العلامة الأدبية والدلالة السوسيولوجية
دراسة تطبيقية

يوسف الأطرش
جامعة سطيف

إن التفكير النقدي المعاصر يلغي فكرة هيمنة النص، ويربط وجود النص بوعي القارئ؛ أي إنه بنية تتكون من عناصر متفرقة تمتد إلى الثقافة التي تشكل وعي القارئ (القراء). ومن ثم فإن هذا التصور ينفي فكرة المعنى الأحادي للنص، إنما يتكيف هذا المعنى حسب مفسره (قارئه). إنه -النص- كيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، لكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويبدع ويتلقى(1).

وجه هذا التصور للنص الدراسات التحليلية تجاه سوسيولوجية النص الأدبي بوصفه منهجا يجمع بين ما هو سيميائي، وما هو سيكولوجي، وما هو من نظريات القراءة(2). وهذا ما يبرر التداخل الاصطلاحي على مستوى التصور النظري، وعلى مستوى الإجراء التطبيقي؛ الذي يمزج بين لغة النص ذات الطابع الاجتماعي المتعدد، ولغة النقد الفاحصة

التي لا تخلو هي أيضا من الصفة الاجتماعية، وبالتالي فإن اللغتين تحملان مميزات اللحظة التاريخية وشروطها.

وعلى هذا الأساس فإن التحليل النصي السوسيولوجي يشتغل على مستويين:

- مستوى النص الذي يتشكل من بنية تركيبية وسردية ودلالية. وقد اهتمت مختلف المناهج النقدية بهذه البنى.

- ومستوى تمفصل القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية (الخطابات) في هذه البنية الفنية.

وبعبارة أخرى فإنه يشتغل على مستوى فني، ومستوى جمالي، نص وميتانص (Texte et métatexte).

إن المسألة لا تتعلق، إذن، بعملية تطابق بين النص والمجتمع، إنما المسألة تتعلق بتوليد دلالات النص انطلاقا من شفراته (دواله). ولا يمكن أن نقوم بهذا التوليد إذا جردنا العلامة الأدبية من دلالتها السوسيولوجية.

إن مناقشة الأدب (تحليله، مفهومه) في ضوء رؤية سوسيولوجية تثير مسألة الإبداع في حد ذاتها، بوصفها نتيجة تفاعل بين ذات مبدعة والذات الجمعية، أي إن إنتاج الأدب يتم وفق حالة من الصراع بين المبدع والمتلقي، مما يستدعي تحريك جملة من العوامل الأدبية وغير الأدبية. وقد صنف علم اجتماع الأدب هذه العوامل في مسائل تتعلق بشخصية المبدع على المستوى السيكولوجي والأخلاقي والفلسفي.

ومنها ما يتعلق بالصياغة الأدبية التي تثير مسائل اللغة والأسلوب والجمال، وعناصر الصياغة الفنية. ومنها ما يتعلق بالجمهور المتلقي، بحيث تستدعي الأعمال الأدبية و/أو الإبداعية المرجعيات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ وهذا ما يفسر تعدد القراءات لعمل واحد(3).

إن الذي يمكن أن نقوله، نتيجة هذا التصور، هو أن الأدب يكتسب طابعه الاجتماعي نتيجة ثلاثة عوامل جوهرية:

1 – ارتباط عملية الإبداع بعملية الاستهلاك.

2 – التفسير الفلسفي الماركسي نو البعد الاجتماعي.

3 – سوسيولوجية الذوق.

وبناء على هذه العوامل تطورت سوسيولوجية الأدب على أيدي الرواد: **لوكاش، وغولدمان، وباختين** وحددت مجالاته أكثر عند **إسكاربيت وزيما**، وغيرهما. ومن ثم أصبحت عملية التفسير أو القراءة توظف مفاهيم ومقولات سوسيولوجية، ويوصف الإبداع بالإنتاج والقراءة بالاستهلاك، وتخضع العمليتان لقانون العرض والطلب، وأصبحت علاقة التبادل بين المؤلف والجمهور هي محك الأدبية، بوصف الإبداع جدلية بين الكاتب والجمهور.

فالنص صياغة لحوار المؤلف مع الجمهور، ومن ثم فإن الأدب فضاء معرفي تشتغل في دائرته عناصر ثقافية واجتماعية متفاعلة في إطار رؤية إيديولوجية محددة، وفي إطار شكل جمالي يستجيب لشروط الجماعة الاجتماعية.

إن الكاتب، بهذا المعنى، يعطي معنى ذاتيا لشكل اجتماعي، أي أنه يضع خطابه في خطاب الجماعة؛ مما يضفي على الإبداع الطابع المعياري، الذي بواسطته يتحدد زمان ومكان النص. أي الشروط السوسيو–جمالية التي يقرأ في ضوئها النص، لأن هذه الشروط تتحدد عبر الزمن، وتتخذ صفتها الاجتماعية، بحيث تتحول إلى قوالب جمالية يصوغ فيها الفنان و/أو الكاتب رؤاهم، ومن ثم يكون تفسير هذه الصياغة يهدف إلى إظهار دلالة البنى الحاملة للفكر الاجتماعي. وقد ركز معظم النقاد السوسيولوجيين على الطابع الاجتماعي للبنى الأدبية، أي أن الصفة الاجتماعية للأدب لا تتعالى عن النص، إنما هي روحه، وسبب وجوده.

وهذا ما يوضح فكرة **العلامة الأدبية** والدلالة **الاجتماعية**، التي تتناوله هنا، ويوضح أيضا مقاربتنا المنهجية، التي يمكن أن نصفها بالسوسيو- سيميائية (socio-sémiotique)(4). إذ نرى بأن هذا التصور يجمع بين ما هو بنيوي، وفي الوقت نفسه سيميائي (دلائلي)؛ انطلاقا من المسلمة المبدئية بأن كل ما هو سيميائي يحمل الطابع الاجتماعي، لأن الجماعة هي التي تعطيه هذه الصفة.

يقترب هذا الوصف من وصف **غولدمان** لشخصية المبدع، حيث يرى بأنه يحقق التطابق بين بنية العمل التخييلي والبنية الاجتماعية، مما يجعل العمل الأدبي يعكس وعي الجماعة، وفي الوقت نفسه تجد هذه الجماعة وعيها فيه، أي أن العمل الأدبي يمثل نقطة تقاطع بين بنيتين، بنية فكرية (رؤية العالم)؛ وبنية تفسيرية (بنية وعي الجماعة)، المتمثلة في اللغة الأدبية والبنى الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، التي تشكل قدرة القارئ على الفهم والتفسير.

وهذا ما يؤسس مستوى للتفاعل بين الوعيين، تكون العلامات الأدبية عاملا حاسما في هذا التفاعل. إلا أن اهتمامنا هنا يدخل ضمن ما يسمى بـ: **النقد الاجتماعي للنص**، بوصفه قراءة محايثة للنص(5)، كما يصفه **دوشيه**، بوصف الأدب فعلا اجتماعيا وإجراء جماليا.

وعلى هذا الأساس فإن التحليل السوسيو-نصي، يستدعي فهما خاصا لأدبية الأدب، التي أعلنها الشكلانيون، لأنه يشتغل عبر النظام الداخلي للنص؛ عبر أنظمة النصوص الوظائفية: شبكاتها للمعنى، توتراتها، لقاء الخطابات فيها، ولقاء المعارف غير المتجانسة(6).

يتضح من هذا التصور أن التحليل السوسيولوجي للنص يهتم بالفضاء الداخلي له حيث تعيش مختلف العناصر في تصادم، بين فضاء إبداعي (عالم

تخييلي)؛ وبين فضاء سوسيو-ثقافي موجود مؤسساتي (العالم الواقعي). إنها عملية استبطان لظاهر النص، ومحاولة لصياغة ما لم يقله النص. يسأل المتضمن، الافتراضات، المسكوت عنه، .. وما إلى ذلك، انطلاقا من علامات أدبية سطحية تشغل وعي القارئ، الذي يسعى إلى إنتاج الدلالة، مستعينا بنصوص مفسّرة.

مما يعني بأن الحقل الذي يقرأ في ضوئه النص له هو أيضا قوانينه وشروطه وشعريته(7)؛ حياة الكاتب، الأحداث الأدبية، السوسيولوجية الثقافية، سوسيولوجية المعرفة، وسوسيولوجية القراءة والتلقي. وهذا ما جعل **دوشيه** يصف منهج **غولدمان** (البنيوية التكوينية) بالسوسيولوجية الجدلية للأدب، لأن منهجه، كما يقول، قراءة تأملية في علاقة النص الأدبي (بنيته)، بالمجموع الضام (التفسير)، وتأمل في الروابط الدّالة داخل النص نفسه، وهذا ما يسميه **غولدمان** الفهم(8).

ينقل هذا التصور الاهتمام من ميداني الكاتب والمحيط الاجتماعي، إلى ميدان الكتابة في حد ذاتها، بحثا عن موقع للنص داخل الحياة الاجتماعية، وليس موقف النص من الحياة الاجتماعية، كما كان شائعا في المناهج السوسيولوجية التقليدية. وبالتالي فإن مفهوم النص نفسه، في ضوء هذا التصور، يتحدد بالمقارنة مع الملفوظات التي تتقاطع في النص(9). ومن دون هذه الملفوظات لا يمكن تحديد ما هو أدبي مما هو غير ذلك، ومن البديهي أن الأدبي يبرره ما هو غير أدبي، والعكس صحيح.

وما هو غير أدبي يمكن أن يتخذ صفة الأدبية إذا وظف لغرض جمالي، كما هو الشأن بالنسبة لأسلوب السخرية، الذي يحمل ما هو معياري واصطلاحي دلالات إيحائية عميقة. وهذا ما نقف عليه في هذا الموقف الحواري، عندما يذكر بطل الرواية اسم: **ميغيل سرفانتيس** يجيبه ممثل السلطة:

- **وشكون هذا السيد؟**
- **ميغيل سرفانتيس**
- **حتى هو كان معكم في المفرغة؟** (الرواية، ص 124)

وفي ضوء هذا التصور فإننا سنقرأ رواية **حارسة الظلال** ضمن لحظة تاريخية محددة، بكل ما أفرزته هذه اللحظة من خطابات إيديولوجية متنوعة ومتعددة؛ أي في ظل الأزمة الخانقة التي تعيشها الجزائر منذ انهيار إيديولوجية الحزب الواحد. حيث شهدت الجزائر تحولا لا مثيل له، هز جميع القيم والضوابط والقوانين التي كانت تشكل النظام الاجتماعي الجزائري، ومن ثم دخلت دوامة من الصراع الإيديولوجي (السياسي، العقائدي، الثقافي) أفقدها ذاكرتها، وأصبحت تخطو خطوات دونكيشوتية (ارتجالية) لا تخضع لأي مشروع اجتماعي واضح المعالم، شيّأ القيم، وقلص من دور الفرد في الحياة الاجتماعية، وأصبح يسير نحو اللامعنى واللاجدوى، بدون ذاكرة، يعيش من غير تطلع للمستقبل (Au jour le jour).

إن هذه الحقيقة تجعلنا نقول بأن قراءتنا لرواية **حارسة الظلال**، هي قراءة من ضمن جملة القراءات الممكنة لها؛ لا تدعي أن تكون رؤية شاملة، لأن ذلك يتطلب خبرة كبيرة مقابل ظاهرة الأدب المعقدة؛ أي أننا سنعزل من النص ما نراه مناسبا لتصورنا الخاص، من دون أن نحاول تفسير هذا التصور من خلال إيديولوجية الكاتب الخفية، التي تتحرك بسرية بين الإيديولوجيات المتفصلة في النص، والتي تهيكل النص. إنما الذي يهمنا أكثر هو التناقض البارز بين الإيديولوجيات التي يعرضها النص، والتي فجرت اللغة، وبالتالي توليد المعنى.

إن **حسيسن**، بطل الرواية، يعيش حالة من الاستلاب، إنه يدافع عن ثقافة دخلت قوانين السوق، تباع في مفرغة (مزبلة)، الظاهر مفرغة، وفي العمق سوق تجارية

ضخمة تسيرها أيدي خفية بطرق غير شرعية، حتى الرموز الثقافية التي تشكل ذاكرة الأمة تخضع لسياسية العرض والطلب.

يصف البطل هذا التبادل التجاري في سوق موازية تستغل ما تستورده الدولة من العتاد والسلع:

«هنا يا صديقي كل شيء يشتغل مثل الساعة. يعاد تركيبه وتنظيمه من طرف البحاثين الذين هم في الواقع عبارة عن حطيست (...). ما هو غير صالح يحرقونه. أما البقية فيتم تعليبها من جديد في المخازن الخاصة والمخابئ الأرضية التي يسمونها مصانع لتبعث بحسب الطلب إلى السوق الوطنية أو إلى المستشفيات بتواطؤ كبير مع أطراف عديدة تبدأ من الميناء والأماكن الخاصة وتنتهي إلى دوائر السلطة العليا. نفس الشيء يتم تنفيذه في مصانع مواد البناء التي تأتي عادة من المعالم السياحية وكذلك مصانع الألبسة التي يتم اقتناؤها من المزادات التي تنظم بشكل شبه سري في ناحية من المطار على رأس كل مصنع يوجد مسير. مكانه براكة صغيرة يستقبل فيها الزبائن، (...)، البحاثون (...) لا يوظفون إلا مؤقتا العزل ما هو صالح عن بقية الفضلات. معظمهم من أطفال وشباب وادي السمار الذين على الرغم من الإصابة بمرض الربو المزمن، يواصلون العمل بهذه المزبلة الوطنية الكبرى. كانوا في طليعة من انتفضوا ضد الذين طالبوا بتحويل مكان المفرغة من وادي السمار إلى مكان أبعد حفاظا على صحة المواطنين، في مظاهرة عارمة، بشعارات منتقاة بدقة، لا للجوع، ارفعوا أيديكم عن مزبلتنا. نعم للربو لا القهر والحقرة ...» (الرواية، ص 59-60).

إن هذه الصورة التي يعكسها هذا التعليق يمكن أن تصاغ كتركيب لغوي إبلاغي، أو كصورة سردية تحاكي الواقع، أو كدلالة اجتماعية. لكن لا يمكن أن

تصاغ كقضية سوسيولوجية إلا في ضوء سياق اجتماعي معطى، تاريخي وسياسي، هو الواقع الجزائري؛ فلفظة **حطيست** كعلامة دالة تحيل على ظاهرة البطالة كقضية اجتماعية تولدت عنها جملة المشكلات التي يعانيها المجتمع الجزائري. كما أن عبارتي **المخازن العامة** و**المخابئ الأرضية**، تفسّر في ضوء الفوضى والخلل في النظام الاقتصادي الجزائري. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن العلامات الأخرى التي توحي إلى الخلل العام الذي أصاب المجتمع الجزائري على كل المستويات.

فهذه الظواهر التي تبدو معزولة في ظاهر النص، تفسر ضمن علاقاتها بالكلية الاجتماعية؛ وهذه الكلية الاجتماعية يجب أن تشكل قدرة القارئ التفسيرية، أي أن علامات النص لا تحقق معناها إلا داخل هذه الكلية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية. وهذا ما يوضح غاية الفن، كما بينها **هيجل**، وهي إظهار الجوهر خلف الظاهر(10). أو ما يدعوه **غولدمان: رؤية العالم** عند الكاتب التي لا يمكن أن تكون رؤية فعلية، إلا إذا كانت تشتغل وظيفيا من أجل خلق تجانس بين العلامات النصية كظواهر فردية، وبين الحياة الاجتماعية التي تتخذ فيها هذه العلامات النصية شكلها التأويلي. وهذا ما يسميه **غولدمان: الفهم والشرح**؛ فالفهم يتم على مستوى النص، أما الشرح فيتم على مستوى العلاقة بين عناصر النص والحياة، أي بين البنية الدلالية ورؤية العالم.

ويمكن أن نعطي مثالا يوضح هذه العلاقة، فزيارة **دون كيشوت** رفقة **حسيسن** للمفرغة العمومية (التي يسميها الراوي المزبلة الوطنية) هي بنية دلالية رمزية تعطي جملة من التفسيرات لعالم تخييلي لا معقول، بحيث تحولت المزبلة إلى سوق لبيع التحف الأثرية، وأنواع السلع المختلفة التي تجلب إلى هناك بطرق مختلفة، السرقة، أو بحجة عدم صلاحيتها.

إلا أن هذه البنية الدلالية لا نجد تفسيرها إلا في ضوء رؤية شاملة وعميقة للحياة؛ إنه نهج إيديولوجي يهدف إلى محو ذاكرة الأمة، وتحويل الإنسان الاجتماعي إلى بهيمة، والغاية مقابل ذلك الربح! إنها إيديولوجية الاستلاب، والفكر التدميري الذي تشجعه أطراف عديدة، ومن إيديولوجيات مختلفة، إنها سياسة المحو ونكران الذات:

«أية حماية توفر لذاكرة تباع في أكثر الأماكن اتساخا هذا تدمير موصوف» (الرواية، ص 73).

«ثقافة العدم والهلاك التي يريدون فرضها على المجتمع» (الرواية، ص 83).

كما يقول الراوي، لأنه من غير المعقول أن يقع ما وقع في العالم التخييلي للرواية، على الرغم من أن أشياء عديدة قد وقعت بالفعل إذا أردنا أن نفسر بعض العلامات النصية للرواية تفسيرا انعكاسيا، كما هو الشأن بالنسبة لأسماء الأماكن، وأسماء الشخصيات التاريخية والأدبية والصحفية، وبعض الأحداث التاريخية والواقعية.

هناك مسألة هامة يجب أن ننبه إليها، وهي أن النقد الاجتماعي للنص يحاول أن يقرأ النسق أو الأنساق الاجتماعية في النص، وليس النسق الاجتماعي للنص؛ لأن هذا الأخير يتعامل مع النص من الخارج. مما يعني بأن النسق الاجتماعي في النص محدد تاريخيا، والصفة الأدبية لهذا النسق/النظام هي التي تثبت تاريخانية العناصر الاجتماعية التي يصورها النص. وتاريخانية(11) الظاهرة تكون دائما على علاقة بالصيرورة الزمنية، وهذا الوجود التاريخي والتاريخاني، في الآن نفسه، للنص الأدبي هو الذي يجعله يمتد تعاقبيا وتزامنيا.

إن هذه الصفة الأدبية للأنساق الاجتماعية، هي التي تفتح مجال القراءة السوسيو-نقدية للنص الأدبي، التي يجب أن تنطلق من البحث في العلامات

النصية، التي تفسر على المستوى المرجعي (الاجتماعي)؛ لأن هذه العلامات النصية عناصر قابلة للإدراك العقلي، من خارج النص، بواسطة لغة شارحة، ميتالغة تتجاوز لغة هذه العلامات(12). وهذا الاشتغال يتم وفق العلاقة النصية التي تربط مختلف عناصر النص، أي أنه لا يمكن أن تنشط عملية القراءة من خلال تجزئة العناصر النصية أو فصلها عن بعضها، لأن التوتر والتناقض بين هذه العناصر هو الذي يجعل منها أدبا قابلا للقراءة.

إن الأنساق الإيديولوجية التي تصورها رواية **حارسة الظلال**، مثلا، لا معنى لها إلا ضمن الصراع والتوتر والتناقض الموجود فيما بينها داخل الفضاء النصي. أما إذا تناولنا كل نسق على حدة، فإننا سنعود بالضرورة إلى واقع خارج النص، ومن ثم نكون أمام تفسير خطاب إيديولوجي غير فعال، ففعالية النسق الإيديولوجي تكمن في فعل التعارض والصراع مع نسق إيديولوجي آخر.

يمكن أن نستخرج من الرواية ثلاثة أنساق إيديولوجية، كعلامات نصية متزامنة تعيش في ظل مجتمع فقد هويته وذاكرته نتيجة الصراع الفكري والسياسي اللذين تسببا في تدهور النظام الاجتماعي؛ إيديولوجية السلطة التي تحاول أن تهيمن بوسائل مختلفة وعديدة، منها وسائل يبررها التاريخ، ومنها وسائل يصورها النهج السياسي الذي دمر القيم والضوابط الاجتماعية، نتيجة أسلوب النفاق الذي تتخذه وسيلة للإقناع؛ إنها إيديولوجية مقنعة بالمفهوم السوسيولوجي وإيديولوجية مناقضة تماما، متطرفة، أصولية، تحاول أن تهيمن بوسائلها الخاصة أيضا، مرتكزة على الشرعية الدينية التي تدعو إلى محاربة الاستبداد والظلم، إيديولوجية مضادة.

أما الإيديولوجية الثالثة فهي إيديولوجية مسالمة، نيرة، تقدمية، تبرز مبادئها بوسائل فكرية، منطقية. وهي أضعف إيديولوجية من حيث الوسائل المادية، وأقوى

إيديولوجية من حيث الوسائل الفكرية، لأنها تتجاوز حدود النظام الاجتماعي، إيديولوجية شاملة.

والملاحظ أن ممثلي هذه الإيديولوجيات لا يظهرون بشكل واضح وجلي، إنما يظهرون على شكل أفعال (عوامل)، كما في هذا المقطع الذي يوحي بخطاب السلطة الإيديولوجي: جاء على لسان أحد ممثلي السلطة:

« لا الإسلام الجزائري شيء آخر. إسلام للمودة والإخاء والتسامح. يجب عدم السقوط في فخ التشبيهات مع الإسلام الإيراني والأفغاني والسوداني أو ما يحدث عند الآخرين. الإسقاط هو عين الخطأ. شتان بين إسلامهم الرجعي وإسلامنا الثوري دائما ضد الظلم. مثال ثورتنا ما يزال ماثلا في الأذهان» (الرواية، ص 122).

أو في هذا المقطع الذي يحدد مرامي الإيديولوجية الأصولية:

«لا وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو اللّه ومن خلال القرآن وليس الشعب. إذا انتخب الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفرا، وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنه أراد تعويض قدرة ضعفه هو» (الرواية، ص 32).

وهذا المقطع الذي يعطي صورة لإيديولوجية تؤمن بالديمقراطية، وفي الوقت نفسه تعارض الإيديولوجيتين المهيمنتين في عالم الرواية، يقول الراوي البطل:

« - نعم، بدون ثقافة الكارثة... لا نستطيع أن نقاوم ظاهرة الأصولية التي هي في الأصل ظاهرة ثقافية، بالأسلحة التقليدية فقط» (الرواية، ص 122).

يتضح من هذه المقاطع التناقض التام بين هذه الإيديولوجيات الثلاثة، إذ أنها معطاة بشفافية ضمن ما هو مكتوب، وضمن المتناقضات التي تحول هذه الكتابة

أدبا. غير أن هذا التناقض لا يمكن أن نحدده إلا في ضوء ازدواجية لغوية؛ لغة النص، واللغة الواصفة للغة النص، أي أننا نتعامل مع «ملفوظات ميتا-نصية بالقوة أو بالفعل»(13).

إن اللغة الواصفة تستنطق علامات النص في صيغة سؤال وجواب، ومن ثم فإن التصور السوسيو-نقدي للنص يستنطق علامات النص المتنكرة، نتيجة تعددها الدلالي. لأنها تظهر أشياء وتقصد أشياء أخرى، تعلن عن أشياء، وتسكت عن أشياء أخرى. أو كما يقول **ريفاتير** متحدثا عن القصيدة، أنها تقول شيئا وتعني شيئا آخر(14). وإذا عدنا إلى الأنساق الإيديولوجية المتصارعة في رواية **حارسة الظلال**، فإننا نقف على تمفصلات لا نهائية لما لم يقله النص، ضمن ما قاله بالفعل.

أكتفي هنا بهذا النموذج للاستدلال على صمت النص من خلال نطقه، يقول البطل مخاطبا وزير الثقافة:

«سيد الوزير، ضيفكم يريد أن يزور المكان الذي سجن فيه القراصنة الأتراك أحد أكبر كتاب هذا العصر. ضيفكم يتحدث عن مكان كان من المفترض أن يكون سياحيا ولكن للأسف حول إلى مزبلة. سيرفانتيس يا سيدي، كما تعرفون إسباني. من هنا يمكن تفهم رغبة ضيفكم... إذا شئتم نستطيع أن نجد مخرجا مشرفا لهذا المأزق» (الرواية، ص 37).

نستنطق علامتين في هذا المقطع: **القراصنة الأتراك**، التي تفهم كحكم قيمة على الإمبراطورية العثمانية التي هيمنت على حوض البحر الأبيض المتوسط واستبدت بالحكم لمرحلة توصف بـ الانحطاط والتخلف وما إلى ذلك. فعبارة القراصنة الأتراك تنكرت وتسللت داخل الحوار بين الوزير والبطل، بهدف محو فكرة **الخلافة**

العثمانية التي تشكل نوعا من الوعي الزائف في الذاكرة الشعبية، وفي الخطاب الرسمي للدولة الجزائرية.

أما العلامة الثانية فهي متضمنة في عبارة: **كما تعرفون**، التي توحي بأن المخاطَب لا يعرف، إنما الغاية منها مجاملة المخاطِب للمخاطَب، بهدف تمرير الخطاب المضاد، وفضح الخطاب الرسمي الخالي من الذاكرة، الذي لا يعرف لا **سيرفانتيس** ولا **دون كيشوت**، حيث فضح الخطاب الرسمي نفسه في رد السيد الوزير (وزير الثقافة):

«... واللّه مليحة هذه؟ ما هذه السخافة؟ أتشك في حق الأتراك في الدفاع عن الإسلام والوطن؟ الذين تسميهم قراصنة لم يفعلوا أكثر من الدفاع عن أرضهم، بفضلهم نملك اليوم دولة فرضت احترامها على الجميع» (الرواية، ص 37).

إن هذا الرد الحماسي، الناطق باسم هيئة رسمية (الدولة) يخفي حقائق تاريخية لا يُفهم خطاب الوزير إلا في ضوئها. هذه الحقائق لها مرجعية في الحلقة المفرغة في ذهن الوزير، فترة الاحتلال الفرنسي الذي تم من دون مقاومة، حيث سلمت مفاتيح الجزائر لفرنسا من قبل الأتراك، كما سلموا مفاتيح الأندلس للصليبيين من قبل. والذي سلم مفاتيح الجزائر هو نفسه الذي سلم مفاتيح الأندلس.

يتضح لنا من خلال هذا النموذج أن المسألة ليست مسألة انعكاس واقع ما في نص متخيل، إنما المسألة هي قضية بنية وتصوير؛ فالنص اشتغال لغوي حول اللغة، أي خطاب إيديولوجي ضمني حول خطاب إيديولوجي لفترة تاريخية محددة.

وبناء على ما تقدم يمكن أن نقول بأن علم اجتماع النص يهتم بالبنيات النصية بهدف معرفة الكيفية التي تتجسد بواسطتها القضايا الاجتماعية، والمصالح

الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص(15). وإلى جانب تحليل كيفية تمفصل هذه الأنساق المرجعية في البنية النصية فإن هذا التصور يهتم أيضا بمختلف البنى اللغوية غير الأدبية؛ أي شتى أنواع الخطاب سواء أكان نظريا أم عمليا، لأن البنية النصية تتشكل من محاولة صياغة هذه الخطابات المختلفة (النظرية والإيديولوجية) في شكل تخييلي. مما يعني بأنه تصور منهجي يتجاوز الأدبي (الشكلي)، إلى ما هو غير أدبي. فالأدبي يستجوب الإيديولوجي، أي أن البنية النصية تُدرك من خلال المحيط الإنتاجي للنص، الذي يشكل وعي القارئ، ومن ثم فإن التحليل السوسيو-نصي يهدف إلى إقامة علاقة بين النص التخييلي والنصوص الشارحة كما قلنا من قبل.

إلا أن هذه النصوص الشارحة تخضع بدورها إلى شروط وجهة النظر التي توظفها وتفعلها، ولا أخفي عليكم أنني قرأت الرواية وحاولت أن أفسر بعض علاماتها انطلاقا من وجهة نظر إيديولوجية أيضا، إنما ليست وجهة نظر تخدم خطابا معينا، إنما نابعة من قناعات علمية وتاريخية وواقعية؛ إنها رؤية صنعها التاريخ والمعيش، وهذا ما جعلني لا أفهم ما أقرأ، بل أفهم ما لم أقرأ، **أدرك المجهول فينا** (م. درويش، 1983).

لقد شجعني المنهج السوسيو-سيميائي على إدراك هذا المجهول، مقتنعا بفكرة أن القراءة السوسيولوجية لا يجب أن تعني، كما تعودنا من قبل، إعادة إنتاج الواقع بمعزل عن النسق الدلائلي العام، بحيث كنا نتمتع بجمالية الانعكاس، ووهم المرجع لمدة طويلة. غير أن الإحساس الجمالي الحقيقي ينبع من فعل التوغل والبحث عن الجوهر.

لا يمكن أن أقرأ اسم **دون كيشوت** في **حارسة الظلال**، إلا في ضوء سياق ثقافي ورمزي، أدبي وتاريخي؛ أي في ضوء فضاء دلالي ولدته وقائع تاريخية

واضحة. إن حضور **دون كيشوت** الرمز في الرواية إيحاء بوجود نسق اجتماعي (إيديولوجي) متوار، لأن وجود **دون كيشوت** العلامة لا يمكن أن يتحقق عمليا إلا على شكل سلوك ساخر من سلوك اجتماعي معين.

إن وجود **دون كيشوت** في الجزائر، يعني رد فعل ساخر على الفرسان الجدد، الذين يتكالبون على الحكم (بني كلبون) بوسائل غير ديمقراطية وغير أخلاقية، لنتمعن هذا التعليق على لسان البطل:

«ثورة عظيمة يمكنها أن تصير لا شيء إذا وجدت نفسها بين أيدي الفاشلين مثلما يحدث عندنا. غيرت جزءا من وجه العالم ولكنها أخفقت في تغيير مصائر الملايين من الناس الذين وُعدوا بالجنة الوهمية» (الرواية، ص 186).

أو هذا:

«هم نفس الأشخاص الذين كانوا يقولون قبل ثلاث سنوات أن الشعب غير محضر لاستقبال الديمقراطية وأن التعددية الحزبية ستقوده حتما إلى الحرب الأهلية وأن نظامنا قوي والأفضل في العالم لأنه مبني على الصح. فجأة أصبح نفس الناس يتحدثون عن النظام السابق الذي كان معاديا للديمقراطية والذي تكلس ولم يعد قادرا على العطاء إلا بهزة عنيفة. في هذا البلد هناك أمنيزيا أصابت الجميع ولهذا لا يمكن أن يوجد عقل نقدي» (الرواية، ص 178).

نستخلص من هذه المقاطع الوضع الاجتماعي المحدد الذي يفسر ويفهم النقد الاجتماعي النص أو النصوص ضمنه، وبالتالي إظهار الأنساق الإيديولوجية للنص التي تعطي فيه انطلاقا من وجهة نظر محددة شكليا وفكريا. وسوسيولوجية النص ترفض أن تدرس هذه الإيديولوجيات المتمفصلة في النص انطلاقا من مبدأ التطابق مع الحياة الاجتماعية الواقعية، كما أشرنا من قبل، لأن هذا المسعى يلغي البعدين الفلسفي والجمالي للنص، ويعالج النص في ثباته وليس في ديناميته.

فالنص الأدبي يحي في ضوء تجدد قراءاته، حتى وإن كان يبدو في الظاهر مقيدا زمانيا ومكانيا، إلا أنه في الحقيقة يساير التغيرات الاجتماعية والسياسية بوصفه جزءا من ثقافة المجتمع. إنه علامة اجتماعية نمطية، وهذا ما يعطيه طابعه الجمالي. نلاحظ أن مقولة الجمالية هنا -أي في سوسيولوجيا النص- قريبة من مقولة **رؤية العالم** عند **غولدمان** التي تعني التصور الفكري للوعي الممكن، الذي يمكن أن يتجسد في النص الأدبي على شكل قيم ومعايير وضوابط اجتماعية دالة، مما يعطيها صفة قابلية الإنتاج (الإنتاجية)، وليس إنتاجا بالمعنى الاستهلاكي(16).

ومن ثم فإن العلامات النصية تحلل في ضوء تصور يتجاوز التصور السيميائي، إلى تصور سوسيو-سيميائي استجابة لصفة التعددية الدلالية للدال الأدبي، الذي يختلف عن أنواع الدوال الأخرى في كونه مشكلا لغاية إيحائية تتجاوز حدود المعنى الأحادي. وعلى هذا الأساس تولي سوسيولوجية النص اهتمامها الكلي للدوال، بوصفها علامات إيحائية متحررة من قيد الواقع. ويقترب هذا التصور أيضا من تصور **دريدا** حول مركزية العقل.

إن النص الأدبي، في ضوء هذا المفهوم، هو عبارة عن مسرحة/إخراج (Mise en scène) للإيديولوجيات، يظهرها في تناقضاتها وصراعها، وبالتالي فإن إدراكها وفهمها يعتمد أساسا على وعي القارئ، مما يجعل هذا الوعي جزءا من النص نفسه. لأن النص يجب أن يتصور كمجموعة من اللغة الاجتماعية، فكل إيديولوجية أو خطاب أو رؤية إلا وله لغته الخاصة. في **حارسة الظلال**، نجد -بهذا المعنى- ثلاث لغات على الأقل، يمكن أن نميزها انطلاقا من هذه النماذج:

يقول البطل:

«كنت منتظرا للشطط الذي ينتظرني مع دون كيشوت وطبيعة مهمتي في

ظروف أمنية أقل ما يقال عنها أنها تسير عكس التيار الذي كنت أسير فيه. يستحيل علي أن أتخيل نفسي في شوارع العاصمة أتجول مع أجنبي وأساعده على معرفة الأماكن وكأن شيئا لم يكن؟ ولكني على يقين أنه من الضروري، في مثل هذه الظروف تحديدا تجاوز حالة الخوف وأخذ الحالة بشيء من الفانتازيا والجنون لامتلاك القدرة على الأقل على مواصلة الحياة والعمل بشكل مقبول (...) هذا الجنون غير المحسوب قد يمنحني مقاومة داخلية جديدة في وسط من اللامعنى والعبث الذي لا شبيه له على هذه الأرض» (الرواية، ص 28).

نقرأ هذا الخبر مع الراوي في جريدة:

«اغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة ... اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة .. أم لثلاث بنات... كانت إطارا بالولاية (...) طلبت منهم إخراج بناتها من البيت وقتلها بالرصاص بعيدا عنهن (...) قرروا قطع رأسها أمام بناتها ورميه في الشارع ...» (الرواية، ص 30-31).

أو هذا التعليق الديماغوجي في كلمة **سي وهيب** (وزير الثقافة) أمام الضيف الإسباني:

«في هذا الزمن الصعب المليء بالضغينة والأحقاد، وحدها الثقافة تستطيع أن تقرب بين الشعوب ... دون كيشوت قام بدوره تجاه الانسانية وبقي علينا إتمام البقية ... صحيح أنه إسباني ولكنه جزائري بشكل من الأشكال ...» (الرواية، ص 38).

تقول **حنا**، إحدى شخصيات الرواية التي ترمز إلى الذاكرة المفقودة؛ إنها عمياء ولا تتصور إلا الماضي، لأنه من غير المعقول أن يتصور أي كان ما يقع وهو في كل قواه الجسدية والعقلية:

«إيه يا ابني. الدنيا بنت الكلب التي تغدر بنا فجأة (...) هذه الأوشام هي ميراثي الكبير، شبابي وأحلام مراهقتي. عندما كنت صبية كنت مثل حفنة الضوء الهارب. لم يستطع أي رجل أن يأسرني بين يديه (...) الوشم هو سر المرأة الكبير الذي لا يجد مكانه الطبيعي إلا على زنود الجميلات ...» (الرواية، ص 46).

يقول مستجوب **دون كيشوت**:

«لمصلحتك، عليك أن تتكلم وأن تقول الحقيقة (...) لا نفهم كيف لا يعرف مثقف مثلك حدود القوانين الدولية وواجبات كل فرد. الجهل بالقانون في حد ذاته تهمة ولم نجد لك أي مبرر ...» (الرواية، ص 165).

تقول **مايا** المترجمة:

«نحتاج إلى الإيمان بأن السماء ستمطر حتما وإلا الأفضل لنا أن ننتحر. حالة العبث لا تقاس بالعقل ولكن لها منطقها الخاص الذي يقتضي منا البحث عنه في كل الأصقاع» (الرواية، ص 182).

نلاحظ في هذه النماذج التعدد اللغوي المركب إما سرديا أو وصفيا أو حواريا البنيات الدلالية التي تتفاعل مع وضع اجتماعي معطى تاريخيا، بنية ثالثة تشكل مرجعية القارئ. ويمكن تمييز هذه اللغات بدقة أكثر من خلال تمفصلها داخل الخطاب الروائي الذي يقع بين شكل النص الذي يجسده، وبين عالمه المرجعي الذي يفسره.

فالأنساق الخطابية أو الأيديولوجية لرواية **حارسة الظلال** هي المسؤولة على توزيع هذه اللغات بالشكل الذي ظهرت عليه؛ أي إنها -بلغة **غريماس**- هي الوظائف الفاعلة التي تتحكم في المسار السردي للرواية. إذ نلاحظ بأنها رواية مجزأة، ليس فيها صراع واضح بين الأيديولوجيات، بخلاف الروايات الجزائرية

التقليدية؛ إنما هناك عالم يعيش أزمة قيم: ثقافية وتاريخية وأخلاقية وسياسية. إنه عالم من غير ضوابط، ومن غير نظام واضح المعالم، وكل ما هنالك هو لوحة لمختلف الخطابات الأيديولوجية، تتضمن في الوقت نفسه خطابا انتقاديا ساخرا لأيديولوجية السلطة المقنعة، وللأيديولوجية الأصولية المقنعة أيضا.

ومن ثم يمكن أن نقول بأن أيديولوجية النص، بخلاف الأيديولوجيات التي يتضمنها النص، المنتقدة ضمنيا مرحلة تاريخية بكاملها، هي المسؤولة على البرنامج السردي في الرواية. إن **حسيسن** يحمل رسالة طلائعية تفضح واقع السلطة، والأيديولوجية الإسلاموية الموازية. إنه صراع بين وعي ممكن ووعي زائف.

ويكفي أن نعود إلى النماذج التي سقناها من قبل للوقوف على امكانية الربط بين كل لغة والجماعة التي يمثلها المتلفظ في الرواية. فكل شخصية تمثل ذاتا ناطقة باسم فئة اجتماعية معينة امتصها النص وقولبها على شكل خطاب سردي مبنين، مما يجعل مقولة التناص بمعناها السوسيولوجي، أو الحوارية الباختينية، ذات أهمية خاصة في تحليل الرواية. بحيث تتفاعل فيها جملة من الحوارات الأيديولوجية التي استوعبتها كمادة خام، وأعادت توزيعها بشكل متجانس بنيويا، تداخلت فيها، على مستوى الصياغة، مختلف الأساليب الأدبية.

فـ **حارسة الظلال** مزجت بين الأسلوب الساخر، والأسلوب الشعري. كما في هذا المقطع الذي يجيب به أحد الأطفال سائله حول مفهوم **سيرفانتيس:**

«واش تحب يعني لي؟ لا شيء سوى اسم لحيينا وللغابة ... يقولون كذلك أنه اسم لكافر جاء من بعيد يسرق كنوز هذه البلاد وليمسح الناس، هذا هو على ما أعتقد» (الرواية، ص 91).

أو قصة الطباخ الذي تقدم لترشيح نفسه لانتخابات رئاسة الجمهورية:

«أترشح لإرضاء نفسي ... الذين سبقوني لم يكونوا أفضل مني في شيء. لماذا إذن أحرم نفسي من سعادة أكيدة» (الرواية، ص 55).

أما الأسلوب الشعري الذي تزخر به الرواية، فيعد ديكورا جميلا، يوحي إلى أن الحياة جميلة، وفيها ما يجعل الإنسان متفائلا، كما في هذا الوصف:

«مايا ... أيتها الضوء المتسرب بحلاوة عسلية، غيابك ترك فراغا كبيرا. تمنيت أن أقول لك: مايا ... زريد .. لالة مريم .. أينك أيتها السيدة العالية ... أشعر بأنك الوحيدة القادرة على فهم هذا البرج الذي فرض علي ..» (الرواية، ص 181).

وفي الأخير نقول: إن الكتابة الروائية في **حارسة الظلال** تدخل ضمن الكتابة الحداثية التي يختفي فيها الراوي العليم، فـ **حسيسن** -شأنه شأن كل الرواة المعاصرين- يعيش في قلق من جراء العلاقة الهشة التي تربط بين خطابه والواقع الذي فقد مصداقيته، فقدت فيه الكلمات معناها؛ الثقافة، العدالة، الوطن، الواجب، الفن، الدين، الدولة، الإنسان، ... إلخ. لقد نزعت الأيديولوجيات المتصارعة القيمة عن هذه الكلمات (La Dévaluation) وشيأتها. لقد فشل البطل في إيصال خطابه، إن المفردات التي يستعملها للإبلاغ فقدت معناها.

وهذا ما نكتشفه من هذا التعليق لحظة قلق من الوضع الاجتماعي:

«ما هذا العبث؟ كأننا في جو (الغولة الخرافي): إذا بكيت نأكلك وإذا ضحكت نأكلك.. اضحك، ابكي بالاك تعيش؟ للأسف لا توجد منطقة وسطى للهرب من حالة العبث. لم أجد كلماتي. كانت كلها تنكسر في الأعماق مثل الأشجار التي أفرغها التآكل» (الرواية، ص 108)

إن هذا التعليق يوحي إلى التدهور الذي أصاب لغة الخطاب جراء انهيار قيمة

الأشياء، فكل الدلالات الاجتماعية للأشياء فقدت معناها؛ لقد دخل كل شيء في عبثية مطلقة. إن عالم **حارسة الظلال** يريد أن يكون صورة سوسيو-ثقافية لحياة تخييلية تجد تفسيرها في سياق اجتماعي جزائري، إنها صورة إيقونية باهتة لمجتمع يتلذذ بفقدان هويته باستمرار.

يعيش بطل هذا العالم الروائي حالة الاغتراب الموصوف في مجتمع تنكر لكل ما هو ثقافي، رمزي وتاريخي، نتيجة انهيار النظم. لا يربطه بهذا المجتمع إلا الذاكرة، التي يحاول أن يدافع عنها، إلا أنه اكتشف بأنه يدافع عن ثقافة أمة تسببت في مسخ ذاكرتها.

الهوامش:

(1) – انظر: زيما بيار، النقد الاجتماعي، تر. عيدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991، ص8.

(2) – تنقسم نظريات القراءة إلى فرعين أساسيين: منها النظريات التي تتعامل مع النصوص الأدبية من الخارج وتدخل ضمن ما يسمى جمالية التلقي؛ والنظريات التي تتعامل مع النصوص الأدبية من الداخل ويطلق عليها نظريات الاستجابة الجمالية. ويجمع بين الفرعين التصور المنهجي الموحد حول مفهوم الأدب بوصفه حقلا سيميائيا له قوانينه المتميزة، والتي تشتغل تاريخيا واجتماعيا وثقافيا.

(3) – انظر: Escarpit Robert, Sociologie de la littérature, Collection Que sais-je? Ed. Dahlab, Paris, 1972, p. 03.

(4) – النقد الاجتماعي، ص 13.

(5) – انظر: Duchet Claude, Sociocritique, Ed. Fernand Nathan, Paris, p. 03.

(6) – Ibid, p. 04.

(7) – Ibid.

(8) – Ibid, p. 05.

(9) – Ibid, p. 07.

(10) – انظر قراءة زيما لـ: جماليات هيجل في: النقد الاجتماعي من ص: 45 إلى 47.

(11) – التاريخانية (Historité) هي دراسة الأحداث في علاقتها مع الأوضاع التاريخية. وهي نظرية تقول بأن كل حقيقة تتطور مع التاريخ.

(12) – انظر: Mathieu Raymond, "La sociocritique comme pratique de lecture" in. Méthode du texte, p. 6.

(13) – انظر فيما يتعلق بإنتاج التجانس بين لغة النص ولغة الناقد، المرجع السابق، ص 298.

(14) – ريفاتير ميشال، دلائليات الشعر، تر/محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1997، ص 7.

(15) – النقد الاجتماعي، ص 12.

(16) – راجع فيما يتعلق بالنمطية في الفن ومسألة الإنتاجية: لوكاش، غولدمان، بارت، كريستيفا.