الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

دلالة القناع في رواية "كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللّغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطالبتين:

* صبرينة بلعطـــار.
* سومية خطابـــي.

إشراف الأستاذ(ة):

* سليمة خليـــل.

السّنة الجامعية:2013/2012

بسم الله الرحمن الرحيم

بســـــــه الله الرحمـــــن الـــــرحيم

﴿ رَبَّنا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ من قَبلِنَا رَبَّنا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الكَافِرِينْ﴾

سورة البقرة: الآية: 286.

الشكر والعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين أما بعد:

عملا بقول الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه:

﴿ إذا وصلت إليكم أطراف النعم فلا تنفروا أقصاها بقلة الشكر﴾.

لا يسعنا في هذا المقام، إلا أن نتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان للأستاذة المشرف "سليمة خليل"نظير كل ما قدمت من نصائح وإرشادات متنوعة في مظهرها، موحدة في هدفها، وهو الارتقاء بهذا العمل إلى الأحسن فالأحسن.... فقد عهدناها على الدوام الأخت الموجهة والمرشدة، والنبراس الذي نهتدي بهديه، والمورد الذي ننهل منه طيلة مدة الدراسة الجامعية.

كما لا يفتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من الأساتذة الأفاضل الأستاذ "سليم بوعجاجة" والأستاذ "عبد كريم طبيش" والأساتذة "زهيرة بوزيدي" والأستاذ "يوسف بن جامع" الأستاذ "عمار قرايري، الذين أمدونا بكل ما أتوا من سبل المساعدة ولو بملاحظات بسيطة لما كان في صالح هذا العمل.

فجزاهم الله خير الجزاء.

كما نتوجه بالشكر والتقدير لكل أساتذة المركز الجامعي "لميلة" بوجه عام، وأساتذة معهد الآداب واللغة العربية بوجه خاص، وكذا أعضاء مكتبة المركز الجامعي.

وفي الأخير نشكر كل من قدم لنا الدعم والمساعدة طوال هذا المشوار، ونخص بالذكر الأخ والصديق الأستاذ "علاوة قرميش" وصديقاتنا وزميلاتنا الوفيات: "ياسمينة جامع" و"رقية عميمور" و"نادية زيد الخير" و"حياة بوعرة" و"بسمة عميرة".

جزاكم الله عنا كل الخير وحسن الجزاء.

إهداء

ما لامسه الإهداء كثير... وما لم يلامسه أكثر فـــــــــ ...

لمن أهدي... ؟ وكلي ... هو؟

لمن... أهدي... ؟ وعمري... لهو؟

إلى أعز ما منحته الحياة لي، إلى التي أخرجتني من الظلمات إلى النور، إلى من أوصى الأنبياء وخاتمهم على طاعتها والإحسان لها حتى الممات، إلى من حاكت خيوط الشمس لتقيني برد الحياة، إلى التي حرمت نفسها وأعطتني، ومن نبع الحنان سقتني، وبحبها وعطفها غمرتني، إلى من هدهدتني ببركات الدعاء وفاضت علي بعاطفة الأمومة، إلى التي ملكت حواسي وإحساسي، واحتوت عقلي وقلبي، وهامت بحبها وعشقها نفسي وأنفاسي، إلى من أمدتني بالأمل وأنارت الدرب في طريقي.

إلى الحنون الطيبة: أمي.

إلى الذي تشاركت معه الاسم بكل فخر، إلى من قاسى وتكبد مر وقسوة الحياة ممهداً لي الظروف المناسبة لأمسك القلم، وفاسحا لي طريق النجاح وتحقيق الحلم، إلى من علمني معنى أن أكون، إلى النجم الساري في سما أفقي، إلى الذي سكن وتربع في أعماقي، إلى نبع العطاء والخير الدافق والحنان الوافر، إلى أروع وأحلى مربي فاضل.

إلى العزيز الغالي: أبي.

إلى من ترعرعت في كنفهم وتشبعت بحبهم، إلى من فاقوا بعطاياهم كل البشر، إلى من شاطرتني أحزاني وأفراحي.

إلى النجمات الخمس: صافية، ليلى، نزيهة، نادية، بريزة.

إلى المشاغب والمشاكس على الدوام، إلى الذي أدخل البهجة والسرور لحياتنا بضحكاته الجميلة وبنظرته البريئة.

إلى الكتكوت الصغير: محمد شمس الدين.

إلى كل من يود دائما أن يراني إنسانة ناجحة، إلى من يخفق قلبهم فرحا عندما أنال أعلى الدرجات، إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع.

إليكم أهدي... كل ما أهدي...

إهداء

أهدي هذا العمل إلى :

روح أمي الطاهرة

إلى:

أبي الغالي حفظه الله لنا

وإلى:

كل من ساعدني في انجاز هذه المذكرة من قريب أو من بعيد.

مقدمة

تمكنت الرواية الجزائرية على غرار باقي الفنون الأدبية بشكل عام والنثرية بشكل خاص، من أن تحصد لنفسها مكانة وحضورا متميزا في الساحة الأدبية، وهذا لما عرفته من إقبال مكثف من قبل عديد النقاد والدارسين، وكذا الاهتمام الذي حظيت به من طرف القارئ والمتأمل للنتاج الروائي في الجزائر، بخاصة في بداية سنة 1988 هذه السنة التي شهدت فيه البلاد حدثا تاريخيا عرف بالعشرية السوداء، والذي تمكن من خلاله الروائي من تسجيل بصمته وبقوة، كونه أتاح له فرصة خوض غمار مرحلة روائية غير متوقعة وغير مألوفة، فاسحة المجال له؛ لأن يتخذ منها مادة دسمة تمكنه من صياغتها في قالب فني جديد، يساعد في الخروج من قوقعة الإنكفاء والإنطواء على الذات والتحرر من بوتقة التأريخ الذي عمد إلى حصر نفسه في دائرتها، أبيا أي تزحزح بعيدا عنها وذلك لأمد طويل. ليتمكن في نهاية الأمر وبفضل هذه الأزمة من تجسيد كل ما في الواقع من قهر واضطهاد واستغلال ومن تزييف أو تحريف للحقائق.

إن الرواية الجزائرية سعت جاهدة إلى طرح القضايا والمشاكل التي طالت المجتمع الجزائري من خلال معاناة أبطالها، وحاولت أن تحدث تغيرا جذريا على مستوى كل المفاهيم لأنها؛ سئمت من التعفن الحاصل في مجتمعها، فعمدت إلى تعرية النفاق والتسيب وكشف المسكوت عنه وما يعانيه من جهل وانحطاط للمبادئ والقيم الأخلاقية، وكذا النظام السياسي المنتهج في معالجة الأزمة وعلاقاته المتدهورة والمتفككة مع المثقف، حتى بات الخوف أحد الأسباب المعيقة لأي عمل أدبي يملك مثل هذه الجرأة، وهو ما جعل الروائي الجزائري المتميز "عبد الله عيسى لحيلح" في روايته "كراف الخطايا" وهي الرواية التي سعت أن تلامس بعض القضايا زمن الأزمة، واعتمدت التزاوج بين الواقع والخيال، يلجأ إلى خلق تقنية تمكنه من بسط أفكاره بكل جرأة، فلا يصبح هناك وجود لقيود تكبّله وتشُّل من حريته، ولا رقيب يدقق كتاباته، وهي تقنية القناع، التي كان لها حضورها المتميز والمتفرد خاصة في العمل الروائي، حيث جاء بحثنا منطويا تحت عنوان وسم بـــ "دلالة القناع في رواية كرّاف الخطايا".

وسنحاول من خلال هذه الدراسة طرح مجموعة من التساؤلات تمثلت في: ما هي تقنية القناع؟ وما هي التطورات التي مرت بها حتى وصلت عالم الرواية؟ وما هي أنماطها التي تم توظيفها؟ وما تجلياتها؟ وما تأويلها؟ وكيف تجلت داخل البنية السردية؟ وكيف تمكن الخطاب الروائي في المدونة من توظيف القناع ونزعه؟.

وقد كان لدراسة هذا الموضوع جملة من الدوافع أهمها:

ـ إعجابنا بالخطاب الروائي، والمتعة التي شعرنا بها أثناء قراءتنا لهذه الرواية التي تطرقت إلى الأزمة الجزائرية بأسلوب مشوق وجديد.

ـ محاولة الخروج من الرتابة والروتين المعهود في دراسة النصوص، وذلك من خلال الذهاب

باتجاه موضوع غير مألوف وهو "دلالة القناع في الرواية".

ـ الرغبة في التحدي والإصرار على مواجهة كل صعب مهما كان نوعه.

ـ إيماننا المتمثل؛ في أن أيّ عمل لا بد أن يلقي الإهتمام، كونه موضوع مغرٍ ونادر في الدراسات الروائية.

– حب الإضافة والإثراء ولو بنسبة ضئيلة.

وقد فرضت علينا مادة البحث وطبيعته ضرورة تقسيمه إلى مقدمة وثلاثة فصول متفاوتة فيما بينها وخاتمة أتبعناها بقائمة للمصادر والمراجع.

الفصل الأول: نظري يحمل عنوان؛ القناع الماهية والنشأة؛ فيه لمحة عن هذه التقنية ـ تقنية القناع ـ، وذلك بتعريفها وتتبع تطور نشأتها، وأما الفصل الثاني والثالث فإنهما تطبيقيين؛ الثاني يحمل عنوان القناع بين الأنماط والتجلي والتأويل، وفيه يُعمد إلى استخراج الأنماطها الموجودة في الرواية وإبراز تجلياتها وتأويلها والتي من خلالها يتضح

فحوى الخطاب، أما الثالث فجاء تحت؛ عنوان القناع في البنية السردية حيث، إن كل من العنوان واسم الشخصية والمكان أقنعة يعتمدها الروائي، أما عن الخاتمة فقد كانت تكثيفا لأهم النتائج التي توصل إليها البحث بعد دراسته من مختلف الجوانب.

معتمدين في بحثنا هذا المنهج السيميائي لدراسة دلالات الرواية والحامل لشعار "دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته".

ومن أهم المصادر المعتمدة في البحث هو؛ رواية "كرّاف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح، أما عن المراجع فهي كثيرة ومتنوعة، حيث كانت تتعدد بين السردية والشعرية والفكرية والنفسية والاجتماعية والنقدية من أبرزها "الزهرة إبراهيم" الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، و"الرواية والعنف" لشريف حبيلة، "سيمياء القناع أعمال الطاهر وطار" محمد الأمين بحري" ومجموعة من المجلات مثل مجلة المساءلة وغيرها من المجلات.

إن بحثنا وكأي بحث أكاديمي قد مر بعدة صعوبات وعراقيل، وإن كانت هي التي تنميه وتزيد من جديته ومتعته، وترسي به إلى النتائج التي سطرها من البداية، ومن هذه الصعوبات نذكر:

- ✓ قلة الدراسات لهذه المدونة.
- ✓ ندرة المراجع المتخصصة خاصة بمكتبة المركز الجامعي لميلة.
- ✓ صعوبة فهم القناع واستيحاء دلالاته الحقيقية إلا بعد تعمق شديد في طياته.
- ✓ ضيق الوقت بالنظر إلى البرنامج الدراسي المكثف.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن أتقدم بخالص الشكر وفائق التقدير وأسمى آيات الاحترام إلى الأستاذة المشرفة "سليمة خليل" التي احتضنت هذا البحث المتواضع منذ أن كان فكرة

إلى أن أضحى مشروعا يرى النور، فهي المعين الذي لا يستسلم ولا يمل، فسدد الله خطاها ووفقها إلى كل ما تحبه وتصبوا إليه، كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من أساتذة وعمال مكتبة المركز الجامعي لميلة، وإلى كل من ساعد من قريب أو من بعيد بالمعلومات ولو بالكلمة الطيبة.

وفي الختام آمل أن أكون قد وفقت لما فيه الخير، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول: القنـــــــــــاع المـــــــــاهية والنـــــــــشأة

أولا/ مفهوم القنـــــاع:

1- مفهوم القناع لغة.

2- مفهوم القناع اصطلاحا.

ثانيا/ نشأته وتطوره:

1- القناع والأسطورة.

2- القناع والمسرح.

3- القناع والشعر.

4- القناع والرواية.

تمهيد:

كيف يمكن لنا التوصل إلى مفهوم القناع وتلمس دلالاته الحقيقة؟.

إذا أردنا أن نصل إلى وصف مناسب يرقى إلى مستوى "القناع"، لابد لنا من ضرورة اللجوء لجملة من المعاجم والقواميس اللغوية المترجمة منها والعربية، وهذا حتى يتم التعامل مع المصطلح كما ورد في الأصل، بغية الوقوف على دلالته الحقيقية بحسب المؤسسين من جهة، ومن تم تتبع تلك التغييرات الدلالية المفروضة عليه والتي جعلته يختلف ويتشاكل من مؤلف لآخر من جهة ثانية، فاحتوى المصطلح بذلك عديد المعاني التي مكنته من أن يرسم ويرسخ لنفسه وجودًا غير مسبوق.

أولا/ مفهوم القناع:

1- مفهوم القناع لغة:

لقد حظي مصطلح "القناع" (Masque) بتعريفات مختلفة، ففي بعض المعاجم الخاصة باللغة الفرنسية[1] تستوقفنا التعريفات التالية:

1- مادة، قطعة قماش، شكل كرتون... إما لتغطية الوجه أو وقايته.

2- مظهر الوجه المعتمد على مستوى الخطوط العامة لسيماء الوجه.

3- قولبة الوجه سواء للجسد الحي أو الجثة.

4- مظهر خادع أو مراوغ.

(1) Dictionnaire du Français Contemporain- Librairie Larousse- 1971- P 714.

بالإضافة إلى وجود تعريفات أخرى من بينها:[1]

- شيء محسوس (Objet) صلب يغطي الوجه الإنساني ويمثل ذاته وجها (بشريا- حيوانيا- متخيلا...).

- خارج مخادع، مظهر. وكما يقول "La Bruyère" « قناع المنافق يخفي الاحتيال ».

- جهاز واق، قناع المسايفة، قناع الغطس التحمائي، كمامة (للوقاية من الغازات أو تسهيل التنفس[2]، قناع التخدير، قناع الطائرات الحديثة التي تمنح للركاب الأكسجين الكافي في علو ما[3].

- طبقة مرهم، تثبت على الوجه لتشديده، تقويته، تليين البشرة.

- صوتي (Acoustique) تأثير القناع: ظاهرة صوتية إخفائية لصوت ما عبر إضافة صوت آخر أكثر حدة.

- وفي المجال العسكري يدل "القناع" على ستار الأسلحة Masque à pièces أو كتلة من التراب معلاة يستعملها العسكريون قصد الاحتماء من عين العدو. والقناع تكنولوجيا عبارة عن قطعة فلزية مثقوبة بفتحات عديدة بأقطار (Diamètres) جد صغيرة ومستعملة لالتقاط صور التلفاز الملون[4].

- وفي علم الحيوان هو الشفة السفلى لحشرة اليعسوب[5].

---

(1) robrt : Le Nouveau Petit- P 1362.

(2) سهيل إدريس: المنهل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط39، 2008، ص 762.

(3) Geneviève ALLARD et Pierre LEFORT LE Masque PDF (Que sais je ?), 1987, P5.

(4) Ibid, P5.

(5) سهيل إدريس: المنهل، ص 762.

أما حين ننتقل إلى بعض معاجم اللغة العربية، فإننا نجدها هي الأخرى تشير إلى معانٍ لغوية متعددة وتدور في دلالات متفاوتة نسبياً؛ إذ نجد "ابن منظور" في "لسان العرب" وبالتحديد في باب "قنع" « المقنع والمقنعة الأولى عند اللحياني وهو ما تغطي به المرأة رأسها ومحاسنها، قال الأزهري: ولا فرق عن الثقات من أهل اللغة بين القناع والمقنعة واللحاف والملحفة. وفي حديث عمر رضي الله عنه؛ أنه رأى جارية عليها "قناع" فضربها بالدّرة. وفي حديث آخر: آتاه رجل مقنع بالحديد وهو المغطي بالسلاح، وقيل هو الذي على رأسه بيضة وهي الخوذة، لأن الرأس موضع القناع»[1].

وفي معجم "لا روس العربي الحديث" (Larousse) هو: « ما تغطي به المرأة رأسها، وكل ما يستر به الوجه والقناع؛ السلاح جمعه قنع وأقنعة (قناع القلب) غشاؤه، كشف القناع عن الشيء جاهر به»[2].

وقد يميل "القناع" في أغلب الأحيان إلى المجردات فيعمد لتجسيدها وتقريبها من بعضها البعض، بحيث يدل على الوجه البادي للغير أو الملفق. ومن هذا قولهم: « ألقي على وجهه قناع الحياء» و« قنعه الشيب خمارا»[3]. وكأن به يخفي وجها ويظهر وجها أخر غيره أو كأنه يرتدى قناعاً، بحيث « يعمد إلى عدم إظهار ملامحه ومعالمه الحقيقية التي يرغب ألا تظهر عليه في موقف ما أو في حالة نفسية معينة»[4].

ويمكن أيضا أن يدل مصطلح "القناع" على ما يصنع من مكونات أو عناصر الطبيعة ويدخل ضمن استعمالات الحياة اليومية، كطبق التمر الذي يتم صنعه من عسب النخل

(1) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب،(ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي)، مادة "قنع"، دار صبح وأدسيوفت، بيروت، لبنان، ط1، ج11، 2006، ص 293.

(2) خليل الجر: لا روس المعجم العربي الحديث، مراجعة محمد الشايب، مكتبة لا روس، باريس، فرنسا، ط6، 1987، ص 970.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ص 293.

(4) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص 300.

الذي يصنع من الفاكهة[1]؛ « وفي حديث عائشة: أَخَذتْ أبا بكر ـ غشية عند الموت ـ فقال:

ومن لا يزال الدمع فيه مقنعا فلا بد يوما أنه مهراق»[2]

فهو في هذا البيت أراد الدمع المحبوس في الأعين والتي هي أشبه بالقناع، لأنها خفية غير ظاهرة.

من خلال هذه التعريفات يتضح لنا وبشكل جلي أن مصطلح "القناع" على الرغم من التنوع والتباين الكثيف الذي شهده من معجم لآخر، إلا أنه ـ في مجمله ـ يدل على الإخفاء والتغطية والستر وكذا الكتمان وهي صفات مصطنعة تحمل معنى الاصطناع.

2- مفهوم القناع اصطلاحا:

يعد "القناع" من الناحية الاصطلاحية: « ذاك الواقع البديل الذي يحل محل الواقع الأصلي، أو الصورة المستعارة التي يبتغيها الإنسان ليستبدل بها صورته الأصلية رغبة في مواكبة عالمه المتحول أو شكل التواصل المستورد الذي يلغي به طرق تواصله المعتاد»[3]، بمعنى أن "القناع" حالة من التماهي أو لنقل تلبس شخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الكاتب وتنطق من خلال النص بدلاً عنها، ويقوم الكاتب باختيارها وفق أسس ومعايير من نوع خاص، كأن تكون له مقدرة كافية على أن تمنح لأفكاره صورة جديدة كثيراً ما كان يتمناها، إنها شخصيته الثانية التي يختبئ وراءها. شخصيته الموجودة في مخيلته الحالمة التي لجأ إلى اصطناعها هروب من واقع مرير لم يقوي على احتماله، فنفخ

(1) أنظر محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 64.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص 293.

(3) محمد الأمين بحري: سيمياء القناع دلالاته ومؤولاته في أعمال الطاهر وطار، الملتقي الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011، ص 01.

في هذه الشخصية المنهزمة والمنكسرة الروح من جديد، ومن تم منحها فرصة أن تتوبه في التعبير.

ثانيا/ نشأته وتطوره:

تعد تقنية "القناع" إحدى السمات البارزة والمهيمنة في مجال الكتابة على اختلاف أجناسها الأدبية؛ إذ لم يخلو أدب منها بداية بالأسطورة، إلى المسرح، ثم الشعر، لتصل في نهاية المطاف عالم الرواية، وقد تم الاستعانة به، إما لضرورة جمالية، وإما في محاولة إلى تلمس مختلف القضايا والمشاكل التي عاشتها وتعيشها المجتمعات بعيداً عن أعين الرقابة والتي تعمل في كثير من الأحيان على صدهم عن هدفهم النبيل.

1- القناع والأسطورة:

إن القناع في الأسطورة مثله مثل أي حكاية وقعت في القديم، يملك سر نشأته اللصيقة بنشوء الكون والزمن « في البداية كان (آما) Amà إله وسيد الكون "من الواحد (آما) أصبح اثنين: وهو وشيمته الخاصة، الوحدة التوأمية الذكورية ـ الهواء والنار ـ وأنثوية الماء والتراب". كان بالإمكان تأسيس الإنسجام بين السماء والأرض لو أن واحدا من "التوأمين الأصليين" وهو أوكو Ogo المتشوق للقاء جزئه الأنثوي، لم يقترف زنا محارم متعذرا إصلاحه بإخصابه الأرض. إن نظام العالم اضطرب نهائيا»[1].

ومعروف أن معظم الاعتقادات المتعلقة بالقناع تعود إلى هذه الحكاية الأسطورية، تطابقها في ذلك مجموع تحف، هي في الأصل عبارة عن تماثيل ظلت خالدة وراسخة على مر السنين، تعد بمثابة البصمات الروحية التي تستمد منها منبعها الأسطوري.

إن "القناع" على غرار مختلف العادات والطقوس البدائية سجل حضوراً قويّاً في جميع الثقافات والمجتمعات، فاعتقادهم بوجود آلهة تتحكم في قوى الطبيعة جعلهم يولونه

(1) الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية ـ وجوه الجسد ـ، تقديم خضر الأغا، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص 163.

أهمية بالغة لدرجة استعمالها في احتفالاتهم المتنوعة، كما كانوا يتصورون أن للقناع قدرة خارقة تجعل لابسه غير قابل للتمييز والتعرف عليه، مما يجعله يبدو وكأنه فقد هويته أصبح الروح نفسها، وعند ارتداء هؤلاء الراقصون الاحتفاليون لمثل هذه الأقنعة يعتقد النّاس أن الآلهة حضرت الحفل حقيقة، وإذا ما ارتدوا أقنعة تمثل روحا معينة افترضوا أن قوة تلك الروح تبقي مرافقة لهم طيلة أجيال عديدة، وبمجرد موت مرتدي القناع يحل محله رجل آخر يقوم بارتدائه؛ لكونه: « ذاكرة أسطورية، تحيي النشكونية) (Cosmogonieثانية، تربط الإنسان إلى القوة المقدسة لأجداد والآلهة، تتيح ولادة ثانية (...) لكل ثنائية خصوصيتها، سلوكها، طوطمها وأقنعتها»[1].

ومن بين ما رسخ في أذهان بعض الأثنيات من معتقدات وممارسات عند صنعهم للقناع، أن الاندساس داخله شرف لا يحظي به إلا من كان جديراً به؛ نظراً لما يتحلى به من قداسة، كما اشترط أن يتوفر في صانعه القدرة على تهدئة غضب القوى الطبيعية التي يتخذ منها مكوناته الأساس في نحت هذا القناع كالشجر، المعادن، جلود الحيوانات... الخ، وذلك من خلال التقرب إليها بمنحها بعض القرابين التي تساعد في إرضائها، كما أن عملية حمل القناع لم يكن بالأمر السهل بحيث يقدم عليه أين كان، « بل كانت تفترض ضوابط روحية وعقلية تحاط بهالة من التقديس واسترضاء الأرواح»[2].

وقد جاء في ثقافات الشعوب البدائية دون استثناء أن "القناع" لم يأت اعتباطياً، « فخلف كل واحد ينتصب دافع قوى آتٍ من اللامألوف أو الماوراء، وموجه نحو غابات وقائية، تصير فيها تعويذة (Amulette) من قوى الشر التي كانت ترهب إنسان تلك الأزمنة»[3]. وكثيراً ما كانت « تؤمن بفكرة الانمساخ Métamorphose بين

(1) المرجع السابق، ص 164.

(2) المرجع نفسه، ص 177.

(3) المرجع نفسه، ص 165.

عناصر الطبيعة كما شاع بين السكان الأصليين في مجموع أمريكا الجنوبية تحت تأثير ممارستهم الشامانية»[1]. كاعتقادهم أن الحيوانات كائنات بشرية يمكنها أن تغادر جلدها الحيواني وتعيش مثلما يعيش البشر، إنها تتغير من حيوان إلى إنسان ثم تعود لحالتها السابقة، وتبقي تترنح بين هاتين الحالتين، كالإنسان يلبس ويزيل الأقنعة التنكرية متى أراد « فالقناع يقرب الكائنات التي تفصلها الاختلاف، يمزجها ببعضها البعض، إنه خارج الاختلافات التي لا يكتفي بانتهاكها وطمسها بل يصهرها في ذاته ليعيد تكوينها بطريقة مبتكرة»[2]، كما كان "للهنود الهوبيين" في"شمال أريزونا" احتفالات ومراسيم خاصة؛ إذ يقوم الراقصون من الرجال بلبس أقنعة تمثل أجدادهم أو أسلافهم أو آلهة معينة، إيماناً منهم أن هذه الاحتفالات تعمل على جلب تلك الكائنات التي تظهر في شكل أرواح يطلق على حضورها اسم "كاشينا"، وهي تساعد في نظرهم في هطول الأمطار ونمو الذرة، وفي بعض الأحيان تساعد على انطلاق الفتيان والفتيات الموشكين على الدخول في سن الرشد.

كما ارتبط "القناع" بفن المحاكاة واعتمدها قاعدة في صنعه بوصفه أداة شعائرية، بمنزلة محاكاة لعملية الخلق ذاتها، أو محاولة لاستحضار أرواح الكائنات العليا أو السلف الراحل في شكل يصح أن يمثل رمزاً حاملاً لعلامة المقدس، بمعني أنه يحمل دلالة مرئية لقوى لا مرئية.

فالقناع للإنسان البدائي خرج عن شكله العادي ليصبح إدمانا لا يمكنه الانفصال عنه، وبخاصة في ظل الفراغ الرهيب الذي هيمن عليه؛ إما من حيث المحيط أو من حيث عجزه عن إيجاد تفسيرات منطقية بعقله المحصور في بوتقة الأساطير التي أفرزت

(1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) محمد الأمين بجري: سيمياء القناع دلالاته ومؤولاته في أعمال الطاهر وطار، ص 02، نقلا عن رينيه جيرار، العنف والمقدس، ترجمة سميرة ريشا، مراجعة جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص ص 282 ـ 283.

بدورها تعاطياً كبيراً للسحر في ظل انعدام تام لكل من الدين والعلم. وهو ما يؤكده الناقد الأنثروبولوجي ذو الأصول الفرنسية "رينيه جيرار" René Girard في تعريفه للقناع وكذا علاقته بالإنسان: « تعتبر الأقنعة من المكملات الحتمية للعديد من العبادات البدائية... ولا بد أن يكون تنوع أساليب القناع وأشكاله وحدة نشعر بها، حتى وإن لم يسعنا تحديده، فإننا متى وجدنا أمام القناع، لم نتردد في إثبات حقيقته كقناع، ولما كنا نجد في أكثر المجتمعات تباعداً من الناحية الجغرافية وتبايناً من الناحية الثقافية (...) فقد استحال أن تكون وحدة القناع فرضية... وما ينطبق على وحدة الأقنعة وتنوعها ينطبق عموماً على وحدة الأساطير والطقوس التي تعزى هي الأخرى إلى اختيار مشترك بين قسم كبير من البشر... يقدم القناع كما العبد الذي غالباً ما يؤدى فيه دورا من الدرجة الأولى، مزيجا من الأشكال المتنافرة والخاضعة لنظام متحايز ليس هو نظام الطبيعة بل نظام الثقافة عينها»[1].

فالقناع كان على الدوام مرتبطاً بالعادات والشعائر البدائية التي كانت تمارس أثناء الطقوس الدينية، كما حمل خاصية تمثلت في ذلك التحول في الشكل ولكن كظاهرة مرتبطة بالإنسان، واعتبروه شكلا حاملا لبعد ثقافي أكثر منه بعدا طبيعيا.

2- القناع والمسرح:

يعد "القناع" من أهم التقنيات التي استعملت في المسرح الإنساني من الفترة القديمة إلى يومنا هذا، وقد تم استخدامه « لأول مرة في مستهل القرن الخامس قبل الميلاد لدي الإغريق، حيث كان يعبر عن حالة وساطة بين الإنسان والإله وغالباً ما كان يلبسه قائد

(1) المرجع السابق، نقلا عن المرجع نفسه، ص 282.

الكورس (قائد الجوق، أو فرقة المنشدين) عند أداء الأناشيد الدينية وأثناء تمثيل المسرحيات»[1].

كما استعمل كثيرا في المسرح عند اليونان، وذلك للتعبير عن تلك القيم الإنسانية المتناقضة، وكذا الحالات النفسية المفارقة التي يكون عليها الإنسان، فهو يعكس لنا صورة الشخصية فوق خشبة الركح من المستوى الداخلي والخارجي، وهو أيضا بمثابة الماكياج الذي يمكن من تبيان الأدوار المنوطة بالممثل « فهو أداة التلبس، ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح»[2]. ويفصح عن انطباعاته ويبرزها من حيث كونها خيرة أو شريرة، وبخاصة إذا تعلق الدور بشخصيات من العالم الخيالي (الأسطوري) كشخوص الآلهة أو أنصاف آلهة أو أبطال أسطوريون؛ إذ يعمد إلى تجسيدهم على أحسن ما يكون، « وكأن الممثل عند ارتدائه القناع يسعى إلى إزاحة قسماته وملامحه الشخصية لتحل محلها ملامح وقسمات أخرى يحملها القناع ويقوم الممثل بتجسيدها»[3].

وربما بدا "القناع" على أنه الوجه الأخر، أو بمثابة الصورة الاصطناعية للممثل الذي يعمل على مساعدته في أداء مجموعة من الأدوار التمثيلية في سياقات مختلفة، أو يمكن القول بأنه أشبه ما يكون بالغلاف الفني الجمالي الذي يحيط بالوجه الثابت للممثل المسرحي، « باعتباره أداة استعارية »[4].

وقد تم التطرق "للقناع" بمعناه الحرفي عند حديث "أرسطو" عن"المرئيات المسرحية" التي تشكل إحدى المسببات في عملية التأثير التراجيدي المتدني القيمة ـ بحسب

(1) المرجع نفسه، ص 20.

(2) خلدون الشمعة: تقنية القناع، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، مصر، 1997، ص 80.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 66.

(4) الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 151.

اعتقاده -، وكذا تطرقه إلى حضور القناع من خلال إجراء مقارنة بين التراجيدية والملحمة في تشخيصه للأدوار، وعدم الإكتفاء بممثل واحد كما فعل "تسيس" (Thespis)أو ممثلين كما فعل "أسخيلوس" (Achilleus)، أو ثلاث كما فعل "صوفوكليس" (Sophokles) في مسرحياتهم[1].

أما عند الغرب بخاصة في فرنسا وإيطاليا فقد ظهر ما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين متمثلاً في كوميديا "دي لارتي" المبنية على الارتجال[2]، والذي تمثله « الشخصيات النمطية الثابتة، وكان القناع يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها ومزاجها العام بوضوح بالغ واقتصاد شديد وكأنه ضرب من ضروب الاختزال المسرحي»[3].

كما جاء استخدام هذه الأقنعة في المسارح الغربية كنوع من التغيير الذي يستجيب لرؤية فكرية أو فنية عند جيل أو فرقة مسرحية، خاصة في القرن العشرين، حين فكر رجال المسرح في إعادة ترتيب بيتهم من الداخل[4].

أما عند العرب فقد جاء نتيجة « إلى الواقع العربي المتخلف والمقهور الذي يدفع الكاتب المسرحي العربي إلى الهروب إلى عوالم الميثولوجيا الإغريقية بعيداً عن أعين الرقابة»[5].

(1) المرجع نفسه، ص 140.

(2) أنظر: المرجع السابق، ص 167.

(3) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 149.

(4) أنظر: الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 168.

(5) يونس لوليدي: المتثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة أنغوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1998، ص 257.

3- القناع والشعر:

يعتبر القناع من أهم الأساليب الفنية التي لاقت حضوراً كبيراً في الشعر العربي الحديث، وبخاصة فترة الثمانينيات رغم أن ظهوره كان أسبق من ذلك بكثير، وذلك راجع إلى جملة من العوامل السياسية والاجتماعية التي اجتاحت البلاد العربية، وكذا جملة الأضرار والمصائب الفادحة التي تهاطلت على الفرد سواء من الناحية المادية أم الناحية المعنوية، التي جعلت الفرد والشاعر « إزاء مجموعة من التناقضات مما دفعهما إلى الخروج عن دائرة المألوف والتمرد على قيم الثبات والجمود»[1]، فما كان على الشعراء إلا اللجوء إلى التراث يستلهمون منه شخصياته وأحداثه المتوافقة وآرائهم ومواقفهم، ليتمكنوا من خلالها التعبير عن هذا العصر المليء بالعيوب، وذلك من وراء أسلوب جديد رامز مستفز يكون حصنهم المنيع ولون أفكارهم وخطوط آرائهم.

ومن هؤلاء الشعراء نجد "البياتي"، "السياب"، "خليل الحاوي"، "أدونيس"، "صلاح عبد الصبور" وغيرهم كثر من الذين حاولوا إعادة اكتشاف ذواتهم من خلال العودة إلى التراث الإنساني، كرغبة إلى موضعة عواطفهم والتجرد من ذاتيتهم والتخلي عن الغنائية المباشرة. وقد كان استخدامهم لهذه التقنية كلٌّ بحسب منظوره الخاص، فمنهم من اقتصر على مجرد ذكر اسم الشخصية القناع، ومنهم من أخذ يصفها وصفا سرديا في الإطار الزمكاني، ومنهم من ذهب إلى أبعد من ذلك باتجاه خلق رمز أسطوري، وذلك من خلال التماهي بين أنا الشاعر والأنا المغايرة.

فالقناع ليس مجرد حالة من التلبّس بشخصية أخرى، يختفي خلفها صوت الشاعر طيلة القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، أو « هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن

(1) بهرام أمانى جاكلى، رقية سفرى: القناع وقناع الإمام الحسين عليه السلام في شعر عبد الوهاب البياتي، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، ع12 ، 1390 هـ، ص 10.

نفسه متجردا من ذاتيته»[1]، أو هو مجرد «شخصية تاريخية... يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو يحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها»[2]، أو«ليتحدث من ورائه عن بعض شواغله وهمومه»[3]، أو «ليهرب من الحاضر بخلق بديل له»[4].

إن هذه المعاني والأوصاف وإن تضمنها القناع ودل عليها، إلا أنها تبقي غير كافية لصنعه؛ لأن القناع لا يقف عند حدودها، والشاعر لا يلجأ له لينكص أو يهرب إلى الماضي، وإنما يخلقه لتقديم البطل النموذجي « ومن أجل تحقيق موضوعية الرؤيا الشعرية»[5].

وبهذا يغدو "القناع" سبيلهم لاقتناص الواقع وتغييره، كما تغدو الأقنعة التي تحمل أسماء الشخصيات النموذجية بمحمولات شعورية وفكرية؛ أي أنها كما عبر عنها "إحسان عباس" « رموز كبيرة أو نماذج عالية تحمل قيمة الرموز وأبعاده»[6]، فالشاعر عند خلقه للقناع فإنه يخلق بالضرورة الرمز.

كما أن "القناع" لا يعتبر قناعاً إلا لأنه تم إحداث تطابق بين صوتين، أو استبدالهما ببعضهما البعض حتى وإن كانا هذان الصوتان هما صوت الشاعر والشخصية؛ ذلك لأن صوت الشخصية ليس هو نفسه صوت الشاعر، إنه صوت غريب ومختلف عنه، ضف إلى أن تجربتها هي الأخرى مختلفة، إن الصوت الذي يتردد على مسامعنا صوت ثالث

(1) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1968، ص 34.

(2) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1978، ص 121.

(3) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969، ص 101.

(4) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، ع4، يوليو 1981، ص 125.

(5) عبد العليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 240.

(6) إحسان عباس: من الذي سرق النار، خطوات في النقد الأدبي، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص 150.

هو نتاج التفاعل بين الصوتين معًا، عندما اتحد الشاعر بالشخصية ليكسبها بعض الملامح والصفات أو عندما أخذ منها هذه الملامح والصفات؛ أي « يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديداً»[1]، كأن الصوت الذي نسمعه صوت ممزوج مركب.

إن "القناع" يمتلك ما لا تمتلكه أساليب عدة؛ إذ إنه يستطيع العودة بنا من الحاضر إلى الماضي، كما يستطيع أن يتخطي بنا الحاضر نحو المستقبل، حيث « يقودنا إلى الماضي ليعيق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمّق إدراكنا للحاضر، عمق ـ من ثم ـ إدراكنا للماضي، وعندما يتجاوب الإدراكان ـ الحاضر والماضي ـ يتولد إدراك المستقبل»[2].

وعليه فللقناع أهمية تجعل الشاعر قادرا على تخطي الزمن، فتتحول القصيدة الشعرية إلى حلم ورؤيا، متجاوزة الواقع إلى اللاواقع، بمعنى تجاوز الواقع المعاش إلى واقع أحسن مغاير وإن كان خيالياً، حيث « يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والأخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما وراء الواقع»[3].

4- القناع والرواية:

لقد ظهرت تقنية القناع في الرواية خاصة الجزائرية بصورة جلية في تلك الكتابات التي جاءت خلال أزمة الجزائر المعروفة بالعشرية السوداء، إنها أزمة 1988، هذا الحدث الذي شغل الجميع وبالتحديد المثقفين والمبدعين.

(1) زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1978، ص 262.

(2) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص 124.

(3) أحمد السعيد أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص ص 120 ـ 121.

إن "القناع" في الرواية يعد « ظاهرة شاملة يمكن أن تلف النص بكل عناصره من عتبات وبنيات»[1]، كما أنه وسيلة من الوسائل التي تمكنه من إلقاء الضوء على البؤر الحساس والساخنة، والتي يريدها الكاتب بالاتكاء على التاريخ، الدين، الأسطورة، الموروث الشعبي، الحكايات الشعبية، وكذا الواقع المعاش بجميع أطيافه، وذلك لكشف الملابسات ومواطن الخلل، واستغلال وانتهاز الأفراد والحكام، وكشف أشكال الصراع الأيديولوجي، واضطهاد الشعوب[2]، فكتاباته هي المِرْآة التي « تعكس كل ما يوجد أمامها في صدق وأمانة دون تزييف أو تشويه أو مبالغة»[3]، متخفياً خلف صور هذه الأقنعة والرموز، رغبة منه إلى التنويع من أساليبه الفنية.

وتعد رواية "الزلزال" و"تجربة في العشق" للطاهر وطار، "نوار اللوز" لوسيني الأعرج... وغيرها من الأعمال الروائية من أهم الأعمال التي اعتمدت على الأقنعة بأوجهها المتنوعة السياسية والتاريخية والفلسفية والاجتماعية والثقافية والإنسانية.

كما يعتقد أن "الطاهر وطار" هو أول روائي مهد لتقنية القناع في الجزائرية العربية، وأول من منحها دور البطل في رواياته، من أول عمل له (الزلزال) إلى أخر عمل وهو (قصيدة في التذلل)، لذا كانت إستراتيجية القناع لديه أكثر تفصيلاً، وأوضح معالماً من غيره[4].

وفي رواية "نوار اللوز" لوسيني الأعرج التي اتخذت من شخصيتها البطلة « قناعاً سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً للدلالة على أن الشعب الجزائري مهما تعرض لمحن أو

(1) محمد الأمين بحري: سيمياء القناع دلالاته ومؤولاته في أعمال الطاهر وطار، ص 20.

(2) أنظر حسن عليّان: تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد 1ـ 2، 2003، ص 184.

(3) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998، ص 06.

(4) محمد الأمين بحري : سيمياء القناع دلالاته ومؤولاته في أعمال الطاهر وطار، ص 06.

نكبات، أو استغلال على أيدي أبنائه، وغيرهم فإنه سيظل أسطورة في كفاحه ضد الظلم والقهر ومصاصي دماء الشعب»[1].

إن تقنية القناع برزت كذلك عند الكاتب "نبيل سليمان" في روايته "مجاز العشق" والتي خطت خطوة متميزة، « فلم يعد مقتصراً على الإنسان، بل تعداه إلى الآلة»[2] التي ينبغي أن تكون أداة هدفها الأسمى خدمة الإنسان والرقي به.

وقد اخترت رواية "كراف الخطايا" للروائي الجزائري القدير "عبد الله عيسى لحيلح" كنموذج للقناع، وذلك لأنه جعل البطل يعيش في عالم يلفه النفاق والكذب والقيم الأخلاقية المتدنية، بيد أنه رافضٌ له، فلم يجد من حل سوى السعي إلى كشف الحقيقة من خلال اصطناعه الجنون الذي قصد من وراءه تقصي واقتفاء خطايا الناس.

فهذا الجنون ليس إلا قناعاً يحمل غايةً وهدفاً يسعي إليه كل من البطل والكاتب، وهو ما سنعمل على إبرازه في بحثنا هذا.

(1) أنظر: حسن عليّان: تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، ص 185.

(2) المرجع نفسه، ص 190.

الفصل الثاني: القناع بين الأنماط والتجليات والتأويل

أولا/ أنماط القناع في رواية "كراف الخطايا":

1- قناع التفسير والتجسيد.

2- قناع الكشف والتنوير.

3- قناع التنبؤ.

4- قناع التحريض.

5- قناع التغيير.

6- قناع العزاء.

7- قناع تحقيق الذات.

8- قناع الحكمة.

ثانيا/ تجليات القناع في رواية "كراف الخطايا":

1- قناع البطل المنحط.

1-1- مرايا الجنون.

2-1- سيمفونية العبث والسخرية .

2- قناع اللامنتمي.

2-1- معامل البناء.

2-2- معامل الهدم.

ثالثا/ تأويل القناع:

أولا/ أنماط الأقنعة في رواية "كرّاف الخطايا":

1- قناع التفسير والتجسيد:

لقد لجأ الرّاوي في رواية "كرّاف الخطايا" إلى تفسير بعض الأحداث والوقائع التي كان يرى فيها سبباً مباشراً في استفحال الأزمة، كالإنعكاسات السائدة التي جعلت من المجرم بريئاً ومن البريء مجرماً، والمثقف متمرداً بطالاً مثله مثل الجاهل، ومتسائلاً عن حقيقة الذين يسَكرون هذه البلاد؟ هل هم مجرد أناس عاديون تحركهم الرتابة، وذلك من خلال قوله: « كانت الوجوه متشابهة بصفرتها الشاحبة، متشابهة بسطحيتها القاتلة.. بخلوها من الأمل العميق.. ببلاهتها الخرساء»[1]، كما حاول أن يعطي بعض التفسيرات والتبريرات للوضع الذي أل إليه المجتمع وأبناء هذا المجتمع، من خلال إعطاء تبريرات للأفعال التي يقوم بها بطل الرواية "منصور" مثل ما نلاحظ في الملفوظ السردي التالي: « ربما لأنّه يجد الإنسجام مع ذلك كله، أو لأنّه بذلك يريد أن يعكس حقيقة طالما اجتهد أهل القرية في إخفائها خلف المظاهر الخادعة وكلمات المجاملة التي تغطي بواطن الأدغال»[2]، فهو بإبرازه للفوضى العارمة التي تعم غرفة الشخصية البطلة وسبب رفضها تنظيمها، إنما يريد أن يبرز الفوضى التي تعم أرجاء الوطن والتي قد تكون نتيجة لعدم حدوث توافق في الآراء والمواقف.

فالرّاوي بحديثه عن شخصية تحمل عديد من الصفات والملامح، وتمارس عملية نقدية في المجتمع، بحسب ما تقتضيه سلبيات المجتمع وأخطائه الحضارية وانحرافاته الأخلاقية والاجتماعية المؤسسة لأزمة حادة ومؤدية إلى تصدع اجتماعي وتقهقر حضاري

(1) عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ج1، ط1، 2002، ص 80.
(2) المصدر نفسه، ص 03.

وتعطيل للمسار التقدمي؛ « لأنه يعيش ضحية وعيه الحاد لعالمه»[1]، إنما هو يسعي إلى تمرير موقفه الثقافي والأيديولوجي.

2- قناع الكشف والتنوير:

لقد اتخذ الرّاوي من "منصور" قناعاً يرصد به الفساد المتفشي في المجتمع من خلال أهل القرية، فنجده يكشف عن الأخطاء الفادحة للحركة الدينية، بفضحه لحقيقة إمام القرية الذي كان يدعي الوقار والإحترام، وأنه يخشى الله ويقتدي بتعاليم الدين الإسلامي ويقوم بوعظ الآخرين، وهو الذي لم يحظ بالمستوى الديني الذي يؤهله لقيادة شباب القرية، وتنوير عقولهم بالأحكام الشرعية.

إلى جانب التطرق إلى بعض الشخصيات كـــ "عمي صالح القهواجي" و"عمي سعيد الزبال" و"بلال ابن الهجالة" لإبراز السلبيات المتأصلة في أبناء المجتمع نتيجة الجهل والانحطاط الأخلاقي، فنجده "ابن الهجالة" نظراً لجهله أضحى لقمة صائغة بالنسبة للكبار الذين استطاعوا تدنس عقله بأفكارهم البالية التي لا تمت بصلة للدّين والأخلاق.

كما كشف عن التسيب والنفاق الذي طال السلطة، وذلك بنزع بطل الرواية القناع عن"رئيس البلدية" و"مدير سوق الفلاح" اللذان بلغ بهما الجشع والطمع وحب المال إلى درجة سرقة سوق الفلاح والقيام باتهام بعض الشباب الأبرياء، وهو ما يوضحه قوله: « أشهد أني قد مررت باللص الحقيقي في مكتبه مستدبراً صورة الرئيس، يقضي بحكمة في شؤون العامة، أما شريكه في السوق فقد تركته في المقهى يرتشف القهوة ويختبر ذكاءه في مربعات الكلمات المتقاطعة، وهو يحاول أن يظهر للناس أنه قلق ومتأسف ومصدوم.. إنهما رئيس البلدية ومدير سوق الفلاح»[2].

(1) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 76.

(2) الرواية، ص: 245.

فهو من خلال فضحه ونزع القناع عن هاتين الشخصيتين اللتين تدعيان خدمة الشعب والأمة؛ إنّما يوضح مدى التدني الذي وصل إليه رؤساء هذا البلد الذين باتوا يفضلون مصالحهم على مصالح شعبهم.

كما عمد الرّاوي إلى إبراز النظام أو النمط السياسي الجد خطير، الذي اعتمدته الدولة في تخطي الأزمة، وكذا العلاقة المتفككة بين هذا النظام والمثقف والتي جاءت نتيجة انعدام الثقة وسوء المعاملة، من خلال تستر مدير الأمن على الجريمة التي اقترفها ابنه وإلصاق التهمة بفتاة بريئة لم يكفيها ظلم الزمن فزادها ظلم البشر.

3- قناع التنبؤ:

وفيه يتجاوز الرّاوي الماضي والحاضر باتجاه المستقبل، مثله مثل الشخصية البطلة "منصور" التي قرّرت التّخلي عن واقعها والعمل على تأسيس حاضر جديد، وذلك من خلال تنبئه باقتراب موعد فضح الشخصيات التي تجسد صورة هذا الحاضر ولجُوءها إلى الفرار، فلا يكون لها وجود في المستقبل. وهو ما يوضحه الملفوظ السردي التالي: « أبي.. أنت مدعوّ هذا المساء لمشاهدة عرض مسرحيّ هزليّ من فصل واحدٍ، (...) سيرفع الستار على بعض وجوه القرية ووجهائها.. ستراهم يفرّون من الضوء كالخفافيش، ويختفون في ظلام الزوايا وخلف الشجيرات.. وستراهم يبحثون عن الظلام الأظلام.. »[1]. وقوله أيضا: « غدا أو بعد غدٍ تنقبض الأمكنة، ويسقط الخوف ثلجه، ويعم البرد.. وتلتهب المشاهد بالدماء.. غدا أو بعده تذوب الأقنعة، ويحددّ التاريخ لغته، ويبري المكتوب أسنانه (...) كأني أراكم تلهثون بلا ظلال، وراء لاهثين، ووراءكم لاهثون هاربون من

(1) المصدر السابق، ص 67.

لاهثين.. حينها تكون المأساة/ الملهاة قد اكتملت، وتكون الحبكة في قمة توترها، والمتفرجون في أقصى درجات الانبهار»[1].

فالرّاوي أراد أن يؤكد على أن الغد سيكون مختلفاً عما كان أو ربما يكون أسوء، مادام الحاضر مقترن بالخوف والبرد والدماء.

كما تنبأ بوقوع الكارثة وانتشار الفوضى في أرجاء البلاد من خلال قوله على لسان "منصور": « أبي .. في هذه الليلة سوف تتفتح ورود المعاصي السوداء، على جدران الأزقة وزفت الطرقات.. وسوف تمتدّ إليها يد الغواة والعصاة لتقطفها، وتشم عبيرها المسموم، ستهب هذه الليلة الريح التي تنكت غزل الأقنعة وتبليه، ويستيقظ العصاة ليجدوا أنفسهم محاصرين بمرايا الحقيقة، التي تعكس حتى خلجات الصدور.. فحيثما نظروا رأوا وجوههم ترتدّ إليهم كالحة شوهاء.. »[2]

كما تنبأ كذلك بتوبة محتملة للمرأة العاهرة خاصة بعد أن تم إحراق كوخها، من خلال قوله: « ومنذ أن أحرقوا كوخ تلك المرأة، التي قد تكون تابت في بلاد النّاس، منذ ذلك الحين بدأت تظهر أوساخ العهر في أزقة القرية.. ومنذ أن انسحب الزناة المعروفون من بقعة الضوء، كَثُر الزّناة السّريّون الشرفاء.. الذين قد يصفق لهم النّاس بحرارة، وقد يستمعون إلى مواعظهم في خشوع وروحانية بالغة.. »[3]، لتصبح هذه الأفعال المشينة منتشرة على العلن.

إن هذا التنبؤ لا يتعدى مجرد احتمال، فلا يوجد ما يؤكد أن هاته المرأة قد عمدت فعلا إلى التوبة، أو ما تزال على قيد الحياة؛ إذ من المحتمل أن تكون هذه المرأة في مكان ما تمارس الفاحشة.

(1) المصدر السابق، ص ص 271 ـ 272.
(2) المصدر نفسه، ص 273
(3) المصدر نفسه، ص 39.

وعليه فتنبؤ الراوي بهذه الأحداث يوحي على أنه يطمح إلى تصور واقع أخر، أين يكون الوضع غير الوضع الذي هو عليه، والأخلاق غير الأخلاق المعروفة.

4- قناع التحريض:

يبرز هذا القناع من خلال لجوء الرّاوي إلى توظيف شخصية "سيزيف"* في سياق الحثّ على النضال والكفاح من أجل التجديد والدعوة إلى التغيير نحو الأفضل، أو في سياق إبرازه لعجز الإنسان عندما يصطدم بإرادة الآلهة ومن ثّم إرادة السلطات والهيئات، فتصور لنا عجز "منصور" أمام أهل قريته بعاداتهم وتقاليدهم، ومن تم حثه على عدم اليأس والصمود كما صمد سيزيف، إنما هو قناع أراد من خلاله أن يدعو المجتمع على عدم الاستسلام وتحريضهم على ضرورة التمرد في سبيل التغيير.

كما أن تصوير الرّاوي "لمنصور" وهو يحث على طلب العلم من خلال قوله: « ورفع صوته مناديا "اقرأ بسم ربّك الذي خلق" وراح يكرّرها وهو يمضي صوب الثانوية حيث اعتاد أن يعرض بضاعته، وحيث اعتاد أن يجد يقبل عليها.. »[1]،إنما أراد أن يحرض أبناء مجتمعه على ضرورة التعلم حتى لا ينساقوا وراء كل من جاءهم بحجة الدين والسياسة.

5- قناع التغيير:

يصور لنا الرّاوي شخصية "منصور" على أنها شخصية اتخذت من المواجهة سبيلاً أساس في برنامج التغيير، ونصّبت نفسها عنصراً فاعلاً فيه، وذلك عندما أوحى لها ذكائها إلى فكرة التظاهر بالجنون وفقدان العقل.

* سيزيف: ملك خرافي في الأساطير الإغريقية أشتهر بالمكر والدهاء، حكم عليه في الجحيم بعذاب أبدي يتمثل في دحرجت صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، حتى إذا بلغ القمة تدحرجت الصخرة إلى الأسفل وكان عليه إعادة المحاولة من جديد.

(1) الرواية، ص 121.

وتبدأ المواجهة الفعلية والحادة بمجرد قيام "منصور" بتسجيل أصوات الحيوانات على الشريط ونشره في أرجاء القرية.

6- قناع العزاء:

لقد اعتمد الرّاوي من خلال عودة بطل رواية "كراف الخطايا" إلى الماضي قناعاً يعزي به نفسيته المحطمة التي ذاقت ذرعاً من الوضع السائد؛ فالماضي يمثل له البراءة والجمال والقناعة والحب والصدق، كما يعد الطريق الممهد لكشف أسباب الأزمة الراهنة، فهو باللجوء إلى الماضي إنما يقف على مكامن العطب في الحياة الحاضرة، ونلمس في الرواية هذا الماضي من خلال لجوء البطل إلى صورة والده المعلقة على جدار غرفته والتي توحي به والذي يمثل الأصالة والهوية، لذا كان "منصور" كلما شعر بالخيبة في واقعه ذهب متلهفا إلى صورة الوالد يشكو همومه، « فالماضي ذكرى تخطف البطل الرئيسي للقصة من حاضره ومستقبله حتى يعيش زمنا غير زمانه»[1].

7- قناع تحقيق الذات:

إن الرّاوي أراد أن يبرز ذاته التي غَيبتها السلطة الظالمة والجائرة، وذلك من خلال إبرازه لحق الهامش في الحرية، التي أصر "منصور" بطل الرواية عليها، وذلك بسعيه إلى إزالة معالم النفاق والزيف والأكاذيب التي لا نهاية لها، وتحرره من قيود التقاليد البالية والعادات المشينة؛ إذ يرى أن الشعب « في حاجة إلى تنظيم ثوري للثورة على العقلاء ولكنهم لن ينتظموا إلا عندما يتنازل كل واحد منهم عن نصيب معلوم من حريته وحين يتنازلون عن الحرية يكونون قد تشوهوا وتواطأوا، وأية حرية هذه التي لا تُنال إلا

(1) غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، ج1، 1980، ص 209.

بالتنازل عن الحرية سلفا؟.. سيكون شأنهم حينها شأن من يطيّر الحمام، ثم يجري وراءه»[1].

وعليه فإن الرّاوي يرى أن المثقف لا بد له من أن يُسمع صوته لا يرضى بالبقاء في الظل بلا أهداف وطموحات.

8- قناع الحكمة:

إن الراوي من خلال سرد أحداث رواية "كرّاف الخطايا" وترصد أفعال الشخصية، إنما أراد أن يصل إلى فكرة مفادها؛ أنه في كثير من الأحيان ما يبدو لنا العقلاء مجانين؛ إذ إن الزيف طغي على كل شيء حتى صار صعبَ التمييز، لذا ليس من العيب « أخذ الحكمة من أفواة المجانين»[2]، فقد يكون أحد هؤلاء المجانين عاقلاً، فالوجوه لا تعكس ما في النفوس.

كما لا يمكن اعتبار جل المصائب التي قد تصيب الفرد سبباً في التدني والنزول إلى مستوى منحط، فقد يكون وراء هذه المصائب حكمة لا نعرفها؛ إذ « رُبّ ضَارّة نافعة»[3].

(1) الرواية، ص 02.

(2) المصدر نفسه، ص 173.

(3) المصدر نفسه، ص 31.

ثانيا/ تجليات القناع في رواية "كراف الخطايا":

1- قناع البطل المنحط:

يعتبر الانحطاط من بين أكثر المشاكل التي قد يتعرض لها الفرد المثقف عند فشله في تحقيق التغيير المنشود، وهذا جراء الانتشار الرهيب للسلوكات المخزية؛ كالنفاق والكذب والانحراف في المجتمع، التي تحول في أغلب الأحيان ضد ذلك، فما كان منه إلا أن ينحط ـ المثقف ـ هو الأخر، وهو ما فعلته الشخصية البطلة "منصور" في رواية "كراف الخطايا"؛ إذ « نجد أن لها أيضا غاية تسعي إليها ودافعا يحثها على تحقيق هذه الغاية»[1]، وهو إصلاح المجتمع، غير أن عجزها وفشلها في هذا المسعى جعلها تلجأ إلى اصطناع الجنون هروبا من واقعها المأساوي، وحتى تتمكن من تبنى قيم عالمها الواقعي، حيث يقرر "منصور" أن ينسلخ من جلده وينزع عنه جل المبادئ والقيم الخيرة التي لم تجلب له سوى الآلام والأحزان، وتخلق منه إنسانا منبوذا ومختلفا عن الآخرين، فأخذ يشارك أهل قريته في انحطاطهم وذلك بانغماسه في كنف الرذيلة، من سكر وبذاءة ووقاحة في اللسان، وحتى الخداع، إدراكا منه أنه لن يتمكن من اقتحام هذا العالم وكشف أغواره إلا من خلال هذه السلوكات، فنجده يخاطب أهل قريته بلسان بذيء: « أبعدوا عنّي عيونكم، أريد أن أبول على رماد اللغة فيهمد كي لا تحمله الريح، فيستنشقه الأطفال الصغار.. أغمضوا عيونكم كي لا تروا العيب يا من جعلتم وجودنا عورة يجب أن تُستر.. يا من تريدون منا أن نمارس الحياة من خلال ثقب ابرة.. أغمضوا عيونكم عليكم لعنة الله.!»[2].

(1) عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية، الشخصيات، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999، ص 13.

(2) الرواية، ص 12.

إن هذا الفعل جاء ردا على الإساءة التي تعرض لها "منصور" من طرف أهل قريته، الذين جعلوا منه محط سخرية وضحك، بينما كان يجدر بهم أن يخجلوا مما يقومون به من أفعال. وهو ما شجعه كذلك على التمرد واتخاذ شخصية جديدة بالنسبة له شريرة، مدركة تماما لما هي مقدمة عليه من أنماء للحقد والكره، جراء ما يختلجه من غضب ظل يكتمه طيلة سنين، لتتشكل لديه نوازع انتقامية عله يشفي بها غليله، فيبدأ بلعب لعبة كشف الأوراق ونزع الأقنعة وفضح حقيقة عديد الشخصيات وتعرية ما تحمله من نفاق عقابا لها، متعديا الأمر بالنسبة له الشيء العادي، بحيث يغدو هاجسا يتغلغل بعروقه ويسرى في دمه ليسكن جسده، فنجده يتجسس على أهل القرية ويترقب أفعالهم لقوله: « اختفيت خلف الشجرة قرب مدخل الفيلا، ورحت أراقب مدفوعا برغبة كبيرة في كشف المستور، وكلي أمل أن أعثر على معصية أو خطيئة»[1].

إن "منصور" على يقين أن الوجوه التي تبدو عليها أهل القرية ما هي إلا أقنعة تخفي مقدار ما تضمره من مكائد ودسائس، حتى باتت شكلا من الأشكال المتعارف عليها، والتي وجب الاقتصاص منها، فيزداد انحطاط "منصور" داخل مجتمعه، بحيث نجده يقدم على ارتكاب بأفعال مشينة كالفعل الذي اعترف به لصورة والده وهو يخاطبه: « كم هو لذيذ يا أبي.. والله ما ذاقه.. آه كان في إمكانك أن تذوق، فتضيف إلى الطبق نكهة أصابعك، لكنّك عفيف شريف لا تأكل الحرام، وهذا الطعام اشتريته حين استطعت أن أخدع "عبد الله الجزار" وأخطف من فوق وضَمِه مئة دينار بكاملها.. أما هو فقد خطف من عباد الله آلاف الدنانير بالشحم والجلد والعظم الذي يستوفي به الميزان.. لك الحق أن تتقي الشبهات، أما أنا فلي الحق أن أقتحمها، لأن الحمقى جعلوا حياتنا بدعة تُجتنب، ووجودنا شبهة تُتّقي، ووجوهنا عورة ينبغي أن تستَر خلف الأقنعة»[2].

(1) المصدر السابق، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

فانحطاط "منصور" هو عبارة عن قناع يعمد من وراءه إلى الثورة على المجتمع وإبراز انحطاطه.

1-1- مرايا الجنون:

لقد حاول "عبد الله عيسى لحيلح" أن يقدم لنا منذ البداية شخصيته البطلة المتمثلة في "منصور" في هيئة مجنون يعيش في عالم اللاوعي، وهذا من خلال إبرازه لجملة من التصرفات والسلوكات التي كانت تنجر عنه، وكذا مظهره الذي كان يمثل ترجمة حقيقية للاضطرابات النفسية التي تمر بها هذه الشخصية اليائسة والمغتربة والمتمردة على واقعها المعاش وعلى ذاتها، لنجد بذلك أنفسنا أمام جنون من نوع خاص، جنون صيبياني تلفه البراءة، وهو بالنسبة لنا جنون مألوف من حيث تمظهراته الخارجية، إذ نجده « مثل كل الغرباء واللامنتمين، كان يمشي وحده في الشارع حافي القدمين، متأبطا خفه النسوي.. شعره منفوش، وشعر ذقنه الأشقر صار يبدو كأنه لحية.. فكر أكثر من مرة أن يعود إلى سابق عهده وعقله، فمن الصعب أن يسبح الأعزل عكس التيار»[1]، فهو يلهو في شوارع القرية غير مدرك ليله من نهاره مثقل القدمين من شدة أثر السكر، يتلفظ بأقبح وأقسى عبارات السب والشتم التي لا تخطر على بال لكل من تلمحه عيناه مارا من حوله دون اكتراث لمشاعرهم، وكأن به قد فقد صفة الحياء، وإلا كيف نفسر جرأته على ارتداء الخف النسوي، أليس هذا دليلٌ واضحٌ على أن مثل هذا الجنون المصطنع قد منحه فعلا الجرأة والمقدرة على استنطاق الحقائق دونما تزييف، أو تغلغل داخل الحياة، بعد أن حصر كيانه العقلي في الكوكب الخاص به والمتجسد في الغرفة، أين يكون لعقله حضورا أمام كل من أمه وأخته، في حين يغيب أمام الآخرين.

(1) المصدر السابق، ص 76.

لقد وجد "منصور" في الجنون ما لم يجده الكثيرون، لقد وجد فيه ملاذا لكي يحيا في ظل مجتمع لم يتمكن يوما من فهمه، كما لم يتمكن هو الأخر من استساغته، لقد وجد فيه طريقة جديدة في معرفة مواطن الزيف وبدأ يعمل جاهدا على فضحها، ففي الوقت الذي كان أهل القرية يعتبرونه مجنونا فاقدا للوعي، وبدأو في إفراغ ما في بواطنهم من أسرار دفينة ومتشبعة بمختلف الأفكار القدرة والمقرفة التي يندى لها الجبين بكل طمأنينة، بدأ "منصور" في حالة الانفصال والانسلاخ عن عالمه الافتراضي والرجوع للعالم الحقيقي الذي كان غائبا عنه.

فالجنون بالنسبة "لمنصور" ليس بالحقيقي، وإنما هو الوسيلة الوحيدة التي يمكنه من خلالها من تحقيق غايته، وهي أن يتسامي عن باقي الشخصيات المتواجدة بالقرية، فنجده يصرح لوالدته عن ادعائه الجنون بعدما كانت هي الأخرى على وشك تصديقها لما رأت منه من تصرفات توحي بالجنون: « أنا لست مجنونا يا أمي.. والله لست مجنونا.. إنما يقولون عني ذلك، لكي يفقد قولي فيهم وحكمي عليهم مصداقيته.. أنا أريد أن أضحك على الناس، وأكشف لهم ضحالة فكرهم وخواء روحهم.. لكنني لا أنكر يا أمي أني شقي من الطراز الأول وفلق بامتياز»[1]. وما الجنون الذي يبدو للغير على أنه فقدان للعقل إلا قناع يهرب بواسطته من الواقع والذات، وحتى يكون أداته في إزالة الأقنعة التي يرتديها الجميع (أهل القرية) وإبراز مدى التفكير المحدود الذي هم فيه.

هذه الأفكار الضحلة والروح الخاوية كانتا إحدى أبرز الأسباب التي جعلت من "منصور" شخصية ثائرة متمردة على واقعها وبشدة، فهو رافض أن ينغمس في هذه الحياة المشوهة، مخافة أن تدنس روحه الطاهرة الزكية لما يراه فيها من تقهقر للمبادئ وتدني ورداءة في القيم الأخلاقية، وهو ما يوضحه قوله: « لقد كان شيئا مضحكا، يصلح لكي يكون مشهدا من مسرحية أو فصلا من رواية، أو لقطة من فيلم.. قد ساقتهم غرائزهم

(1) المصدر السابق، ص ص 46 ـ 47.

سوقا عنيفا، ووزعتهم خلف الأشجار والزوايا توزيعا مثيرا، وفي ساعة الحقيقة جمعتهم يد القدر، وضعت أصبعي على الزر فتدفق النور لمن شاء أن يتطهر، وبمخالبي مزقت الأقنعة، فإذا الحمير والكلاب وجها لوجه ووعظ بعضهم بعضا، وأثني بعضهم على بعض، لقد زوروا الموقف برمته، وانصرفوا كالأرانب المذعورة كل واحد يحمل عيون صاحبه في نيته الآثمة»[1]؛ إذ من وراء قناع الجنون تتمكن الشخصية البطلة من تعرية الواقع المزري وفضح أولئك الذين كانوا يدعون من وراء أقنعة زائفة الأخلاق والفضيلة لتبدوا الحقيقة ساطعة كالشمس، كما أن محاولة "منصور" في كشف خطايا الناس لم تأت على فضحهم فحسب بل أتت على كشف أسرار الأزمة التي شهدتها البلاد والتي زادت الطين بلة، حيث خيمت بضلالها على جل الميادين، وعلى كافة الأصعدة بما فيها المثقف الذي حاول أن يبرز ما يعانيه المجتمع من ظلم واضطهاد من طرف سلطة لم تدرك يوما قيمته، وكرست همها في خدمة مصالحها الشخصية ومصالح من هم حولها.

2-1- سيمفونية العبث والسخرية:

تتميز شخصية "منصور" داخل المتن الروائي بميزة واضحة جلية هي ميزة العبث والسخرية؛ إذ إنها قررت التخلي نهائيا عن أي انسجام مع البيئة الفكرية التي تربطها بواقع القرية والمجتمع، وهذا نتيجة الخيبات والنكبات التي تعرضت لها، مما أسهم في امتداد هذا العبث ليمس الأحكام والأعراف والتقاليد والعادات وكذا القوانين التي شرعتها السلطة.

لقد باتت شخصية "منصور" غير قادرة على مواجهة هذه الخيبات بوعيها الكامن، فاضطرت إلى اتخاذ وسائل تساعدها على ذلك، حتى وإن كانت هذه الوسائل غير مشروعة كالعنف والكذب والانحراف والجريمة؛ لأنها لم تجد ما يمكنها من الاندماج في هذا الواقع غير هذه الوسائل، لتكون القرية بذلك مسرحا للآثام ويأتي عبثه ممزوجاً

(1) المصدر السابق، ص ص 70 ـ 71.

بالسخرية من غباء أهل القرية وتصرفاتهم؛ إذ نجده ينعتهم بالحمقى والتافهين، وذلك من خلال قوله: « من حكم الله أن جعل الحمقى كثرا ليعيش النابهون بغير عرق!»[1].

"منصور" أفصح حقيقة عن هذا العبث وهو ما حمله خطابه: « أنا لم أرد شيئا من هذا، ولذا قررت أن أقاوم السأم بالسأم، وإن أطرد الملل بالملل، وأن أهرب من العبث إلى العبث»[2]، "منصور" أراد الفرار من الحياة التي يعيشها في الواقع إلى حياة يلفها العبث من أجل فضح الجميع، ويتمكن من الوصول إلى الحقيقة التي كان ينشدها، فالعبث بالنسبة له قناع يمرر من خلاله بعض الرسائل المشفرة، إلا أنه لم يسلم هو الأخر من هذا العبث؛ إذ لم ينظر إليه مطلقاً على أنه شاب مثقف، ذكي، واعٍ، مدرك لما حوله، يهدف لرسم عالم نقي خالٍ من الأكاذيب والزيف، إنما كانت نظرة الغير له دائماً على أنه مجنون ومدعاة للسخرية والضحك، وهذا ما نلمسه من الحوار الذي دار بين "عمي صالح القهواجي" وأحد زبائنه في أمر"منصور": « ـ لقد أحرقت الخمر قلبه، وما أضنّه إلا سيجن طال الزمن أو قصر. ابتسم الرجل ابتسامة سخرية.. ثم قال بعد أن ارتشف رشفة واحدة: ومتى كان عاقلا حتى يجن؟!.. مهما يكن فهو مجنون من طراز خاص!.. انظر إليه إنّه واقف يحدق في المرآة، كأنه لا يعرف وجهه.!»[3]، كما تواصل الاستهزاء به حتى طاله من أصدقاءه، إذ خاطبه أحدهم: « إنّي أشهد يا "منصور" أنك مجنون بامتياز!.. وإلا أنّى لك كل هذا الهذيان؟..!

فأجابه "منصور" وهو يحرك الرماد كي تضطرم طبقات الأوراق التي تحته:

ـ وقد تكون أنت المجنون لأنك لم تفهم كلامي.. أنا لم أقل إلا ما قرأته في وجهك.

(1) المصدر نفسه، ص 65.

(2) المصدر السابق، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص ص 8 ـ 9.

ـ كم كتاب قرأت هذه المرة ؟»[1].

بهذه السخرية يتم تعامل أهل القرية مع "منصور" الذي لم يخطر على باله أبدا أنه سوف يعامل مثل أي إنسان غريب عنهم لا يملك مكانا بينهم، ويواجه دائما الرفض رغم ما بدله من جهد في سبيل أن يكون مثلهم وبينهم. ويبرز ذلك في حواره مع "عمي بوخالفي":

« ـ"المقدمة" عندي.. أما هذان فسأدفع لك ثمنهما بعد أيام..

ـ من حسناتك يوم القيامة! ـ قال ساخرا وأكمل ـ ولمن أنى لمثلك أن تكون له حسنات عند الله،! سكير، فوضوي، ناكر خير ومعروف، مجنون، وقح.. وكيف يربح من افتتح يومه مقرضا!؟»[2].

هذه هي نظرة مجمل أهل القرية "لمنصور" الذي لم يجدوا فيه إلا صورة مجنون، سكير، فوضوي، وجوده أو عدمه سيان، إذ أصبحوا يعتبرونه مثار للمشاكل المتواصلة من جراء تدخله في شؤون الآخرين، ورفضه العيش وفق النمط الذي يعيش عليه أهل القرية، الذين سيطرت عليهم شهواتهم ومصالحهم، حتى أن السلطة هي الأخرى لم ترحمه ولم تعامله معاملة تليق بالإنسان، وإنما جاءت معاملتها له معاملة الحيوان وهذا ما نلحظه من خلال الملفوظ السردي: « ـ الأن يجب عليك أن تنهق كالحمار، ولا تتوقف حتى أشير إليك بالتوقف ـ هذا عيب يا حضرات!.. إني إنسان، ويمكنني أن أتفاهم معك باللغة.

ـ العيب في الجامع يا قليل الأدب!.. الدولة لا يعترض عليها أحدٌ.

وبدأ "منصور" ينهق كالحمار، فاعترض عليه المحقق قائلا:

(1) المصدر نفسه، ص 11.

(2) المصدر السابق، ص 121.

ـ ارفع صوتك»[1].

ومن عبث "منصور" أن استطاع القيام بتسجيل حيواني بعدما تمكن من تحليل المجتمع، وقد كان يرى في هذا التسجيل المرآة العاكسة لحقيقة هذا المجتمع الذي لم يفهم واقعه ويتأقلم معه. وقد تضمن هذا التسجيل أصوات بعض الحيوانات في المقدمة صوت الحمار الذي اتخذه قناعا للتقليل من شأن كل جماعة سياسية تفتقد الشجاعة لكي تجدد في خطابها، "منصور" من خلال هذا التشبيه يبدى رغبته في الحط من قيمة هذه الشخصية وتجريدها من صفة النقاء والبراءة، حيث يقول: « رأى الأستاذ أن الحمير بنهيقها المزعج ترمز إلى كل من لا يحسن تبليغ خطابه الأيديولوجي لعدم قدرته على تجديد خطابه وتأثيث فضائه ومثلها العليا، فينفر ويرغّب عنها عوض أن يرغّب فيها»[2].

وعليه فإن "منصور" لم يوظف صوت الحمار هكذا جزافا، وإنما كان يهدف إلى القول أن مثلما هو صوت الحمار منكر قد يكون صوت الإنسان في كثير من الأحيان منكرا أيضا، وبخاصة عندما يغدو في قول الأكاذيب والنميمة، وهذا كله من جراء الجشع وحب المصلحة، كما نجد أن "منصور" قد جري بينه وبين الحمار حواراً جاء فيه: « لست أدري هل رحبت بي بينكم، أم أنكرت وجودي هنا.. أما إن كانت الأولى فهذا خلق جميل تمليه على صاحبه ثقافة المجتمع المدني التي تأمر من يؤمنون بها أن يحترموا الآخر الذي يختلف عنهم، أما إن كانت الثانية فإنك لن تستطيع أن تضرّني، فلي من حقوق المواطنة مثل مالك وعلي من واجباتها مثل الذي عليك.. »[3].

(1) المصدر نفسه، ص 201.

(2) المصدر السابق، ص 189.

(3) المصدر نفسه، ص 106.

إن هذا الحوار ليس إلا قناع كان يهدف به التقليل من شأن الإنسان الذي يعد رمز الرقي والتحضر، بينما هو يعتمد الكذب والنفاق والرياء في أقواله وأفعاله وينقاد وراء شهواته ناسيا أو متناسيا القيم الأخلاقية، والرفع من قيمة النموذج الدوني (الحمار).

كما وظفت هذه الشخصية البطلة شخصيات حيوانية أخرى من بينها:

الدّيك: وهو قناع أراد به الإشارة إلى النخبة المثقفة، الواعية، الثورية، التي تسعى إلى تغيير الأوضاع وإحداث التجديد.

الدجاجة: قناع يُبرِز من خلاله صورة المتدينين المتماوتين في حركاتهم الرتيبة، أو ربما هو قناع يوضح صورة المرأة المغلوب على أمرها، والتي ترضخ رضوخاً تاماً لسلطة واستبدال الرجل.

التيوس: يعد قناع يسعى من خلاله إلى إبراز البرجوازية المتعفنة والمتنفعة.

الغراب: قناع يريد به كشف مدى الدمار والخراب الشامل الذي يعم أرجاء المجتمع، كما أنه يوحى بالمستقبل الأسود، أو بالموت.

الكلاب: قناع يهدف إلى إبراز الجماعة الإرهابية، وكل من يسعي إلى عرقلة تقدم وازدهار البلاد.

الضفدع: قناع يبرز من خلاله الفساد الاجتماعي الذي يلف المجتمع، وهو نتيجة حتمية لليأس والفقر وانتشار الآفات الاجتماعية.

العصافير: قناع يوحى بأن الأمل مازال موجود وعلى الإنسان أن يتشبث به، ويتفاءل بغدٍ جديد مفعم بالبراءة والصفاء والطهارة.

هكذا يسخر "منصور" من الحالة التي آلت إليها أوضاع قريته التي يعيش أهلها حياتهم بأسلوب أشبه بأسلوب الحيوانات، حيث نجد انعدام تام للإنسانية.

2- قناع اللامنتمي:

تبدأ إشكالية اللاانتماء في رواية "كراف الخطايا"، عندما يجد البطل نفسه في دائرة التهميش والنسيان، رغم كونه يملك من الثقافة ما يفوق بكثير أهل قريته، وهذا كله لأنه فضل أن يتبني قيما تختلف عن القيم التي يتبناها مجتمعه، فيصبح البطل أمام عالمين متناقضين أشد التناقض « عالم يسكن فيه وهو محل القطيعة واللاانتماء، وهو العالم الواقعي المتحقق وعالم يسكنه وهو المنشود في مخيلته لأنه لم يتحقق يوما»[1]. وهذا التناقض ولّد لديه شعوراً بالغربة، فهو لا يتمكن من إيجاد الأسلوب الأنجع للتواصل مع الآخرين، فتفكيره ليس تفكير الإنسان العادي، وإنما هو تفكير لا ينتج إلا عن إنسان يمتلك ذكاءً وثقافةً كبيرة من كثرة إطلاعه على الكتب والثقافات المختلفة، وكذا خبرته التي اكتسبها من الحياة والتي زادت من اغترابه؛ إذ نجده يصرح بذلك من خلال قوله: « يكفي أن تفكر خلاف القطيع، وأن تنطلق عكس وجهته، وأن تشير إلى فضاءات لا يراها العور، وأن يكون صوتك صريحا لا أثر فيه لرطانة القطيع، يكفي هذا أو بعض هذا، ليحسبوك مجنونا، وذلك ما أريده بالضبط.. فلئن أصير مجنونا تحت شمس الحقيقة خير أن أظل عاقلا بين أطراف القطيع وحوافره»[2].

هكذا يبدي "منصور" امتعاضه من الواقع ورفضه الانتماء إليه، حيث فضل أن يكون لا منتميا (فاقد للعقل) على أن يتخلى عن مبادئه وقيمه التي شب عليها، وما تشبيهه أهل قريته بطائفة من البهائم إلا دليلٌ واضحٌ وصريح على رفضه لهم وانسلاخه عنهم جنسا وعقلا وروحا حتى يتمكن من إدراك الحقيقة، فالواقع صَعبٌ تقبله لما يحمله من فساد ورذيلة وانحلال للأخلاق.

(1) محمد الأمين بحري: اللامنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، الإشكال، التشكيل، التأويل، الملتقي الدولي الخامس في تحليل الخطاب، الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011، ص 01.

(2) الرواية، ص 13.

وتتعمق أزمة ومأساة البطل مع استحالة التغيير والإنتماء، فنجده يفصح عن ذلك أمام صورة والده « .. لأني لم أعد أستطيع استساغة الحياة لقد اهتزت على وجهي عشرات الأقنعة دون أن أجد مكانا لي في الناس تحت الشمس»[1].

لقد أعلن "منصور" بهذه المقولة عن فشله في الانتماء إلى العالم المعاش مع العِلم أنه بذل قُصار جهده من أجل ذلك، لتتفاقم الهوة بينه وبين العالم الخارجي أو العالم المادي وتصير القطيعة بينهما أكيدة، فلا يبقي أمامه من حل غير الفرار بعيداً كـــ « تعبير عن عجزه على الانصهار والانتماء بمعانيه المختلفة»[2]، عله يجد العالم الذي ينشده، فقد « انتابه شعور قاتل بالغربة، برغبة كبيرة في الهجرة والرحيل.. لم يبق شيء هنا يعاش له، فيشدك إلى حميميات المكان، ويثير في النفس لواعج الشوق أو الحنين؛ هذا الحنين الذي يعيده إن ذهب، ويدينه إن نـــأى وابتعد. إذن لابد أن يسافر ويغترب.. فالغربة أقرب السبل إلى التلاشي والضياع، والعودة إلى رحم الأبدية، من أجل ولادة جديدة..»[3]، "فمنصور" بات مدركا أن التغيير والتطلع صوب الحرية قد يُلحق به الأذى والسوء، وقد يكون مصيره في كثير من الأحيان الموت؛ إذ إنه « فكر أكثر من مرة أن يعود إلى سابق عهده وعقله. فمن الصعب أن يسبح الأعزل عكس التيار، ومن الصعب كذلك أن تنظر بعيون القلب؛ وأن تضع عمرك تحت تصرف الضمير.. عندها سوف تمضي على حوافر الجمر في ظل المشانق بين سعار الخناجر الصدئة.. أن تكون حرا معناه أن تكون قريبا من التهمة، قريبا من الإدانة، قريبا من الموت بمنظور العبيد»[4]، وذلك لأن « حرية الإنسان وسعيه لبلوغ وجود شخصي أصيل يلقى مقاومة»[5]. فالحرية رغم أنها حلم

(1) المصدر نفسه، ص 16.

(2) محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ط1، 1985، ص 110.

(3) الرواية، ص 271.

(4) المصدر نفسه، ص 76.

(5) فيصل عباس: الإغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، لبنان، ط1، 2008، ص 256.

بالنسبة له إلا أنها في الوقت نفسه الخطر المحدق به، لذا فإذا أراد أن يتمتع بها فما عليه غير اتخاذ الجنون حلا، ليصبح "منصور" شخصا فصاميا « يحيا بين واقعين متناقضين، واقع معيش منبوذ، وواقع منشود مكبوت، والطريق إليه مقطوع»[1]. "فمنصور" بين البينين فهو لا يعرف كيف يحيا مع أبناء مجتمعه، كما لا يعرف كيف يحقق ما يصبوا له، بينما كان من المفترض أن يكون « بعيداً عن التناقض ويكون متفاعلا مع الأحداث ومحتكا مع غيره من الشخوص»[2]، إلا أنه آثر أن يعيش بلا ملامح وإن تحدث فبلغة لا يفهمها سوى المثقفون مثله بدلا من العيش مع فئة « اعتبرت نفسها فوق البشر ونصبتها وصية عليهم، لو أدى الأمر إلى التهديد باستعمال الأسلحة الفتاكة»[3].

هذا الوضع الذي آل إليه البطل من اللاانتماء بالرغم من أنه كان أحد اختياراته، إلا أنه كان أكثر الاختيارات قساوة ومرارة.

2-1- قناع التمرد (معامل الهدم):

إن الأحداث في رواية "كراف الخطايا" تقودنا إلى شخصية بطلة كرس جل اهتمامه في هدف واحد ووحيد، وهو فضح وتعرية النفاق والزيف المعشش في الواقع، وذلك من خلال استعانتها بالجنون والكرف اللذان يهدمان القيم المتوارثة لدى المجتمع؛ إذ إن "منصور" بكشفه لحياة أهل القرية التي طغت عليها القيم والمبادئ الأخلاقية المتدنية، إنما هو يهدم قيمها ويبني قيما جديدة، فالهدم بالنسبة له هو الحل الأنسب لمعالجة الأزمة، وتخطي كل ما من شأنه أن يجلب الأسى للإنسان النزيه، لذا وجب « تحطيمها للواقع

(1) محمد الأمين بحري: اللامنتمي وخطابه، ص 01.

(2) أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص 33.

(3) محمد بلقاسم خمار: حوار مع الذات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 129.

وتدمير تلك المحطات، عن طريق هذا التدمير يتم سلب الصور الحزينة القائمة لتحل محلها صور جديدة»[1]، صور الحياة الجميلة التي كان البطل يطمح إليها.

إن الهدم بالنسبة "لمنصور" قناع يسعي من وراءه إلى إزالة ماضيه الأليم وتشكيل العالم الذي يراه لائقا به وبأبناء مجتمعه.

وقد بدأت نوايا البطل في هذا الهدم، عندما أعلن تمرده ورفضه الانتماء إلى عالمه الحقيقي واللجوء إلى قناع الجنون باعتباره « الحل الوحيد لإنسان لا يعثر على حل لمشاكله»[2]، حيث نجد يعلن عن ذلك دون أدني شعور بالخوف وهو يحاور "عمي صالح القهواجي"، « "منصور" الذي تعرف مات الليلة الماضية.. غسلته عنّي الأمطار والريح جرفته السيول مع العفونة والأوحال لتقذف به في ملح البحر، حيث يصير كل شيء طاهرا في ظلمات الأعماق، كما كنّا جميعا طاهرين في ظلمات الأرحام.. أنا صيرت خلقا آخر ما خرج من رحم ولا تنزّل من صلب، ولا التقم ثدي امرأة.. بالأمس أحدثت ثغرة في جدار هذا القفص الطيني ـ مشيرا إلى جسده ـ وطيرت خارجه حرا طليقا كالنسيم، وسأرود كل آفاق الحقيقة التي يكنفها ضباب التواطؤ والتواصي به»[3].

"منصور" من خلال هذا الاعتراف يلغي ذاته، رغم كونها ذات مختلفة عن ذوات الآخرين، لتصير مجرد جثة، بلا آمال وطموحات، فاشلة، تعاني الاضطراب والوحدة، مقبلة على اقتراف المعاصي بكل عزم وإصرار، علها تتمكن من خلالها من إيجاد الحلول الأنسب رغم أن نفسيته « تتأرجح بين التطلع إلى الحرية، والوقوف على المعنى الحقيقي للعالم الأخر، ذلك العالم الذي أراد أن ينتزعه من العالم الطبيعي المألوف، ـ العالم الذي إذ

(1) خضرة مونسي: تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، مؤسسة محمد راشد آل مكتوم، ط1، 2009، ص 253.

(2) فيصل دراج: الذاكرة القومية في الرواية العربية، من زمن النهضة إلى زمن السقوط، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008، ص 165.

(3) الرواية، ص 8.

تقبله أهله ركن إلى الركود والاستسلام والمهادنة، أراد أن يعيش العالم الحقيقي الذي لا يزيفه أديم المظاهر، والمغسول من كل طين علقت به»[1]، فنجده يصرح لوالده كذلك عما يختلجه من غضب، من خلال قوله: « بل أجد نفسي مضطرا كي أحكي لك عن أصحاب هذه القرية، وبالضبط عن معاصيهم ومخازيهم.. نعم يا أبي لا شيء يلقاك أو تلقاه في الشارع إلا المخازي والمعاصي التي تجعل الذكيّ اللبيب يشعر بالغثيان»[2].

لاشك أن القيم التي يحملها أهل مجتمعه قد بعثت المرارة إلى قلب هذه الشخصية، وكانت سبباً هاماً في تمرده وثورته من أجل التخلص من هذا الحاضر، ومن البشر الذين يشكلون صورته، حيث أخذ يعمل على فضحهم رغم أنه مع كل فضيحة كان يشعر كأن شرخا كبيرا قد حدث في قلبه وأحدث جرحا صعب أن يندمل؛ لأن هذه الفضيحة تجعله يدرك الحقيقة التي يسعي إلى إخفاءها.

إن إصرار "منصور" على تعرية الزيف والنفاق كان أكثر من الآلام والأحزان، أكثر من كل شيء، فهو يعلم أن ضريبة التغيير يجب أن تدفع مهما كان الثمن، فنجده يهدد ويتوعد بزمن جديد، زمن لا مكان فيه للفساد والمفسدين، زمن تتفتح فيه الزهور وينبعث عطرها الجميل في الأرجاء، وهو ما يوضحه الملفوظ السردي: « هذه المرّة سترون وجوهكم الليلة في مرايا النهار.. سترونها عارية بدون قناع، حينها قد يختلط عليكم الأمر، فتحتارون أين السوأة من الوجه. سترون وجوهكم الليلة معلقة على الجدران، متناثرة في الأزقة والطرقات، وستجعلكم لا ترفعون عيونكم في عيون بعضكم بعضا، ريثما يسْتر كل

(1) عبد الحميد بوناس: قراءة نقدية في رواية "كراف الخطايا"، مجلة النور الثقافية، ع103، السبت 15 مارس 2003، ص 19.

(2) الرواية، ص 236.

واحد منكم وجهه، ويستردّ قناعه، ولن يكون ذلك إلا في سنوات.. لقد أمهلكم ربكم حتى ظننتم أنه أهملكم، ونسيتم أن أخذه أليم شديد»[1].

هكذا نجد "منصور" يتوعد أهل قريته الذين أقبلوا على ارتكاب المعاصي والخطايا متجاهلين العقاب الذي توعد الله سبحانه أمثالهم به، معتبرين أن الدنيا لن تفني وأنهم خالدون لا يموتون، فعلى الرغم من الجهد الذي بذله من أجل إصلاحهم والتغيير من طبائعهم إلا أنه فشل، فلم يكن منه إلا تدمير القرية على رؤوس الجميع، وذلك من خلال كتابة جرائمهم على الأوراق ومن تم إلصاقها على جدران القرية ليقرأها الجميع وتسقط الأقنعة من على وجههم، فلا يصبح هناك مجال غير الاختباء؛ إذ « كان الشارع الرئيسي للقرية مغطي بالمناشير، التي يحركها الهواء وكان بعض هذه المناشير معلقا على الجدران وأبواب المحلات. ولما كان الفضول قد دفع بعضهم إلى القراءة، فإنهم سرعان ما يردون أيديهم في أفواههم دهشة وخوفا وتعجبا،.. إنها الفضيحة تنزّلت على قلب أخاك مجنون.. ومن عساه يكون؟.. شيء لا يصدق!.. معنى هذا أن أحدا ما بعد الله كان يسمع ويرى.. لقد قرأوا فيها فضائح يندى لها الجبين، ويجعل العين لا تنظر في العين.. أهذا فلان؟!.. أو تجرأت فلانة على اقتراف هذه المعصية؟،.. أين إذن حرمة الجار؟.. أمن أجل هذا يترشحون في كل انتخاب؟.. ولم العمائم واللحى؟..»[2].

هذه هي نهاية الانحطاط الذي الزيف المخبأ بالصدور، والذي أخذ يتفاقم يوما بعد يوم، وهذا هو التهديد الذي كان "منصور" دائما يترقب تجسيده، حتى لا يكون هناك مكان لغير الحقيقة ولا صوت لغير صوت الحق، فلا طالما كان « يختفي الفساد خلف قناع

(1) المصدر نفسه، ص 260.

(2) المصدر السابق، ص 276.

الفضيلة»[1]، لكن "منصور" بعث بتمرده الحياة من جديد وكسر كل القيود، فقد ألغي مدينة الباطل والماضي وهاهو يشيد مدينة الأحلام والمستقبل.

ليس غريبا أن تكون هذه هي رغبة الشخصية، ذلك لأن روحها كانت تتطلع من البداية إلى الحرية، لذا جاء ردها هو التمرد؛ لأنها ترى فيه الحقيقة الوسيلة المساعد على إلغاء عالمها الواقعي وبناء عالمها المثالي الخالي من أشكال النفاق، الكذب، الانحراف وتعلن عن عالمها البديل.

2-2- قناع البديل (معامل البناء):

إن اقتفاء الشخصية البطل لخطايا أهل قريته يعد عاملاً مساعداً في تحطم القيم النبيلة التي كانت تتبناها، كما يعد في الوقت نفسه عاملاً مساعداً في بناء عالمها الجديد، ليصبح الجنون والكرف بذلك أداة « ليس تشكيل عالمها من حولها، إنما لهدمه وتدميره لكي يتسنى لها بناء عالمها البديل على أنقاضه»[2]، حيث أن الشخصية البطلة تطمح إلى تأسيس عالمها المنشود بكشفها حقيقة المجتمع الذي تنتمي إليه والفساد الذي طغي عليه.

لقد كان "منصور" يهدف من بداية الرواية إلى التخلص من هذا الحاضر الذي يعيش في خضمه وبناء مستقبل الأحلام، أين القيم المثالية التي تجعل من البشر أشبه بالعصافير، حيث « إنها ما قصرت في حق الله ولا في حق نفسها والآخرين. عاشت كما قدّرت لها الألطاف أن تعيش، (...) أو ليس هذا المجتمع الذي دعا إليه الرسل، وبشّر به الأنبياء، وضحّي من أجله الربّانيون؟!.. مجتمع تعيشه العصافير فوق ليمونة دون أن

(1) الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 178.

(2) محمد الأمين بحري: سيمياء القناع، ص 16.

تسفك قطرة دم، أو تريق قطرة حبر، أو تنصب مشنقة، أو تحاكم قلما حرّا، أو تقمع رأياً وقناعة. الحياة ياأبي ليست خطيئة، كما يقدّمونها للطيبين، ليست مغامرة ولعبة حظ ولا لزوم لها. الحياة لا تتطلب شيئاً كبيراً لتكون جميلة ومريحة، إنما تتطلّب أن نتحرّك فيها بحجمنا الحقيقيّ وأن نكون صادقين معها، لتكون صادقة معنا وتعطينا من اللذة بقدر ما نسبغ عليها من صدق»[1].

إن الحياة في نظر "منصور" ليست مجرد أن نعيش وإنما كيف نعيش أيضا، هذه هي النصيحة التي أراد البطل أن يقدمها لأبناء مجتمعه حتى تكون حياتهم أكثر انضباطاً وأمناً، فالأفعال قادرة على تغيير ما لا يتوقع تغييره.

ولهذا كان "منصور" على الدوام في مواجهة مع الواقع وكأنه نبي من الأنبياء مكلف بأن يهدي الناس إلى الطريق الصحيح، حيث نجده يقول: « وما أنت في هذى الدمى إلا كصالح في "ثمود".

ما أنت إلا كالمسيح تشاكست في قتله شيع اليهود.

بالكلمة العذراء ينتشل الخراف من الذئاب، ويبعثُ الإنسان من صلب القرود.

فانثر رمادك في عيون رماحهم، ثم انطلق، فالغارُ مفتَتَح النشيدْ.

والفجر ـ إن ضاق المجال ـ مجالك الحيويُّ، فاكتب فوق كِبْر جبينه حُلْوَ القصيد.

واقرأ كما عُلِّمْتَ آيات الكتاب، وليس فيها منقطة لفَتّى "ثقيف" أو "يزيدْ".

وانضح وجوه النائمين بما تراه من الكلام، فربما يأتي الكلام بما تودّ وما تُريدْ.

فالحرف أفصح من سيوف لا تقول سوى دم، قد جُنَّ ينصحه الوريد.

(1) الرواية، ص 154.

والحرف هُدهُدُك الذي يأتيك من "سبا" بأخبار العروش.. الحرف عرشك والجنود»[1].

"فمنصور" من خلال هذه المقطوعة يرى أن التغيير واجب مهما كانت الوسائل المتبعة في سبيل ذلك، ووسائله تتمثل في الكلمة والقلم وهي في نظره أشد وقعا من أي سلاح، هذه هي الطريقة، وهذا هو الأسلوب الذي اختاره البطل حتى يكون نهجه المعتمد من أجل بناء حاضره وأحلامه ويرسم تاريخه الجديد.

إن البطل في رواية "كراف الخطايا" كان يتظاهر الجنون ويعمد إلى الكرف عله يتمكن من إزاحة وهدم القيم السائدة في أوساط المجتمع، واستبدالها بقيم أحسن، حيث تكون الحرية والعدل والأمن والإخلاص، والتي كانت أبرز ما دعا إليه.

ثالثا/ تأويل القناع:

لقد كان "عبد الله عيسى لحيلح" يسعى من وراء روايته "كراف الخطايا" إلى إبراز التحولات في المجتمع الجزائري وكشف العلاقات المقلوبة فيه، للدلالة على الشعب الجزائري وما يعانيه من محن ونكبات واستغلال على أيدي أبنائه، مستخدما وسيلة تساعده على ذلك متمثلة في تقنية القناع، حيث عمد إلى جعل شخصيته الروائية "منصور" تلجأ إلى اتخاذ الجنون سبيلاً لذلك، خاصة في ظل ما يعانيه من تهميش واغتراب، ليكون الجنون بذلك حلاً لأزمته، وهو ما يوضحه الملفوظ السردي: « ـ لتقولوا عنّي مجنون.. لابدّ أن أسترجع حريتي التي اغتصبتموها باللغة المنافقة والكلام الخلَّب.. تعالوا ومدّوا أطراف أصابعكم مثلي.. هذه النار وقودها لغة الزّيف.. مدّوا نحوها أطرافَ أصابعكم، إنها لا تحرق، فهي كهشيمها.. كمفرداتها.. كمعانيها.. كأفكارها!، ألا تشمّون مثلي هذه الرائحة الكريهة التي استمعتم إليها بآذانكم، ونظرتم إليها بعيونكم، فلكُمُ الآن أن تشمّون بأنوفكمْ، لِتعرفوا على أية قذارة قد انغلقت أرواحكم وأفكاركم وضمائركم!.. أنا لست

(1) المصدر السابق، ص 234.

أدري لماذا ينقض الريحُ الوضوءَ، ولا ينقضه الكذب والنفاق والنّميمة، والحقد والكراهية؟..»[1].

إن جنون البطل ما هو إلا جنون اصطنعه لكي يتمكن من خلاله من إثبات ذاته واستعادة الحرية التي تم سلبها منه جراء الانتشار الرهيب لصور الزيف والنفاق، ليجد نفسه ضائعاً وحيداً في مجتمعه يحلم بعالم بديل تسود فيه المودة والأخلاق الطيبة، فما كان منه إلا أن يسعى إلى تحقيق هذا الحلم وتجسيده على أرض الواقع، وذلك عندما راح يكشف الخبايا التي حاول أهل قريته إخفاءها خلف الخدع والمكر والأقنعة البراقة.

فبطل رواية "كرّاف الخطايا تمكن من كشف واقعه المأساوية وإبراز أزمته وهو يمارس حياته من خلف أقنعة الفضيلة التي يكتم من خلاله ألامه وأحزانه.

إلى جانب اصطناع الجنون كان هناك فعل أخر تمثل في الكرف هذا الفعل الذي لجأ إليه البطل تحت تأثير الضغوطات المسلط عليه داخلياً وخارجياً، حيث تجده تحت وطأة الخطيئة يبحث فيها عن السكينة والطمأنينة، فقد تجده « يختفي في رغوة كأس أو ضباب سيجارة، ولهذا يظنه الناس مجنوناً، وهذا لا يؤذيه مطلقا، فليس المجنون من غطي عقله فقط، إنما هو كذلك من انحسرت على عقله الحجب، وانزاحت من قدام بصيرته الستائر، وتجلى له كل شيء على حقيقته، فأبهرته الدهشة فصرّ.. ولهذا أدمن رائحة المعاصي، كما أدمن عورات الناس لا تنكشف إلا حين يضرب الليل خيمته، وتغلق عيون الناس لكن.. ويلهم من عيون الله»[2].

إن هذه التصرفات وإن بدت تصرفات مشينه لا تصدر إلا عن إنسان منحط أو فاقد للوعي، إلا أنها من وجهة نظر "منصور" هي القناع الذي يجعل الناس لا يرتابون في أمره ويسمح له أن يمارس مهمة تتبع الخطايا بكل أمان، والتي كشفها في نهاية المطاف

(1) المصدر السابق، ص 11.

(2) المصدر السابق، ص ص 285 ـ 286.

بعدما أدرك أن تجربة الجنون والكرف لا تجدي، حيث يقرر إحداث الفوضى كثورة وحل أخير ويختفي تاركاً وراءه الجميع يتخبط في شر أعمالهم مع عديد التساؤلات.

لقد جاءت جل خطابات وأفعال البطل في رواية "كراف الخطايا حاملة لفحوى القناع، حيث إن "عيسى لحيلح" كان يصور لنا طيلة مسار أحداث الرواية بطله "منصور" الذي اتخذ قناع الجنون والكرف أداة عله يحظي من خلالها بفرصة بناء وتشييد عالمه المثالي رغم ما تواجهه من مصاعب. لكن عندما أيقن استحالة الأمر قرر الانتقام من خلال إحداثه للفوضى وتدمير هذا العالم على رؤوس أهله.

الفصل الثالث: القناع داخل البنية السردية

أولا/ دلالة العنوان:

تمهيد:

1- تحليل العنوان.

1-1- مكونات العنوان.

ثانيا/ دلالة أسماء الشخصيات الروائية:

تمهيد:

1- دلالة أسماء الشخصيات في رواية "كراف الخطايا".

أ- منصور.

ب- الشيخ (الإمام).

ج- عمي صالح القهواجي.

د- الحاجة.

ه- الأستاذ حمدان.

و- سي العربي.

ز- عمي سعيد الزبال.

ثالثا: دلالة المكان:

تمهيد:

1- الأمكنة الخاصة:

1- 1- ثنائية الإقامة الاختيارية / الجبرية.

1-1-1- الإقامة الاختيارية.

* ثنائية البيت / الغرفة.

1-1-2- الإقامة الإجبارية.

* السجن.

2- الأمكنة العامة.

2-1- أمكنة التجمع.

2-1-1- المقهى.

2-1-2- الجامع (المسجد)

2-2- أمكنة العبور.

2-2-1- الشارع.

أولا/ دلالة العنوان:

تمهيد:

يعد العنوان إجمالا عتبة أولى لا تنفي ولا تصادر عتبات أخرى للنص، بدءً من لوحة الغلاف، الإهداء، والمقدمة، وحتى كلمة الناشر باعتبارها علامات. أما (العنوان) هدف الدراسة فيمثل للمتلقي هدفاً أولاً؛ إذ إن «فعالية الذات والمتلقي هذه ستنصب أوّل ما تنصب على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي»[1]، فهو يمكِّن القارئ من الولوج إلى أغوار النص؛ حيث إن « أول عتبة يطأها الباحث السيميولوجي هي استنطاق العنوان واستقراؤه بصريا وألسنينا»[2]، إنه أحد المفاتيح الأولية والعتبات النصية الأساس التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتفكيك شفراتها وتأويلها والتعامل معها، فهو بمثابة عتبة (Seuil) على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم « إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة المعاني التي تساعدنا على فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[3]؛ لأنه أخطر وأعقد العتبات المتربعة على جسد النص والمانحة إياه كياناً ووجوداً خاصاً قبل قراءته.

ومن هنا كان تحليل العنوان مختلفاً عن النص، باعتباره نصاً مستقلاً من جهة ودالاً على العمل من جهة أخرى، وهذا يعني أن نغوص في عمق النص بحثاً عن دلالة العنوان وامتداده مدركين أنه يختلف من نوع لآخر، غير أن تلك الاختلافات ليست حدوداً قاطعةً ونهائيةً، بل تتماهي مما يحوج إلى التعويل كثيراً على التلقي الذي يختلف من قارئ لآخر حسب اشتراطات لا مجال لذكرها هنا، فكثيراً ما يحيلنا العنوان عما نجهله أو عن أمر

(1) محمد فكري الجزّار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص 10.

(2) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 1997، ص 97.

(3) المرجع نفسه، ص 90.

استغلق علينا فهمه، فيكون بمثابة الدليل المادي على صحة ما نستخلصه من مضمون الرواية، وهو عنصر من أهم العناصر المكونة للمُؤلف الأدبي، حيث يعتبر سلطة النص وواجهته الإعلامية، يمارس على النص « إكراهاً أدبياً، كما أنه الجزء الدال من النص يؤثر على معنى ما، فضلاً من كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه»[1]. ويعرفه "جيرار جينيت" بقوله: « إنه مجموعة من العلامات اللغوية الموجودة في بداية النص للتعيين من أجل الإخبار عن المضمون العام لجذب القراء»[2]؛ أي إنه نواة أو مركز النص الأدبي الذي يمدنا بالمعنى النابض. ويقول "محمد مفتاح": « إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه والذي يحدد هوية القصيدة، فهو- إذ صحت المشافهة- بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبني عليه»[3]، أو إنه مثل العنوان الشخصي (L' adresse) الذي يدل على محل الشخص وإقامته الدائمة، حيث نجده يدل على شخصية الإنتاج، كما أن العلاقة بين الاثنين (النص/ العنوان) « علاقة جدلية؛ إذ بدون نص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى»[4]، فلا يمكن تصور نص بمعزل عن العنوان، فهو يشكل جزءً مهماً فيه، وذلك حتى يكون بمثابة نص كلي في بنية مختزلة من الناحية اللغوية ومكثفة من الناحية الدلالية؛ لأنه يحتوى فكرة النص العامة التي تساعد في فهم النص وكشف دلالته، لتصبح بذلك العنونة

(1) شعيب حليفي: هوية العلامات ـ في العتبات وبناء التأويل-، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 11.

(2) Gérard Genette : Seuils , Ed du seuil paris, Février 1987, P 73.

(3) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 72.

(4) الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى-، مجلة المساءلة (اتحاد الكتاب الجزائريين)،ع1، ربيع 1991، ص 01.

أكثر من هامة. وهو ما أكده "جون كوهن" من خلال قوله: «نلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علمياً كان أم أدبياً، يتوفّر دائماً على العنوان، في حين الشعر يقبل الاستغناء عنه»[1]؛ إذ لا بد على الكاتب في نصوصه النثرية أن ينتقي عنواناً يظل راسخاً في ذهنية المتلقي حتى يترسخ النص كذلك« فهو أول ما يلقاه القارئ الأدبي، كما يفكر الوالدين في تسمية طفلهما؛ إذ هو جنين لم يظهر بعد إلى الوجود. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم، يعرف به هذا المولود الجديد، يعبر عن مشاعره نحوه، وغالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول أن يحددها»[2]، فمسؤولية الكاتب أشبه بمسؤولية الآباء عند اختيار أسماء لأبنائهم؛ باعتبار عنونة النص الأدبي هي أكثر الأعمال التي يقوم بها الكاتب عقلانية، وهو ما جعلها تحظى باهتمام واسع على خلاف باقي العتبات، فالعنوان رغم كونه آخر ما يختم به الكاتب عمله الإبداعي، إلا أنه يعد المدلول الأول له، فالكاتب يسعى من خلاله إلى بث جل الأهداف التي يرمي إليها، إنها البؤرة التي يجمع فيها دلالات نصه.

2- تحليل العنوان:

إن النظر إلى العنوان يتم وفق مستوين اثنين هما:

أ- مستوى خارج نصية: Hors- Textuel؛ يركز على دلالة وإيحائية العنوان دون اكتراث بالنص؛ أي « النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص»[3].

(1) بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية، محاضرات الملتقي الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002، ص 35.

(2) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، 1982، ص 74.

(3) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 8.

ب- مستوى داخل نصي: Textuel –CO؛ يركز على العنوان في حد ذاته، باعتباره بنية متضمنة في النص، موحية لمضامينها، ملخصة لأفكارها، بمعنى أنه « مستوى تتخطي فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته ومحفّزة إنتاجيتها الخاصة بها»[1].

إن هذه لم تكن إلا مجرد عتبة نظرية كان لابد لنا أن نعرّج عليها قبل أن نسير باتجاه عنوان روايتنا، حتى نتعرف إلى أي مستوي ينتمي هذا العنوان؟ هل إلى الصياغة اللغوية أم الصياغة الدلالية؟ وهل هناك علاقة تجمع بين العنوان والنص؟.

كراف الخطايا:

رواية عن المحنة، اتخذت من الأزمة والمأساة التي كانت تتخبط فيها الجزائر في زمنها الأسود المعروف بالعشرية السوداء حالة للبوح السردي، فهي تروى حكاية زمن أصبح من الصعب أن يعيش الإنسان فيه حراً، وإن أراد أن يكون حرا معناه "أن يكون قريبا من التهمة، قريبا من الموت بمنظور العبيد"، هذه هي الكلمات التي انتقاها "عبد الله عيسى لحيلح" من متنه الروائي وأرادها أن تكون عتبة أمام القارئ ودعامة دلالية مقوية للصرح العنواني.

"كراف الخطايا": يمثل العنوان علامة حاملة لكثير من الإغراء والإغواء والتحفيز والتحدي، وذلك لأنه يفصح عن بعض الصفات دون أن يكشف أسبابها وكيفياتها، إنه يجمل ولا يفصل، يطرح عديد التساؤلات التي لا يجد الأجوبة لها، إلا بعد التعمق في أغوار النص.

والعنوان يتشكل من دالين أساسين هما: كراف + خطايا

(1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لقد اختار الكاتب عنواناً لروايته مشكلاً من لفظتين مكونتين لجملة اسمية لا مكان للفعل بينهما، وذلك إما لأن الجملة الاسمية أشد قوة دلالية من الجملة الفعلية، وإما لأنها أخف منها أثراً على الذوق السليم.

2-1- مكونات العنوان:

كراف ←—— اسم نكرة ←—— مبتدأ وهو مضاف.

الخطايا ←—— اسم معرفة ←—— مضاف إليه.

وتشير لفظة كراف إلى المعاني التالية:

« كرف الشيء: شَمَّه. وكرف الحمار إذا شمَّ بول الأتان، ثم رفع رأسه وقلب شفَته، وكَرَف الحِمارُ البِرْذَوْنُ يَكْرُف ويَكْرِف كَرْفاً كِرافاً وكَرَّفَ: شَمَّ الرَّوْثَ أو البول أو غيرهما وحمار مِكراف يَكْرِف الأبوال. والكرَّافُ: الذي يسرق النظر إلى النساء»[1].

من خلال هذا التعريف المعجمي يتضح لنا أن لفظة "كراف" تقف على دلالتين هما: "كراف البول" و"كراف النساء".

إن الصياغة الأولى (كراف البول) تجعلنا نعتقد أن العنوان بعيدٌ كل البعد عن النص، على اعتبار أن مثل هذا الفعل لا ينبع إلا عن جنس حيواني تمثل في الحمار، هذا الحيوان الذي تسوقه غرائزه إلى شم بول الأتان دون أن تكون هناك حوافز مشجعة على هذا الفعل غير المبرر؛ إذ نجده يعمد إلى الفرار بعد ذلك.

لكن إذا أمعنا النظر فيها، فإننا بالتأكيد سنتمكن من الوصول إلى دلالاتها الحقيقية التي كان الكاتب يسعي إليها، فالقضية تفوق بكثير مجرد "الشم"، فكراف البول توحي كذلك

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "كرف"، ج12، ص 70.

أن القائم بالفعل هو مفرد وهو الشيء الذي ينطبق انطباقاً تاماً مع الشخصية الفاعلة في الرواية وهي "منصور"، فهي بدورها عبارة عن مفردة، لكن إذا كان الفعل الذي يقوم به الحمار يتمثل في شم البول فقط ثم اللجوء إلى الفرار، فإن الفعل الذي تقوم بها الشخصية من ترقب الخطايا وتتبع أثارها قد أرهق كاهلها، مما كان يدفع بها إلى الهروب باتجاه الكوكب الخاص بها وهو الغرفة والاعتزال بها؛ لأنه على يقين أن ما يحمله أهل قريته من مبادئ وقيم يختلف عما جاءت به الشريعة الإسلامية.

وعليه فإنه بات من الواضح أن هناك توافق بين كلٍ من الصياغة المعجمية وما تؤديه من دلالة في النص، حيث أن الحمار وهو عند قيامه بشم البول يبدى استياءه ونفوره منه، كذلك الأمر بالنسبة للشخصية البطلة التي بدت وهي تكرف الخطايا كأنها غير راضية بهذا الوضع ولا يمكنها أن تبقي صامتة عنه، كما لا يمكنها أن تحدث تغيير فيه، فكان الحل أن تلجأ إلى الغرفة لتنغلق على نفسها في شرب الخمر علّها تتمكن من نسيان هذا الواقع الأليم الذي أل إليه معشر جنسه، فهو سئم من كل الصراعات بمختلف أشكالها السياسية والثقافية وكذا الاجتماعية التي لم تزد إلا في تأزم الوضع.

أما فيما يخص الصياغة الثانية (كراف النساء) والتي تعنى استراق النظر إلى النساء، فهي توحي أن الشخصية البطلة بتربصها وتتبعها للخطايا، إنّما تهدف إلى إشباع نظرها بجمال النساء الفاتنات، بيد أننا إذا دققنا فيها بعمق، فإننا نجدها لا تمت بصلة إلى هذا المعنى، وإنّما هي مقترنة بمعنى أخر وهو فعل الاختلاس، كما أن التربص يعنى أن هناك بعض الحواجز المعيقة لمثل هذا السلوك، "فمنصور" من خلال هذا الفعل يرمي إلى تقديم خدمة للمجتمع لا خدمة لنفسه، فهو لم يلقن مطلقا نظره بالنساء، وإنما لقنه بشيء أخر وهو تتبع الخطايا المرتكبة من قبل أهل القرية والتي عمل على فضحها؛ لأنها لم تزد في وضع القرية إلا تأزما، فنلحظ من الناحية السياسية غياب تام للعدالة، استغلال المناصب...، أما من الناحية الثقافية فقد تمثل في تهميش المثقفين وعدم منحهم ما

يستحقونه من الاحترام والتقدير...، أما الناحية الاجتماعية فقد تمثل في انتشار البطالة ومختلف الآفات كالسرقة، الزنا، شرب الخمر.

خلاصة القول أن عنوان الرواية "كراف الخطايا" قد شهد حضوراً بالغ الأهمية في شخصية "منصور"، هذه الشخصية التي اتخذت من الجنون وسيلة لتتبع خطايا أهل القرية مع بعض الفضول في معرفة مرتكيبيها، بعد أن أوشك المترددون على القرية على الاعتقاد أنها ديراً أهلها نساك، إلى أن قام "منصور" بفضحهم وإزالة الغشاوة المحيطة بالقرية بنزع الأقنعة من عديد الشخصيات وكشف ما كان مستور، وهو ما يوضحه الملفوظ التالي: «في هذه الليلة سوف تتفتح ورود المعاصي السوداء، على جدران الأزقة وزقت الطرقات.. وسوف تمتدّ إليها يد الغواة والعصاة لتقطفها، وتشم عبيرها المسموم، ستهب هذه الليلة الريح التي تنكث غزل الأقنعة وتبليه، ويستيقظ العصاة ليجدوا أنفسهم محاصرين بمرايا الحقيقة التي تعكس حتى خلجات الصدور.. فحيثما نظروا رأوا وجوههم ترتدّ إليهم كالحة شوهاء»[1].

وخاتمة القول أن "النص/ العنوان" يحيلنا إلى الآية القرآنية التالية:

﴿ وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحّق علينا القول فدمرناها تدميرا﴾[2].

(1) الرواية، ص 273.

(2) سورة الإسراء، الآية 16.

ثانيا: دلالة أسماء الشخصيات الروائية:

تمهيد:

تعد أسماء الشخصيات في الرواية من الوسائل الفنية الهامة، فالاسم يكون في معظم الأحيان سبباً في توضيح حقيقة الشخصية وإعطاء لمحة مسبقة عنها، والروائي لا يسمي شخصياته الروائية هكذا بطريقة عشوائية، إنما ينتقيها وفق أسس ومعايير مدروسة، وذلك لوجود علاقة تجمع الأسماء بالشخصيات، فهي التي « تُحدّدها وتجعلها معروفة وتختزل صفاتها، لأن هناك رابطاً منطقياً بين الشخصية واسم العلم الذي يدل عليها»[1]؛ إذ إن الشخصية لا يمكن أن تقوم على طرف واحد، بل يجب على الروائي أن ينسق بين عدة أبعاد حتى تكون هذه الأخيرة محصلة الشخصية، وربما يكون الاسم الذي تحمله الشخصية، كونه يساعدها على تحقيق كيان معين. والمعروف أن أسماء الشخوص الواقعية تختلف تماماً عن أسماء الشخوص الروائية؛ فالأولى تكون صدفة غير مبررة، في حين أن الثانية تكون مدروسة وبدل فيها الروائي أشد الجهد، وذلك حتى تكون مناسبة وجملة المعطيات التالية: البيئة، المستوى الاجتماعي والثقافي، الجنس، السن، المهنة، الاتجاه الأيديولوجي... الخ، « إنه تحديد انتقائي يلوح شاخصاً كدلالة على النص»[2]، فبعد أن كانت الشخصية الروائية في السابق وبالتحديد في رواية القرن التاسع عشر تسعي إلى تحقيق سمات الشخصية كالفردية، التحرر،... حيث كان للشخصية مكانتها المستقلة والمنفصلة عن الحدث، أضحى اليوم الأمر مختلفاً؛ إذ لم يعد الروائي مضطراً إلى وضع أسماء شخصية لأبطاله، حيث أصبح «بإمكانه مثلا؛ أن يطلق عليهم ألقابا مهنية: الأستاذ،

(1) سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2003، ص 132.

(2) طاهر عبد مسلم علوان: الحكاية والمتخيل (من السرد القصصي إلى الجسد في الصورة)، عمان، ع28، 2008، ص 58.

المقدّم، الحدّاد، النجّار، الحوّات... أو يعينهم بألفاظ القرابة: الأب، الأم، العم، الجد... أو يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم وجعلهم مختلفين عن غيرهم؛ الأعرج، الأحدب، الأسمر، الجميل... أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، أو ربما يستعيض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية»[1]، أو بإمكان الروائي التطرق إلى البطل، وذلك من خلال الاكتفاء بوضع حرف أو حرفين كرمز والاشتراك في الاسم بين أكثر من شخصية، كما قد يسهم الاسم في جعل الشخصية تتحول من النكرة إلى المعرفة، على أساس أنه يكسبها ما لا يمكن لبقية الذوات اكتسابه، فالاسم لا يحظي بأهمية بمجرد كونه كلمة، وإنما أهميته تكمن من خلال دلالاته المتعددة التي تجعل من المعاني أكثر عمقا وأقرب فهما إلى الذهن، حيث « يقتضي الحال منّا أن نزيل بعض الالتباس، وهو أنّ أسماء الشخصيات الروائية بحدّ ذاتها لا أهمية لها. إنّما تكمن أهميتها فيما تفسّره وتؤوّله من دلالات متنوعة الحقول، من شأنها أن تعمّق وعي المتلقّي بالمعاني الإستراتيجية التي يولّدها الخطاب الروائي ككل، فالاسم يفسّر طبيعة الشخوص الروائية ويفسّر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسّر دلالاتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو بالإثبات ويفسّر مترعها واتجاهها الأيديولوجي، كما أن أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها، بحيث تفسّر وتؤوّل كل اسم في مداره الزمني أو المكاني أو القيمي أو الأيديولوجي الخاص... وهي بكل ذلك ـ أسماء شخصيات ـ تتيح للمتلقي أن يستشرف ويتمثّل الآفاق غير المتطورة للدلالة الفنية التي تنتظم الخطاب الروائي»[2].

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 247.

(2) عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2000، ص 51.

من خلال هذا يتبين لنا أن الروائيين يمتلكون خيارين، فإما أن يختاروا أسماء شخصياتهم بكل عفوية بحيث تبدو خالية من أية دلالة، وإما بعد القيام بدراسة متأنية ودقيقة، وهذا كلّه حتى تبدو موحية مفعمة بالدلالات المعبرة عن الصفات المميزة التي تحملها الشخصية، وهؤلاء يريدون أن يحدثوا نوعاً جديداً في السرد يختلف عن السرد التقليدي المعتاد، سرد يعتمد فيه أسماء الشخصيات كأقنعة.

1- دلالة أسماء الشخصيات في رواية "كراف الخطايا":

تم التطرق داخل المتن الروائي إلى أسماء متداولة في مجتمعنا الجزائري سبق أن مرت على مسامعنا في المحيط الذي نعيش فيه، تنتمي إلى أصول عربية محضة ومشتقة من دلالات لغوية وإن انحرفت عن بنيتها الصوتية أو ارتبطت بمهنة أو حالة اجتماعية معينة، وهو ما سنعمل على توضيحه مع أسماء الشخصيات التالية:

أ- منصور:

أول شخصية في الرواية بالإضافة إلى كونها الشخصية المحورية. ذكِّر اسمها أكثر من 223 مرة تقريباً، اسمه مشتق من الفعل «نَصَر: النَّصر إعانة المظلوم؛ نَصره على عدوّه ينصرُهُ ونَصرَه ينصره نَصْرا، ورجل نَاصِر من قوم نُصَّار، ونَصْر مثل صَاحب وصَحْب وأنصار. وفي الحديث: أُنصر أخاك ظالِماً أو مظلوماً، والنَّصِير فعِيل بمعنى فاعِل أو مفعول لأنّ كل واحد من المتَناصِرين ناصِر ومَنْصُور، ورجلٌ نصر وقوم نَصْر. والنُّصْرة وحسن المعونة، وأرض منصورة ومضبوطة أي ممطورة»[1].

يدل الاسم أن صاحبه منصور على كل ما يقدم عليه، في حين أن الحالة الاجتماعية تحكى عكس ذلك؛ إذ أنه « يعيش في دار أمه القديمة، عيشة فيها شظف وعسر، وفيها

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "نصر"، ج 14، ص ص 152 ـ 153.

مشقة من حين لآخر، لولا أن يتداركه بعض الذين كان لأبيه عليهم فضل وإحسان»[1]، بينما يمتلك مؤهلات ثقافية واسعة تسمح له أن يعيش أحسن بكثير لما هو عليه، مما يخلق لديه شعور متتالي بالإحباط (الفشل)، وهذا ما يوضحه قوله: « آن لي أن أبسط جَناحيّ في وجه كلّ الرياح، لتأخذني إلى حيث شاء هواها، تلقيني حيث شاءت لي الأقدار: بحر حيث أموت غرقا، أو في صحراء حيث أتفتّت ظمأً، أو في أدغال، وثمّ تنهشني الحيّات والأفاعي في غير شفقة»[2].

هكذا تبدو لنا الحالة النفسية "لمنصور" حالة محبطة ويائسة فاقدة للأمل، لكن إذا أمعنا النظر في حقيقة ما كانت الشخصية تطمح إلي تحقيقه، نجد أن معظمه قد عرف النجاح الباهر كقول السارد: « وعاشت القرية على إيقاع الفوضى المجنونة ثلاثة أيام، كانت خلالها الدكاكين مغلقة، والمصالح الحكومية معطلة، ولم يُرفع أذان الصلاة.. والناس يترصدون بعضهم بعضا، ويهجرون القرية كلما أرخى الليل سدوله، ولا حديث للناس إلا عن "منصور"، وكيف استطاع بذكاء خارق أن ينزع عن البئر غطاءها، ويكشف عما بها من شر المصائب»[3]، فإذ كانت شخصية "منصور" تعانى نوعا من الإحباط فإنها في الوقت نفسه تسعي لخلق حالة من النجاح.

وعليه فإنه لا يمكن الإقرار البتة بوجود إحباط (فشل) كامل، كما لا يمكن الإقرار بوجود نجاح (نصر) كامل هو الأخر، فكلاهما كانا متوفران بشكل جزئي؛ إذ نجد "منصور" يتأرجح بين الإحباط تارة وبين النجاح تارة أخرى، و"منصور" لم يصل إلى ما وصل إليه إلا بعد أن تكبد عديد المخاطر، وهذا كله من أجل أن يبقي صامداً مصراً على رأيه رافضا الرضوخ لسياسة الإلغاء والإقصاء.

(1) الرواية، ص 01.

(2) المصدر نفسه، ص 274.

(3) المصدر نفسه، ص 284.

وبالتالي فإنه ليس بالإمكان القول أن هناك تناقض تام بين الاسم والشخصية، لأن بين "منصور" الاسم و"منصور" الكيان (الأقوال والأفعال والأوصاف) علاقة لا يستطيع أي شخص إنكارها، كما لا يمكن القول أن هناك توافق بينهما، لأنه كما هو معلوم أن النصر صفة مناقضة للفشل وهو ما يشكل مفارقة تامة بين كلٍ من الاسم والشخصية.

ب- الشيخ (الإمام):

تبدو هذه اللفظة لأول وهلة دالة على فترة من فترات العمر التي يمر بها الإنسان في حياته، أو هي صفة دالة على الكبر، لكنها في حقيقة الأمر تحمل دلالة أوسع، بحيث دلت على مرتبة من المراتب المتميزة والفريدة من نوعها، والتي احتلتها فئة سعت جاهدة إلى بلوغ شوط كبير في مسار تعلم الدين الإسلامي ونشر مبادئه وتعاليمه، تتمتع بخصال حميدة وهي (الحياء، التواضع، الوقار، الحكمة، الصدق...) متشبعة بالعلوم والآداب السامية، في حين إذا تطلعنا إلى هذه الشخصية عن قرب فإنه يتضح لنا مدى التناقض الموجود بينها وبين التسمية الممنوحة أو المسندة إليها، فهي شخصية منافقة تختبئ خلف قناع الدين والتدين وما الشكل الذي تبدو عليه من ارتداء العمامة وتطويل اللحية وحث الناس على فعل الخير ونهيهم عن المنكر والدعوة إلى طاعة الله والعمل بسنة الحبيب المصطفى، إلا قناع مسخر لقول شيء وفعل شيء أخر يتعارض تماما مع الإيمان الزائف الذي كان يتظاهر به؛ إذ نجده يقدم على ارتكاب أفعال مخجلة للغاية كسرقته للعقد الذي تبرعت به أم "منصور" للمسجد، إنه يسرق باسم الدين ويَتسترُ خلفه، وهو ما يوضحه الملفوظ السردي: « سقى الله زمانا كانت كلمة "الشيخ" فيه تعنى ما تعنى من العلم والوقار والأدب الرفيع»[1]، كما تتضح حقيقة إمام المسجد بصورة جلية من خلال الحيلة التي عمد إليها "منصور" « ليتم فضح النفاق والزيف، وتسقط أقنعة الورع والتدين الكاذب لدى

(1) المصدر السابق، ص 66.

الجماعة الدينية»[1] التي تتظاهر بأنها أقرب الناس إلى الله وإلى تعاليم الدين الإسلامي أثناء تواجدها بالمسجد، بينما تظهر بشكل مقزز بمجرد أن تطأ قدمها أماكن أخرى يسودها التعفن من شدة الشهوات واللذات.

إن حيلة "منصور" قد كشفت هذا النفاق حين جعلت إمام المسجد وباقي الشخصيات يصغون له وينقادون لأوامره، حتى تم استدراجهم إلى بيته تحت جنح الظلام، هذا لما في البيت من حوافز إغرائية متمثلة في شكل المرأة فاتنة الجمال المزعوم تواجدها داخل بيته، والتي هي في الحقيقة ليست سوى شقيقته "خديجة" التي جاءت لزيارته من مدينة "قسنطينة"، ليتم إيقاعهم بذلك في الفخ من خلال قول السارد: « وما كاد المصباح الخارجي بنوره في الظلمة الرطيبة، حتى ظنّ كل واحدٍ منهم أنه هو المقصود بالإشارة، لأنه اتفق معه هكذا !، فأسرع نحو الباب، ليجد نفسه يبحلق في وجوه آخرين، كانوا يبحلقون في وجوه بعضهم بعضا، وهم لا يدرون ما يقولون أو يفعلون. لقد كان الموقف فوق ما تقدر اللغة على وصفه.. كيف لا، والشيخ بينهم!»[2].

ج- عمي صالح القهواجي: نقوم أولا بتحليل دلالة كل لفظة على حدا.

عمي: لفظة تطلق في اللغة العربية على أخ الأب، كما تطلق أيضا في مجتمعنا الجزائري على كل رجل يفوقنا أو يكبرنا سنا كدلالة على الاحترام والتقدير.

صالح: اسم مشتق من « "صلح"؛ "الصّلاح: ضدّ الفساد، وصلَح، يَصلَح ويَصلُح صَلاَحا وصُلُوحا؛ وهو صَالِح وصَلِيحٌ؛ والجمع صُلَحاءُ وصُلُوحٌ وصُلُح: كَصَلَح. ورجل صالح

(1) صالح ولعة: البنية المكانية في رواية كراف الخطايا ـ دراسة سيميائية ـ، ملتقي إشكاليات الأدب في الجزائر26/ 27 أبريل 2005، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006، ص 75.

(2) الرواية، ص 68.

في نفسه من قوم صُلَحاء، ومصلِحٌ في أعماله وأموره، وقد أصْلَحَه الله والإصلاح نقيض الإفساد»[1].

القهواجي: وهو اسم يطلق على المشتغل في المقهى، أي إنها عبارة عن مهنة من المهن التي يلجأ إليها الشخص من أجل كسب قوته اليومي.

فإذا تأملنا هذا الاسم والصفات التي تحملها الشخصية نلمس مفارقة كبيرة، فهي لا تمت بأيِّ صلة إلى معنى الصّلاح والإصلاح والصُّلح، إنما هي مرتبطة بمعنى أخر مغاير لها وهو "حب المصلحة" (الذات)؛ إذ كيف يمكن اعتبار شارب خمر ومنافق وكذاب وسارق إنساناً صالحاً، وهو « الذي أثرى على حساب فرنسية طيبة، خدعها بأنبل عاطفة إنسانية ادعّى لها أنه يحبها، وأنه يتزوّجها، حتى ملك قلبها وكسب ثقتها، ثم سرق أموالها، وعاد إلى "الجزائر" وتركها هناك تسب العرب ودين العرب، وتلعن الجزائريين اللصوص على الخصوص، لتموت بعد هذا كله بالصدمة القاسية، أما هو فقد أثرى بمال الخديعة، فبنى هذه المقهى، وفوقها هذه الدار المزخرفة»[2].

د- الحاجة:

لفظة تطلق في مجتمعنا الجزائري على المرأة المتقدمة في السن، كما أن هذا الاسم يجعلنا نتصور صاحبته امرأة طيبة لا نعرف من الحياة غير الصلاة وأداء الأعمال الصالحة، بحسب أن اسم "الحاجة" لا يطلق إلا على المرأة التي أدت فريضة الحج إلى بيت الله الحرام، وطافت بأسوار الكعبة، وزارت قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، لكننا مع هذه الشخصية نشهد مفارقة كبيرة بين المعاني الذي يحمله الاسم والصفات التي تتمتع بها هذه الشخصية؛ إذ نجدها تقوم ببيع الخمر وارتكاب أقبح الفواحش، وهو ما يوضحه

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "صلح"، ج7، ص 353.

(2) الرواية، ص 07.

بدقة الملفوظ السردي: « ... ومن وراء الستار ظهرت الحاجة من جديد، بقامتها التي لا تصلح إلا لجذب الزبائن وسلمته شيئا أسطوانيا ملفوفا، لتقبض منه نقودا، راحت تعدها، أما هو فقد سألها: ـ كيف حال الحاجة؟. أجابته وهي تعد النقود بطريقة الذين يتعاملون كثيرا في عد المال والدراهم: ـ ذهبت مع "الحاج" إلى "بجاية" قبل أمس، ولم تعد»[1].

إن اسم "الحاجة" وبالرغم مما يحمله من دلالة، إلا أنه لا يعني شيئا بالنسبة لهذه الشخصية، إنما هو مجرد قناع عمدت إلى الاختباء وراءه حتى لا يشتبه في أمرها وتبدو أمام الآخرين على أنها امرأة صالحة، بينما هي تستغل الدين لخدمة مصالحها الخاصة.

ه- عمي سعيد الزبال:

عمي: تم التطرق لها، وذلك حين قلنا أنها لفظة تطلق في اللغة العربية على أخ الأب، كما تطلق أيضا في مجتمعنا الجزائري على كل رجل يفوقنا أو يكبرنا سناً دلالة على الاحترام والتقدير.

سعيد: مشتقة من الفعل « "سعد"، والسّعد: اليُمْن وهو نقيض النَّحس،والسعادة: خلاف الشقاوة، يقال: "يوم سَعْد ويوم نحس، وقد سَعِدَ يَسْعَدُ سَعْداً وسَعادَة، فهو سعيد: نقيض شقي، وسُعِد بالضم فهو مسعود والجمع سُعداء. وجائز أن يكون سعيد بمعنى مسعود من سَعَده الله، ويجوز أن يكون من سَعِد يَسْعَد فهو سعيد، وقد سعَده الله أسعده»[2].

الزبال: هو اسم يطلق على الشخص الذي يقوم بجمع الأوساخ، فهي المهنة التي يشتغلها.

يدل هذا الاسم أن صاحبه هو شخص محظوظ تغمر السعادة والفرح حياته، حيث لا يبدى أيّ تذمر، فهو راضٍ بما عليه، في حين أن كامل المؤشرات المتعلقة بالشخصية

(1) المصدر السابق، ص 84.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة "سعد"، ج6، ص 245.

الحاملة لهذا الاسم توحي أنها تعيش شقاء وتعبا شديدين؛ إذ فرض عليها المجتمع أن تعيش مهانة مذلولة بين المسحاة والمكنسة، ويكفيها قهرا تلك الكنية المرفقة باسمه ـ الزبال ـ والتي جعلت أولادها يشعرون بالنقص.

ومن هنا تتبدى المفارقة الدلالية بين الاسم والشخصية؛ إذ إنه « رضي المسكين باسمه الوظيفي كاملا "عمي سعيد الزبال"، ليظلّ الآخرون أنقياء أطهارا، رغم أنه لا يجمع سوى أوساخهم، ولا يحرّرهم إلا من قذارتهم.. هذا الاسم أزعج كثيرا أبناءه الصغار، كما أن مَرْآه ـ دون آباء الأطفال الآخرين ـ يدفع نقالة مملوءةً بالأوساخ، يطوف بها الذباب الشره، مرآة هذا جعلهم لا يكبرون بالسرعة اللازمة.. وإنهم لينتظرون بفارغ الصبر متى يعثر أبوهم على عمل شريف نظيف، فيضرمون النار في النقالة والمسحاة والمكنسة..»[1].

و- سي العربي:

سي: تدل هذه اللفظة في اللهجة الجزائرية أن صاحبها يتمتع بقدر كبير من الوجاهة والأبهة والوقار؛ وبمعنى أخر هي صفة تطلق على الرجل المحترم الذي يحظي بصيت وسمعة طيبة بين أوساط الأشخاص المحيطين بها.

وبالتالي فإن هذه الشخصية قد اكتسبت من خلال مناداتها بهذا الإسم أبسط عنصر من عناصر التميز.

العربي: اسم مشتق من « عرب: العُرْبُ والعرب: جِيّلٌ من النّاس معروف، خِلافٌ للعَجَم والعربي منسوب إلى العرب، وإن لم يكن بَدَويّاً»[2].

(1) الرواية، ص 40.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة "عرب"، ج9، ص 109.

فهناك مفارقة بين الاسم والشخصية؛ إذ أن الاسم يعنى شيء والشخصية شيء أخر، فالاسم يدل على أن صاحبه هو إنسان فخور ومتشبث بعروبته وما تحملها من خصال وصفات أصيلة ومتوارثة، في حين أننا نجد الشخصية على خلاف من ذلك، كونها لم تحافظ على أي شكل من أشكال العادات والتقاليد التي يتمتع بها العرب، وكذا صفاتهم كالشهامة والمروءة.

ز- الأستاذ حمدان:

الأستاذ: لفظة تطلق على من بلغ مستوى ثقافي عالٍ، كما تطلق على كل من يزاول مهنة التدريس.

حمدان: اسم مشتق من الحمد، و« الحمد: هو نقيض الذم؛ ورجل حُمَدَةٌ كثير الحمد»[1]، ومنه فإن اسم حمدان جاء دلالة على كثرة الحمد.

وهذه الصفة مناقضة للاسم، حيث لا يمكن تخيل هذه الشخصية مكثرة للحمد وهي التي تمتنع عن تحية الآخرين بتحية الإسلام وهي "السلام عليكم" إلا عن طريق الخطأ لا القصد وهو ما يوضحه الملفوظ السردي: «.. فإن الأستاذ لا يحيّي بـــ "السّلام عليْكم" إلا خطأ ونسيانا، لأنه لا يتحمس للصيّغ اللفظية ذات الدلالات الدينية»[2].

كما تدل الأسماء: الطبقة السياسية، الأحزاب، المسؤولين الكبار، الشرطة من الوهلة الأولى بدلالة إيجابية، وهو الشيء المتوقع كونها أسماء تطلق على من يتولون مهمة خدمة الشعب ومراعاة شؤونهم، غير أن الملاحظ هو شيء آخر مختلف، فهذه الشخصيات لا تحمل سوى الدلالات السلبية كحب المال، التسلط، النفاق، الكذب، التجبر، اللامبالاة، بل وتستغل منصبها بغية تحقيق مصالحها الشخصية وجمع كثير من الأموال.

(1) المصدر السابق، مادة "حمد"، ج3، ص 296.

(2) الرواية، ص 218.

ثالثا: دلالة المكان:

يعد المكان أحد الجوانب الأساس التي يرتكز عليها العمل الأدبي، ويبرز ذلك بشكل واضح وجلي في الميدان الروائي؛ إذ لا يمكن للروائي أن ينجز عمله الروائي بأي شكل من الأشكال دون أن يكون هناك ذكر للمكان، سواء أكان ذلك على وجه الحقيقة أم ضرباً من الخيال، فمن خلاله يستطيع أن « يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً، تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم الخيال، وإن كان في الأصل يُستمد من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً، يجعله قادراً على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية أو العكس، حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر... »[1]، وهو متأصل منذ القديم؛ أي منذ وجود أول إنسان، وقد منحه الدارسون اهتمامهم؛ لكونه قد شغل الفكر الفلسفي لمدة زمنية طويلة وبأكثرها مع "أفلاطون"، حيث نجد أحد الدارسين يقول: « وقد صرح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحي للمكان؛ إذ عدّه حاويا وقابلا للشّيء، وبعد هذه الإشارة أخذ مفهوم المكان يحتل أهمية في أبحاث الفلاسفة، فخصصت له معظم المؤلفات، وإن اختلف أصحابها في تحديد مفهوم محدد له... »[2]، فلم يبق حكرا على "أفلاطون" فحسب، بل امتد ليصل إلى "أرسطو" الذي كان ينظر له على أنه « صورة تجزيئية، فظهر لديه نمطان من الأمكنة؛ الأول أطلق عليه "المكان العام" والذي يعنى لديه المكان الكلي الذي يحوى جميع الأشياء، أما النمط الأخر من الأمكنة، فيقصد به "المكان الخاص" الذي يحتوى

(1) موسى ايراهيم النمر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، مجلد12، العدد2، القاهرة، 1993، ص 313.

(2) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001، ص 167.

الأشخاص والموجودات المخصوص الحديث حولها»[1]، كما لم يقف الحيز المكاني عند حدود ما قدّمه قدماء الفلاسفة، بل جاءت المفاهيم والدراسات السابقة؛ لتكون خطوة أولى في مجال توسع المصطلح وخصوصيته، حيث يقسمه "جاستون باشلار" إلى مجموعة من الأنماط «فيظهر لديه المكان المغلق والمكان المفتوح والمكان الأليف، ولا يقف الأمر عند ذلك بل نراه يربط المكان بمجموعة من الذكريات التي تلامس حياة الشخصيات الإنسانية»[2]، أما عن الدراسات العربية فقد جاء المكان عنصراً رئيساً حسب منظور "المرزوقي" « الذي يرى أنه السطح المشترك بين الحاوي والمحوي»[3]، فالمكان وفق دوره الأساس في العمل الروائي لا ينفصل عن بقية العناصر الروائية الأخرى وإن اختلفت، « فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأبعد أثراً»[4]؛ لذا فقد ظل المكان عنصراً متميزاً في العمل الأدبي يشد جوانبه ويكسبه دلالات اجتماعية ونفسية عميقة، ولا غرابة أن يقدم المكان على وفق أحد الدارسين بأنه «شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات»[5].

وعليه يمكن القول أن المكان لا يُعد عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانٍ، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلِّه. فهو يختلف عن المكان الجغرافي؛ لأن المكان الجغرافي لا يصل فيه الإنسان إلى أبعد الحقائق

(1) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د/ت، ص 142.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د/ط، 1980، ص 07.

(3) المرجع نفسه، ص 169.

(4) عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، 1987، ص 47.

(5) ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة ـ 195 ـ، وزارة الثقافة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986، ص 17.

الموضوعية له، وهذا الأمر لا يبدو في ظل المكان الروائي الذي تفترض دراسته علينا استنتاج رؤية الروائي لعالمه ولأهم ما يرى أنه مشكلة الإنسان. لذا فإن تعامل الناقد في دراسته للمكان لا يجسد صورة المكان الحقيقي ولا ينقل تصورات كاملة لماهيته التي أوجدتها الطبيعة، « لأن المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي، إنما هو مكان يخلقه النص الروائي، عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئاً خيالياً»[1]، حيث شكل في الرواية الجديدة جزءً كبيراً كونها لا تستحضر أو تبتكر فضاء معينا إلا إذا أوجدت له منظوراً، ووزعت ظلاله وأضواءه بما يخدم إستراتيجية الكتابة والقراءة معا، وأكثر من ذلك على حد تعبير "ميشيل ريمون"، فإن «كل رواية، فيما يبدو لي لها نصيب من الاتصال مع الفضاء؛ إذ تكاد كل جملة في الكتابة الروائية تحيل إلى فضاء معيّن، أو تستحضر فضاء معينا ما دامت تعبر عن فعل يتم في الوجود أو تقدم لنا حضورا ما في العالم، وبهذا المعنى، فإن صلة الفضاء بالنص الروائي هي أكثر من وطيدة، نكاد نقول بأن ليست هناك رواية أبدا بلا فضاء، ذلك أنه إذا تخلى المحكي عن الفضاء، فإن السّرد يستحضره بصيغة أو بأخرى، بل إن المحكي هو الفضاء بعينه "الفضاء الإستعاري" بامتياز»[2]. وفي الدراسات الروائية يعد المكان مقياسا مهما في تقديم العمل الأدبي فعندما يبتعد الفن عن احتواء المكان يكون قد فقد واقعيته؛ إذ «لم يكن المكان يوما إلا حاجة فكرية لمعرفة مصداقية الفنان ولعله أحد المعايير التي يقيس الناقد به صدق الفنان أو كذبه، وفي أدبنا المحلي أصبح المكان أحد المؤشرات على إمكانية استمرار الفنان مبدعا، ولربما أخطأنا الحساب عندما جعلنا المكان مقولة مشاعة للجميع في حين إنه لا ينهض إلا عبر المبدعين، ولا تتوضح معالمه الفكرية إلا عبر من يفهم لغته الفنية... وما نعنيه

(1) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص 94.

(2) حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 48.

بالحاجة الفكريّة أن المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا مطرد المساحة ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضمخة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة، ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتوضح عبره وينمو فيه، وإلا أصبحت كل البيوت أمكنة صالحة للفعل، وكل الشوارع مساحات لأقدام المتظاهرين، فالمكان في الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد»[1].

وبناءً على ما تقدم ذكره وجب علينا أن نركز في تحليلنا على كل ما تحمله الوحدات المكانية من دلالات، بداية نعرج على الأماكن الخاصة ثم أماكن التجمع والانتقال أو العبور. ونبين ذلك من خلال ما يلي:

1- الأمكنة الخاصة:

وفيها يتم استجلاء خبايا النصوص واكتشاف أسرارها والوصول إلى جزئيات عناصرها وتحديدها من خلال الرواية تجلى في ثنائية الإقامة الاختيارية والجبرية.

1- 1- ثنائية الإقامة الاختيارية / الجبرية:

1-1-1- الإقامة الاختيارية:

*** ثنائية البيت / الغرفة:**

لقد احتل البيت في الرواية (غربية أو عربية) مكانة هامة، نظراً لما يسهم فيه من إثراء للعملية السردية، وتعميق لدلالتها الفكرية والفنية والجمالية؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنه وإن حدث شاب العمل الروائي النقص.

(1) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص08.

والسؤال الذي يعترض طريقنا في هذا المقام هو: ما هي الدلالات العميقة والبعيدة التي ينفتح عليها البيت وما مدى تأثيره في البناء العام للرواية ؟.

إن البيت باعتباره مكاناً مغلقاً يعد الملجأ الأكثر أمنا لأي إنسان بغض النظر عن كونه (قديم، جديد، واسع، ضيق،...)، ففيه يشعر بالهدوء والاستقرار والسكينة وراحة البال والدفء العائلي، فهو يمثل الملاذ والملجأ في كنف الأسرة؛ لأن الإنسان بطبعه يرتبط بالمكان الذي يعيش فيه فطريا ويبقى يحن إليه إذا فارقه؛ فعلاقة به هي علاقة تفاعل تنشأ داخله حياة اجتماعية تحمل ملامح الارتباط والتعلق بالمكان، حيث يصبح لكل ركن من أركانه ذكريات وحكايات، وفي هذا الصدد يقول "روينيه وليك": « فإنك إذا وصفت الإنسان فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»[1]. وبذلك فإن كل محاولة للفصل بين البيت والعنصر البشري تعد اعتباطية؛ لأن الإنسان بطبعه البيولوجي والنفسي والفكري لا يستطيع الاستغناء عن هذا المكان، لكونه يحدث قطيعة مع العالم الخارجي وهروبا منه بخاصة إذا كان غير مريض.

وبالعودة إلى الرواية ـ موضوع الدراسة ـ نلحظ أن البيت أدى عدة وظائف دلالية، من خلال الخوض في أغوار بيت الشخصية البطلة ـ المحركة للأحداث ـ، حيث احتضن عدة تفاصيل صوغت له أن يحظى بعدة صفات استثنائية، ميزته عن باقي البيوت، بصفة خاصة وعن باقي الأماكن الأخرى بصفة عامة، وذلك بكونه بيت (متواضع / قديم) من اختيار الشخصية البطلة التي فضلت العيش فيه دون المدينة، والملاحظ أن البيت يفتقر إلى شخصيات أخرى؛ إذ يختص بشخصية وحيدة وهي "منصور" الذي آثر العيش في القرية ببيت أمه القديم، وفي ذلك إيحاء بأن الشخصية متحررة من السلطة التي يمارسها الآباء

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 43.

على الأبناء، كما أنها متحررة من أي إلزام والتزام، بعيدة عن المسؤولية وهذا ما أكسبها صفة الإهمال واللامبالاة فكل ما تقوم به من تصرفات كان عشوائيا وعبثيا، إضافة إلى صورة الأب التي يستحضرها البطل عند حواره.

بالإضافة إلى الافتقار الاجتماعي نلحظ أيضا: أن البيت يعاني تقلصاً مساحياً، حيث أن السارد ركز في تصويره للبيت على الغرفة فقط ـ حيث حظيت بوصف شامل مس جميع مكوناتها ـ مهملا عناصر البيت الأخرى كغرفة الاستقبال، المطبخ،.. الخ. جعل منه ـ البيت ـ منحصرا في مساحة ضيقة ومحدودة وهي "الغرفة" وأضفى عليها طابع الخصوصية، تعكس شخصية "منصور" ومزاجه « بل يكتسب إلى حد بعيد مدلولا أقرب أن يكون إلى المدلول الاجتماعي منه إلى المدلول النفسي»[1].

على الرغم من الأهمية القصوى التي يلعبها البيت على الصعيد الفني والنفسي، إلا أنه لا يستطيع التقوقع داخله، رغم ما يوفره من أمن وحماية وسرية بل سيضطر إلى الخروج إلى فضاءات أخرى (مقهى، سوق، شارع، مسجد،...) لاكتشاف الخطايا التي تلجأ إليها شخصيات القرية من أجل إرضاء رغباتها وشهواتها، ليعود إلى الغرفة ويعيد اجترار ما استقصاه في العالم الخارجي.

وهكذا تتضح لنا الأهمية البالغة التي نهض بها البيت بصفة عامة والغرفة بصفة خاصة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بيوت مذكورة في رواية "كراف الخطايا" لم تقتصر على بيت "منصور" وإن كانت دلالة هذا البيت كفيلة بتمرير الخطاب الذي سطّره الكاتب، بل تعدى إلى بيوت بعض الشخصيات الواردة في الرواية.

(1) سيزا، أحمد القاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 87.

وقد تراوحت التسميات بين "الدار"، "الفيلا"، "الكوخ"، "الشقة"، ولم يكن توظيف هذه المصطلحات توظيفا عشوائيا، إنما للدلالة على الحالة الاجتماعية لشخوص التي تسكن هذه الأماكن، وقد فضل السارد استخدام مصطلح الدار على البيت؛ إذ « هي مكان للإقامة والنوم والاجتماع والسمر بينما "البيت" هو للإقامة ليلا فقط»[1]، ونستدل على ذلك من الرواية في قوله: « رغم أنه كان في إمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الموسرون؛ إذ أن له أما كريمة تنفق عليه بغير حساب، مدفوعة بعاطفة الأمومة والتعويض، إلا أنه آثر أن يعيش في هذه القرية، في دار أمه القديمة»[2].

من خلال هذا القول نلحظ انجذاب "منصور" نحو دار أمه رغم سمة القدم التي تطبعها، وهذا دلالة على العلاقة الحميمة التي تربطه بها وتعلقه الشديد اتجاهها، لما تحمله من ذكريات انطبعت في ذهن الشخصية البطلة جعلته يتعلق بها وتمسكه بالقرية التي لم يفصح الراوي عن اسمها، كما عمل الراوي في وصف الغرفة بكل تفاصيلها، بكل عفوية وتلقائية وذلك في قوله: «ولو تدخل يوما إلي غرفة نومه في دار أبيه القديمة، فإنك ترى ما يدهشك ويحيّر لبّك ويجعلك نهْباً لمشاعر مضطربة وأحاسيس مختلفة، وانفعالات متناقضة. وأول ما يشدّ نظرك هذه الرفوفُ المتراصة من الكتب السميكة والمجلّدات الضخام وما يليها من كتب.. وأغلبها روايات وقصص ودواوين شعرية»[3]. فوجود الكتب والدواوين يدل على ثقافة موسوعية للشخصية البطلة ـ منصور ـ واطلاعه على أمهات الكتب، وكذا القصص والروايات يدل على تطوير الفكر وترقيته وسمو الأفكار والغوص والنهم من هذه الكتب وعدم الاكتراث إلى المجتمع وانسلاخه عنه، وذلك لاستنكاره الشديد على ما يجري من اضطراب وتقهقر يعيشه أهل القرية، كما أن "منصور" أقر بإصابته

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 142.

(2)الرواية، ص 01.

(3) المصدر نفسه، ص ص 02 ـ 03.

بداء الثقافة، الذي تسبب في عنائه مع الحياة؛ إذ يقول: «وأنا يا أبي كأني مصاب بداء "المثقفين" العضال، لا قدرة لي على المواجهة، ولا طاقة لي بالحياة الخشنة،..ربما أنا جبان، وليس عيْبا الجبْنُ في "المثقفين"»[1].

وقد باتت الغرفة الملاذ الوحيد الذي تجد فيه الشخصية راحتها منعزلة، بعيدة عما يؤرق صفوها، بعيدة عن تصنع المجتمع، فهي إذا مكان استرداد الوعي، وفيها تتجلى الشخصية البطلة بنزع القناع بعدما كانت ترتدي ـ قناع الجنون ـ؛ أي الانتقال من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، تستعيد الشخصية نفسها بعيدة عن السخرية والعبث، تظهر طابعها الحقيقي، فتظهر شخصية تنتمي إلى طبقة مثقفة ليست بالعادية، رغم ذلك فغرفته لم تكن عادية ألفيناها، تعاني الخراب والفوضى وعدم الاكتراث والاهتمام؛ إذ «وسط هذه الفوضى يعيش، ينام ويستيقظ، يقرأ ويكتب ويمزق ما كتب، ويصلي ويشرب ويتقيأ ما شرب، ويفعل أمورا أخرى لا يحب أن يطلع عليها أحد غير الله، ويستقبل أصدقاءه، غير معتذر لهم، ويودّعهم غير آسف وغير شاعر بالحرج.. باختصار، وسط هذه الفوضى وهذا العبث يمارس حياته. ولا يذكر مطلقا أن نفسه قد حدثته بتنظيف هذه الغرفة أو إعادة ترتيبها على الأقل، ربّما لأنه يجد الانسجام مع ذلك كله، أو لأنه بذلك يريد أن يعكس حقيقة طالما اجتهد أهل القرية في إخفائها خلف المظاهر الخادعة وكلمات المجاملة التي تغطي بواطن الأدغال»[2].

ونستشف من خلال ما سبق أن هذه الفوضى هي فوضي مقصودة نتيجة اختلال في النظام السائد في القرية بخاصة والدولة بعامة، وانتشارها يوحي إلى تحرر الشخصية البطلة "منصور" من أي سلطة. خاصة السلطة المفروضة على المثقفين من رقابة ومحاولة كبت قرائح وإغلاق أفواه الطبقة المثقفة في تلك الفترة ـ العشرية السوداء ـ، حيث لم يعط

(1) المصدر السابق، ص 148.

(2) المصدر نفسه، ص 03.

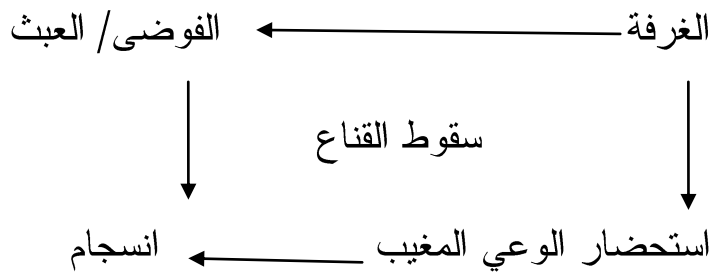
المثقف الفرصة للبوح والحرية في إبداء الرأي الذي حصره في أهل القرية ويقصد به المجتمع الجزائري، وقد اختار السارد الفوضى كمرآة تعكس الوضع المتردي وآثار الخراب وحالة الانفصام التي يعانيها المجتمع ـ أهل القرية ـ بعيدًا عن الأحداث السياسية والاقتصادية، وكذا حالة التهميش التي يعانيها المثقف ومحاولة تجهيل المجتمع وصرف نظره عن القضايا المتعلقة بوطنه، كما أن هذه (الفوضى) توحي بحالة العبث واللاانتماء إلى هذا المجتمع وهي مقصودة لإيهام الزائر إلى هذه الدار(الغرفة) من باب القناع.

كان كلما تصور الغرفة نظيفة مرتبة شعر بالاختناق، فالتنظيم والانضباط شيء جديد عليه لم يألفه في قريته المفعمة بالصخب واللانضباط، وسيصبح سببا في كآبته وانسلاخ عن شخصيته التي اعتادت العيش في العبث والفوضى وعدم الانسجام، وذلك في قوله: « ولما دخل غرفته تملّكه إحساس مفاجئ، وكاد أن يدفعه إلى تنظيف غرفته وتنظيمها، ولكنه قبل أن يفعل ذلك أو شيئاً من ذلك، تصورها وهي مرتّبة نظيفة كل شيء في مكانه وتخيّل نفسه يتحرك في هذا الفضاء "المنضبط" في صمت وسمت، فأحسّ أنه يشعر بالاختناق، وأن الموت قد اقترب منه أكثر وسط هذه النظافة الرتيبة القاتلة.. عندها قرّر أن يترك الغرفة كما هي، (...) وما هذه الفوضى في واقعه إلا شيء قليل قد فاض وانفسخ من نفسه»[1]، لدرجة أن أمه توسلته لتقوم بترتيبها مع باقي أرجاء المنزل، إلا أنه اعترض ورفض طلبها بشدة: «ومكثت معه ثلاثة أيام، رتّبت خلالها البيت كلّه إلاّ غرفته ونفضت الستائر إلا ستائر نافذته، بعد أن توسّل إليها ألا تمس غرفته بأيّ تغيير، فقبلت منه ذلك كارهة بعد أن وعدها أنه سوف يرتّبها وينفض ستائرها لمّا يكون الوقت مناسبا»[2].فواقعه مأساوي وهو على وعي كامل به تجسد على تلك الفوضى وعدم الاتزان الذي شاب الغرفة التي عبرت بخرابها عن عدم اندماجه مع هذا الواقع، ومثلت

(1) المصدر السابق، ص 73.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

الملجأ الوحي للسكينة والهدوء وراحة البال، فالغرفة بهذه الطريقة لم تكن عادية، إلا أن "منصور" استطاع الانسجام معها بفعل الإرادة والرغبة، فهو يرى الجمال في القبح. والمخطط التالي يبين ذلك:



فالغرفة رغم كونها مكانا جغرافيا مغلقا، إلا أنه مفتوح دلاليا بالنسبة إلى الشخصية البطلة التي وجدت نفسها منعزلة عن المجتمع المتردي، الذي سادت فيه الرذيلة وانعدمت القيم الأخلاقية والدينية وظهورت الآفات بأنواعها المختلفة، فكانت (الغرفة) المتنفس الوحيد الذي تنسلخ الشخصية فيه عن هذا المجتمع. فكان "منصور" لا يعرف الليل من النهار؛ لأن النافذة المغلقة بإحكام عزلته عن العالم الخارجي وغابت شمس النهار وازدادت ظلمة الليل وعزلته عن الحياة، ولكنها مكنته من الاستئناس بصورة أبيه المعلقة في الحائط ليحكي مغامراته وآلامه وتحسراته؛ إذ يقول: « فمنذ أن انتهت إلى سحْر صورتك المعلقة، ونفضت عنها الغبار، صرت أشعر بالدفء والحميمية والحنان في هذه الغرفة، التي كانت من قبل خاوية كالصحراء.. مخيفة كالدّغل الموحش»[1].

فعلى الرغم من استلطافه للغرفة وشعوره بالطمأنينة والراحة لكونها الفضاء الذي تنفتح فيه الشخصية على ذاتها، وتبرز لنا وجهها الحقيقي بعيداً عن الزيف والتقمص، من خلال تعزية نفسه بصورة والده الجوفاء الخالية من الحياة، إلا أنه صبغ عليها طابع الديناميكية والحركة من خلال الشكوى والبوح بمشاعره أمام تلك الصورة التي توحي بمدى تعلق "منصور" بوالده، وهي صورة رسمها هو بتهيآته وأوهامه، وكذا النافذة رغم

(1) المصدر السابق، ص 36.

أنها لم تحظ بوصف دقيق إلا أنها قدمت لنا صورة عن طبائع الشخصية الرئيسة وعلاقتها بالعالم الخارجي، وهذا ما نلمسه في الملفوظ الآتي: « وكأنها شعرت ببعض الاختناق في الغرفة، فقامت إلى النافذة تريد فتحها، فما كان منه أن قفز أمامها، وجثا على ركبتيْه كما يفعل الممثل البارع، (...) أتوسل إليْك ألا تفتحي النافذة، إني أخاف أن تطير مجموعة من الشياطين هي هنا في فترة تكوينية (...) لتذهب شياطينك إلى الجحيم ولتدخل ملائكة الله»[1].

غير أن الأهم هو ما تنهض به "النافذة" من وظيفة الربط بين الداخل والخارج، حيث تجد الشخصية فيها متنفسا يزيل عنها ضيق الداخل ومحدوديته، "فمنصور" حين يعجز عن الانتقال إلى العالم الخارجي لأسباب يلجأ إلى النافذة التي تعد همزة الوصل بينه وبين العالم الخارجي. والملفوظ الأتي يثبت ذلك: « أما الآن فهاهو واقف في شرفة النافذة، ينظر إلى طرفي الشارع، هل يرى منْ أحدٍ، ومن حسْن حظّه ـ أن كان لا يبحث عن شخص بعينه ـ هاهي الجدة "نعناعة" تقترب.. »[2].

عموماً فقد كانت النافذة تشعر "منصور" بقيمة الخارج وألفة الداخل، لذلك ركز السارد على النافذة لكونها تظهر الجانب النفسي للشخصية وأسهم في التخفيف من حدة الشعور بالتأزم في لحظات الضيق من جهة أخرى.

ومن خلال ما سبق نجد أن انغلاق البيت يأخذ طابعا آخر؛ إذا ما كان هذا الأخير "البيت" شفافا؛ أي به (نوافذ/ شرفات) أو مجالات أخرى بإمكانها ربط الشخصية الداخلية بالعالم الخارجي، كوسائل الاتصال مثلا، إلا أن الشخصية فضلت الانطواء والانعزال في البيت أو بالأحرى الغرفة وعدم معايشتها لبني جنسها وشرودها والغوص في أغوار نفسها

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 101.

واهتمامها بشؤونها الخاصة، وهذا ما منح الغرفة الإنسجام مع الشخصية البطلة وبذلك حقق نوعا من الألفة والغربة معا.

1-1-2- الإقامة الإجبارية :

* السجن :

على الرغم من الأحداث التاريخية المتعاقبة التي شهدها العالم العربي من مواجهات استعمارية وممارسات قمعية طالت رجال السياسة والفكر والدين: « لم يعن الروائيون العرب بمكان عناية جمالية كبيرة كما افتتنوا السجون، سجون الإنسان على وجه الخصوص كانت ظاهرة مميزة في أمكنة الروايات العربية المعاصرة التي كتبت ونشرت بدءا من الستينيات»[1].

وإذا تحدثنا عن السجون فلا ينبغي أن نحصرها في تلك الأمكنة الضيقة المحدودة المساحة، وإنما تتعدى هذه الأبعاد الهندسية لتشمل كل السجون المتعلقة بالتجربة الإنسانية الحياتية المعاشة؛ إذ قد يتعرض الإنسان لسجن السلطة كبناء أو سجن المجتمع وسجن الشارع وسجن البيت وحتى سجن الفكر « فداخل البيت إقامة جبرية للجسد وداخل النفس إقامة جبرية للفكر وداخل الماضي إقامة جبرية للحداثة وداخل المستقبل إقامة جبرية في الخوف من الاعتقال القادم داخل الأيديولوجية إقامة جبرية للرأي الأخر»[2].

وفي النص كان للسجن وجود مادي وآخر معنوي. أما الأول؛ فتجسد في سجن السلطة وبدأت ملامحه تظهر مع انجاز "منصور" شريطه سمفونية العبث، وهذا ما يوضحه الملفوظ السردي: « لما صار مرميا في القفص المعدنيّ لسيارة الدرك الوطني،

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 309.

(1) المرجع نفسه، ص 311.

وكانت يداه مقيّدتيْن، تذكّر نظرة الأسود القلقة من داخل أقفاصها في حدائق الحيوانات. وتذكر كذلك نظرة القرود وهي تنطّ بين القضبان مع فرق "السرك"»[1].

فالسجن في الرواية جسد لنا سياسة القمع والتعذيب، أين حاول أن يعطي لنا صورة واضحة المعالم عن الممارسات العنيفة، وما يلقاه السجين من عذاب واهانات وتوبيخات تجعله يحس بالذل والمهانة؛ إذ ارتبط بكل ما هو مرعب ومخيف، ونمثل لذلك من خلال قول السارد: « لا شيء في هذه الغرفة سوى كرسيّين معدنيّيْن، تفصل بينهما طاولة، وسوط كذنب البقر معلّق في مسمار دُقَّ في الباب، وصورة للرئيس حوصرت في إطار خشبيّ، معلّقة على الجدار هي كذلك، كأنها تنتظر من يُحقِّقُ معها أو تحقِّقُ معه..»[2]، كما شكّل السجن في هذا المقام مكاناً منغلقاً ونقطة الانتقال والتحول من الخارج إلى الداخل ومركزا للمعاناة والأسى، فمن الحرية إلى الكبت والأسر، حيث صور لنا السارد عالمه الداخلي بكل ما يحمله من دلالات تتعلق بالشخصية البطلة، وهو ما أكده الملفوظ السردي الآتي: « ـ قاطعه المحقق وهو ينبّهه بلسْعة سوط على كتفه. ـ أنا هنا القانون، والقانون لا أم له والدة ولا أب حتى يكون له إخوة.. هنا لا أخوّة تجدي، ولا رحمة تنفع ولا دموع تشفع. لم يشأ هو أن يتألّم، رغم أن الضربة أو الجلدة أوجعته؛ لأن التألّم قد يُغري هذا بالمزيد، وحتى لا يشعر كذلك أنه حقق رغبتَه ونال بغيته بالسوط»[3].

وهكذا تستمر سلسلة عذاب "منصور" اللامتناهية، فمن سجن الغرفة إلى سجن القرية وما يصحبه من عادات وتقاليد بالية مقيدة لسلوكاته، إلى سجن الزنزانة المعتمة وما يصحبه من قسوة في الكلام وتعنيف وتجريح في القول، أين يتم تغيب الحرية « ـ الآن يجب أن تنهق كالحمار، ولا تتوقف حتى أشير إليك بالتوقف. ـ هذا عيب يا حضرات!..

(2) الرواية، ص 195.

(2) المصدر السابق، ص 196.

(2) المصدر نفسه، ص 199.

إني إنسان، ويمكنني أن أتفاهم معَك باللغة. ـ العيب في الجامع يا قليل الأدب!.. الدولة لا يعترض عليها أحدٌ. وبدأ "منصور" ينهق كالحمار»[1]، حيث أصبح السجن بمثابة قبر للأحلام والأفكار وكبت للحرية، وكذا المعاناة جراء الوحدة والعزلة والشعور بالضيق، لانفصاله عن العالم الخارجي؛ إذ تحول هذا المكان في ذهنه إلى: «قبر مؤقت فيه كل جماليات القبر، المساحة الضيقة، الظلام التام، النوم الثقيل، الانفصال عن العالم، الوحدة، السكون، العودة إلى الجوّاني الحساب والدود الذي يأكل الأجسام»[2]، فإذا كان التعذيب والقهر والضرب كلها عقابات مادية، فإن هذه الأحاسيس تعد نوعا من أنواع التعذيب المعنوي أشد وأكثر قساوة والذي يكرسه السجن، بخاصة إذا كان السجين متمسك بالحرية راغبا فيها حتى لو كانت مادية، وكذلك الشعور بالاضطهاد والحرمان من خلال الشح في المأكل والمشرب، ويبرز ذلك من خلال الملفوظ التالي: «هذا غذاؤك أيها المجنون، (...) ولما صار وحده حرك الحساء بالملعقة، وضغط على قطعة الخبز بأصابعه، فوجدها يابسة لا تنضغط، وراح يعيد تحريك الحساء ببطء، كأنه يبحث عن شيء "غارق" فيه! (...) لا يُذاق ياسيّدي، إنه ماء دافئ تسبح فيه إحدى عشرة حبة لوبيا.. لو كُنّا أصدقاء لآثرتُك بثماني حبات، وقنعت بثلاث»[3]. وفي هذا دلالة على الجوع وهي سمة بارزة في السجن؛ حيث نجد أن السجن مكان مغلق جغرافياً ومغلق دلاليا أيضا. ومكان للخبث واضطهاد للمثقف من لدن السلطة الذي يمثل تهديدا لوجودها.

وفي الختام نجد أن السجن مكان أثّر بشكل كبير على "منصور" فرغم خروجه منه ظل الحزن واليأس يلاحقانه، فقد شعر بالاضطهاد والظلم والإهانة وأدرك المعاناة التي يعيشها الكثير من المظلومين المحبوسين من غير أي ذنب وهو ما يوضح قوله: « ها أنا

(1) المصدر نفسه، ص 201.

(2) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 315.

(3) الرواية، ص 207.

المرمي كجيفة تعافها حتى الذئاب والكلاب.. ومثلي مئاتٌ مرميّون كالجيف في الأقبية الرطبة، بغير ذنب اقترفوه أو جرم اجترحوه»[1].

2- الأمكنة العامة:

2-1- أمكنة التجمع:

إنها تمثل بؤرة التقاء مجموع عام من الناس منهم من يمت وجوده بصلة مهمة إلى أحداث الرواية و قد وجد هذا النوع في مكانين هما:

2-1-1- المقهى:

مع تعدد الأمكنة وتنوعها يبرز المقهى مكاناً مفتوحاً، بوصفه « كرسي التأمل للشارع»[2] عام بما فيه من مظاهر وتجليات شتى لا تخلوا من تقييد هيمنة الواقع السياسي لمجرياتها الشعبية، فحيث يكون المقهى يكون مركز لقاء الناس وتعارفهم والحديث بينهم وتداول همومهم وأفكارهم وقضاياهم « التي كثيرا ما تكون عرضة لنظام رقابة الدولة عليها عن كثب من أجل ردع المناهضين لنهجها السلطوي المتبع، من أن يعم فكرهم المعارض مساحة أوسع أو يشمل امتدادا أكبر بفعل، كون المقهى علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي»[3]. المتحقق عبر احتكاك عموم الشعب بعضهم ببعض، حيث يحتل المقهى مكانة خاصة، تجعل منه مادة أساس في الرواية لانفتاحه على العالم الخارجي، ففيه تنتشر الأخبار وترّوج، ممكنة من تحريك الشخصيات والتقائها واطلاعها على ما يجري من أحداث متنوعة، وهو يستمد وجوده من الواقع المتردي الذي تحياه

(1) المصدر نفسه، ص 204.

(2) حسن أحمد نفلة: التحليل السميائي للفن الروائي "دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ط1، 2012، ص 216.

(2) المرجع نفسه، ص 217.

القرية. ويعكس لنا صورة سلبية اتجاه كل من يرتاد هذا المكان، فبدل أن يكون مكاناً للتفاهم والحوار ومناقشة الأمور المهمة، أصبح مكاناً لتضييع الوقت في التفاهات، وانتهاك الأعراض، وممارسة المحرمات، وكل هذه الدلالات كان لها الأثر البارز على نفسية "منصور" ومعنوياته، حيث لم يعد المقهى مجرد مكان لتصريف أوقات الفراغ ومحاولة الخروج من الروتين والرتابة اليومية التي تعانيها الشخصيات، إنما صار مسرحاً للمشاحنات والمشادات الكلامية، التي تصل في أغلب الأحيان إلى الخصومة والعنف الجسدي، نحو ما يوضحه الملفوظ الآتي: «ثم إنهما تغافلا عنه بأحاديث أخرى، وما انتبها إلا على صوت شظايا المرآة تتناثر على الأرض!.. لقد كسرت المرآة بكرسي. شعر "عمي صالح" بالأسَى، وسأله بصوت حزين، وقد حبسته الدهشة خلف محسبه: ـ لماذا كسرت المرآة يا منصور؟.. أين يرى الزبائن وجوههم بعد اليوم؟.. آه.. منك.!»[1]

بالإضافة إلى المشادات اللسانية، تظهر داخلها ممارسات منحرفة تمس القيم والمبادئ الأخلاقية والاجتماعية كترويج الإشاعات والمقامرة وغيرها من الممارسات؛ إذ «لم يعد أحد يسْمع ما يدور بينهما إلا الهمس وحرك الأيادي، وانقباض الوجهيْن حينا، وانبساطهما حينا آخر، وبعد حوالي خمسة دقائق من هذا الحديث الهامس، سحب "عمي صالح" دُرجَ المحسب، ودفع لمنصور أوراقاً نقديّة، قد تكون خمسة من غير تأكيد، دسّها هذا الأخير في الجيب الخلفي لسرواله دون أن يعدّها ومضى»[2]. وكل هذا دليل على انحطاط مجتمع أهل القرية منهم "عمي صالح" صاحب المقهى الذي وقع في الرذيلة والانحلال الخلقي.

كما تعد المقهى في أغلب أوقاتها المكان المفضل الذي يتجمع فيه الناس لتلبية رغباتهم وشهواتهم النفسية على الملأ، حيث صار يشاهد الآباء مع الأبناء أفلاما إباحية

(1) الرواية، ص 09.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

دون احترام ولا مراعاة للنظم والقوانين الأخلاقية التي تضبط أي مجتمع والملفوظ السردي الآتي يوضح ذلك بدقة: « مر بمقهى موصولة بـــــ "البارابول"، فرأى أمامها حركة غير عادية، شباب واقفون على أكتافهم كراسي، وآخرون يُنادون على الذين في الداخل أن يحجزوا لهم أماكن قربهم، فتذكر أن هذه الفوضى لا تكون إلا عندما تعرض القنوات الفرنسية فلما إباحيًّا، أو ما يشبه الفلم الإباحيّ، ولا تستغربنّ إذا رأيت الآباء والأبناء والإخوان يتفرجون على مشاهد واحدة ولقطات واحدة.. فالآباء والإخوة الكبار يكونون في الصفوف الأولى، بينما يأتي الأبناء والإخوة الصغار في الصفوف الأخيرة، حيث الإضاءة الخافتة جداً. ويتفرّقون بعد الواحدة ليْلاً»[1].

يمكننا أن نلحظ من خلال هذا المقطع أن المقهى مكاناً صار يحوي كل الفئات العمرية، الآباء والأبناء والإخوة الصغار والكبار، وتحوّل من مكان منفتح إلى مكان منغلق ومن مكان للانتقال إلى مكان شبيه بالإقامة، كما أدى دوراً بارزاً في تأطّير الممارسات اللاأخلاقية التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها مهمشة ومضطهدة مثل قول السارد: « إن المقهى قد غصّت الآن بالزبائن الذين كثرت طلباتهم، وعلا ضجيجُ المتحلّقين حول طاولاتهم، الخائضين في أحاديث بلا معنى، يطيّرون القهقهات التافهة في فضاء من عبث وفوضى (...) إنهم يثرثرون، ويكذبون ويقسمون أنهم لصادقون.. إن القاعة تشبه خشبة مسرح بلا جدران (...) وطول اليوم تدور مسرحية عبثية، يدخلون ويفرحون ويشربون ويدخنون، دون أن يذكروا ما قالوا وما قيل لهم»[2].

وبالتالي فإن المقهى قد حمل طابعاً سلبياً يوحي بما تعانيه شخصيات الرواية من ضياع وتهميش ونشر الشائعات واغتياب الناس، كما توحي بحالة الخمول والكسل التي

(1) المصدر السابق، ص 136.

(1) المصدر نفسه، ص 10.

تغمرها بسبب الأوضاع المتردية، والجهل والأمية، وذلك من خلال سعيها إلى إضاعة الوقت في الترفيه والتسلية والاستهزاء بالآخرين والاستمتاع بهتك أعراض الناس، ومؤشرا للخمول الفكري وحلبة للعنف والنزال، أما عند "منصور" فهو فضاء مساعد لفضح أخلاق أهل القرية وكشف أسرارهم بتجسسه والحديث أمامهم دون أن يشعروا بما يسعى إليه، لأنه في اعتقادهم مجنون.

2-1-2- الجامع (المسجد):

لم يتوقف دور المسجد بأداء الصلاة أو الاستماع للخطب والمواعظ فحسب، بل كان مأوى للمجاورين ومعلما دينيا بارزا لتثقيف الناس وتوعيتهم وإخراجهم من بؤرة الجهل والتخلف المسيطرة على معظم شرائح مجتمع أهل القرية بخاصة الفقيرة، فالمسجد هو همزة الوصل بين مختلف شرائح المجتمع، فيه تؤدّي صلاتها وتتابع مجالس الذكر التي يؤمها الشيخ (الإمام) وأتباعه وفيه تودع أموال الزكاة، والملفوظ السردي يوضح ذلك: « وصلّتِ الجمعة بالمسجد، وتبرّعت بعقد ذهبيّ لصالح مشروع إعلاء المئذنة، التي ستكون بعد عام أوأقلّ، أجمَلَ وأكثر امتداداً في الفضاء كما سمعت « الشيخ » يقول بحماس فياض»[1].

والمسجد باعتباره المكان المقدس أصبح داخل المتن الروائي خالٍ من أية دلالة حضارية دينية أو اجتماعية تربوية، وهنا راح "منصور" يتساءل عن كيفية أداء الشخصية لمهامها وممارساتها للدعوة وهي تنظر إلى الدين على أنه عباءة ولحية حيث نرى الفقيه فيهم صار فتنة لهم مرتديا قناع الفضيلة والعفة، حيث يقول: « ـ كيف يبنى ويشيد مَن يدمّر أصالة الإنسان؟.. كيف يقدّر قدسية الحياة ومن علّموه أن رِضا الله يكمن في إهانة

(1) المصدر السابق، ص 55.

الذات وإذلالها؟.. كيف يصنع الحياة من علّموه أن الجمال فِتْنَة تُتَّقى، والفرح معصية ترتكب، والنظر إلى المستقبل بأمَل غرور واستدراج شيطاني؟»[1].

وإذا أمعنا النظر في المتن الروائي نجد أن المسجد رغم مكانته التي يتمتع بها كونه يمثل المبادئ والقيم الإسلامية إلا أن معظم الشخصيات المرتادة له سلبية؛ لأنها لا ترى فيه سوى مكان مغلق مرتبط بالصلاة والذكر فقط. دون النظر إليه على أنه مكانٌ للوعظ والتوعية والإرشاد، ومنارة لطلب العلم وملاذا لنهضة الأمة وتطورها، وقد أظهر النص كيف أن الشخصيات لم تحترم حرمة المسجد، وحولته مكانا للفوضى والعبث والملفوظ السردي الآتي يبين ذلك: « وقبل أن يؤذنَ له، استلقى على أريكة عنّابية اللون، وكان الشيخ جالساً على واحدة أخرى مثلها خلف مكتبه، ثم إنهما انخرطا في دردشة ومجاملات، يريد لها "منصور" أن تدور حول الدين ومتعلقات الدين، ويريد لها "الشيخ" أن تدور حول الدنيا ومتعلقاتها، وهي كلها ـ وإن اختلفت ـ تهدف إلى رفْع الكلفة ودفْع الحرج، تمهيدا للحديث الجاد. ولما رفع "منصور" عينيه نحو «الشيخ» أشار إليه كالمتلصّص أن اقتربْ، فاقترب، فهمس في أذنه كلاماً، فأجابه "منصور" وقد اكتسى وجهُه بحمرةَ خجل: ـ هذا أحْسَنُ وصْف.. كاللواتي نشاهد في التلفزيون»[2].

من خلال ما سبق نجد أن المسجد لم يكن له الدور البارز في الوعظ والإرشاد، وهذا راجع إلى الشخصية الممثلة في المتن الروائي، قد استغلت جهل الناس بالدين حتى تضع لهم الفتاوى، فهي شخصية مزيفة تظهر ما لا تبدي في الواقع، في محاولة منها الإيحاء بتمسكها بالعقيدة الإسلامية بمكوثها في المسجد لأداء الصلوات وقراءة القرآن والبحث في صغائر الأمور والخوض في قضايا قد فصل فيها الدين، حتى صار من السهولة بمكان أن يكون إنساناً متديناً يقتفي خطاه الناس، والمسجد رغم قدسيته وكونه

(2) المصدر نفسه، ص 137.

(1) المصدر السابق ، ص 63.

مكانا لفهم الدين وتطبيق تعاليمه وتلقين مبادئه وترسيخ قواعده في منأى عن الزيف والشبهات، إلا أنه انحراف وانزياح عن دلالته الحقيقية.

2-2- أمكنة العبور:

هي الأمكنة التي تكون مشحونة بديناميكية الحركة والتنقل لمرور عموم الناس عبر أشكالها المتنوعة التي تتضمن (الطرقات، شوارع، حارات...) ويتجسد في الرواية الشارع.

2-2-1- الشارع:

اهتم الروائيون العرب اهتماما بالغا بالشارع حيث اعتبروه « المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما»[1]، فهو همزة الوصل بين جميع الأمكنة، له بعد جمالي أكسبه أهمية نظراً للوظائف المميزة التي يؤديها والتي تجعله يتراوح من كونه مكاناً للعبور فحسب، ليتبنى جزءً كبيراً من الممارسات اليومية التي يقوم بها الفرد ويتفرد عن الشوارع الغربية « فهو مكان البيع والشراء وهو منبر الأفكار، وهو مكان التسكع والذي يموت فيه الإنسان العربي دفاعا عن فكرة أو قضية أو مبدأ، وهو المنامة ووفرة الطعام والموقف، وصندوق القمامة ومطاردة النساء وملعب الكرة، والمكتبة ومكان الحرمات المنتهكة عموما وخلاف ذلك»[2]، لا يمكن للفرد العربي الاستغناء عنه والتقوقع في أماكن أخرى دون المرور به؛ إذ يمثل القلب بالنسبة للإنسان، ولا يمكننا أن نفصل القلب عن كل يتصل به من شرايين وقنوات.

وبالعودة إلى المتن الروائي، نجد أن أحداث الرواية جرت في القرية وعادة ما تكون القرية ذات شوارع قليلة إذا ما قورنت بالمدينة، كونها مكاناً مفتوحاً يمكننا رصد تحركات

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 65.

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 86.

الشخصية وتنقلاتها نهارا وليلا، حيث صور لنا السارد حال الشارع بنظرة سوداوية فيعتبره مكانا مظلما يوحي بالتضايق وعدم الرضا عن الأوضاع السائدة وهذا ما يوضحه قوله: «في الشارع المظلم الموحش لا شيء يتحرّك إلا الكلاب تتهارش أيها يكون نصيبها أوفر من القمامة والفضلات.. إنها لا تختلف عن الكلاب الآدمية وهي تتهارش من أجل نصيب أوفر من قمامة من طراز أخر ونوْع أرقى»[1].

وقد نجح منصور في تجسيد البعد الاجتماعي للقرية من خلال صورة الشارع التي أوحت عن استيائه وسخطه على القيود التي تحول بين الفرد وحريته ـ المجتمع ـ مثل ما ورد في قول السارد: «الشارع الطويل يغري بالسيْر فيه.. فيه أطفال يلعبون، وقِطَطٌ تلفّ حولهم رافعة أذنابها وفتيات عائدات من الثانوية أحجبة رماديّة وخمارات سوداء.. وكانَ في إمكانهنّ أن يختصرن نصفَ المسافة إلى ديارهن لو مررْن من وسط القرية، لكن هناك رجال جالسون على المقاهي وأبواب الدكاكين مثل أكياس القمامة!، وآخرون متحلّقون حول طاولات الورق و"الدومينو"»[2]، فالشارع بالنسبة لمنصور لم يكن سوى رمزا للخطأ والانحراف والانحلال الخلقي من خلال المضايقات والمعاكسات التي تتعرض لها الفتيات، فكان حيز للفوضى والعبث ومأوى للناس الضالين الفاسدين، بهذا الصدد يقول السارد: «من جديد يندفق هواه وقلقه في الشارع، حيث لا جديد، سوى الفوضى تشكّل بطريقة حرباوية، لكنها فوضى!.. قاذورات، أوراق جرائد وكراريس وكتب مدرسية، وأعقاب سجائر وبصاق "شمه"، وعلب مصبرات وصفائح بلاستيكية وشيء من خلق الله يتحرّك كالأقزام الرثّة بين كل هذه الفوضى. شمس ما بعد الظهر مزعجة ومقلقة من حين لآخر تستر وجْهها بالسحاب، كأنها لا تريد أن ترى ما ترى»[3]،

(2) الرواية، ص 36.

(1) المصدر السابق، ص 134.

(2) المصدر نفسه، ص 233.

وهكذا نجد "منصور" قد عراه الألم وهو يرى الشارع يتحطم بفعل الحاضر القبيح وتتحول نعمة الاتساع إلى ضيق، وهذا ما يؤكد أن الأماكن الضيقة ليست دائما سيئة ومنغلقة والأماكن المنفتحة قد لا تساعدنا أحيانا رغم اتساعها. وكذا تتضح لنا مظاهر الأسى والمعاناة التي يحتضنها الشارع ويعاني منها، والتي جعلت منه أشبه بكائن بشري محتضر، فانهياره وتحطمه ما هو إلا انهيار لأحلام الشخصيات وطموحاتها؛ لأن « الشارع كمكان وكعنصر جمالي مكاني قد ارتبطت جمالياته بالنفس الإنسانية وتجلياتها»[1]؛ إذ بدا الشارع باهتا وضيّقا ومؤلما لارتباطه بأحداث مأساوية خاصة في ختام الرواية والملفوظ السردي الآتي يبين ذلك: «فقد كان الشارع الرئيسي للقرية مغطى بالمناشير التي يحركها الهواء وكان بعض هذه المناشير معلقا على الجدران وأبواب المحلات»[2]، فالشارع مكان للاضطهاد والقهر وكبت لحرية الفرد من لدن سلطات متعددة (دينية، اجتماعية، سياسية)، كما أنه مكان الجنون وتغييب الوعي والفضح بالنسبة للشخصية البطلة "منصور"، وهنا يكمن انفتاحه الدلالي.

بناءً على ما تقدم توحي وتعكس لنا التناقضات التي دخلت فيها الشخصية الرئيسة مع الأمكنة المختلفة مثل: (البيت والسجن) وأماكن التجمع والعبور (المقهى، المسجد، الشارع) عن الصراعات القائمة بين عديد التيارات سواء كانت دينية، سياسية، اجتماعية، تاريخية.

الأماكن الخاصة		الأماكن العامة	
إقامة إختيارية	إقامة جبرية	أمكنة التجمع	أمكنة العبور
البيت/ الغرفة	السجن	المقهى ـ المسجد	الشارع

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 66.

(2) الرواية، ص 276.

وهكذا نستنتج أن المكان أطر الرواية وأدى دلالاتها بصورة مكثفة تكشف عن الأسباب الحقيقية التي كانت وراء الأزمة (أزمة البطل).

خاتمة

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية، بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست وهي كذلك بلورة لأفكار ومفاهيم.

وقد كان الهاجس الأساس والمحرّك لموضوع بحثنا؛ هو اكتشاف الدلالات الحقيقية للقناع في رواية "كرّاف الخطايا"، وبعد دراسة الموضوع خلصنا إلى النتائج الآتية:

– إن فكرة القناع فكرة قديمة، جديدة؛ قديمة لأن لها أصول في الأسطورة والمسرح وجديدة لأنها تشكلت في الشعر والرواية.

– تجسدت الأقنعة في رواية "كراف الخطايا" في: قناع الكشف والتنوير، التفسير والتجسيد، التنبؤ، التحريض، التغيير، تحقيق الذات، العزاء، الحكمة. لتكون في مجملها صورة عاكسة للمجتمع من حيث التفكير والأسلوب في التعامل مع القضايا.

– القناع أداة للمواجهة تختفي من ورائه الشخصية الحقيقية للبطل.

– لجوء الذات المثقفة إلى الجنون والانحطاط مع استحالة التغيير، فهي ترى في هذه الأفعال الحل المناسب والخيار الوحيد لأزمتها.

– قناع الجنون لم يأت في المدونة ليجسد حالة الجنون، وإنما جاء توظيفه من أجل حكمة تتعدى خطاب العقل والمنطق والواقع.

– يتأسس القناع في رواية "كرّاف الخطايا" على مهمة رئيسة تتمثل في الهدم والبناء.

– يلعب القناع باعتباره علامة سيميائية زاخرة بالمؤولات دور الوسيط بين ما هو داخل النص وما هو وراء النص (السياق).

– تعكس الرواية ماهية الصراع بين المثقف والسلطة (حاكم، محكوم)، (ضعيف، قوي)، (غني، فقير).

– العنوان يمثل أيقونة دالّة؛ إذ إنه أجمل مضمون النص دون أن يفصل، وينوه بمكنوناته دون أن يفصح، وشكل طريق العبور إلى ثنايا الرواية.

– شخصيات الرواية مستمدة من الواقع من خلال دلالة أسمائها، التي تحيلنا إلى التعارض بين الاسم والشخصية وصفاتها.

– سعى النص إلى تحديد المعالم الجغرافية للمكان، الذي حصره في القرية مبرزا ملامحها وحدودها راسما صورة نمطية عنها، من خلال ربطها بشخصيات تمثلها، فهي متصلة ومستمرة .

– إن ترصد حركية الشخصيات داخل المكان أدى إلى استنتاج العلاقة بين الشخصيات والمكان تعدت الحدود الشكلية، حيث أصبحا معادلا موضوعيا لاتجاهاتها وسلوكاتها، فانعكس المكان المغلق من خلال المكان المفتوح.

– سجلت رواية "كراف الخطايا" رؤية نقدية حيال ما يجري في المجتمع الجزائري، فاستطاعت أن تحمل ملامح وسمات المعاناة والتدهور الفكري والحضاري، والضياع الديني والانحلال الخلقي والفساد السلطوي، وتدني المستوى وانعدام الفكر الإنساني، والسعي وراء المصالح والوصول إلى السلطة بشتى الوسائل، وتبني سياسة القمع وكبت الحريات، ضياع القيم والمبادئ، العبث، الفوضى ...

بناءً عليه نجد أن القناع عبر عن أفكار النص وجسد معانيه، في قالب درامي مأساوي تبناه البطل، ممثلا صورة عن واقع حقيقي وأحداث مرت بها الجزائر إبان العشرية السوداء.

ملحق

نبذة عن حياة الروائي الجزائري "عبد الله عيسى لحيلح":

ولد "عبد الله عيسى لحيلح" في 31 ديسمبر سنة 1962 بقرية "جبلية" بلدية "جيملة" ولاية "جيجل" في كنف أسرة صغيرة ميسورة الحال، بدأ تعليمه بادئ الأمر بجامع القرية أين حفظ قسطاً من القرآن الكريم ليتدرج بعدها في تعليمه النظامي وفي جميع أطواره، فمن المدرسة الابتدائية بقرية "الولوج" دائرة "القل" ولاية "سكيكدة" إلى قرية "الشقفة" ولاية "جيجل" أين تابع المرحلة المتوسطة بمتوسطة "الحسن بن الهيثم"، أما عن المرحلة الثانوية فقد كانت بثانوية "الطاهير المختلطة" أين تحصل فيها على شهادة البكالوريا التي أتاحة له فرصة مواصلة تعليمه بالجامعة وتكون جواز سفره إليها، حيث سجل بجامعة "الأمير عبد القادر" بـــ "قسنطينة" تَخصُص أدب عربي وبمجرد نيله شهادة الليسانس التحق بجامعة "عين الشمس" بـــ "القاهرة" أين أتم دراسته وتحصل على شهادة الماجستير، ليعود مرة أخرى إلى جامعة"الأمير عبد القادر" بـــ "قسنطينة" لكن هذه المرة ليعمل أستاذا بها، غير أن عمله كأستاذ لم يَحل مطلقا بينه وبين إصراره على مواصلة دراساته العليا، بل كان حافزا إلى ذلك، حيث عمد إلى تسجيل نفسه في شهادة دكتوراه الدولة بـــ "الخرطوم". وأوشك أن يتحصل عليها لولا أن الأحداث تسارعت ولعبت دورا في تغيير مجري هدفه لسنوات طويلة، ليتحصل عليها مؤخرا تحت عنوان "الجدلية التاريخية في القرآن الكريم" والتي تعد ثالث نظرية تفسر حركة التاريخ بعد "ابن خلدون" مؤسس علم الاجتماع و"ابن مالك" الذي وجه ردا لاذعاً للحضارة الغربية، وقد تم مناقشتها بجامعة "الأمير عبد القادر" بـــ "قسنطينة"، عمل أستاذا بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة "جيجل" بالشرق الجزائري وهو حالياً عميدٌ لها.

بالإضافة إلى عمله في مجال التعليم يعتبر"عبد الله عيسى لحيلح" من خيرت ما أنجبت الجزائر؛ إذ يمثل محطةً حافلةً بعديد الفنون الإبداعية، فهو فنان تشكيلي، شاعر، مسرحي، روائي، وجديرٌ بالذكر أنه بدأ الكتابة في فن القصة قبل أن يتجه إلى الشعر على

حد تعبيره؛ إذ يقول: "وفي الشقفة بدأت أكتب الخواطر، وما كنت أسميه شعرا؟ وما كنت أدعوه قصصا ونشرتُ أول عمل لي في جريدة النصر في السنة الثالثة متوسط وكان عبارة عن أقصوصة قصيرة بعنوان "جريمة في الكنيسة"[1].

من أهم مؤلفاته:

- كرّاف الخطايا بثلاث أجزاء.
- الجدلية التاريخية في القرآن الكريم.
- ديوان وشم على زند قراشي.
- غفا الحرفان.
- تقاسيم علة هامش الردة.
- تعليق على معلقة عمر بن كلثوم.
- قصيدة سيدي الرئيس إني أُتهم

الجوائز:

- جائزة أحسن نص مسرحي في الجزائر سنة 1990.
- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، التي تنظمها الجمعية الثقافية الجاحظية سنة 2006.

(1) جريدة المساء الجزائرية، الصادرة يوم الإثنين 23 جانفي 1989 (الصفحة الثقافية).

قائمة المصادر
و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

المصادر:

عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، ج1، 2002.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

2- أحمد سعيد أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

3- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.

4- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1978.

5- إحسان عباس: من الذي سرق النار، خطوات في النقد الأدبي، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

6- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

7- الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية ـ وجوه الجسد ـ، تقديم خضر الأغا، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

8- زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1978.

9- حسن أحمد نفلة: التحليل السميائي للفن الروائي "دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات"، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ط1، 2012.

10- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

11- حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

12- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986.

13- ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة ـ 195 ـ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.

14- يونس لوليدي: المتثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة أنغوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1998.

15- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د/ت.

16- محمد بلقاسم خمار: حوار مع الذات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

17- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

18- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

19- محمد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998.

20- محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ط1، 1985.

21- سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

22- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2003.

23- عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1968.

24- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998.

25- عبد العليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

26- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

27- عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية، الشخصيات، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999.

28- عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986.

29- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2000.

30- عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، 1987.

31- فيصل دراج: الذاكرة القومية في الرواية العربية، "(من زمن النهضة إلى زمن السقوط)، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008.

32- فيصل عباس: الاغتراب "الإنسان المعاصر وشقاء الوعي"، دار المنهل اللبناني، لبنان، ط1، 2008.

33- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969.

34- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.

35- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 1994.

36- شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، .1982

37- شعيب حليفي: هوية العلامات ـ في العتبات وبناء التأويل-، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

38- غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، ج1، 1980.

39- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د/ط، 1980.

40- خضرة مونسي: تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، مؤسسة محمد راشد آل مكتوم، ط1، 2009.

المعاجم:

1- الإفريقي بن منظور، جمال الدين، محمد بن مكرم: لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي، دار صبح وأدسيوفت ، بيروت، لبنان، ط1، ج 3-6-7- 9- 11-12-14، 2006.

2- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1986.

3- إدريس سهيل: المنهل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط39، 2008.

4- خليل الجر: لا روس المعجم العربي الحديث، مراجعة محمد الشايب، مكتبة لا روس، باريس، فرنسا، ط6، 1987.

الملتقيات والمجلات:

1- بهرام أمانى جاكلى، رقية سفرى: القناع وقناع الإمام الحسين عليه السلام في شعر عبد الوهاب البياتي، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، ع12 ، 1390 هـــ.

2- بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية، محاضرات الملتقي الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002.

3- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، ع4، يوليو 1981.

4- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 1997.

5- حسن عليّان: تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد 1- 2، 2003.

6- الطاهر روابنية: "الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ــ دراسة في المبنى والمعنى"، مجلة المساءلة (اتحاد الكتاب الجزائريين)،ع1، ربيع 1991، ص 1.

7- طاهر عبد مسلم علوان: الحكاية والمتخيل "من السرد القصصي إلى الجسد في الصورة"، عمان، ع28، 2008.

8- موسى إبراهيم النمر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، مجلد12، العدد2، القاهرة، 1993.

9- محمد الأمين بحري: سيمياء القناع دلالاته ومؤولاته في أعمال الطاهر وطار، الملتقي الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011.

10- محمد الأمين بحري: اللامنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، الإشكال، التشكيل، التأويل، الملتقي الدولي الخامس في تحليل الخطاب، الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011.

11- عبد الحميد بوناس: قراءة نقدية في رواية "كراف الخطايا"، مجلة النور الثقافية، ع103، السبت 15 مارس 2003.

12- صالح ولعة: البنية المكانية في رواية كراف الخطايا ـ دراسة سيميائية ـ، ملتقي إشكاليات الأدب في الجزائر26/ 27 أبريل 2005، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006.

13- خلدون الشمعة: تقنية القناع، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، مصر، 1997.

14- جريدة المساء الجزائرية،الصادرة يوم الاثنين 23 جانفي 1989 (الصفحة الثقافية).

المراجع باللغة الأجنبية:

1- Dictionnaire du Français Contemporain- Librairie Larousse- 1971

2- Geneviève ALLARD et Pierre LEFORT LE Masque PDF (Que sais-je ?), 1987.

3- G érard Grnette: Seuils, Ed du seuil paris, Février 1987.

4- Joseph Besa Camprubi, Les Fonction du Titre, presses universitaire de Limoges, paris, 2002.

5- Robrt: Le Nouveau Petit.

مقدمة.....أ

الفصل الأول: القناع الماهية والنشأة.....7

1- مفهوم القناع..... 7

1-1- مفهوم القناع لغة..... 7

1-2- مفهوم القناع اصطلاحا.....10

2- نشأته وتطوره..... 12

2-1- القناع والأسطورة..... 12

2-2- القناع والمسرح..... 15

2-3- القناع والشعر..... 17

2-4- القناع والرواية.....20

الفصل الثاني: القناع بين الأنماط والتجلي والتأويل.....24

أولا: أنماط القناع في رواية "كراف الخطايا".....24

1- قناع التفسير والتجسيد.....24

2- قناع الكشف والتنوير.....25

3- قناع التنبؤ.....26

4- قناع التحريض.....28

5- قناع التغيير.....28

6- قناع العزاء 29

7- قناع تحقيق الذات 29

8- قناع الحكمة 30

ثانيا: تجليات القناع في رواية "كراف الخطايا".....31

1- قناع البطل المنحط.....31

1-1- مرايا الجنون.....33

2-1- سمفونية العبث والسخرية 35

2- قناع اللامنتمي.....39

2-1- معامل الهدم.....42

2-2- معامل البناء.....46

ثالثا: تأويل القناع.....48

الفصل الثالث: القناع داخل البنية السردية.....52

أولا: دلالة العنوان.....52

2- تحليل العنوان.....54

2-1- مكونات العنوان.....56

ثانيا: دلالة أسماء الشخصيات الروائية.....59

1- دلالة أسماء الشخصيات في رواية "كراف الخطايا".....61

أ- منصور.....61

ب- الشيخ (الإمام).....63

ج- عمي صالح القهواجي.....64

د- الحاجة.....65

ز- عمي سعيد الزبال.....66

و- سي العربي.....67

ه- الأستاذ حمدان.....68

ثالثا: دلالة المكان.....69

1- الأمكنة الخاصة.....72

1- 1- ثنائية الإقامة الاختيارية / الجبرية.....72

1-1-1- الإقامة الاختيارية.....72

* ثنائية البيت / الغرفة.....72

1-1-2- الإقامة الإجبارية.....80

* السجن.....80

2- الأمكنة العامة.....83

2-1- أمكنة التجمع.....83

2-1-1- المقهى.....83

2-1-2- الجامع (المسجد).....86

2-2- أمكنة العبور.....87

2-2-1- الشارع.....88

خاتمة.....92

ملحق.....95

قائمة المصادر والمراجع.....98

فهرس الموضوعات.....105