية فكريّة إديولوجيّة ورؤية خاصّة «**... ولذلك فإن الانزعاج الذي تعرفه أحداث القصة بابتعادها عن المسار الخطي للحكاية، هو العنصر المشحون بالدلالة، والحامل لجانب من المشرع النظري الفكري الذي يعمر النص الروائي بمجمل مكوناته...**»[1]

وما دام العمل الّذي بين أيدينا يسعى إلى أداء وظيفة معينة من حيث هو بنية موضوعية تقوم أساسا على خلفيّة واقعيّة تستدعي بالضرورة بنية فنية جمالية يتشكل من خلاله الخطاب الروائيّ الّذي يسعى الأديب إلى إرساله للمتلقي، فإنّ اهتمامنا سيرتكز -في هذا السّياق- على العناصر الدّالة عن هذه البنية مستضيئين بما توصلت إليه الدّراسات المعاصرة في هذا المجال وبخاصّة أعمال كل من "جان ريكاردو" Ricardo Jan و " وجيرارد جينيت"، وعليه فإنّنا سنقف عند محورين أساسيين هما "الاستغراق الزمني" pduré temporelle" والنّظام الزمني "l'ordre temporelle"

إنّ إمكانية التّلاعب بالنّظام الزّمني أبعد من أن تحددها نظرية ثابتة قائمة بذاتها،

[1] - عمر عيلان، الرواية والايديولوجيا، دراسة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة،2000-2001، ص 256.

ذلك أنّ الروائي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطبيعيّ في زمن القصة، ونجد أنّ هذه التّقنية قد اتبعها الروائي الجزائري " محمد ديب"، حيث نجد أنّ رواية "النول" تسرد أحداث واقعة في الحاضر، حيث يقف "عمر" أمام صديقه "زبيش" يستمع إلا كلامه المتألّم والمتحصر عن واقعهم المزري وحاضرهم المخزي، متذمرا من قساوة الحياة وصفعاتها المؤلمة الّتي تواصل طرحهم أرضا، لينتقل فجأة إلى الماضي ليسرد علينا قصة عن أبيه «...**قال: إنّ أباه الذي مات منذ ثلاث سنوات، كان حدادا، وفي ذات يوم بلل إحدى بناته بزيت الكاز، وهي في السنة الأولى من عمرها، ثم أحرقها حية، كان لايعمل وكان يعود إلى البيت في كلّ يوم وهو في سكر شديد، كانت الأم لاتدري ماذا تصنع من أجل أن تجيئهم بطعام، كانت تمضي تتسول متلفحة بحجابها....**»[1]، ليقطع على "زبيش" تتسلل سرده للأحداث كما تقع ويدفع به إلى العودة إلى سرد وقائع سابقة في ترتيب زمن السّرد في القصّة.

وكأننا بالأديب يريد أن يعلل ما يحدث في الواقع بما حدث في الماضي من مفارقات وتجاوزات «... **الصبي يعرف قصصا كثيرة مرعبة، عند السحرة، والقتلى والأرواح، والغيلان...إن اعتلال صحته، وذبول جسمه قبل الأوان لم يخفضا نشاطه، بل إنّهما ليوقدان في عروقه نارا....**»[2].

وبذلك يصبح الاستذكار "Flash back" من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية عند هذا الأديب، ما ساعده على بنية الخطاب المرسل بناء متكاملا من حيث جعلها الوسيلة الأساسيّة في بنية الزّمن النّصيّ عنده في "النّول"، حيث يبدأ مع بداية الفصل الأول وينتهي بنهاية الفصل الأخير، ليعود الكاتب إلى سرد ما تبقى من أحداث

[1] - الرواية ص22

[2] - الرواية ص 22

القصّة في حاضره «...**وفي هذه اللحظة صاح شول بأمر إلى العمل يا أولاد ....هيا ...بسرعة إلى العمل...**»[1].

ليمتد هذا التّقطيع في زمن القصة على مساحة 146 صفحة من أصل 161 صفحة، أي مايطلق عليه "جنيت" مدى المفارقة أي البعد الذي يقع بين انقطاع سرد الأحداث والعودة إليها وهو الأمر الّذي يستدعيه الموقف الفكري والإيديولوجي الّذي يريد الكاتب توضيحه.

إلى جانب السّرد الاستذكاريّ وظّف الأديب سردا آخر يمكن أن نطلق عليه السّرد الاستشرافي، جاء كحامل إيديولوجيّ هام في هذا العمل الرّوائي، حيث نجده اعتمد كوسيلة للإفصاح عن البدائل الإيديولوجيّة المقترحة والممكنة إذ ما استطاع المجتمع إزاحة الإديولوجيا المهيمنة بشكل من أشكالها، ووظفت هذه التّقنية على النمط الذي يحدده "تودروف" بقوله:«... **ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث...**»[2].

وظّف الأديب السّرد الإستشرافي بكيفية تجعله حاملا لخطاب إيديولوجي واضح، لا يحتاج إلى عناء كثير لتأويله، ينبئ عن مستقبل زاهر للمجتمع، إذا ما أدرك الشعب حقيقة واقعه، وماذا يجب عليه لكي يحقّق ذلك الهدف «... **لقد وصلنا إلى الدرك الأسفل، فلن تجدينا الطرق العادية من أجل أن نعود فنصبح بشرا، لابدّ لنا في سبيل ذلك من أن نقلب العالم رأسا على عقب، وربّما كان علينا أن نروعه...إنّ هناك قدرا يجثم علينا، فإذا أردنا أن نفلت منه، وجب علينا أن نحطم كل شيء...هكذا سيتبدل**

[1] - الرواية ص 22-23.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 132.

العالم والإنسان...نعم... ولكن لابدّ أوّلا من هدم كل شيء...»[1].

يربط "محمّد ديب" الفقرة الإستشرافيّة بشرط إلزاميّ وهو استيقاظ الشّعب من سباتهم، فإذا لم يتفطن هؤلاء المغلوبون على أمرهم – العمال- فإنّ حلمهم المستقبليّ بتغيير الواقع إلى الأحسن سيبقى سجين أحلامهم الورديّة.

إنّ هدف الكاتب من هذه المنهجية هو تثمين الوقائع والأحداث المتّصلة ببنية القصة، ويؤدي في النّهاية إلى تحديد الموقف الإديولوجيّ وعرضها في ثناياه، وهذا ما يوضّح عنصر الاستباق الزّمني وأثره في تحديد الأبعاد النّفسية للشخصيات، وموقفها من الواقع، وهو الشيء الّذي يكشف في نهاية المطاف موقف الأديب من الواقع ويفصح عن البدائل المطروحة زمانا ومكانا.

إنّ بنية الزّمن في هذا العمل الروائيّ، اعتمد على توظيف تقنيات لا تزال حديثة العلاقة بالبنية العامة للفن الروائي، جاءت على شكل سند متين ومفروض على الرّوائي إتباعه نزولا عند الغاية التي وضعها المبدع نصب عينيه، وهي الإفصاح عن أسباب التأزّم وحالة اليأس الّتي يعيشها المجتمع والبدائل الّتي يجب أن تطرح على السّاحة كحلول للخروج من حالة القهر النّفسي الّذي يعاني منه المجتمع الجزائري، ومن ثمة كان التّركيز على تقنيتين مستحدثتين في عالم الفنّ الروائيّ هي عنصر الاسترجاع وعنصر الاستشراف، وإذا كان هذا الأخير هو العمود الفقريّ من العملية الإبداعيّة فإنّ الاستذكار الّذي جاء كسند للاستشراف قد أخذ نصيب الأسد من هذا العمل الروائيّ.

[1] - الرواية ص 54.

المبحث الثالث: بنية الفضاء الروائي ودلالته الإيديولوجية.

إنّ معظم الدّراسات الّتي اطلعنا عليها حول هذا الموضوع لا تكاد تجمع على مفهوم واحد موحد، بل لا تقدّم مفهوما صريحا «...**فمنها ما يقدّم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد...**» [1] وفي هذا السّياق يقول "هنري ميتران" Henri Mitterrand«... **لا وجود لنظريّة مشكلة من فضائيّة حكائيّة ولكن هناك فقط مسار البحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقاط متقطعة...**»[2]

وتأخر البحث في هذا العنصر لا ينفي فاعليته، وأثره الكبير في بنية الشكل الفني للنّص الرّوائي وأثره في نسيج سير الأحداث، وخلفياته السياسيّة والتاريخيّة والإيديولوجيّة، كما له أثر كبير –أيضا – في تحريك خيال القارئ وتوجيهه [3].

وعليه فإنّ تحليل الفضاء الرّوائي هو الّذي يسمح لنا بالقبض على الدلالة الشّاملة للعمل في كليته حتى وإن كان التحليل سوف لن يكون بمقدرته إدعاء تفسير جميع أسرار النّصّ أو كشف مختلف مظاهره[4].

وتحليل الفضاء يقتضي منهجيا تحديد المفهوم بدقة وتجريده من العموميّة والغموض الّذي يحيط به، فهل الفضاء هو المكان الجغرافي Espace Géographique، كما يسميه "بورنوف" Burnouf ؟ أم هو الفضاء النّصّي Espace textuel كما يراه "ميشال بوتور"؟ أم هو الفضاء الدلاليّ ESPACE Séminatique كما يحدده "جيرارد جينيت"؟ أم هو الفضاء كمنظور أو كرؤية؟ إنّ

---

[1] - كمال أبو ديب، الأدب والإيديولوجيا، مجلة فصول، م5، عدد 4، 1985، ص 63.

[2] - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، للمنشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 993، ص 59.

[3]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السّردي، مرجع سابق، ص53.

[4] - المرجع نفسه ص53.

كل هذه الفضاءات يمكن أن تتحدّد مع بعضها على صورة تكاملية وتشكّل في النّهاية "الفضاء"، فضاء الرواية.

في الحقيقة إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي أوّلا توضيحا دقيقا لهذه المفاهيم وأبعادها وعلاقاتها ببنية النّصّ الرّوائي، وبعد ذلك يمكن الوصول إلى المفاضلة والتمييز، ويمكن القول إن مفهوم الفضاء واحد لكنه اتخذ أشكالا متعددة عند النّقاد والمهتمين ولعل أبرزها:

- **الفضاء الجغرافيّ**: وهو مقابلة لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه المساحة الّتي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها.
- **الفضاء النصيّ**: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمساحة الّتي تشغلها الكتابة (الصفحة أو الصفحات) الرّوائية أو الحكائيّة باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.
- **الفضاء الدلاليّ**: يشير الصّورة الّتي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازيّة بشكل عام.
- **الفضاء كمنظور**: ويشير إلى الطريقة الّتي يستطيع الروائي (الكاتب) بواسطته أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[1]

من خلال هذه التعريفات يتّضح أن الفضاء بين الأول والثاني هما فقط المعنيان بفضاء الحكي، من حيث هو بنيته معماريّة في الواقع أو على الورق، وفي كلتا الحالتين يمكن أن نصل من خلالهما إلى المغزى الفكريّ والإيديولوجيّ وحتّى الرّمزي للنّص.

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 61-62.

وعلى هذا الأساس سيركز بحثنا في هذا المبحث على هذين الفضائين، ولكن قبل الانطلاق لابدّ لنا من التعريج أولا على مفهوم المكان حتى تكون الرؤية أوضح والفهم أكمل وأشمل:

أ- **الفضاء الجغرافيّ**: يمثل الحيّز الّذي تعيش فيه الشخصيات ومركز اجتذاب دائم، وبالتالي فهو «...**الإطار الّذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشّخصيات...**»[1]، ويمكن للقارئ أن يتعرف على الشخصية الحكائيّة وعلى ظروفها الاجتماعيّة وأحوالها النّفسيّة من خلال الأمكنة الّتي تعيش فيها أو تردد عليها، وقد وظّف "محمد ديب" عددا من الأماكن نصّه الروائيّ، إلا أنّنا قمنا بالوقوف عند ثلاثة منها لما تحمله من أهمية بالغة في سيرورة الأحداث وهي: البيت، الشّارع، مصنع النّسيج.

❖ **دلالة البيت**: من البديهيّ أن يكون البيت رمز الأمان والاستقرار لكل إنسان، فالبيت هو «...**ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى...**»[2]، والبيت هو مكان يعبر عن شخصية مالكه لأنّك وبكل بساطة «... **إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، ... فهذه البيوت تعبر عن أصحابها، فهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين، اللذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيها...**»[3] وقد استطاعت البيوت الّتي وصفت في الرّواية أن تجسد شخصيّة أصحابها، وتعبر عن أحوالهم الاجتماعية، وقد كان التركيز على ذكر البيوت في الأحياء القديمة، والتّركيز على "دار سبيطار"

---

[1] - هيام شعبان، السّرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 277.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984، ص 36.

[3] - رينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 231.

البيت الكبير الذي يأوي مجموعة من الأسر الجزائرية على أن ما يميز البيوت **«... في هذه الأحياء القديمة لا يصطف بعضها ببعض، بل تتصادم في فوضى كبيرة، وسط الطريق، وهذا جدول أسود يتلوّى بين الأبنية الهرمة المتآكلة...»**[1].

فالبيوت هي تعبير آخر عن الواقع الاجتماعيّ والإيديولوجيّ، فالسكان يعيشون في بيوت بنيت في فوضى كبيرة دون تنظيم أو تخطيط، وفي وسط القذارة و الأوساخ والأبنية القديمة، وما شكل سكانها، إلا كشكل هذه البيوت الهرمة المتداعية، يعيشون في فوضى ومن دون تنظيم وبدون مستقبل، فهذا المجتمع يكاد يفقد معنى البيت وشكله، وإذا فقد هذا الأخير **«...يصبح الإنسان كائنا مفتتا، إنه –البيت- يحفظه عبر عواصف السّماء و أهوال الأرض...»**[2]، ففي هذا المجتمع لايجد سكانه شيء يحتمي فيه من غضب الطبيعة، فقد أصبح هذا المجتمع مشتت وممزق ولا يوجد شيء يوحد العائلة الواحدة ومن ذلك المجتمع ككل، كما أن البيت بإمكانه الكشف عن الحياة اللاّشعورية للشخصيات، لأنّه لا يوجد **«...شيء في البيت يمكن أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه...»**[3]والبيت بالنسبة لـ "عمر" هو المكان المهجور الخالي من كل إحساس للطمأنينة والدّفئ العائلي، فهو يعيش في بيت أو في **«...الغرفة الطّويلة، ذات البلاط السريع الأحمر والجدران المطلة بكلس أخضر،وما فيها من جلود الخواف الهزيلة والأسمال البالية، والخزانة المصنوعة من خشب ألواح السّحاحير، هذه الغرفة تبدوا له الآن مهجورة لا يسكنها أحد...»**[4]، إنّ هذا الوصف الّذي قدمه "محمد ديب " للأشياء التي توجد في بيت "عمر تؤكد الوضع المزري الّذي

[1] - الرواية ص 18

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 38

[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 44.

[4] - الرواية ص 30.

يعيش فيه، فالأغراض لا توظف من أجل جانبها الفني فقط بل كلّ «...**غرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير الّتي صنع لها...**»[1]، فالأشياء والأغراض تحمل «...**تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص...**»[2] الّذين يعيشون فيها ويستعملونها، ومكونات بيت "عمر" تعبر عن تاريخ الأشخاص الّذين يقطنون هذا البيت، وكلّ هذا أثّر في تكوين شخصيّة "عمر" والّتي جعلت منه إنسانا منعزلا عن الجو العائليّ، ويعيش غريبا وسط أسرته، كما أنّ تأثير الأشياء المكونة للبيت الّذي يعيش فيه "عمر" تزيد من حدّة إحساسه بالتّمزق والاضطراب الداخليّ، فكل ما يكون البيت وكلّ «...**حائط وكل قطعة أثاث في الّدار كانت بديلا للشخصية التي تسكن هذه الدّار...**»[3]، والّتي تجد نفسها « ...**خاضعة لنفس المصير ونفس الحتمية...**»[4] الّتي تحكم البيت ومكوناته وأيضا سكانه، فـ « ...**الأشياء هي رفات الزّمن وبقاياه...**»[5] وتصبح الأشياء الّتي تكوّن هذا البيت " «... **آثار للواقع البشري...**»[6] وللظّروف الاجتماعيّة الّتي يعيشها "عمر" وكل المجتمع.

وبذلك نجد أنّ البيت الّذي يسكنه "عمر" استطاع أن يبرز مقدار الغربة والرفض الذي يعيش فيه، ومدى نفوره من واقعه، فالمسكن«... **لا يأخذ معناه ودلالته الشّاملة إلاّ بإدراج صورة عن السّاكن الّذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التّنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته...**»[7]، فصورة البيت تشكله

---

[1] - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص 51.

[2] - المرجع نفسه، ص 55.

[3] - حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 44.

[4] - المرجع نفسه ص 44.

[5] - ميشال بوتور، مرجع سابق، ص 57.

[6] - المرجع نفسه ص 59.

[7] - حسن بحرواي، مرجع سابق، ص 54.

« ...**بقعا كبيرة من الرطوبة تدب في السقف وعلى الجدران فتلتهم طلاء الكلس، والعتمة ترشح من خلال الحواجز وتتجمع في الغرفة، والنهار في خارج الغرفة لا يزال أشهب...**»[1]، فالبيت غارق في جو من الفقر والظّلام والعتمة الدّائمة ومالها من أثر سلبي على النّفوس والسّلوك البشريّ ومن ثمة على المجتمع، فالظّلام « ...**من حيث هو فضاء منغلق ظاهر الحقارة والعتاقة...**»[2] يمثّل الظّلام الاجتماعيّ وكذا الإيديولوجيّ الّذي يعيشون فيه، فقد أصبح المجتمع منغلقا على نفسه، راضيا بواقعه ومستسلما له، وبهذا حمل المكان في هذه الرّواية دلالة المتاهة والظلام الّذي يسيطر على أفرد المجتمع، فقد « ...**أفرز وضعا اقتصاديا بائسا وسلوكا اجتماعيا موازيا له في البؤس، ولهذا السبب كانت هناك عناية ببناء منظور للمكان ذي دلالات إنسانية تدل على الفقر والعزلة والقسوة، ولذلك تصبح كل الأمكنة التي تراها الشخصية موحشة ومرعبة...**»[3].

وبهذا قد وصف "محمد ديب" البيت بصفته علامة تحمل دلالات اجتماعية وتصور الواقع المعاش، وتكشف عن الحياة اللاّشعورية والداخليّة للشخصيات.

❖ **دلالة الشارع:**

يحمل الشّارع دلالة الانتماء إلى المجتمع والوطن، فالشّارع هو المكان الّذي يعبر عن الوضع الاجتماعيّ والفكر الإيديولوجيّ والسياسيّ والثقافيّ لمجتمع ما، وكل ما يحدث فيه نجده مختزلا في الشّارع في طبيعته ووضعه.

والشّارع في "النّول" هو مكان الازدحام الدائم ومسكن الفقراء والمتشردين، فتلك

[1] - الرواية ص 31

[2] - حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 49.

[3] - هيام شعبان، مرجع سابق، ص 291.

الفئة الاجتماعيّة تزدحم «...**في الشّوارع والأزقة بغير انقطاع...**»[1]، مما أعطى للشّوارع منظرا كريها وتعيسا، فالشّارع في الرّواية يمثّل الواقع «... **الحاضر وتعاسته وشقائه...**»[2] وكراهيّة رؤية الشّارع بهذا المنظر نبعثه كراهيّة الحياة الحاضرة ومدى الإحساس بـ «...**جسامة القبح الطبيعيّ الّذي يكتنفها من خلال شارعها العام الّذي يمثلها خير تمثيل...**»[3]، فالفوضى تملئ الشّوارع، وليست الفوضى هنا بمعناها التنظيميّ البحت بقدر ما تعني الفوضى بمعناها العام والّذي يتأتّى « ...**من فساد الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة..**»[4].

فالشّارع في هذا المجتمع هو الوجه الآخر للظّروف الاجتماعيّة الصّعبة الّتي يعيشها سكانه فـ «...**الشّوارع تزدحم بكسل كبير...**»[5]، فلا شيء في هذا المجتمع يبعث على الأمل والحياة والحركة،« **ورجال الشّرطة أصبحوا الآن يرابطون في كل ركن من أركان المجتمع**»[6] فالشّارع في هذا المجتمع هو« ...**شارع السلطة وشارع الحاكم...**»[7] فهو شارع المستعمر والظلم، لذلك نجد انفصالا بين الشّارع وسكان المجتمع وحجم الإحساس بالانتماء، ممّا أنتج تصور الشّارع بأقبح الصور الممكنة، فمثل الشّارع في الرواية بـ «... **الشّارع الصاخب الأغبر...**»[8]وتحول حضور المارة في الشوارع إلى أطياف «... **تسود وتستحيل شيئا بعد شيء إلى ضلال تتحرك...**»[9]،

---

[1] - الرواية ص 15.

[2] - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 67.

[3] - المرجع نفسه، ص 67

[4] - المرجع نفسه، ص 85.

[5] - الرواية ص 133

[6] - الرواية ص 96

[7] - شاكر النابلسي مرجع سابق، ص 67.

[8] - الرواية ص 135

[9] - الرواية ص 136.

وأصبح المارة في الشّوارع عبارة عن ظلال تتحرك وبذلك تساوى حضورهم وغيابهم.

لكن هذا الصّخب والفوضى الموجودة في الشّارع لا نجدها في الأزقة الشعبية الضيقة، فبعد «**... الشوارع المزدحمة والجمهور الصاخب يظهر الصّمت هنا على حين فجأة، يا للهدوء المباغث في هذه الأزقة الضّيقة المتعرجة...**» [1]، إنّ هذه الأزقة ورغم كثافة سكانها وعدد المارة بها إلاّ أنّها هادئة تبعث في النّفس الإحساس بالطمأنينة والهدوء الّذي تفتقده الشّوارع العامة للمدينة، وكأنّ هذه الأزقة الشّعبية هي مكان «**... معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد إنتاجها...**»[2]، وبهذا عملت صورة الشّارع في الرّواية لإظهار الدلالة الاجتماعية وكعنوان إيديولوجي استعماري يعاني منه المجتمع.

كما أن صورة الشّارع العام الّذي يحمل معنى الفوضى والصّخب تعبّر عن الظّروف الاجتماعيّة والاستعماريّة الّتي يعيش فيها سكان هذا المجتمع، في حين تحمل الأزقة الشعبيّة دلالة الهدوء والأمان والأصالة، فالشّارع العام يمثل الهوية الّتي فُقدت مع الاستعمار، والوطن الضّائع الّذي يبحث عن ذاته من خلال العودة إلى أصالته بالعودة إلى سكانه الأصليين، والّتي عبّر عنها الكاتب بالأزقة الشعبيّة.

❖ **دلالة مصنع النّسيج:**

المصنع هو المكان الّذي يفترض أن يتوفر على ظروف العمل المناسبة، الّتي تمنح للعامل حقوقه، لكنّ الوصف الّذي قدمه الكاتب عن مكان العمل في الرّواية يجعل منه مجرد كهف وليس مصنعا، فقد فضّل "عمر" برودة الجو عن البقاء فيه، فإنّ « **...الأمطار التي تهطل كالأنهار خير من هذا الجو الخانق...**»[3] فيكاد هذا المعمل

[1] - الرواية ص 140

[2] - حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 81.

[3] - الرواية ص 20

أن يكون من العصور الوسطى، فهو يتشكّل من «**...كومة ضخمة من الأكياس والعجلات وقطع الأنوال والخطوط والعدد والأشياء الأخرى الّتي يصعب على المرء أن يعرف أوجه استعمالها...**» [1] فكلّ الأشياء الّتي توجد فيه ليس لها معنى أو فائدة، ورغم كون هذا المصنع مخصّص لصناعة الخيوط والنّسيج، وما يتميز به هذا العمل من دقّة وحاجة للنّور إلاّ أنّ «**... الظلمة الخانقة التي ترين على الكهف...**»[2] هي المهيمنة على جو المصنع، حتّى ليكاد العامل أن يرى صاحبه، وسوء هذا المكان وفقده لكل ظروف العمل، تؤكدها برودته الدائمة، فالجو خارجه لا يختلف عن وسط المعمل في « **...فم الهواء الفاغر قرب السّقف مع قضبان من حديد، ينشر في الكهف ضوءا شاحبا...**»[3] فهذا المكان هو « **...الجحر المظلم، العفن...**»[4] الّذي يغطي كلّ المكان، فحتّى إذا تنفّس أحدهم « **...حملت إليه أنسام الكهف رائحة نتنة قوية إشمأز منها اشمئزازا شديدا...**»[5].

فالظّروف الّتي ترافق جو العمل هي البرودة القاسية والرائحة الكريهة والظلام، فهذا المكان لا يتوفر على أدنى شروط العمل، وكأنّ هذا المكان هو معمل للعبيد، الّذي يفقد العامل فيه كلّ حقوقه، ولا يمتلك حقّ التّذمر أو الاعتراض على هذا هذا المكان، فكانت صورة المعامل المنتشرة، صورة أخرى للمأساة والفقر الّذي يعاني منه هذا المجتمع، صوّر الكاتب مكان العمل كصورة من صور الاستغلال والاستبعاد الذي يعاني منه المجتمع، فقد العامل في هذا المجتمع كرامته وحقوقه، فالمجتمع يعيش في زمن العبوديّة الّتي حاربتها البشريّة، لكنها ماتزال مستمرة في هذا المجتمع.

---

[1] - الرواية ص 21

[2] - الرواية ص 61

[3] - الرواية ص 38

[4] - الرواية، ص 42.

[5] - الرواية، ص 49.

ب- الفضاء النّصّي:

لم يكن للفضاء النّصيّ ارتباط كبير بمضمون الحكي، بقدر ما يحدد مدى انفعال الكاتب بنصه، فعدد الفصول في الرواية جاء على شكل دائري يشبه حركته التّنفس في حالته الاضطراب النفسيّ والعصبيّ، فتارة نجد الفصل صغيرا محدّدا في عدد صفحاته وتارة أخرى يسترخي الأديب في سرد الأحداث الفرعيّة ويطغى المونولوج والاسترجاع، وأخرى تتزاحم الأحداث ويتسارع الإيقاع من خلال حوافز موجز يشبه البرقيات التيليغرافية، فجاءت -جراء ذلك- بنية النّصّ على الشّكل التالي:

الجزء الأول		
الفصل	عدد الصفحات	الزمن
01	04	ماضي/حاضر
02	04	ماضي
03	02	ماضي
04	03	ماضي/حاضر
05	05	حاضر/ماضي
06	04	حاضر/ ماضي
07	05	ماضي/حاضر
08	03	ماضي/حاضر
09	07	ماضي/حاضر
10	04	ماضي/حاضر

11	03	ماضي
12	05	ماضي/حاضر
13	04	حاضر/ ماضي
14	03	حاضر/ ماضي

الجزء الثاني		
الفصل	عدد الصفحات	الزمن
01	03	ماضي/ حاضر
02	03	ماضي/حاضر
03	02	ماضي
04	03	ماضي
05	03	حاضر
06	02	حاضر
07	04	حاضر/ماضي
08	03	ماضي/حاضر
09	03	حاضر/ ماضي
10	04	ماضي/حاضر
11	04	ماضي

12	03	ماضي/حاضر
13	03	ماضي/حاضر
14	04	ماضي/حاضر
15	02	ماضي/حاضر
16	03	ماضي/حاضر
17	03	حاضر
18	03	ماضي/حاضر
19	02	حاضر
20	01	ماضي
21	03	حاضر/ ماضي

الجزء الثالث		
الفصل	عدد الصفحات	الزمن
01	04	حاضر/ماضي
02	02	ماضي/حاضر
03	02	حاضر
04	02	حاضر/ماضي
05	03	حاضر/ماضي
06	03	ماضي/ حاضر

07	04	حاضر/ماضي
08	03	حاضر/ماضي
09	03	ماضي/حاضر
10	03	ماضي/حاضر
11	03	حاضر/ماضي
12	03	ماضي
13	03	ماضي

هكذا انبنى الفضاء النّصيّ، حيث يُظهر لنا هذا التقسيم أنّ الأحداث في الرواية لا تجري بالطريقة المتسلسلة العادية، بل إنّ كل فصل يحيلنا على نقطة من الأحداث بشيء من الاختلال في الترتيب الزمني، حاضر/ماضي، وهذا الترتيب كما سبقت الإشارة إليه يعبر عن طبيعة المضامين الّتي أراد الكاتب أن يؤكدها، تلك المتعلقة بموقف "عمر" من الأوضاع المزرية، الّتي يعيشها المجتمع الجزائريّ إبان الاستعمار الفرنسيّ، والأحداث الّتي توالت بشكل تراتبي بين هذه الفصول.

فالفضاء النّصيّ لهذه الرّواية يعري الوضع الاجتماعيّ للجزائر قبل الاستقلال ويبرزه على أنه وضع غير مريح تماما، بالنسبة إلى الأشخاص الّذين ينتمون إلى شريحة برجوازية صغيرة، الّتي يقدمها على أنا هي وحدها دفعت ثمن التناقض الاجتماعي والصراع الطبقي الناجم عند ذلك.

ويبرز هذا الانفعال أثر تلك الاختلال التي واكبت معاناة المجتمع الجزائريّ، وكيفية تأثيرها المباشر في بنية النّص، سواء من حيث توزيع الزّمن (حاضر/ماضي) أو من ناحية توزيع عدد الصّفحات على الفصول والّتي خضعت لتأثر الأديب وتفاعله مع أحداث روايته.

المبحث الرابع: بنية الشّخصيّة ودلالتها الإيديولوجية.

لقد خضعت التّقاليد الأدبيّة المرتبطة بالشخصيّة إلى تحولات عميقة، منذ فجر الدّراسات الأدبية على يد أرسطو، وعبر الفترات الّتي أعقبته من تاريخ الأدب، بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشّخصية في إطاره "الدياكروني"، تقول فيرجينيا وولف" Virginia woolf في مقال لها، حول الشخصية الروائية: «**...دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه على الشّخصية، وهذا في حدود عام 1925...**»[1]

ليصبح الحديث عن موضوع الشّخصية لدى نقاد القرن التّاسع عشر شغلهم الشّاغل، أي نالت نصيب الأسد من الاهتمام، بهدف التّعرف على علاقة هذا الركن الروائيّ من النّاحية البنائيّة بالبنية العامة للنّص الرّوائي، وعلاقة هذا الأخير بالتّوجه الإيديولوجي من النّاحية التأثريّة.

تمثلت وظيفة الشخصيّة الروائيّة لدى نقاد القرن التّاسع عشر، في اختزال مميزات الطبقة الاجتماعيّة وتصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخيّة، وانتقل دورها من الاهتمام بحياة مجتمع قد انتهى (الملحمة) إلى الاهتمام بـ مجتمع في طريق التّشكّل والنّهوض(الرواية)، وبهذا تصبح الشّخصية من المكونات الأساسيّة للحدث، وهذا ما أعطى الشخصيّة أحقيتها بل ضرورة تواجدها، وبدونها تصبح حركيّة الرواية كعامل محدّد مستحيلة بل معدومة تماما، وهذا مادفع "لوكاتش" Guorgy lukàcs إلى ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النّصّ الرّوائي، محددا مفاهيم الشخصية الروائية مميزة عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى: البطل الإشكالي، الشخصية النمطية.[2]

---

[1] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 207، ضمن :فيرجينيا وولف، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العربية الترجمة، القاهرة، 197، ص 174.

[2] - ينظر: جورج لوكانش، دراسات الواقعية: تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1985، ص 151

في حين سلك باختين Mikhaïl Bakhtine نهجا يخالف ماذهب إليه "لوكاتش" من خلال سعيه لتأصيل التّعبير الروائيّ، خارج الشّروط المجتمعيّة والتاريخيّة الّتي ولدت الشّكل والوعي به[1]، وقد شكّل هذا الطّرح نوعا من الانقلابية في المفهوم الّذي كان يسود قبل ذلك حول الشخصيّة.

ومع تطور العمليّة السرديّة وتعقد وظائفها، صار المطلوب من الروائيّ أن يراعي الطبيعة النفسيّة والمزاجيّة لشخصيّته، حيث يذهب "رولان بارث" إلى أنّ هذا التطور جعل الشخصيّة تكتسب تماسكا سيكولوجيا، لم يكن متاحا لها سابقا وبذلك أصبحت كائن كامل التكوين، حتّى وإن لم يقم بأيّ حدث، وهكذا كفّت الشخصيّة عن تبعيتها للحدث وتجسد فيها جوهر سيكولوجي.[2]

مع ظهور المدرسة البنيويّة، ونشاط التّحليلات البنيويّة للأدب بصفة عامة والسّرد بصفة خاصة، بدأت النّظرة إلى الشّخصيّة كجوهر سيكولوجيّ تتخذ أبعادا أخرى، وقد اختزلها "بروب" إلى أصناف بسيطة تقوم على وحده الأفعال الّتي تستند إليها في السّرد، وليس على جوهرها السيكولوجيّ.

في حين نجد اللّسانيين قد ذهبوا إلى القول بأنّ الشّخصيّة منعدمة تماما خارج الكلمات، هذه التوجهات الّتي لا تبتعد كثيرا عن أراء البنيويين، حيث يذهب "فليب هامون" Philip Hammond إلى حدّ الإعلان عن أنّ مفهوم الشخصيّة ليس مفهوما "أدبيا" محضا، وإنّما هو مرتبط بالوظيفة النّحوية الّتي تقوم بها الشّخصيّة داخل النّصّ أما وظيفتها الأدبيّة فتأتي حين يحتكم النّاقد إلى المقاييس الثقافيّة والجماليّة[3]، فيلتقي عنده مفهوم الشّخصية بمفهوم العلاقة اللغويّة (المورفيم) يأتي فارغا ويمتلئ بالدّلالات بعد نهاية قراءتنا للنّصّ.

---

[1] - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987، ص 15.

[2] -ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للخطاب، ص33.

[3] -ينظر: حسن بحراوي، مرجع سابق، ص210.

ويعبر هذا التّوجه ذو أهمية كبيرة في دراسة الشّخصيّة وتحليل مفاهيمها، إلاّ أنّ أهمّها وأغناها من النّاحية الإجرائيّة، هي الّتي يقدمها "فيليب هامون" وقد اقتصرت على ثلاث فئات أين يرى أنّها تغطي مجموع الإنتاج الروائيّ:

- فئة الشّخصيات المرجعية"personnages référenciels": وتدخل ضمنها الشّخصيات التّاريخية، الأسطوريّة.....الخ.

- فئة الشّخصيات الواصلة "personnages embrayeurs": وتكون علامات على حضور المؤلّف والقارئ

فئة الشّخصيات المتكررة personnages anaphoriques :مثل الشّخصيات المبشرة بالخير، أو تلك الّتي تذيع وتؤول الدلائل وتظهر هذه الشّخصيات في الحلم أو في مشاهد الاعتراف أو البوح[1].

وأمام هذا التّعدد من الدّراسات والتّوجهات، فانه لا يمكن أن يدّعي هذا المدخل المقتضب الإحاطة بكلّ الإشكاليات المطروحة على السّاحة النّقدية في ما يتعلق بهذا الموضوع إلا لماما وبقدر ما يسمح به المجال.

أما فيما يتعلق بالنّص الرّوائي الّذي بين أيدينا، وفي ضوء المؤثرات الإيديولوجيّة فانّ الشّخصيات في رواية "النّول"، لم تخرج عن كونها حاملا إيديولوجيّا، وظّفت بطريقة تجعل النّص يبوح، بل يكشف عن انتمائه الأيديولوجيّ مع تطور الأحداث من خلال حركات هذه الشّخصيات وأفعالها وأقوالها، وهي في كلّ ذلك تخضع للمقولة والخطاب الّذي يريد الأديب إيصاله للمجتمع الّذي يكتب له، وتحديد موقفه من قضايا عصره وظروف مجتمعه الحياتيّة والتاريخيّة.

ولكي يتسنى له ذلك سهر على تقديم نماذج متنوعة من الشّخصيات، منها ما هو حامل لإيديولوجيا الأديب، ومنها ما هو حامل لإيديولوجيات مضادة، وهذا ما سنحاول

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 216-217

توضيحه في هذه الدراسة.

1-النموذج الثوري (الشخصية الدينامية) protagoniste :

وهي الشخصيّة الّتي تعطي الحدث انطلاقته الديناميّة، تدور حولها الأحداث منذ البداية حتّى النّهاية، فهي الحامل لفكر الأديب أو الّذي يدعوا إليه أو المعبرة عن معطيات الواقع الّذي يودّ الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقيّ، ف "عمر" وأمّه "عيني" هي شخصيات تنضوي تحت هذا العنوان، وتقوم بوظائف وفق المساحة المحددة لها من طرف الأديب المبدع، وهي في النهاية شخصيّة محوريّة تدور في فلكها كل الشخصيات الرئيسيّة منها والثانويّة، المهمّة والأقل أهميّة وترتبط بها الأحداث.

1-1-.شخصية "عمر"

يعدّ عمر بطل الرّواية، حيث تدور أحداثها حوله، هو طفل يبلغ من العمر أربع عشرة سنة، دائم التّساؤل دون أن يجد لأسئلته أجوبة ترضي فضوله، وتطمئن باله "عمر" هذا الصبيّ الصّغير الّذي انهالت عليه معاول الحياة بضرباتها الموجعة، تاركة إياه يتخبط في عالمه المظلم والموحش والبارد، يتلمس الدفئ بنشارة الفحم فقد«**...كان يمضي في كل مساء يجمع بعض نشارة الفحم حول المحطة بين سكك الحديد هذا هو السبيل الوحيد إلى قليل من الوقود في البيت...**»[1]. ظروف قاسية وأحوال متدهورة تلك الّتي يعايشها هذا الصبيّ الصّغير، ومسؤوليّة حملت على عاتقه بجعله رجل البيت كونه يتيم الأب.

"عمر" في هذه الرّواية يتأمل الأحداث والوقائع الاجتماعيّة الّتي يمر بها المجتمع، بكل مآسيه وبكل تناقضاته، "أنّ عمر" بمثابة الصّغير الّذي يتشكل في هذه

[1] - الرواية، ص 08

الرّواية والممثّل للوعيّ الاجتماعيّ الواقعيّ.

يتمثّل دور عمر في مساعدة أمّه "عيني" في الحصول على ما يسدّ رمقهم في ظل هذه الظّروف القاهرة الّتي يمر بها المجتمع، وخلال بحثه تصادفه أحداث ووقائع تساعد على تشكّل وعيه بذاته وبالآخرين وبمجتمعه البائس الفقير، وهذا الوعي الذاتيّ «...**يقتضي الشّعور بالآخرين، فهو اجتماعيّ في أعمق طبيعته الميتافيزيقيّة...**»[1].

إنّ اهتمام "عمر" بحال النّاس وأحوالهم نابع من وعيه بأوضاع البلاد المزرية، يتساءل "عمر" في نفسه عن سبب رضوخ النّاس لهذه المعاملة السيئة وقبولهم واستسلامهم لهذا الواقع المزري، فسكوت النّاس عن الظلم الّذي يطالهم حيّر "عمر" وأيقظ التّساؤلات في نفسه، ولكن كالعادة لا جواب يسكت فضوله، رغبة "عمر" في التغيير كبيرة لكن عجزه عن تقديم المساعدة يشلّ حركته ويهد عزيمته، فها هو يتقدم من «...**أحد هؤلاء المتشردين، وهو قصير مدبوغ الوجه، فتردد عنده قليلا، ثم مد إليه الخبز والسمك وهو يسأله هل يريد أن يأخذها...**»[2]. فشعور عمر بمجتمعه وإحساسه بألمهم ومشاركته لهم، وتفكيره الدائم بهم، والهواجس الّتي تجعله «...**غارقا في تأملاته...**»[3]. هي مولد الوعي الذّاتي عنده.

إنّ عمر لا يعاني من العزلة بمفهوم الاغتراب ومحاولة الانتحار، بل يحاول السمو بذاته من أجل تحريرها والبحث عن طريق الحريّة الروحيّة والذاتيّة ثم الاجتماعيّة، فالضّغط الّذي يواجهه "عمر" كل يوم في البيت وفي المصنع يجبره على الدّخول في قوقعته والانعزال عن العالم الخارجيّ، وهو الأمر الّذي يؤدي فيما بعد إلى فقدان الشخصية جوهرها الحقيقي الإنساني، وهذا ما يدركه "عمر" إذ أنّ الشّخصية

[1] - نيقولاي برديائيف، مرجع سابق، ص 91

[2] - الرواية، ص 37

[3] - الرواية، ص 38

أصبح دورها في هذا المجتمع محصورا في توفير لقمة العيش.

ما يميّز "عمر" عن غيره ويجعله ينفرد بشخصيته، هو أنه يدرك تمام الإدراك أنّ الحصول على الخبر" ليس بالحل الّذي يفضي إلى الحريّة الذّاتية، بل ماهو أبعد من ذلك فهو مدرك لواقعه وإلى ما تسير عليه الأوضاع الاجتماعية بكلّ فئاته، وهذا ما يجعل "عمر" يشعر بأنّه في مكان غير مكانه، وفي عالم غير عالمه، خاصة في مصنع النّسيج، هذا المكان الّذي «...**جعله يشعر بحاجة قوية لاتغالب على الفرار بفكره من الكهف إلى الصباح البارد والشوارع المضطربة بالنّاس...**»[1]، ما يجعله ينظر إلى النّاس نظرة غريبة.

تنقضي الأيام في هذا المجتمع، و "عمر" «...**ينضج، إنه لا يقل عن غيره حذفا ولاحدة في إدراك الأمور...**»[2]، والأسئلة الكثيرة الّتي تتزاحم في رأسه عن ذلك الصّمت الّذي خيّم على هذا المجتمع الخاضع لمآسيه ومرارة العيش، تساعده في «...**تحقيق شخصيّته، عندئذ ينبغي عليه أن يعترف أولا بعجزه عن الاستمرار في وجوده التنسكي، وأن يعترف ثانيا، بالمصاعب العظيمة الّتي تكتنفه من كل جانب، في محاولته الهروب من عزلته...**»[3]

هذا الشّعور بالعجز الّذي بلغ أشده في مساعدته للفلاحين والمتشردين في مجتمعه، وفقدانه الثّقة في الرّجال الكبار الّذين يشكلون هذا المجتمع، جعل من إحساس العزلة عنده تعبيرا لرفض هذا الواقع، هؤلاء الّذين لطالما سمع منهم كلمات تدل على احتقار الذّات وابتغاضها« ...**نحن لاقيمة لنا...**»[4] فعمر كان «...**يفكر بحزن ومرارة، لعله أخطأ في أنه لم يفهم اشمئزاوهم ....وعملهم؟ فيم كان يفيدهم**

---

[1] - الرواية ص 49

[2] - الرواية ص 65

[3] - نيقولاي برديائيف، مرجع سابق، ص 95.

[4] - الرواية ص 100

عملهم إذن، لماذا يقومون به ماداموا يحتقرونه؟...»[1] فالإنسان حقيقة يتأثر بالبنية الماديّة والاجتماعيّة الّتي يعيش فيها لكنّه حر في جوهره وبإمكانه تغيير واقعه والتّصدي لهذا الواقع الاجتماعي، وهذا ما يحدّث به "عمر" نفسه «...**يجب أن أكافح جميع الصعوبات، مهما كلف الأمر، ولو أرقت في سبيل ذلك دمي...**»[2]، فإيمانه القويّ قادر على قهر كلّ الصّعوبات الّتي تعترض طريقه.

إنّ إحساس "عمر" بالعزلة، كان نتيجة رفضه استسلام هذا المجتمع لواقعه، غير أنّه يشعر بآلامه في الآن ذاته، وقلّما يحدث ذلك في شخصيته الإنسان، فالعزلة تعني القطيعة عن المجتمع وتنميته الإحساس بالنّفس، "وعمر" لا ينعزل عن المجتمع بل استطاع أن يجمع بين صفته الاجتماعيّة والابتعاد والعزلة عن المبادئ السائدة في هذا المجتمع الّتي تعلم الإنسان الخضوع والاستسلام المطلق واللاّمعقول.

عرف " عمر" كل أنواع الصّعوبات والقهر، بداية بتركه المدرسة وعدم الإحساس بطفولته من أجل البحث عن "الخبز"، فواقعه الاجتماعيّ والزّمان والمكان اللّذان يحدّدان حياته «...**هما المصدر الحقيقيّ لعزلته...**»[3] ثم استمر هذا الاضطهاد وهذه العزلة باشتغاله في كهف للنّسيج، وهناك كان بمثابة العبد وليس العامل، كل ذلك ساعد على ظهور شخصية منفردة، وثائرة، ومنعزلة، واجتماعيّة، تحاول صنع التّغيير أو التفكير الجديّ في هذا التغيير، رغم صغر سنّه إلاّ أنه يدرك أن الإنسان خلق للمقاومة والتّحدي وتحقيق الذّات.

1-2-شخصية "عيني"

على الرغم من أهميته المرأة في بناء المجتمع، إلاّ أن الأديب "محمد ديب" في

---

[1] -الرواية ص 100

[2] - الرواية ص 34.

[3] - نيكولاي برديائيف، مرجع سابق، ص 94.

روايته أظهرها بشكل محتشم، فلا تظهر للقارئ إلاّ من خلال شخصية "عيني"، أو في تلك المرأة التي فقدت فلذة كبدها "أم زبيش" ، أو في تلك المتسولة التي أفقدتها الحياة أنوثتها.

صوّر الأديب المرأة على أنها شخصيّة ضعيفة، مهمشة، تندب حظها العاثر في الحياة، ماعدا شخصيّة واحدة وهي "عيني" أم عمر، هذه المرأة الّتي تظهر بشكل قاسي وصلب، ومتسلّط، شامخة تأبى الانحناء إلى هذه الظروف القاهرة الّتي أحنت ظهور الرجال.

لم تتجاوز "عيني" سن الأربعين، ترملت في سنّ مبكرة مسؤولة على ثلاث أطفال في هذا الزمن الأغبر، كانت الأم والأب لهم، تعمل جاهدة ليلا ونهارا في سبيل تأمين لقمة العيش لأطفالها، ترفض الاستسلام والهزيمة لهذا الواقع الاجتماعيّ.

"عيني" أنموذج حقيقي للتّناقض، تناقض يجمع بين حنان الأم وقسوة الحياة والمجتمع، فهي تدرك جيدا العالم الخارجي الّذي سيعيش فيه "عمر"، والّذي سيواجهه ولذلك تسعى لتكوين رجل يعتمد عليه في هذه الحياة، من دون أن تتخلى على حرصها وخوفها على ولدها.

إنّ تربية النشئ الأولى من شأنها أن تحدّد مصير المجتمع، فالتربية الصحيحة تصنع رجالا قادرين على مواجهة مطالبة الحياة وتقلباتها، والنهوض بمجتمع زاهر، ولم يكن هدف "عيني" بإلقائها المسؤوليّة على عاتق ابنها"عمر" إلاّ من أجل منحه الثّقة في نفسه وشخصيّته من أجل مساعدته على بناء وعيه بنفسه.

فرؤية "عمر" لوالدته وهي تعارك الحياة وبذل الجهد، كان من شأنه أن يولّد العزيمة في نفس هذا الصبيّ، مدركا أنه لاسبيل إلى تحقيق الأحلام دون جهد أو تعب، وأن تحصيل الخبز لن يكون دون عمل وجدّ، كما أنّ الواقع الّذي عايشته "عيني" ولا تزال تعيشه منحها وعيا وإدراكا للأمور على حقيقتها، فهي تعيي جيدا أنّ ما

سيحدث في هذا المجتمع هو أكثر شر وكارثية مما هو عليه، فلا شيء ينبّئ بالخير في هذا المجتمع، وقد استطاعت أن توصل هذا الشّعور لابنها حتى أصبح يتساءل «**...ما بال أمي لا تنتبه، إلا على علائم الشر وما يمثل الكوارث...**»[1] "فعيني" أوصلت قناعتها هذه لابنها فأصبح يشعر بأنّ هناك شر كبير يتربّص بهم في الظلمات وذكره هذا « **...بأمّه الّتي تشم الشتاء في كل شيء، وتكتشفه بحدسها الممزق في كل شيء...**»[2]

إن القوة والجبروت التي تظهر على شخصية "عيني" ،هي بمثابة القناع التي تتخفى ورائه من أجل أن لا تكون لقمة سهلة المنال، هي المرأة التي تعاني انقسام داخلي وخارجي، وكان "عمر" وسط هذا الانقسام بين مسؤوليّته توفير الغذاء لأولادها وأمها العجوز وبين مسؤوليّة ابنها التي أجبرته على الخروج من المدرسة من أجل العمل والاعتماد على نفسه، ف «**... منذ ثلاثة أيام قالت له، ناسية أنها هي الّتي قادته إلى ماحي بوعنان: لو بقيت في المدرسة لأمكن أن تحصل في المستقبل على عمل في المكتب.... ولو كنّاسا، أما الآن فما عسى أن تصبح؟ حائكا؟ لسوف تعمل في النهار وفي الليل دون أن تجني كسرة الخبز، هل تسمع؟ لن تجني كسرة الخبز...**»[3]

على الرغم من اجتهادها وتعبها في سبيل تحسين ظروفهم الحياتيّة، إلّا أنّ "عيني" كانت تتجرع مرارة الفشل مرة بعد مرة، ملتحفة رداء اليأس والخيبة، ناقمة على مصيرها المشؤوم، فقد قالت لإبنها«**... على هذه الأرض اللعينة ولدنا كما يولد العار وأكلنا كما تأكل الحثالات، وتركنا كما يترك المنبوذون، حتى خبزنا أسود كسواد هذا**

[1] - الرواية، ص 09

[2] - الرواية، ص 09.

[3] - الرواية، ص 32.

اللّيل الذي يلفنا بظلامه...»[1]، فلا بصيص أمل يمكن أن يُدخل الدّفئ والسّعادة في قلب "عيني"، هذا القلب الذّي حجرته الحياة بضرباتها الموجعة.

" إنّ عيني" هي رمز الأمّ الّتي تعاني وتتوجع، هي رمز لهذه الأرض الّتي أُستبيح جسدها للغاصبين، وغضبها من ابنها دلالة على غضب الوطن، غضب على أبناء هذا البلد، الّلذين رضوا بالذّل والهوان واضعين أيديهم على أفواههم، ملتزمين بذلك الصّمت على الظّلم الّذي يطالهم، مستسلمين لواقعهم المخزي، فـ "عيني" تنتظر من "عمر" التّغيير، هذا الجيل النّاشئ القادر على استرداد حرية وطنه، واسترجاع كرامة أهله" فـ "عيني" في هذا النّصّ تمثل "الأرض" و "الوطن" الّذي يعيش تحت وطأة العبوديّة والتّمزق الدّاخلي والخارجي،" عيني" هي واقع البلد والمجتمع، هي جزائر الحاضر الذّي لا مستقبل لها، "عيني" هي جزائر 1943، هي جزائر الاستعمار.

هكذا تتجلّى بصمات هذه الإيدولوجيا، كوسيلة اعتمدها الأديب عن وعي تام، لبناء نموذجه الثّوري، وفي ضوء هذه الإيديولوجيا، تنطلق الشخصّيات من بيئة محليّة، شديدة الخصوصية، يعمل الروائي على إعطائها ملامح هذه البيئة للتّوحد معها، فهما شيء واحد، وهذا معنى وطنيّ حرص الأديب على إظهاره، عندما جعل هذه الشخصّيات تتحرك ضمن هذه البيئة، غارقة في الهم الوطني، تندفع وراء وطنيتها دون اكتراث بأي شيء آخر.

فالنموذج الثّوري منزّه عن الأخطاء، صورة مثالية لحب الوطن، والتضحيّة في سبيله، نموذج إنساني، يتجاوز الذّات إلى مجال القيّم والمفاهيم،والدلالات التاريخيّة...لايتوانى عن شحذ الهمم وشحن العقول.

2- **النموذج المضاد (الشخصية المناوئة)** Antagoniste:

[1] - الرواية ص 33.

وهي كما يطلق عليها بورناف "Bourneuf" القوة المعاكسة ،الّتي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية [1] ، وتقف في مواجهتها مجابهة لكل أفعالها، فهو تلك القوة الضاغطة على النموذج الثوريّ، والمعرقلة له، تقف في وجه طموحاته، موظفة في ذلك كل الوسائل (الدّين، التاريخ)، وكل العناصر المضادة للمجتمع، وهو عند سوريو "القوة المضادة"[2].

وقد جاء في هذا العمل الروائي نموذجين اثنين، نموذج العميل "ماحي بوعنان"، هذه الشخصية التي لا تتردد في استغلال أبناء جلدتها، واستعبادهم من أجل مصالحها، وهناك النموذج الثاني "المستعمر"، هذا الأخير الذي حل ضيفا غير مرغوب فيه، فارتكب أبشع الجرائم وأحقرها ضد الجزائريّين من خلال استِباحته لأرضهم وعرضهم.

2-1- نموذج العميل: "ماحي بوعنان"

في ظل الظروف القاسيّة الّتي كان يعيشها أبناء البلد، ومصارعتهم للحياة من أجل البقاء، كان "ماحي بوعنان" وأمثاله ممن باعوا ضمائرهم، يعيشون في رخاء دائم، فهاهو داخل منزله مستلقي «**...على الفراش، طاويا ساقيه إنّ الغرفة الواسعة غارقة في جو من الحشايا، وفي الظّل تلتمع أوانٍ من النحاس إلتماعا غامضا...**»[3] ، وبينما كان النّاس يمشون في الشوارع بملابس رثة ومهترئة، كان "ماحي بوعنان" يرتدي أفخم الملابس ويلتحف«...**"قباء أحمر من وبر الجمل...**»[4] .

1- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، دار كوكب العلوم، ط1، 2014، ص382، ضمن: Roland bourneuf.et réal quellet lunivers du roman .puf. paris.1989.p161.

2 - ينظر، حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 219.

3 - الرواية، ص 18.

4 - الرواية، ص25.

"ماحي بوعنان" شخصية فاسدة، منعدمة الأخلاق والمبادئ، بعيدة كل البعد عن حسها الوطنيّ وانتمائها، إنّ كره "ماحي بوعنان" لأبناء بلده واحتقاره لهم ظاهر في نظّراته إلى عماله، حيث كان «...**يلقي عليهم نظره احتقار...**»[1] واشمئزاز، دون أن يتكلم معهم حتّى وإن خاطبه العمال أو وجهوا له سؤال، وكأنه بكلامه معهم قد ينتقص من قيمته ويقلّل من شأنه.

كان "ماحي بوعنان" بمجرد وصوله إلى الكهف الّذي يعملون فيه «ينقطع كل حديث... وتتضّاعف نشاط الأنوال»[2] ، صمت رهيب يخيِّم على المكان، وكآبة شديدة تزيد من ظلمة الكهف وبرودته، وما إنْ يخرج "ماحي بوعنان" من الكهف «...**حتى تقصلت قسمات العمال غما وحزنا... وأرخى كل منهم العنان لحلقه...**»[3] ، ويعود الحال إلى ما كان عليه قبل مجيء المعلم.

إنّ معاشرة "ماحي بوعنان" للمستعمر وتعامله معهم، ومشاركته لهم، أنسته ديانته وشريعته الإسلامية، فعاد واحدا منهم، يأكل ما يأكلون، ويشرب ما يشربون، من أجل إرضائهم وتقبُّلِهم لهُ في سهرات المجون ومجالس اللّهو، فها هو «...**في اللّيلة الماضية سكروا سكرة كبرى، وفي اللّيلة الّتي قبلها أيضا...**»[4] ، فكان العمال يشعرون بالخزيّ والعار، حتى "عمر" هذا الطفل الصغير «...**يشعر بالخجل والعار أمام هذا الرجل السكران...**»[5] : فبينما كان العمال يتضورون جوعا في انتظار استلام أجورهم، كان "ماحي بوعنان" ينفق المال في شرب الخمر، يقول أحد عماله:

---

[1] - الرواية، ص 26.

[2] - الرواية، ص 25.

[3] - الرواية، ص 28.

[4] - الرواية، ص 118.

[5] - الرواية، ص 116.

«...يعرف كيف ينفق في الإثم، أما بعد ذلك فيا ويلتنا ! ... إنه يماطل في الدفع أسبوعا بعد أسبوع، ثم لا ينقدّنا قسطا من أجورنا إلاّ في أيام الأعياد...»[1].

لم يكن "ماحي بوعنان" صاحب مال وجاه من قبل، بل كان «**...عاملا يعمل بأجر...**»[2]، ولكن أتباعه للمستعمر وبيعه لأرضه وأهله، هو ما أوصله اليوم إلى ما هو عليه فأصبح «**...كبار تجّار المدينة أصدقاءه، وأصبح وجهاء الفرنسيّين يحترمونه...**»[3] ، لكن ما يجهله ماحي بوعنان أنّ «**...المال الحرام يذهب كما أتى...**»[4] ، وأنّ قيمة الإنسان تكمن في مبادئه وليس في ما يملكه.

وبهذا فإنّ الشخصيّة الّتي وظفها "محمد ديب"، هي نتاج أفرزته وحدّدت مصيره الأفكار الاستعماريّة والارستقراطية ، حتّى وإن لم تكن تنتمي فعليا لهذه الطبقات، فهي في الأخير ضحايا وعي زائف وأحلام سرابية.

2-2- نموذج المستعمر:

وهو النموذج -أيديولوجيا- الكليّ، أي النموذج المستقطب للنماذج السالفة الذكر، فهو المحور الّذي تدور حوله النماذج السابقة، صنعها لنفسه، وجعلها تؤدي وظائف لايملك الوقت الكافي للقيام بها، وفي الوقت نفسه يتولى هو تقديم الحماية اللازمة لها، تارة بالإغراء وأخرى بالتهديد، وثالثة بالسلب الفكري الفعلي.

إنّ الملاحظ في رواية "النول"، أنها لم تعرض هذا النموذج بطريقة مباشرة إلّا نادرا، ولكنها توظف وبشكل مكثف للنماذج السابقة لتكشف عن سلبياته، وتبرز خطورة

---

[1] - الرواية، ص 118.

[2] - الرواية، ص 119.

[3] - الرواية، ص 119.

[4] - الرواية، ص 111.

أيديولوجيته، وما تهدد به المجتمعات المستعمرة، فإذا كان النموذج الثوريّ يمثّل «...**رمز القوى الّتي تعمل في التاريخ عملا شاملا، بأقصى حد من الخصوصية والتجسيد...**»[1] ، فإنّ هذا النموذج يمثّل رمزا للقوى السالبة الّتي تعمل من أجل اختلال الموازين، وتهديم حقائق قائمة بذاتها لإرساء حقائق بديلة ودخيلة، ولهذا فهي (القوى) لا تظهر علانية، وإنما تتدرس في أجساد محلية قابلة للذوبان، وتمارس عملها بالتخريب بأيدي هؤلاء، فها هي امرأة تقف في وجه هؤلاء بعد أن اِقتاد زوجها إلى السّجن بأمر من رئيسه «...**هذا الرجل يزعم أنه واحد منّا، يزعم أنه أخ من أخوتنا، فيا أيها النّاس الطيبون، هل يستطيع أحد مما يلبسون هذا اللّباس العسكريّ أن يظّل يزعم لنفسه أنه واحد منا، أنه أخ من إخوتنا...**»[2] .

والنموذج الأجنبي (المستعمر) لا نراه واضح المعالم في هذا العمل الروائيّ، إلّا من خلال النماذج العميلة له، وهي نفس العملية التي رأيناها مع النموذج الثوريّ- من ناحية الأفكار ومن ناحية الأفعال، وهو الأمر الذي يبيِّن لنا موقف الأديب الإيديولوجيّ والغاية من كتابته لهذا النّص.

فالصراع الإيديولوجيّ، والصدام الطبقيّ، يقعان بين نموذجين من المجتمع الجزائريّ، النموذج الثوري الّذي يحلم بمستقبل آمن وزاهر وبلد حر ومستقل، والنموذج المضّاد الّذي يسعى إلى هدم أحلام وآمال الجزائريِّن ومُطالبتهم بالرضوخ لواقعهم والإيمان على أنه قد قدرهم المحتوم.

يقف الأديب وراء النموذج الأول (الثوري) ساندا ومدعما وممدا بالأفكار «...**إنّ أُناسا وصلوا إلى حدٍّ أصبحوا فيه لا قيمة لهم، وصاروا أصفارا، لا يمكن أن يفعلوا إلا**

[1] - واسيني لعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، ش، و، ن، ت، الجزائر، ط1، 198، ص 41.

[2] - الرواية، ص 138.

شيئا واحدا... هو أن يطالبوا بكل شيء...إن أُناسا مثلنا هم مقياس كل شيء، هم المقياس الّذي يقدر به بلد، أو شعب، أو عالم، ...لابد لنا في سبيل ذلك من أن نقلب العالم رأسا على عقب... وجب علينا أن نحطم كل شيء، علينا أن نبدل العالم والإنسان...» [1] .

بينما يعادي النموذج الثاني (المضاد) ويظهره في أبشع صورة، فهو دائما مضّاد لمجرى التاريخ، يلفه الجهل وتكبله أطماعه، وتعميه المكاسب الذاتيّة الآنيّة، هذا النموذج الّذي لا يرى في الوطن إلا كنزا دفينا، وفي الشعب كتلة جامدة لا تتحرك، يسعى لقتل الأمل في نفوس الشعب «**...مصيريكم إلى جهنم، مصيركم جميعا إلى جهنم...**»[2] ،والدّوس على كرامتهم ومشاعرهم «**...إنه لشقاء أن يعيش المرء مع أناس مثلكم...**»[3]، وهي دائما ضحية أطماعها، وفي هذه العملية التقابليّة يتفوق دائما النموذج الثوريّ على النموذج المضّاد بأمر من الأديب، الّذي يخدم هدفه الإيديولوجيّ والأفكار الّتي يدعوا إليها، فكانت واضحة المذهب، نقلت إلينا الاتجاهات الإيديولوجيّة (أيديولوجيا الأديب ونقيضها).

ويبقى أن نشير في ختام هذا المبحث إلى أن نجاح الشخصيّة وإخفاقها في الرواية الإيديولوجيّة، يتم بمقدار ابتعادها عن المباشرة في عرض الأفكار الّتي شكّلت أساسا من اجلها، وقدرة الروائيّ على تضمين أرائه في البناء الفني للشخصيّة.

---

[1] - الرواية، ص 54.

[2] - الرواية، ص 44.

[3] - الرواية، ص 51.

خاتمة

خاتمة:

نصل في خاتمة هذه الدراسة إلى أنّ هذا العمل الروائيّ، الّذي وقفنا عنده يمثّل توجها إيديولوجيا، من خلال عكسه للوعي الّذي يمتلكه الأديب، عن تلك الظروف التاريخية، أي أنّ هذا العمل الروائيّ يفصح عن معرفة، ووعي، وإيديولوجيا سابقة، ومحددة لسيرورة تاريخية.

فما يقدمه هذا العمل الإبداعي لمبدعه، حول هذه الإشكالية التاريخية، مقروءة ومعايشة من طرفين وبطريقة مزدوجة، من ناحية شخصيات هذه الرواية، ومن ناحية أخرى قراءة الأديب نفسه وهو يقدم لنا تلك الشخصيات، وذلك عبر تصوير الواقع المعيش بكل تفاعلاته وتناقضاته وهو ما يشكل جوهر النّص، أي بنية الرواية كموضوع أولا، و ثانيا في النص ذاته بوصفه خطابا للمؤلف يدعو من خلاله إلى إيديولوجيا محددة كحل للأزمة، الّتي يعاني منها المجتمع والّذي يأخذ على عاتقه تشخيص الأزمة وتقديم الحلول المناسبة بشكل غير مباشر.

فالمبدع وهو يسعى إلى تكثيف الخطاب الإيديولوجي، يسخر العناصر الروائية في تفاعلها مع بعضها لخدمة أهدافه المحددة سلفا، كما هو مبيّن في العنصر الأول من هذه الدراسة التطبيقية لرواية"النول"، فتوظيف المبدع للفئات الاجتماعيّة المختلفة والشرائح الطبقيّة المتباينة، دليل على الظروف الاجتماعيّة المزريّة، الّتي يعاني منها المجتمع الجزائري، وهو الأمر الّذي قاد إلى هذا التقسيم الطبقي، وعلى الرغم من تناقص هذه الفئات الاجتماعية إلاّ أنّها متكاملة في الوقت ذاته.

احتوى النص الروائيّ على ثلاث فئات اجتماعية، تعبر عن تمزق وتشتت المجتمع الجزائريّ إبان الاستعمار الفرنسي، أول فئة هي: فئة الشحاذين، وهي طبقة اجتماعية مكونة لبنيّة الرواية ولمجتمعها، أمّا الفئة الثانية: فهي فئة العمال هذه الطبقة الكادحة والمضطهدة، وأخيراً الفئة الثالثة: وهي فئة أرباب العمل، أو الطبقة الغنية، المستفيدة من العمال والمستغلّة لهم.

أما العنصر الثاني المشكل لبناء الأفق الجمالي، وهو عنصر الزمن فقد وظف كوسيلة لتعرية الواقع بكل مفارقاته، بين زمنين (الماضي والحاضر)، ويعود ذلك لعدم تجانس عناصر الزمن الأول المتهم من طرف الأديب، وهذا ماجعل عنصر الاستذكار يأخذ نصيب الأسد من حيز هذا العمل، كوسيلة فنيّة للإفصاح عن أسباب التأزم وحالة اليأس التي تكبل المجتمع.

ومن هنا جاء الزمن، من حيث هو الوسيلة الّتي تمكن من خلالها تجسيد المظهر غير المباشر للإيديولوجيا في الرواية، منتقى من حيث اختيار التوقيت الّذي يحتضن

التخيُّل، في طرح جملة من القضايا دون غيرها، وهذه الانتقائية هي العنصر الفاعل في تحديد مقتضيات البنيّة الفكريّة في هذا النّص، ومنها تستمد مصداقيتها الموضوعية والفنيّة.

فيما يخص العنصر الثاني والمتمثل في الفضاء الروائيّ، يشير إلى نظرة إيديولوجيّة محددة في هذا العمل، من حيث مجيئه مثقلا بكل تلك الفوارق الطبقيّة، الّتي جعلت منه مجالا تسبح فيه كل مآسي المجتمع، وهو الأمر الّذي كان له تأثيره الكبير على الفضاء النّصي، الّذي جاء بدوره عبارة عن ميزان Diagramme تقاس به نبضات الأديب، فهو يلهث وراء الإمساك بكل تلك الخيوط المؤدية إلى النتيجة الحتميّة، وهي أن الحل يكمن في الاختيار الإيديولوجيّ، الّذي يقدمه هذا النّص الروائيّ.

العنصر الرابع اعتنى النّص الروائي فيه برسم الشخصيات، كونها الحامل الإيديولوجي الأول، والوسيلة المثلى لنقل الخطاب، وقد تجلّى هذا الإهتمام من خلال العناية الفائقة بالشخصية من منحيين: الأول بنائي حيث يتم التركيز فيه على الجانب المهني للشخصية: عمال، تجار، والتركيز على الجانب القيادي وسط هذه الشخصيات...إلخ، أما المنحنى الثاني فنيٍّ، وهو يمثل عصب الرواية الإيديولوجيّة، فهو الّذي يرصد رسمها الفنيٍّ وعلاقتها بالواقع وعمقها وهواجسها، ومدى نجاح الروائيّ في تحقيق الإقناع بها، والصدق الفنيّ في تقديمها.

ومن هنا جاءت شخصيات هذا العمل لخدمة الهدف الإيديولوجي الّذي تدعو إليه، فكانت الشخصيات واضحة المذهب، نقلت إلينا الاتجاه الإيديولوجيّ، وقد تراوحت هذه الشخصيات بين النضج الواضح، عندما حملت إلينا إيديولوجيا الأديب وأفكاره في قالب فنيٍّ مميز، وبين الآلية والمباشرة عندما طغى الإيديولوجي على الفني في مواقف كثيرة، فصارت قراءة الرواية كافية لمعرفة الإيديولوجيا ونظريتها وموقف الأديب منها.

بعد هذا العرض الإنتقائي لأهم الملاحظات التي يمكن الخروج بها من هذا البحث يمكننا التركيز على حقيقة جوهرية، وهي أن الإيديولوجيا لم تأت ككيان غريب مقتحم في هذا العمل الروائي، بل على العكس من ذلك زيادة عن كونها عنصرا بنائيا جماليا، فهي كيان إشترطه الإنتماء الإيديولوجي للمبدع ذاته، وبذلك أضحى هذا العمل حقلا دلاليا يستند إلى خلفيات نظرية، تجعل الإنسان بكل آماله وأحلامه محورها الأساسي، وما تتطلبه حقيقة وجوده من صراع وصدام للمصالح الذاتيّة والفكريّة.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

- محمد ديب، النول ، تر:سامي الدروبي ، دار الوحدة ، لبنان ،ط3 ،1981.

ب- المراجع:

أ- **الكتب العربية** :

01- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية –تشكّل النّص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي- دار كوكب العلوم، ط1، الجزائر، 2014.

02- ابن منظور، لسان العرب، المجلد2، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.

جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

03- حربي عباس محمود، الفلسفة القديمة، دار النهضة العربية، بيروت، 1993.

04- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

05- حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا-من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النّص الروائي- المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

06-حميد لحميداني، بنية النّص السردي، دار مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1993.

07- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989.

08- سعيد بنكراد، النّص السردي- نحوسيميائيات للإيديولوجيا- دار الأمان، المغرب، ط1، 1996.

09-سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981.

10- سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001.

11-شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.

12- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1993.

13- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية- ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة،ع278، الكويت، 2001.

14- عبد اللطيف عبادة، اِجتماعية المعرفة الفلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، الجزائر، 1984.

15- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، 1993.

16- علي عبد الواحد وافي، المدينة الفاضلة للفرابي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

17- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1984.

18- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1993.

19- مدحت الجيار، النّص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء،مصر،2001.

20- نبيل سليمان وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1986.

21- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

22- واسيني لعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، ش.و.ن.ت، الجزائر،ط1، 1986.

23- يمنى العيد، الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

24- يمنى العيد، في معرفة النّص، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

ب-الكتب المترجمة:

01- تيري إنجليتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

02- تيري إنجليتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1997.

03- جورج غورفيتش، المعاني المتعددة للإيديولوجيا في الماركسية-دفاتر فلسفية- تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1993.

04- جورج لوكاتش، دراسات الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1985.

05- روز نتال ويودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1974.

06- رينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 1987.

07- رولان بارث، شاعرية الخطاب، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

08- غاستون باشلار،جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984.

09- كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا- دفاتر فلسفية- ، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1993.

10- لوي ألتوسير، ماهية الإيديولوجيا- دفاتر فلسفية- ، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1993.

11- لوسيان غولدمان، الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

12- لينين، في الأدب والفن، تر: يوسف حلاق، دمشق، 1972.

13- ماركس وإنجلز، الإيديولوجيا الألمانية-دفاتر فلسفية- ، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1993.

14- ماريا لويز بيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

15- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، ط1، 1990.

16- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987.

17- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971.

18- نيقولاي برديائيف، العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982 .

ج- المجلات:

01-شاكر عبد الحميد، معنى الغربة والغرابة، مجلّة نزوى، العدد 61، 2010.

02- كمال أبو ديب، الأدب والإيديولوجيا، مجلّة فصول، مجلد5، العدد4، 1985.

03- متولي موسى، فقه الإغتراب والأقلية، مجلّة الرائد، العدد 213، 1999.

04- محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلّة فصول، مجلد11، العدد 4، 1993.

05- محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلّة فصول، مجلد12، العدد1، 1993.

د -المخطوطات:

01- حسان راشدي، الرواية العربية الجزائرية (1988-2000)، "سيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية- مقاربة بنيوية تكوينية-، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، 2002\2003

02- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، مذكرة ماجيستير، الجزائر، 2003\2004.

03- عمر عيلان،الرواية والإيديولوجيا، دراسة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجيستير، قسنطينة، 2002\2003.

هـ - المواقع الإلكترونية:

01- http:// www. Alraid.net.

02- http :// fr.wikipedia.org / wiki / lliade, le 20/10/2011.

ملاحـــق

ملحق رقم: 01.

محمد ديب، كاتب جزائري مغترب، ولد في 21 يوليو/ تموز1920، وبعد أن كتب الرواية والقصة والشّعر والمسرحيّة، وعاش أزيد من 80 سنة، توفي في 02 مايو/ أيار2003 (**بسان كلو**) إحدى ضواحي باريس.

ملحق رقم:02.

صّور لفئة المتسولين، الّذين يعبّرون عن الأوضاع الاقتصاديّة المزرية الّتي عايشها المجتمع الجزائري.

ملحق رقم: 03.

صور لبعض العمال أثناء ممارستهم الحياكة باستعمال النّول.

ملحق رقم: 04.

صور **دار السبيطار** في مدينة تلمسان.

الملحق رقم: 05.

صور لبعض الشّوارع في مدينة تلمسان.

الملحق رقم:06.

"عبد الرّحمن لطايسة" في دور شخصيّة **"عمر"** الّذي أدّاه في مسلسل الحريق، من إخراج المخرج السنيمائي المبدع **"مصطفى بديع".**

الملحق رقم: 07.

"**شافية بودراع**" في دور شخصيّة "**لالا عيني**" الّذي أدته في مسلسل الحريق من إخراج المخرج المبدع "**مصطفى بديع**".

فهـــــــرس

فهرس:

كلمة شكر

الإهداء

مقدمة..... 2-1

الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة.....3

المبحث الأول: الإيديولوجيا والأدب.....8-4

المبحث الثاني: الإيديولوجيا والرواية.....12-9

المبحث الثالث: الرواية الإيديولوجية.....15-13

الفصل الثاني: دراسة تطبيقيّة لرواية "النول".....17-16

المبحث الأول: الفئات الإجتماعيّة ودلالتها الإيديولوجية.....43-31

1-1- فئة المتسولين..... 31

1-2- فئة العمال..... 36

1-3- فئة صاحب العمل..... 41

المبحث الثاني: بنيّة الزمن ودلالته الإيديولوجيّة.....56-44

2-1- دلالة الزمن التاريخي.....44

2-2- دلالة الزمن الاجتماعي.....49

2-3- دلالة الزمن النّصي.....56

المبحث الثالث: بنيّة الفضاء ودلالته الإيديولوجيّة.....70-58

أ-الفضاء الجغرافي:..... 58

3-1- دلالة البيت..... 58

3-2- دلالة الشارع..... 64

3-3- دلالة مصنع النّسيج..... 66

ب-الفضاء النّصي:..... 68

المبحث الرابع: بنيّة الشخصيّة ودلالتها الإيديولوجيّة.....85-71

4-1- النموذج الثوري(الشخصية الديناميّة) protagoniste..... 76

4-1-1- شخصية "عمر"..... 76

4-1-2-شخصية "عيني"..... 80

4-2- النموذج المضّاد(الشخصية المناوئة) antagoniste..... 83

4-2-1- ماحي بوعنان: "نموذج العميل"..... 84

4-2-2- نموذج المّستعمر..... 86

خاتمة.....88-87

قائمة المصادر والمراجع..... 95-90

الملاحق.....

فهرس الموضوعات.....97-96