وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربيLMD

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

بعنوان:

الأنساق الثّقافية

في

الأعمال الرّوائية لعبد الوهّاب عيساوي

إعداد الطّالبة:

– يمينة بن دوي

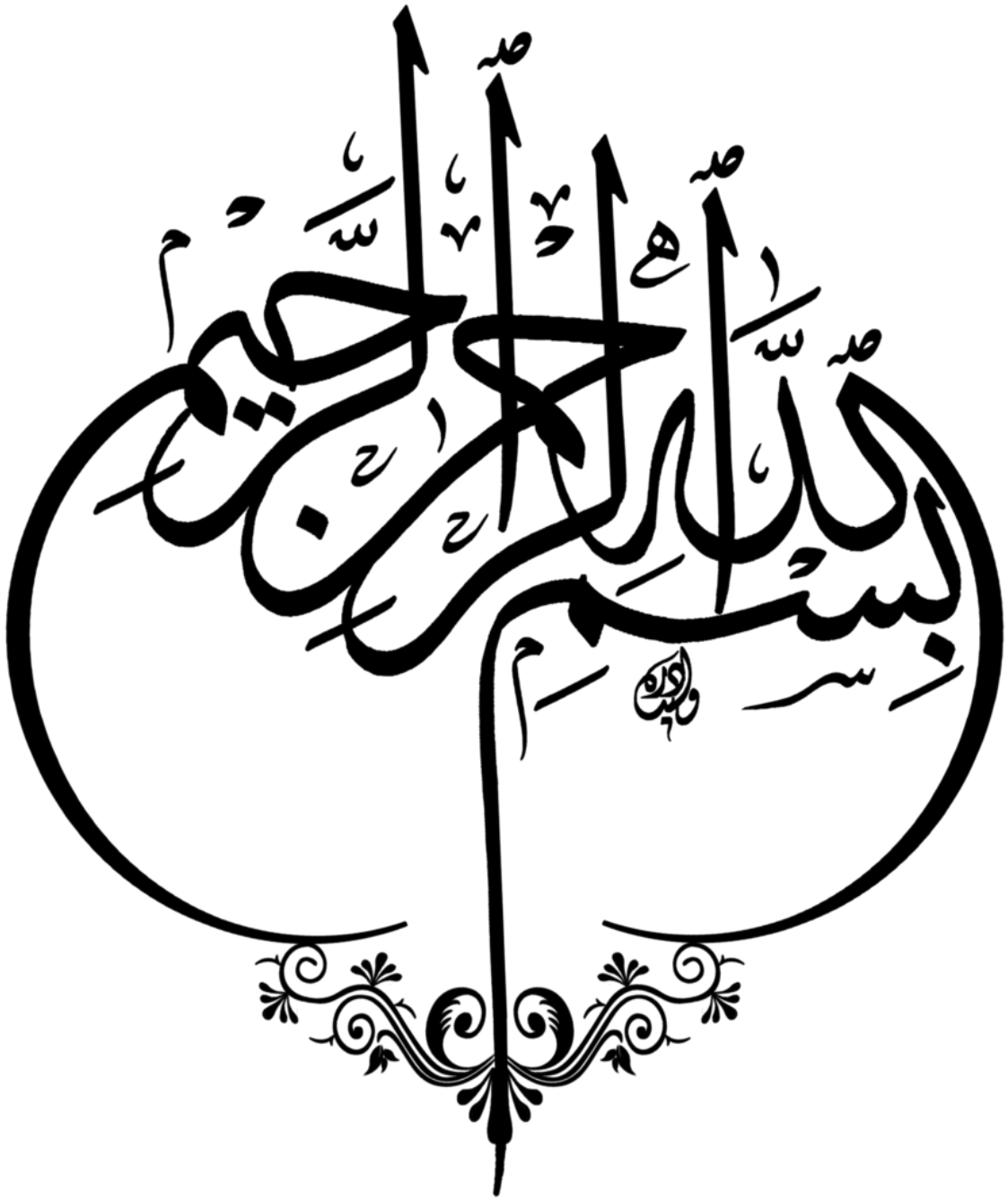
إشراف الأستاذ الدّكتور:

– حفيظ ملواني

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الرتبة	الجامعة
أ.د عمر برداوي	رئيسًا	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة–2–
أ.د حفيظ ملواني	مقرّرا ومشرفا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة البليدة–2–
أ.د آسية دحو	عضوا مناقشا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة البليدة–2–
د أحمد زعزاع	عضوا مناقشا	أستاذ محاضر "أ"	جامعة البليدة–2–
أ.د سليم حيولة	عضوا مناقشا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المدية
أ.د محمد مكاكي	عضوا مناقشا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة خميس مليانة

السنة الجامعية: 2024-2025م الموافق لـ : 1446-1447هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنّ أول الشّكر لله تعالى الّذي وفّقني وأعانني لإتمام هذا البحث ولولاه ماكنتُ لأهتدي إلى طريق العلم.

وأودّ أن أعبّر عن امتناني للأستاذ المشرف الذي وافق على الإشراف على هذا البحث؛ أرشدني بنصائحه وتوجيهاته، وصوّب لي أخطائي واقفًا على كل نقطة من هذا البحث، أسأل الله له الصّحة وأن يجعله ذخرًا وفخرًا للوطن وللجامعة.

كما أشكر لجنة التكوين في الدكتوراه، وكل أستاذ علّمني حرفًا، وكل من قدّم لي يد العون من بعيد أو قريب.

وأشكر أعضاء لجنة المناقشة لقراءتهم الكريمة واقتراحاتهم المفيدة، أسأل الله لهم الحسنى في الدنيا والآخرة.

وأدين بالفضل للأستاذ إسماعيل حجر من جامعة مصر الذي قدّم لي يد المساعدة في الحصول على الكثير من الكتب والمنشورات الجامعية.

إهداء

إلى أنساق الروح:

من أضاءوا حياتي كرمًا وحُبًّا، والديّ الكريمين، حفظهُما الله وأطالَ في عمرِهُما.

إلى روح الأستاذ فضالة إبراهيم رحمه الله تعالى وأسكنه فسيح جنّاته.

إلى كل القلوب الطيبة، التي تنثر الحب في كل مكان.

يمينة

الملخص

اشتغلت هذه الدّراسة على البحث في الأنساق الثقافية في روايات عبد الوهّاب عيساوي كونُها من الخطابات التي تحملُ العديد من البُنى الثقافية؛ والّتي عبّرت في كثيرٍ منها عن ثقافة المجتمع الجزائري وتاريخه؛ وأخرى عبّرت عن موقفِ صاحبها من القضايا الاجتماعية الكبرى الّتي عالجتها الدّراسات الثقافية كالهويّة؛ والمركزية الاستعماريّة؛ والغيريّة خلف الأصوات السّردية، فاحتذت التّعبير عن موقف فكري يعكسُ توجّه الرّوائي، ومن هنا وقع اختياري للرّوايات الثّلاثة (سييرا دي مويرتي، الدّوائر والأبواب، الدّيوان الإسبرطي) فتشكّلت لدينا الإشكالية التالّية: ما هي الأنساق الثقافيّة الّتي أضمرتها روايات عبد الوهّاب عيساوي؟

وتكمنُ أهمية هذا البحث في الوصول إلى المرجعيات والأبعاد التي ساهمت في تشكّل الرّواية الجزائرية؛ ومنَحَتْها خصوصية تُميّزها عن نظيراتها في العالم العربي، والوقوف على طبيعة النسق الثّقافي والبحث في كيفية اشتغاله داخل النص الرّوائي، وكذا معالجة البنية الدّاخلية للرّوايات الثّلاثة رصدًا لمكنوناتها؛ والتّنقيب عن العلامات الثّقافية الّتي ساهمت في إنتاج الدّلالة النّسقية العامّة لهذه النصوص، والتّوغّل في عمقها بُغية استيعاب علائقها النّسقية الدّاخلية.

وقد اعتمدت هذه الدّراسة على آليات النّقد الثّقافي بوصفه نشاطًا فكريًا يستمدُّ مقولاته من شتّى الحقول الثقافيّة والمعرفية على اختلافها؛ والّتي ساعدت في الكشف عن مجموعة الأنساق المستترة خلف النّصوص الرّوائية؛ وباعتباره مقاربةً توافقُ مقتضيات الدّراسة، وتمّ الاستناد إلى آليات القراءة والتّأويل في قراءة المعنى العميق للنّص.

ومنه خلُصَ البحث إلى مجموعة من النّتائج تشيرُ إلى أنّ النّسق الثّقافي يحيا ويتطوّر وفق البيئة الّتي ينشأُ فيها وينفذُ في لا وعي الكاتب، بحيثُ يصبحُ قادرًا على التّخفّي والمواراة ولا يمكنُ الوصول إليه إلّا من خلال القراءة العميقة للنّص؛ أي القراءة التّأويلية، فالنّص السّردي نظامٌ يحوي مجموعة من النّظم الأيديولوجية والدّينية والاجتماعية والسياسية وهو ما يستدعي بضرورة وجود العنصر النّسقي.

Abstract

This study focused on researching the cultural systems in the novels of Abdelwahab Aissaoui as they are among the discourses that carry many cultural structures, many of which expressed the culture and history of Algerian society, while others reflected the author's stance on major social issues addressed by cultural studies, such as identity, colonial centrality, and the otherness... Behind the narrative voices, it emulated an expression of a thought position that reflects the novelist's direction. Hence, the researcher chose three novels (Sierra de Muertea, The Circles and Doors, The Spartan Diwan), forming the following problematic: What are the cultural systems that Abdelwahab Aissaoui's novels conceal?

The importance of this research lies in reaching the references and dimensions that contributed to the formation of the Algerian novel and endowed it with a distinctiveness that sets it apart from its counterparts in the Arab world, and in examining the nature of the cultural system and investigating how it operates within the narrative text, as well as analyzing the internal structure of the three novels to reveal their hidden meanings and to delve into the cultural signs that contributed to producing the general systemic meaning of these texts, as well as exploring their depths to comprehend their internal systemic relationships.

This study relied on the mechanisms of cultural criticism as an intellectual activity that draws its propositions from various cultural and knowledge fields, which aided in uncovering a set of latent systems behind the narrative texts and as a perspective that aligns with the study's requirements. It also depended on mechanisms of reading and interpretation to read the deep meaning of the text, and sometimes leaned on the mechanism of description and analysis that enabled us to read the hidden cultural sentences in the discourse and to describe them through monitoring, analysis, and explanation.

Thus, the research concluded with a set of results indicating that the cultural system lives and develops according to the environment in which it arises and penetrates the writer's subconscious, thus becoming capable of hiding and concealing, which can only be accessed through deep reading of the text, that is, interpretative reading. The narrative text is a system containing a group of ideological, religious, social, and political systems, which necessitates understanding the systemic element.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

الملخص

Abstract

فهرس المحتويات

مقدّمة: **1**

تمهيد **7**

تمهيد: المرجعيات الثّقافية للرّواية الجزائرية **8**

1-المرجعية الغربية: 8

2- المرجعية العربية: 14

3-المرجعيّة الحداثية: 17

القسم النظري

البعد المعرفي للنّسق الثّقافي في الرواية العربية

1-الفصل الأول: حدود المفاهيم **23**

1- مفهوم النسق لغة واصطلاحًا 23

1-1- النّسق لغة: 23

1-2- النّسق اصطلاحًا: 24

2- خصائص النّسق 27

2-1- الكلية: 28

2-2- الاستقرار والبقاء: 28

2-3- الدّينامية: 29

2-4- التميّز والاختلاف: 31

2-5- التّبادل: 31

2-6- الانسجام الدّاخلي: 32

الفصل الثاني: النّسق الثقافي وأبعاده الدلاليّة 34
1- الملمح الأسطوري 36
2- الملمح التاريخي 41
3- الملمح الأيديولوجي 43
4- الملمح الاجتماعي 47
5- الملمح البلاغي 52
أ-المجاز الكلي: 52
ب- التورية الثقافية: 54
ج-الدلالة النسقية: 56
د- الجملة الثقافية (الجملة النوعية): 57
هـ- المؤلّف المزدوج: 58
الفصل الثالث: النّسق الثقافي في الدّراسات العربية للرّواية.....60
1- عبد الله إبراهيم وإشكالية التّمركز 60
2- محمد بوعزّة والتّمثيل الثّقافي: 70
3- سعيد يقطين وإعادة قراءة التّراث السردي..... 76
القسم التطبيقي:
تجليات الأنساق في "سييرا دي مويرتي"، "الدّوائر والأبواب"، "الدّيوان الإسبرطي"
الفصل الأول، ثنائية الدّين والغيرية في رواية سييرا دي مويرتي 88
1- عالم الرّواية 89
2- أصداء النّسق الدّيني 92
3- نسق المكان.....104
4- المنفى باعتباره نسقًا لاكتشاف ثقافة الآخر.....107
5-النّسق الاجتماعي.....110
الفصل الثاني: الأسطورة وجدلية المركز والهامش في رواية الدّوائر والأبواب..... 118

1ـ عالم الرّواية: 118
2- النّسق الصوفي:.....121
3- التّشكيل الأسطوري للدّوائر والأبواب.....124
4- المركز والهامش في فضاء الصّحراء 133
الفصل الثّالث: ثلاثية الأيديولوجيا والتاريخ وفضاء الأنوثة في رواية الدّيوان الإسبرطي ... 142
1- عالم الرّواية 143
2- نسقيّة التّاريخ.....147
3- بنية النّسق الأنثوي 156
4-تسريد الأيديولوجيا 163
5-تقاطع المقدّس والمدنّس في الرّواية: 169
خاتمة **174**
الملاحق **180**
قائمة المصادر والمراجع..... **184**



مقدّمة

مقدّمة:

تعدُّ الرّواية من الخطابات الأدبية والفنّية الشّاغلة في ثقافة الساحة العربية؛ وذلك لما تحظى به اليوم من قدرتها على استيعاب هواجسَ الإنسان؛ وتأمّلاته؛ وطموحاته، وباعتبارها مجالًا تتصارعُ فيه حمولات ثقافية عديدة تجدرُ الإشارة إلى أنّها مزيجٌ من التّشكيل الثّقافي والتّاريخي والسّياسي والاجتماعي وأحد أوجه الثّقافة الّتي يسعى المبدع لتمريرها ضمنَ خطابه الأدبي.

والنّصُ الرّوَائيُ نصٌّ سرديٌّ في بعض جوانبه يمثّلُ ثقافة المجتمعاتِ وقضاياهَا المسكوتِ عنها، والعلاقات التّبادُليّة بين الأنا والآخر؛ أو في المجتمعِ ذاتِه، كما يتعرّضُ لصور الإنسانيّة المسلوبَة والمحكوم عليها بالتّبعيّة في شكل مشاهد ثقافية؛ وأخرى حضارية تعبّرُ في أغلبها عن الصّراعِ بين الجماعات الكبرى والأقليّاتِ الصغرى، هذا؛ كما أنّه ينفتحُ على الواقعين التّاريخي والاجتماعي لتقديم صورةٍ تخييليةٍ لهُما نقدًا كانَ ذلك؛ أو تجاوزًا، وبفعل تحريك الرّوائي لبنيات المجتمع الفكرية؛ والثقافية؛ ومزج الواقعي المترسّخ في اللاّشعور بالخيالي تنتقلُ تلك الصّورة عبرَ صور درامية مدثّرة بالحقيقة؛ ومعبّرة عن الواقع؛ ولا تكتمل إلاّ في ظلّ وجود متلقّي يُحسنُ التّعاملَ معها.

وعُنيت الدّراسات الثّقافية اهتمامَها بالقضايا الّتي تحملُها الرّواية، وكان من ضمن شغلها دراسة الأنساق الثقافية؛ والفكرية؛ والحضارية، وكذا الكشف عن الدّلالات المتوارية داخل النّص ومكاشفَتها، ومن هُنا يأتي دورُ النّقد النسقي في الجمع بين الثّقافي والنّصي باعتباره إنتاج إنساني مُخاتل، وركيزته في ذلك إجراءات النّقد الثّقافي؛ الّذي يقومُ على نظرية "النّسقُ الثّقافي المضمرُ" ويتجاوزُ الخطابات الجمالية؛ إذ تعملُ هذه الأنساق على نقل المُمارسات اللاّواعية والسّلوكيات الخاصة بالمجتمع الثّقافي إلى حدود الدّائرة التّأويلية انطلاقًا من تفكيك الرّموز السيميائية والانغماس في فكّ شفراتها وصولًا إلى المعاني النسقيّة العميقة.

فالقراءةُ الثقافية إنّما هي توغّلٌ عميقٌ في المُكوِّناتِ الثّقافية للنّص؛ وهي مساءلةٌ وفهمٌ للبُنى الثقافية دون عَزلِهَا عن سائرِ النُّظُم الأخرى؛ ومن ثمَّ يصبحُ للقارئ دورًا في تأسيسِ النّسيج السَّردي بإبراز عوالمه الدّاخليّة المكنونة وتعرية أنساقِه المُدلهمّة، وبناءً عليه فالنّص في النّقد النّسقي مجموعةُ أنساق متوارية خلف الجمالي.

والرّواية الجزائرية ليست خطاباً أدبياً فحسب؛ وإنّما هي خطابٌ ثقافي اتّسمَت بما يميّزها عن غيرها من الرّوايات فتجاوزت البعد الجمالي وحملت في جوفها العديد من الدّلالات الثّقافية تبعًا للتّحوّلات الاجتماعيّة والسّياسيّة والثقافيّة الّتي مسّت كلّ شرائح المجتمع، وعليه ينبغي القول أنّها تواشجٌ بين الأدبي والثقافي بكلّ فروعه الأيديولوجي والتاريخي والاجتماعي، من هنا تأتي أهمية هذه الدّراسة باعتبارها محاولة لإماطة اللّثام عن مضمرات روايات عبد الوهّاب عيساوي وما تُخفيه في براثنها من أنساق ثقافية جسّدت ظروف المجتمع الجزائري؛ وعبّرت عن ذهنيته الجماعية وتفكيره الإيجابي والسّلبي معًا؛ وبالتّالي بيان مدى تمثّل الرّواية للقضايا الاجتماعية والتاريخية والسياسية لهذا الواقع، وهذه الرّوايات هي: سييرا دي مويرتي (جبل الموت)، الدّوائر والأبواب، الدّيوان الإسبرطي، فتمحورت الإشكالية الرئيسيّة على النّحو التّالي:

ماهي المضمرات الثّقافية التي حملتها روايات عبد الوهّاب عيساوي؟ ومنها تتفرّع أسئلة فرعية:

- كيف ساهمت المنظومة الدّينية والأيديولوجية والاجتماعية في تشكيل النّسق الثّقافي في الرّواية العربية؟
- هل استجابت الرّواية الجزائرية لممكنات النّسق الثّقافي؟ أم أنّها استجابت لنداء الحقل العرقي وثوابت الأطروحة الاستعمارية؟

– ما مدى قدرة الأنساق الثقافية على الكشف عن البنية الدّاخلية للنّصوص الرّوائية محلّ الدّراسة؟ وهل كانت تجسيدًا للعلاقات الثنائية بين الأنا والآخر؟ بين المركز والهامش؟

ومن بين الدّراسات الّتي تناولت موضوع النّسق الثقافي عامةً والّتي سبقت في الكشف عن الأنساق الثقافية في الخطاب الأدبي نذكر منها: الدّراسة الأولى بعنوان: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005م، والدّراسة الثانية بعنوان: يوسف محمد عليمات، النّقد النسقي –تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي–، الطبعة العربية الأولى، الأردن، دار الأهلية، 2015م. هذا بالإضافة إلى المقالات والمجلّات الّتي كانت خير معين لنا في فهم النّقد الثّقافي وطروحاته.

وأمّا منهجُ الدّراسة المتّبع؛ فقد اعتمدنا على آليات النّقد الثّقافي لفهم النّصوص الرّوائيّة الثّلاثة؛ ممّا أكسبنا القدرة على الكشف عن الأنساق المضمرة في الرّواية، وكشف خلفياتها الأَيديولُوجيّة؛ وبنياتها الاجتماعيّة؛ والدّينية؛ والأسطورية، كما استندنا إلى آليات القراءة والتّأويل التي تتوافق مع مقتضيات الدراسة؛ والتي ساعدتنا في تأويلِ النّص؛ وقراءَتِه؛ وفحصِ أنساقِه الثّقافيّة، وتمّت الاستعانةُ بالمنهج التاريخي في تتبّع مراحل تطور الرّواية الجزائرية، وذلك لقناعتنا بأنّ الدّراسة الثّقافيّة تعتمدُ بالأساسِ على النّهل منَ الحقولِ المعرفية الأخرى.

وللإجابة عن الإشكالية سيق البحث على هيكل تنظيمي اشتمَلَ على مقدّمةٍ تناولت أهمية الدّراسة؛ وأهدافها؛ وإشكاليّاتها؛ والمنهج المتّبع، وانقسمت الدّراسة إلى قسمين؛ نظري وتطبيقي يتقدّمهما تمهيد، التّمهيد بعنوان: المرجعيات الثّقافية للرّواية الجزائرية؛ حيث استعرضنا فيه بدايات نشأة الرّواية الجزائرية؛ انطلاقًا من التّأثير الغربي وكيف أثّرت مختلف المدارس الغربية في نشأتها شكلًا ومضمونًا، ويليه التّأثير العربي؛ الّذي منح الرّواية الجزائرية طابع التّراث العربي والموروث الثّقافي، وصولًا إلى التّأثير الحداثي؛

الّذي تمكّنت من خلاله الرّواية من مواكبة تطوّرات العصر، بحيث تمّ الوقوف على كلّ مرحلة بالتّحليل وتقديم نماذج عن ذلك.

وفي القسم النّظري؛ اخترنا له عنوان البعد المعرفي للنّسق الثّقافي في الرّواية العربية والّذي تضمّن ثلاثةَ فصول: الفصل الأوّل شمَلَ الحديثَ عن ماهيّة النّسق؛ وبدوره ينشطرُ إلى مبحثين، الأوّل يتناول الحديث عن النّسق من حيث المفهوم اللّغوي والاصطلاحي، والمبحثُ الثّاني يتناولُ الخصائص الّتي تميّزُ النّسق، أمّا **الفصل الثّاني** تمّ العرض فيه لتصنيفات النّسق من ناحية الأنواع، ودور كلّ نوع في تشكيل النّسق الثّقافي وتطرّقنا لأثر كل الملامح الثّقافية التي ساهمت في تشكيل النسق الثقافي، فكان أوّلها الملمح الأسطوري دفع للبحث في خصائص الأسطورة وعلاقتها بالنّسق اللغوي، وكيف يتحوّل النّسق من أسطوري إلى ثقافي، ويليه الملمح الأيديولوجي حاولنا فيه تحديد العلاقة بين الأيديولوجيا والأدب، والملمح الاجتماعي كان حول دور المجتمع في تشكيل النّسق الثّقافي والحديث عن دور المؤسّسة الاجتماعية في تكوّن النّسق في ذهن المبدع، وأخيرًا الملمح البلاغي وفيه تمّ عرض أطروحة عبد الله الغذامي نموذجا، وقد تمّ تحديدها وفق تأثيرها في تشكّل النّسق الثّقافي.

وأمّا **الفصل الثالث** تمّت الإشارة فيه إلى علاقة النّسق الثّقافي بالرّواية العربية، وذلك من خلال تقديم ثلاث دراسات عربية، الأولى كانت لعبد الله إبراهيم وموقفه النّقدي اتّجاه المركزية الغربية والسّلطة، وعلاقة الحاكم بالرّعية، وتحليل لآرائه النّقدية عن التّمركز والعلاقة بين المطابقة والاختلاف، أمّا الدّراسة الثانية للنّاقد المغربي محمد بوعزّة الّذي تطرّق إلى التّمثيل الثّقافي لصورة الأنا العربي من منظور الآخر الغربي، والتي ركّز فيها على الصّورة النّمطية للآخر، ويليه في المبحث الثالث دراسة للنّاقد سعيد يقطين، ورؤيته في إعادة قراءة التّراث السّردي والبحث في الموروثات السردية السابقة.

وخُصّص **القسم الثاني** للإجراء التطبيقي وفيه تمّ رصد تجليّات الأنساق الثّقافية في ثلاثيّة عبد الوهاب عيساوي، فقُسّم بدوره إلى ثلاثة فصول، تمّ التطرق في الفصل الأول إلى رواية "سييرا دي مويرتي"

حيث تمّ الوقوف على أبرز الأنساق الموجودة فيها والتي تمّ التّركيز فيها على نسق المكان باعتباره سبيلًا في اكتشاف ثقافة الآخر، ونسق الدّين ودوره في تحقيق الانصهار والتّعايش والقبول بين الدّيانات الثّلاثة المختلفة في فضاء واحد وهو منفى "عين الأسرار"، وفي المبحث الأخير النسق الاجتماعي الذي تمّ فيه رصد حركة أفراد المجتمع الجزائري في عيون الآخر من حيث سلوكيّاته اليومية وتفكيره ونمط معيشته، وفي الفصل الثّاني تتوغّل الدّراسة في تحليل رواية الدّوائر والأبواب مركّزة على النّسق الصوّفي الّذي شكّل نسقًا محوريًا في الرّواية؛ وانصهاره مع الأسطوري، وصولًا إلى رؤية وجودية روحيّة تعبّر عن جماعة دينية مثّلتها شخصية "أحمد المزابي"؛ إلى جانب نسق المركز والهامش الّذي أبان عن رؤية سياسية للكاتب.

وأمّا الفصل الثالث نال حظّه الأوفر من رواية الدّيوان الإسبرطي التي حملت أبعادًا ثقافية حدّدناها تبعًا لتواجدها في الرّواية منها: أوّلا: النسق التّاريخي، وذلك وفق قراءة لأحداث تاريخية لفترة الحكم العثماني بالجزائر وفترة الاستعمار الفرنسي، وربطها بالأحداث السرديّة والشّخصيات التاريخيّة، ثانياً: نسق المرأة والبحث عن دورها في الرّواية والصورة الّتي جسّدتها عليها انطلاقًا من فضاء الأنوثة، وثالثًا: النّسق الأيديولوجي الّذي تمّ التطرّق فيه إلى الأفكار والرّؤى التي تبنّتها الشخصيات السرديّة الخمسة وموقفها إزاء الوقائع والأحداث؛ إضافة إلى نسق المقدّس والمدنّس الّذي لفت انتباهنا كونه أحد الأنساق المهيمنة في الرّواية، وخاتمة تضمنت أهم ما خلص إليه البحث من نتائج.

وفي الختام نجدّد الشكر للأستاذ المشرف على موافقته بالإشراف على هذا البحث توجيهًا وتصحيحًا، ولم يبخل علينا بنصائحه القيّمة، والشكر للجنة المناقشة المُوقّرة الّتي ستتكبّد عناء قراءة الأطروحة، وتقديم جملة الملاحظات البنّاءة الّتي ستُأخذ على محمل الجدّ؛ والشكر لكلّ من قدّم يد المساعدة ولو بكلمة صادقة زادتنا أملاً أو نصيحة من القلب زادتنا تشجيعًا، أو ابتسامة طيبة أفرحتنا، فإن أصبنا في هذا البحث فمن توفيق الله وحده، وإن أخطأنا فهو منّا لأنّه لم نلزم أنفسنا بكلّ ما أشار إليه

المشرف، ولا نطمح للكمال فالكمال لله –عزّوجلّ– وإنّما حسبُ البحث أن يفيد قارئًا ما ويكون دراسة تهدي إلى الدّراسات الثّقافية، أو تثير أمام الباحثين أفكارًا جديدة للتّأمل والتقصّي، ويبقى البحث مفتوحًا لباحثين آخرين في سبيل تحقيق الأغراض العلمية والأكاديمية في كلّ الأحوال.

والحمد لله ربّ العالمين.

تمهيد: المرجعيات الثقافية للرواية الجزائرية

تمهيد: المرجعيات الثّقافية للرّواية الجزائرية

تأثّرت الرّواية الجزائرية في نشأتها وتطوّرها بعوامل مختلفة والّتي ترجعُ في مُعظمها إلى التّيارات الفكرية والثّقافية سواء كانت غربية أو عربية، فالرّواية الجزائرية كغيرها من الرّوايات عرفت مسارًا فنيًا طرأت عليه تغيّرات جوهرية؛ ممّ أكسبها خصوصيةً تُميّزها عن روايات الآداب الأخرى، وبالرّغم من ظهورها المتأخّر مقارنةً مع ظهور الرّواية العربية* إلّا أنّها استطاعت مواكبة ومسايرة التّطورات الحاصلة في المجتمع؛ ومعالجة مختلف قضاياه بناءً ومضمونًا وذلك وفق رؤية أيديولوجية يستوعبُ جميع الرّؤى والأنساق الثقافية، ومن بين هذه المرجعيات التي اتّكأت عليها الرّواية الجزائرية نذكر:

1-المرجعية الغربيّة:

استقى الكتّاب العرب من الغربيين البناء الفنّي للرّواية وطوّعوهُ بحسبِ ظروفهم المحليّة، فكانت الرّواية مزيجٌ من الكتابَة بالذّهنيّة العربية والتلوّن بأنماط التّفكير الثّقافي الغربي ورؤاه، إضافةً إلى تجسيد الممارسات الثّقافية الخاصة بالمجتمع، وكون الرّواية فن أدبي مستحدث بالنّسبة للسّاحة العربية هو ما جعل من الشّكل الرّوائي الأوروبي مرجعيةً للمسار الرّوائي العربي[1]، وما يعزّز هذا قول "شارلز فيال" إذ يرى أنّ الرّواية العربية لا تنتمي بأيّ شكل من الأشكال لتراث الأدب العربي، إذ لا توجد فيها من الأدب الشعبي الفلكلوري والمتمثّل في حكايات "ألف ليلة وليلة"، ولا لحكايات الفروسية أو الأنماط السردية التي تنضوي تحت اسم الأدب[2] كما أنّها تختلفُ أيضًا عن القصص التي كانت في الأدب العربي مثل السّير الشعبية وقصص كليلة ودمنة؛ والتي لم تنل اهتمامًا من طرف الأدباء إلّا بعد الاتّصال بالثّقافة الغربيّة،

* يعود تأخر ظهور الرواية الجزائرية نتيجة الظّروف الاجتماعية السّائدة في المجتمع الجزائري بسبب الاستعمار الفرنسي.

[1] والمرجعية "لم تُجعل لشيء حقيقي، ولكن لشيء خالص للتّفكير" عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م، ص388.

[2] ينظر: روجر آلن، الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص25.

بحيثُ لا يغيب على قارئٍ أنّ الرواية منتج غربي وهذا تأكيد على وجود الأواصر الضرورية الّتي تربط الإبداعات الرّوائية العالمية مع الرّواية الغربية، وحتمية تأثّر تلك الإبداعات دومًا بالتغيرات التي تطرأ على الرواية الغربية المعاصرة خاصة بعد تمكّن وسائل العولمة الثقافية المركّبة[1].

ومردُّ تفسير القول بتأثّر الرواية العربية بالمنتج الغربي هو أنّ نشوء الرّواية فنياً كان في الغرب، فأخذ بذلك الكتّاب ملامح كتابة الرّواية من عند الغرب ووظّفوها وفق مشاغلهم واهتماماتهم، "**وهذا أوّل مؤثّر ثابت بغض النّظر عن التأثّر بالتيارات الأدبية أو بأشخاص معنيين**"[2] وتمثّل هذا التّأثّر في تعريب وترجمة النّصوص الغربيّة إلى العربيّة والتّعديل فيها مع ما يتناسب وميولَ المجتمع العربي، الأمر الّذي لقي قبولاً لدى الجمهور، ودفع بأقلام عربية متشبّعة بالثّقافة الغربية إلى النّهل من هذه المذاهب الفكرية الغربية والتّأثر بأفكارها والاستقاء منها شكلًا ومضمونًا.

وتتمثّلُ ملامح التّأثير الغربي من ناحية الشّكل الفنّي في محافظة الكتّاب على النّمط التّقليدي أي تتابع الأحداث وفق إطار مكاني وزماني محدّدين، واستخدام تقنية السّرد المعروفة* مع التّركيز على عنصر الحبكة، والحوار، إضافةً إلى الحفاظ على البداية والنّهاية التي تختصّ بها الرّواية التقليدية، والتي تستندُ أساسًا على مجموعة من القوانين الفنّية التي التزمَها الرّوائيون التّقليديون؛ فقد كانت الرّواية تصاغُ من "الحكاية" وهي القصّة ذاتها التي تُبنى في شكل أحداث متتابعة تحدّدها فترة زمنية معلومة ويحكمُها إطار مكاني واضح..[3]، باعتبار المكان والزّمان محدّدين ضروريّين لاستكمال الخط السّردي.

---

[1]- ينظر: روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا (دراسات)، تر: لطيفة الدليمي، ط1، دمشق، المدى للنشر والتوزيع، 2017م، ص08.

[2]- المرجع نفسه، ص60.

* يقصد بها تقنية السرد التقليدية (بداية، حبكة، نهاية) وهي عكس تقنية الفلاش باك الحديثة التي لا تعتمد ترتيب في سرد الاحداث وتبدأ من نهاية القصة إلى بدايتها.

[3]- ينظر: أحمد محمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، مصر–الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.س، ص07.

أمّا من ناحية المضمون فقد كانَ للمذاهب أثرها البارز في تشكيل بنية الرواية العربية، فقد تأثّرت القصة العربية في بدايتها بالكلاسيكية ثم ارتبطت بالرّومانسية؛ ولا يخفى علينا أنّ الاتجاه الرّومانسي يسعى إلى القيم الإنسانية والرّغبة في التّجديد ومساندة فكرة الحريّة، والعدل، فنجدُ توظيف الرّومانسية في الأدب توظيفًا مقبولًا إلى حدٍّ ما؛ ولعلّ هذا ما جعلهم يعبّرون عن الحرمان والتّهميش، والأزمات النّفسية، وكذا التّعبير عن بعض "**الظّواهر الثّقافية التي نَخرَت البنية الدّاخلية للإنسان، كروح الخضوع والاضطهاد والطاعة والذلّ وعدم احترام الإنسان الكامن في كلّ واحد**"[1] والثورة على الواقع والرّغبة في التّغيير.

ولعلّ ما يبرّر انصراف الكتّاب إلى التّيار الرّومانسي أنّه تناسبَ مع حالاتهم النّفسية "**فالبناء الرومانسي العاطفي بدا واضحًا في الأعمال الرّوائية في محاولتها استشراف إطلالة على مستقبل يتبدّى فيه الخلاص الفردي من البيئة المغلقة والتزمت التطلع إلى الحرية الحب**"[2] فقضية الحريّة من القضايا الّتي كان يطمح الأفراد إلى تحقيقها والبحث عن متنفّس؛ فالرّومانسية تُمجّد الفرد وتتغنّى بالذّات والحب والحرية.

وأمّا الظروف الاجتماعية الّتي عرفها المجتمع الجزائري استدعت تبنّي التّيار الواقعي؛ فقد استلهمت الرّواية الجزائرية مادّتها من المدرسة الواقعية في معالجة قضايا الوطن، بكلّ اتجاهاتها الواقعية النقدية؛ والواقعية الاشتراكية، والتي كانت تهدفُ إلى خدمة المصالح الاجتماعية، وتقوم على التفاؤل والانتصار للطّبقة العاملة، والقضاء على الطّبقية، وهناك من الكتاب من تبنّى الاتجاهين معًا.

---

[1]- زهير محمود عبيدات، منطق الخطاب المركز والتابع: قراءةٌ في السرد الكولونياليّ، ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع، 2019م-1440هـ، ص41.

[2]- محمد صالح الشنطي، أسئلة الفكر وفضاءات السرد، دراسة نظرية وتطبيقية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2013م، ص216.

وهذا ما نجدهُ في رواية "ريح الجنوب" **لابن هدّوقة** في حديثه عن الطّبيعة، وفيها إشارة إلى أساليب الواقعية الأوروبية عند روائيوا القرن التاسع عشر أمثال "**بلزاك**" ورواد الرّواية الروسيّة أمثال "**تولستوي**" و"**دوستويفسكي**" و "**مكسيم غوركي**"، فقد ألهمته الطبيعة الصحراوية القاسية، فاختار القرية كمكان للأحداث والحياة البسيطة للأشخاص وألبِستهم وعاداتهم اليومية، وفي رواية "الزلزال" **للطّاهر وطّار** عالج فيها قضيّة الاشتراكية الاقطاعية، فالاشتراكية ليست منبثقة من الواقع الجزائري ولكنّها قادمة ومستوردة من الغرب.[1]

ومن الميزات التي ميّزت الرّواية الجزائرية في هذه المرحلة الجنوح إلى معالجة قضايا وطنية كالثّورة الجزائرية، والصّمود أمام المحتل، ويعودُ ذلك إلى طبيعة التّطور الّذي واكبهُ المجتمع الجزائري بحيث وجد في معطيات الحضارة الغربية ما يلبّي احتياجاته النّفسية والعقلية بعد النّتائج الّتي أسفرت عنها التّغيرات الاجتماعية للثّورة التحريرية.

وقد ظلّت النّزعة الواقعية متحكّمة في الرّواية الجزائرية لتوالي الظروف الاستعمارية على المجتمع الجزائري، فالواقعية "**لا تهيم في الخيال ولا تحلق في عالم بعيد عن الواقع إنّما تبنّي هذا الواقع في علاقاته المادية من خلال الأسئلة المتعدّدة لمجرياته وأحداثه..** "[2] فكان الهدف معالجة هذه القضايا النّاجمة عن المستعمر.

فالرّوائي يكتب حول قضية مشتركة وهذا مظهر من مظاهر الواقعية خاصة ما تعلّق بالحديث عن الثورة التحريرية وجوانب الحياة الأخرى، كالفقر؛ والحرمان؛ وتأزّم العلاقات الأسرية، ذلك أنّ الرواية عمل

[1]- ينظر: مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، الجزائر، دار القصبة للنشر، 1999م، ص36.

[2]- سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، ط1، بيروت، مؤسسة الرحاب الحديثة، 1997م، ص31.

تخييلي يوهم الواقع ولا يعكسه؛ وإن كان يتجاوزه؛ ويتمثّلُ التّجاوز على مستوى الصّياغة وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسًا على عمليات لتحيين القيم الّتي ينطلقُ منها السارد[1]

ونظراً لتماشي الواقعية مع التّغيير الحضاري في العالم؛ سعت الرّواية الجزائرية إلى الاستقاء والنّهل من الثّقافة الغربية، وهي فترة فاصلة من التّغيير في مجمل التّعاملات الاجتماعية؛ والسياسية؛ والفكرية؛ والاقتصادية؛ والأخلاقية، فالواقعية في الرّواية الجزائرية كانت وليدة رد فعل مقابل للأحداث التي عرفتها الجزائر، وخصوصًا بعد الحرب العالمية الأولى أثناء بروز الوعي السياسي؛ والثّقافي إلى الوجود نتيجة ظهور الأحزاب السّياسية الوطنية ومنه تطوّرت الرّؤية للواقع بعد أحداث ماي 1945، وما خلّفته من ضحايا انعكسَ آثارها في الثّقافة الوطنية، ودفعت الكتاب بالتّوجه صوب الواقع والتّعبير عن قضايا الوطن المصيرية.

فالحسّ الواقعي تجسّد في الرّغبة في إحداث التّغيير؛ والتّطلع إلى الحرية؛ والشّعور القومي والوطني ومجابهة الاستعمار، وبحكم الظّروف الاجتماعية الّتي أصابت الجزائر وتعرّضها للاستعمار الفرنسي، إلاّ أنّ الذّات سعت لمجابهة الاحتلال والجهاد في سبيل نيل الحرية فكانت الاستجابة لهذه الظّروف على مستوى الصّعيد الاجتماعي والسّياسي والثّقافي.

وإذا حاولنا ترصُّد الرّوايات الجزائرية ذات الطّابع الواقعي نجدُ التّعبير عن الظّلم والاستبداد من طرف الاستعمار وكذا التّعبير عن الصّراع مع المستعمر الفرنسي، والإسهاب في معالجة قضية الثّورة فالحياة لم تكن تسمح لهم بالعزوف إلى تيار آخر غير الواقعي الّذي وُجد فيه السّبيل الأقرب.

إضافة إلى هذا لا يمكن أن نغفل تأثّر الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية بأعمال روائيين أنجلو أمريكيين ومنهم: **همنغواي، فولكنر، دوس باسوس، فرجينيا وولف، جورج أورويل، جوزيف**

[1]- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط2، الجزائر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2011م، ص52-53.

كونراد، وغيرهم من الكتابات التي نالت كتاباتهم ترجمة عالمية واسعة، تمثّل هذا التأثّر على مستوى البناء الفنّي الروائي والإبداعي، خاصة كتابات **فرجينيا وولف** وطريقة معالجتها للظروف الاجتماعية والتاريخية، كما تجلّت ملامح الرّواية الأنجلو أمريكية في الرواية الجزائرية أمثال **إتيان دينيه، وإيزابيل إبرهارت،** والحديث عن التّجربة الدّينية والصّوفية.

الآخر.[1]

وكان الكتّاب الجزائريون يستهلّون رواياتهم بكلمات لكتّاب غربيين، فها هو مولود فرعون يستهل روايته ابن الفقير بكلمات للروائي الروسي "أنطون تشيكوف" "سنعمل للآخرين الآن، وفي شيخوختنا من دون أن نعرف سببا للراحة، وحينما تحل ساعتنا نموت بخنوع. وسنقول هناك في لحدنا بأننا تعذبنا وبكينا وتجرعنا المرارة، حينذاك سيهبنا الله من لدنه الرحمة.[2]

ومن ناحية أخرى؛ تمكّن الجيل الأول من الكتّاب الجزائريين خريجي المدارس الفرنسية من تضمين نزوعهم الوطني عن طريق تطويع اللّغة الفرنسية ومن هنا ظهرت إشكالية اللّغة وسؤال الهوية وبان أدباء تبنّوا القلم الواحد للّغتين منهم أمين الزّاوي، محمد ساري، واسيني الأعرج، مرزاق بقطاش وغيرهم. وها هو "رشيد بوجدرة" في روايته "الطلاق" كتب باللّغتين العربية والفرنسية، وأيضا "مالك حداد" حمل مأساة الاستعمار واللّغة ومثّل خطاب الثقافة المضادة؛ وخطاب الرّد على الاستعمار بالكتابة من أهمّ رواياته "رصيف الأزهار لا يجيب" "سأهبك غزالة" "الشقاء في خطر" حاول من خلالها رسم حالة الضياع والغربة؛ وحالة تمزّق الهوية مع التّعبير عن الثّورة.

[1] ينظر: سيدي محمّد بن مالك، الرّواية الجزائريّة المُعاصِرة بين التّخييل والتّاريخ، برج بوعريريج-الجزائر، دار خيال للنشر والترجمة، 2021م، ص08.
[2] المرجع نفسه، ص09.

2- المرجعيّة العربية:

لمّا ارتبطت الرّواية العربية بحركة التأثّر -الّذي يضافُ إلى سجلّ الاستعمار- بالمذاهب الغربيّة سعى الأدباء لإثبات أنّهم في غنى عن هذا الآخر*، والأمر الذي اختُلِف فيه هو إمكانية خدمة هذه الثّقافة الغربية للهوية الثّقافية أو تأثيرها على الخصوصية الثّقافية للمجتمع الجزائري، فأخذ الشك يتسرّب لدى الكتّاب وراح البعض منهم ينهلُون من الماضي والتّراث العربي ويطوّرونه، ويفيدون منه كما استفاد منه الآخر، فالرّوائي يستجيبُ للموروث الثّقافي خاصة العربي الإسلامي، ويستمدّ مادّته من التّراث وعناصرِه؛ لبناء نصّه وصياغته، لما لها من هيمنة في ذاكرته الثّقافية؛ ومن المؤكّد أنّ للمجتمع الجزائري تراث ثقافي بكلّ أنواعه شعبي؛ وأسطوري؛ وخرافي؛ ومعتقداتي كونُه يشكّل الخلفية التّراثية والثقافيّة العريقة لهذا المجتمع، "فالرّواية بمظهرها المتشابك والمعقّد، تمثّل مظهرًا للحياة الّتي يعيشها النّاس في المجتمع الّذي نشأت فيه والمحكومة بقيم التّبادل والاستعمال القيمي، والبحث الدّائم عن القيم الأصيلة التي تراجعت في المجتمع"[1] ثمّ إنّ هذا التّراث اعتمد عليه في الإبداع الفني واستُلهِم منه تدعيمًا للمواقف الأيديولوجية والاجتماعية والسّياسية والدّينية خاصّة ما تعلّق بالعرف والهوية.

وتوظيفُ النّصوص التّراثية لم يكن توظيفًا عشوائيًا وإنّما كان يتماشى مع تكوين الكاتب وبيئته، ونُلفي على سبيل الذّكر موضوعات الأدب الغرائبي التي استفاد منها الأدباء الجزائريين ك"بداية الخلق، وقضية الآخرة والجنة والنار، وخطايا إبليس، وأهم ما تعلّق بالعدد سبعة وتسعة عشر، وثمانية، إضافةً إلى كتب قصص الحيوان، ومسائل السحر، والأحلام، والملائكة والجان، والمتصوفة والكرامات والأولياء،

* الآخر هو أي مظهر ثقافي، أو عنصر معرفي منتج من قبل منظومة ثقافية غير المنظومة الثقافية العربية، زمن النص، ص13.

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي-دراسة-، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008م، ص263.

ومؤلفات الجنس، وأسماء الخمور، ومجالس الأنس، ومسمّياة الذّكورة والأنوثة بشكل مركّز ودقيق"[1] فقد استُلهِمت في رسم الصورة الشّعبية المتجذّرة في وعي الكاتب.

وقد تعالقت هذه النصوص السّردية في تطوّرها بالموروث السّردي، إذ سعى الرّوائيون إلى تلوين الرّوايات المترجمة بألوان التّراث، فهيمنت بذلك على الحس الفكري والذوق الجمالي؛ حيث خضعت الرّواية لما هو سائد في الثقافة العربية، وساعد توظيف التراث في بلورة نصٍّ ذا بناءٍ مترابط عبَّرَ عن أمّةٍ وعن هوية ثقافية، ذلك أنّ النّص الرّوائي يولدُ من رحم المجتمع ويعبّرُ عن الهمّ الوطني.

وضمن هذا التّعالق بالتّراث أصبح محتّمٌ علينا التّعامل مع الرّوايات الجزائرية في سياقها التّاريخي؛ ومنه الوصول إلى النّماذج الّتي وظّفها الرّوائيون، ك "توصيف للصحراء بكل دلالاتها السيميائية والوجودية"[2] هذا الانصهار في عالم التّراث والتّوغل فيه إنّما هو صبغ للواقع بالماضي والمزج بين التّاريخ والفن، بين الأسطوري والرّمزي، بين الغريب والعجيب؛ فيشارك في معالجة الواقع معالجةً مميّزة، واستيعاب لقضاياه بالرّجوع للذّاكرة الجماعية والاطّلاع على السّليقة العربية.

فالمخزون الثّقافي الّذي يلجأُ وينهَلُ منه الرّوائي هو ما سمح بإنتاج نص روائي مائز؛ حيث يتمُّ إقصاء الواقع والتّعبير عن أحداث الوطن الجزائري خاصة والعربي عامّة، وتظهر هذه الموروثات المتعاقبة في مواقف الإنسان المتعدّدة في حياته، وتستمدّ أحداثها من هذه المواقف"[3] فالرّوائي ينهمُ من المخزون الثّقافي الشعبي، مُعبّرًا عن التّجارب الحياتية كسِيَرِ الأنبياء والأولياء والصّحابة، والّتي أغنت الأعمال الرّوائية جماليًا وفنيًا فجاء التّشييد الهيكلي للرواية متيناً وصلدًا، أمّا موضوعيًا ساهم في تعميق المضامين انطلاقًا من الوقائع الإنسانية.

---

[1]- بلّحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ط1، بيروت، منشورات ابن النديم، دار الروافد الثقافية–ناشرون، 2017م، ص09.

[2]- المرجع نفسه، ص21.

[3] حسن علي المخلف، التّراث والسرد، ج1، ط1، الدوحة-قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، د.س، ص23.

ولم يتنبّه رجال الأدب العربي إلى كتابات ألف ليلة وليلة كونُها تدخلُ ضمن الثّقافة الشعبية إلاّ بعد احتكاكهم بعلماء الأدب الغربيين، وكذلك بعد ازدهار تقاليد الدّراسات الفلكلورية في الهيئات الأكاديمية في منطقة الشرق الأوسط في الفترة الأخيرة، ذلك لمّا وجدوا فيها، فكان تأثير كتاب "**ألف ليلة وليلة**" في الرّواية العربية من خلال توظيف الحكايات والعجائبية والغرائبية، إضافةً إلى ما تمثّل في "**بنية الكتاب التي تحلّت بميزات مختلفة، مثل: الاستمرارية والتكرار والتوالد السردي وتأطير السرد**"[1]

ونجد كُتّابًا قد وظّفوا نصوصًا وأساليبا فنيّة مستمدّة من الكتابات العربية الكلاسيكية، وربطَ بعضهم الإبداع في استرجاع الفترات الأدبية الكلاسيكية، **كالسّرد القصصي العربي الذي يشمل النوادر، والصور القلمية الموجزة، والحكايات ذات المغزى الأخلاقي، وقصص الهروب العجيبة والأنماط المشابهة**"[2]. وكان "للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة، والمؤلفة من الناحيتين الشكلية، والأسلوبية"[3] فكثُر السّجع واللّغة الصعبة، واستعمال المترادفات، وطريقة نسج الحكي الشّعبي، وقصص الخوارق.

ولم يكتفِ هؤلاء بالتّأثر بالكتابات الأولى وإنّما تأثّروا بروايات عربية حديثة؛ وفي عام 1947 نشر "أحمد رضا حوحو" ما يعتبرُ عامّة أوّل روايةٍ جزائرية باللّغة العربية بعنوان "غادة أم القرى" تعالج القصة بشكل خاص موضوع الحب والزواج، وتركّز بصورة خاصة على موت زكية التي تُكرَه على الزواج من رجل ثري على الرّغم من أنها تحب ابن عمها جميل، وتجدر الإشارة إلى أنّ الموضوع والمعالجة الدرامية يذكران برواية هيكل التي سبقتها في الظهور"[4].

---

[1]- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 1434هـ-2013م، ص30.

[2]- روجر آلن، الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية، ص32.

[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة-دراسة، دمشق، 2002م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص07.

[4]- روجر آلن، المرجع السابق، ص81.

ومن خلال ما ألّفه الكتّاب من روايات جزائرية ندركُ مدى استلهام الرّوائي للنّصوص التراثية؛ وطريقة توظيفها وتناصِها مع النّص الرّوائي، ومنه ما جسّده الطاهر وطّار في رواياته، كرواية الحوّات والقصر التي طغى عليها عنصر الغرابة وتكلّم الحيوان والتّشابه مع قصة ألف ليلة وليلة.

3-المرجعيّة الحداثية:

بدأت الرّواية الجزائرية مراحل تأسيسها في واقعٍ مهزوم مجزّأ ومتخلّف تقنيًا وليس حضاريًا، واتّجهت نحو السؤال في البحث عن الهوية العربية، عبر تطلّعات الحس الشعبي المرتبط في سيرورته بركائز تأسيس أولية لمشروع نهضوي عربي؛ يتمركزُ في الأصالة والحداثة والديمقراطية بمفهومها المدني المؤصّل عربيًا، وامتلاك التّقنية والمعرفة التكنولوجية، وهذا ما بدا واضحًا في بحث الرّواية العربية الدّؤوب في العقود الأخيرة من هذا القرن عن تاريخ موازٍ يحقّق طموحَ ذلك القاع؛ عبر إعادة صياغة هذا الواقع بما يتماشى مع أطرِ الحداثة المعالجة موضوعيًا؛ وذلك ضمن أطر التّجريب الممكن والمفتوح.

ولأنّ الرّواية الجزائرية في كلّ مساراتها استعانت بالمكوّنات الثّقافيّة الخاصة بالمجتمع الجزائري وحاولت تصوير الواقع بكلّ تغييراته وفي كلّ مراحله، هو ما جعلها تكون أكثر الفنون انتشارًا، وهنا وجد الرّوائي الجزائري نفسهُ إزاء صور الماضي وتحوّلات الواقع، ودفع به إلى إعادة النّظر في الموروثات الثّقافية والانصراف إلى التّأثر التّحوّلي أي محاولة إحداث التّغيير في النّصوص التّراثية، ومحاولة تحويل هذا التّأثر إلى إبداع جديد، وظهر ما يسمّى بتماهي الأجناس الأدبية وتداخلها؛ وذلك انطلاقًا من دخول الرّواية في عالم التّجريب وتوغّلها فيه وسبرها لتقنياته المختلفة لكي تُعلِن حضورها العالمي.

فالتّجريبُ في الرّوايةِ العربية سمةٌ أساسية؛ فهو ليس بِنيةٌ قبْلية محدّدة بنمذجَةٍ مسبقةٍ، بل هو مجالٌ ذو حدود متحرّكة يُسم حالة التّناقضِ بين القائم وما يجب أن يكون، أي بين القديم المهزوم المجزّأ؛ المتشظّي؛ والممكن القادم المنتصر الموحّد، والكتّاب الجزائريون انصرفوا إلى خلق نموذج يُمزجُ فيه الشّكلُ الغربي مع التّقاليد التّراثيّة، "فإعادة بناء التّراث، أو إعادة الاجتهاد والتّأويل، أو جعل القديم معاصرًا لنا،

يمكن أن يخلق روحًا عقلانية تجديدية تكون مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات النهضة"[1] وهذا التحديثِ جاء بما يتلاءمُ واستشراف الكُتّاب لروايةٍ عربيةٍ لا تغرقُ في السّرد ما بعد الحداثي.

ولم يكن التّجريب عند الرّوائيين الجزائريين محكومًا بأجيال قصصية معيّنة؛ ولا منزويًا بأسماء بعينها؛ أو مرحلةٍ خاصة؛ بل بقي حاضرًا في هذه الاحتمالات جميعًا وفق الرّواية الجديدة، ومن هنا؛ سيكون "تجاوز تلك المرجعيات ضرورة ارتقائية لازمة لتطوير الفنّ الرّوائي وتثويرِ أدواته وإمكَانياتِه في التّعامل مع المستجدّات البشرية"[2].

وجديرٌ بالذّكر هنا، أنّ الرّواية الجزائرية أخذت هذه السّمة الجديدة "التّجريب"، وحاولت تكسير النّمط السّردي السّائد، رغبةً في إحداث التّغيير على مستوى طريقة تلقّي الخطابات السردية وإنتاجها، ورغبةً في إزالة الفواصل بين الأجناس الأدبية؛ والعمل على تكثيف لغة الرّواية، ومن ثمّ استلهام لغة مختلف الأجناس كالشّعر والأسطورة، وأدب الرّحلة...؛ ومن أمثلة التّجريب في الرّواية الجزائرية نلمحُ المستوى الغرائبي والعجائبي في روايات عبد المالك مرتاض، مرزاق بقطاش، جيلالي خلاص، أمين الزّاوي.

وعلاوة على هذا؛ فقد اتّبعَ الرّوائيُونَ مسارًا صحيحًا في تحقيق ميزات للرّواية الجزائرية مكّنتها من مواكبة التّطوّرَ الحضاري؛ وتوسيع إمكاناتِ التّعبير بَعضُها على مستوى اللّغة والبعضُ الآخرُ على مستوى المضامين، فاستندوا إلى رؤى فلسفية فنيّة مستثمرين اللّعبة الفانتازية، وآلية التّجزيء والتّجريد والاعتماد على تقنيات الحلم والسّينما والغرائبية؛ حيث لا بطولة، والشّخصيات مجرّد أرقام وفواعل بلا هويّة متصدّعة؛ مأزومة؛ منسحقة تحت عجلات الحضارة الحديثة في مسارها السّريع؛ وآلتها التّكنولوجية دائمة التّحول؛ ومزاج العصر بديمومته؛ وقسوته؛ ورفاهيته؛ وسرعته، ومن هنا كان تداخل الواقعي مع

[1] عبد الهادي عبد الرحمان، سلطة النص قراءات في توظيف النص الديني، ط1، الإسكندرية، دار الانتشار العربي، 1998م، ص15.

[2] روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جداً، ص11.

التّاريخي؛ والأسطوري؛ والفانتازي؛ أي تماهي الواقعي والمتخيّل، وذلك من خلال إضفاء عنصر التخيّل* على الأحداث وتجريدها من طابعها الحقيقي، وهو ما سمح بتلوين موقف الكاتب من خلال توظيف المفارقات والسّرد الغنائي والسّرد الاستعاري، والشّعري، وكلّها استثمار لما هو حداثي[1] كتوظيف الشعر في روايات أحلام مستغانمي**، والسّير ذاتي في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج واستلهامه التّاريخ في رواية "الأمير"، و"عز الدين جلاوجي" الذي زاوج بين مكونات الرواية ومكونات المسرحية في روايته "أحلام الغول الكبير".

ولا غروَ أن تكون الرّواية الجزائرية ذات ميزة حداثية تحوي ابتكارات تجريبية؛ وتستقي تقنيات حداثية لا تحكمُها رؤية ضيّقة وتحاولُ تجاوز المألوف؛ ف"مجمل التّحولات في التّشكيل الجمالي للرواية العربية كان ناجمًا عن الرّؤى الجديدة للواقع والعصر وأزمة الإنسان المعاصر في إطار البحث عن أفق عربي نهضوي يحرّر الإنسان من ربقة التّخلف، ويستشرفُ الطريق إلى الخلاص بآفاقه الوطنية والاجتماعية والقومية"[2]

إنّ ما يميّز تجليّات الحداثة هو التّجريب مضافًا إلى حركة الأنساق والإعراض عن الصّراعات الأيديولوجية والرّؤى السابقة، "**فالرّواية والتّجريب يبدوان وجهين لعملة واحدة لا انفصال بينهما؛ إذا غاب أحدهما فقدنا الآخر، ولا يشترط في التجريب أن يكون ذا مقاييس محددة تتنازعه أهواء الدفع إلى الخلف أو نزعات التقدم إلى الأمام قدر جديته واهتمامه باكتشاف مجاهل هذا الحقل السردي واختراقه**"[3]

فاتّسمت الرّواية الجزائرية الحداثية بخصائص عديدة كالخروج عن نطاق المألوف واستلهام لغة التّراث السّردي والشعري، إضافةً إلى استخدام اللّهجات العامية، وإدراج بعض سمات الأنواع الأدبية

* من عناصر التخيل المبالغة في التصوير، تحويل الشخصيات الروائية إلى رموز، غموض عنصر الزمان والمكان.

[1]- ينظر: محمد صالح الشنطي، أسئلة الفكر وفضاءات السرد، ص217.

** من رواياتها التي وظفت فيها الشعر الأسود يليق بك، عابر سرير.

[2]- المرجع نفسه، ص218.

[3]- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، ص26.

الأخرى، وعلى سبيل التّمثيل؛ نذكر الرّوائي الطاهر وطّار الّذي توغّل في توظيف الأسطورة، ممّا جعل رواياته تنفتح على عوالم أخرى،

وتمثّل التّجديد في توظيف الأصوات المتعدّدة، فالرّواية التّجريبية انكفّت عن المنظور الفردي والصوت الأحادي الّذي يلتبس أثره داخل الرّواية، فلم يعد هناك ساردٌ عليم محوري يمتلكُ زمام الحقيقة المطلقة، يبلغ الواقع ويتحكم في مصير شخصياته؛ وغالبًا يأخذ دور البطل، بل تحتّم عليه التخلّي عن هذه الغطرسة والتّزمّت لنظرته الأحادية وضبط رؤيته المحدودة التي لم تعد محمودة ولا ممكنة إلى التحوّل من مضمار الذات إلى التعبيرية ليمنح مجالًا للذّوات الأخرى لكي تعرض نفسها بمعالمها البيّنة وأنماطها.[1]

كما يتقاطع التّراث مع الأصيل لخلق ميزة حديثة في الرّواية أي الانطلاق من الحياة الخاصة والتّعبير عن الواقع تبعًا لمتغيّرات الحضارة التي أثرت في التشكيل الروائي، وينتج عن هذا التّقاطع تمازج بين الشّكل الرّوائي الحديث والشّكل السردي الموروث، فالرّواية الجزائرية الحديثة تأثرت بالأشكال القديمة والحديثة، فعبّرت عن المأساة الاجتماعية وذلك باستحضار ذكريات الطفولة الأليمة نجد ذلك في روايات إبراهيم سعدي.

هذا بالإضافة إلى بعض الخصائص الجديدة الأخرى نذكر منها: الكتابة عبر النوعية، تشييئ الشخصية ونفي البطل (إماتته أو تقزيمه)، التعويل على جماليات الجسد، كسر منطق التّتابع الزّمني، التمرد على اللغة صياغةً وتهجينا وتعددا، توظيف الأسلوب الحواري أو تعدّد الأصوات السردية.[2]

يمكن القول أنّ الرواية الجزائرية شكّلت نسقًا معرفيًا وقيميًا ديناميكيًا تطوّر وتبلور تبعًا للتّغيّرات الأخرى التي يتطلّع إليها المجتمع؛ ويسعى إلى بلوغها وصولًا إلى مزيد من التقدّم والرقي والازدهار، وأنّ

[1]- بوزيان بغلول، الرّواية الجزائرية الجديدة، متى؟ لماذا وكيف؟ قراءة من منظور النقد الثقافي، ط1، الجزائر، 2020م، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص34-38.

الرواية الجزائرية رصدت كل التّحولات الاجتماعية؛ والسياسية؛ والتاريخية؛ منطلقةً في ذلك من الواقع لمحاكاته كتابةً، والتّعبير عنه فنيًا مستمدّة في ذلك مرجعيات غربية وتراثية ومن بعده الولوج إلى عالم الحداثة.

القسم النظري

البعد المعرفي للنّسق الثّقافي في الرّواية العربية

الفصل الأول: حدود المفاهيم

1. مفهوم النسق لغة واصطلاحًا
2. خصائص النّسق

الفصل الثاني: الأبعاد الدلالية للنّسق الثّقافي

1. الملمح الأسطوري
2. الملمح الأيديولوجي
3. الملمح البلاغي

الفصل الثالث: النّسق الثّقافي في الدّراسات العربية للرّواية

1. عبد الله إبراهيم والمركزية الغربية
2. محمد بوعزة والتّمثيل الثّقافي
3. سعيد يقطين وإعادة قراءة التّراث السّردي

1-الفصل الأول: حدود المفاهيم

الفكرة التي يقومُ عليها هذا الفصل هي أنّ النسق اكتسبَ معانٍ كثيرة لدى النّقاد والباحثين؛ إذ ارتبطَ في كثيرٍ من الأحيان بالمنظومة الثّقافية المكوّنة لهذا النّسق بواسطة اللّغة، وانطلاقاً من فرضية مفادُها أنّ النّسق الثّقافي قائمٌ في ذهن الكاتب؛ ويقتحمُ النص بفعلِ المدلولات اللّغوية في استعمالها الثّقافي، نشرعُ في تقديم المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للنّسق؛ ودلالتهما.

1- مفهوم النّسق لغة واصطلاحًا

يشكّل النّسق أحد أهم الوحدات الدّاخلية التي تتشكّل من مجموعة عناصر داخل الخطاب الأدبي لتؤدّي وظيفة معيّنة، وباعتبار الكون مجموعة أنساق متّصلة فيما بينها ونظام مركّب يحقّق نظام الكون العام، فكذلك المجتمع إنّما هو مجموعة أنساق منتظمة؛ وهكذا الخطاب الأدبي يتشكّلُ هو أيضًا؛ من مجموعة أنساق تحقّق للنّص دلالته العامّة مجتمعةً فيما بينها.

1-1- النّسق لغة:

النّسق في معجم مقاييس اللّغة لابن فارس "النون والسين والقاف أصل صحيح يدلّ على تتابع في الشيء وكلام نسق جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض وأصله قولهم: "ثغر نسق" إذا كانت متناسقة متساوية" أي إذا جاءت على نظام واحد، وهو الذي يؤدّيه النسق أي "النظام"[1].

وأمّا في معجم لسان العرب لابن منظور: "النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نِظامِ واحد، عامٌ في الأشْياء، وقد نسقته تنسيقًا، ويخفف. ابن سيده: نَسَقَ الشيءَ يَنْسُقُه نَسْقًا ونَسَّقه نظَّمه على السواء، وانْتَسَق هو وتَناسَق، والاسم النَّسَقُ، وقد انْتَسَقت هذه الأَشياء بعضُها إلى بعض أي تَنَسَّقَتْ.

[1]- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، كتاب النون- باب النون والسين وما يثلثهما" المجلد الخامس، ط3، بيروت، دار صادر، 1999م، ص420.

والنّحويون يسمّون حروف العطف حروف النَّسَقِ لأَنّ الشيء إذا عطفت عليه شيئًا بعده جرَى مجرىً واحداً... والتَّنْسيقُ: التنظيم. والنَّسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد"[1] فالمعنى الّذي يحمله "النسق" هو النّظام والانتظام والتّنسيق؛ والتّرتيب؛ وهو عكس التّجزيء والاضطراب والتّبعثر.

ومنه نستخلص الدّلالة اللّغوية لمادة "نسق" وهي نظام الأشياء وتتابعها، ومن مقابلاتها: نظام، منظومة، بنية، تنظيم.

1-2- النّسق اصطلاحاً:

ورد تعريف النّسق في الدّراسات الأجنبية بأنّه مجموعة الأشياء أو الوقائع المتداخلة فيما بينها، فهو مجموعة العناصر المشكّلة لنظام معين والمتداخلة ضمن علاقات متبادلة؛ ويعرّفه "تالكوت بارسونز*(Talcott Parsons) على أنّه: "نظام ينطوي على أفراد فاعلين، تحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقروءة ثقافياً"[2] فالنّسق مجموعة من النّظم المتفاعلة فيما بينها.

وعند ميشيل فوكو* (Michel Foucaul) هو: "علاقات تستمر، وتتحوّل بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها"[3] ومعناه العلاقة الكامنة بين العناصر المترابطة داخليًا.

وقد استخدم الباحثون مفردة "نسق" في كافة المجالات ليصبح فيما بعد مفهوماً علمياً وعاماً، فمن المنظور الأدبي هو "ما يعمل على بلورة منطق التّفكير الأدبي في النّص، كما يحدّد الأبعاد والخلفيات

---

[1]- ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، المجلد العاشر، الجزء14، حرف النون -نسق-، ط1، بيروت، دار صادر، 1414هـ، ص352-353.

* بارسونز تالكوت (1902-1979) Talcott Parsons واحد من أبرز علماء الاجتماع المعاصرين في الولايات المتحدة الأمريكية، له مؤلفات عديدة يظهر من خلالها تأثره الواضح بأعمال كل من ماكس فيبر، وإميل دوركهايم، وفيلفريدو باريتو وغيرهم.

[2]- ايدث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993م، ص411.

* ميشيل فوكو (1926-1984) مؤرخ وفيلسوف فرنسي، ارتبط اسمه بالحركات البنيوية ومابعد البنيوية. تجاوز تأثيره الواسع مجال الفلسفة ليمتد أيضا على نطاق واسع في تخصصات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1985م، ص311.

التي تعتمدُها الرؤية"[1] ويعلّل هذا المفهوم وجود المدارس الفكرية التي وظّفت الأدب في التّعبير كعلم الاجتماع؛ وعلم النفس؛ والإيديولوجيا؛ والأنثروبولوجيا، ... مع اعتماد فن أدبي، ولغة خطابية دون أخرى.

كما يعدُّ النسق بالمفهوم العلمي نظاماً مترابطاً من الأبنية المكوّنة لجهاز مفاهيمي حول موضوع ما، كما يقصدُ به مجموع القوانين والأسس والبديهيّات التي تُألِفُ نظرية عمومية أو جهازًا مفاهيميًا كليًا، فعلى سبيل المثال؛ نجد النسق الاجتماعي وهو يضمّ كل ما ينتمي إلى المجتمع وتتفرّعُ عنه أنساق أخرى ثانوية كالنّسق السّياسي والنّسق الثّقافي والنّسق الدّيني؛ ومنهُ فالنّسق يحيلُ على "مجموعة من القيم المتوارية خلف النّصوص والخطاب والممارسات"[2]وذلك بواسطة المواضعة الاجتماعية وبفعل التّراكم الثقافي، كما نقصدُ بالنّسق مجموعة العناصر المنظّمة والمترابطة فيما بينها لتحقيق نتيجة معيّنة، فهو حشد من العناصر المتفاعلة والمتّجهة نحو هدف واحد.

أمّا "**فرديناند دي سوسير** (Ferdinand de Saussure) فقد نادى بنظرية النّسق اللّغوي؛ فعرّف النّسق على أنّه "تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها لا مستقلة عن بعضها..."[3] فهنا يقصد بالنسق نظام اللغة والعلائق اللسانية؛ والمرادُ بالبنية اللّغوية هو "النّسق اللغوي المحدّد للتّرابط بين المضمون والتّعبير الذي يتم من خلال تأليف المفردات والتّراكيب داخل العمل الأدبي، وهو نشاط يبتكره الأديب، ويفيد فيه من استيعابه لدلالات لغته"[4] وهذا ما يوحي بوجود علاقة بين النّسق واللّغة.

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص201.

[2]- نادر كاظم، الهوية والسّرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ط1، بيروت–لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م، ص09.

[3]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنية إلى التفكيك، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة ص184.

[4]- محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، ط1، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2006م، ص90.

كما يلتقي مفهوم النّسق (system) مع مفهوم البنية (structure) إذ يحدّدها "كلود ليفي شتراوس** (Claude Lévi-Strauss) على أنّها "نسق يتألف من عناصر، يكون من شأن أي تحول، يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخر"[1] يوحي هذا على أنّ النّسق نظام من العناصر المتوازنة والمنتظمة فيما بينها وأيّ تغيير في عنصر جزئي منها يُوقِعُ اختلالًا وتحوّلًا في النّظام الكلّي.

إذاً فالبنية صِنْو للنّسق وهي "نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولوية المُطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصّة المحايثة* من حيثُ هو نسق يتّصف بالوحدة الدّاخلية أو الانتظام الذّاتي، على نحو يُضفي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغيير النّسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلّي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى"[2] فكُلّاً من البنية والنّسق يتآلف أجزاؤه لتركيب نظام من العناصر؛ فالبنية هي "كل شيء ما مكوّن من أجزاء، أو عناصر، يترابطُ بعضها ببعض، وجودًا، ومعنى، وعملا، وتكون كلا، وتصحح ذاتها بذاتها"[3] وكلاهما يدلّ على معنى التّنظيم والتّرتيب.

إلى هنا؛ فقد ظلّ مفهوم النّسق غامضاً حتى صار متداولاً في كل الحقول والمجالات المعرفية، كون البنية أي (النّسق) لفظ غني بالدّلالات؛ وعليه فإنّ علاقة النّسق بالبنية أنّ النسق أعمّ من البنية ف "كل نسق نظري له بنية منطقية محدّدة، ومعنى هذا أنّ الأنساق تتألّف من عناصر وعلاقات وبُنى،

** كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss)؛ (28 نوفمبر 1908 - 30 أكتوبر 2009)، عالم اجتماع فرنسي.

[1]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2007م، ص540.

* فهناك ما نسميه بالنسق المحايث الذي يرتبط بالنص، والآخر هو النسق المغلق يلتقي بدرجات القراءة، كون المعنى يسكن في النص كأصل جوهري مبهم، إنه المعنى المتدثر بالشكل، ويحاول فعل القراءة كشف الستار عنه"، ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية ووهم المحايثة، ص134.

[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة، مكتبة مصر، 1976م، ص35.

[3]- توفيق قريرة، بحوث في السيميائيات الثقافية –مقالات– ط1، منوبة، دار يس للنشر، 2021م، ص83.

فالبنية أحد المكوّنات الأساسية للنسق"[1] في حين أنّ المعاني التي يُؤدّيها النّسق: أنّه جملة العناصر المادية وغير المادية المتعالقة فيما بينها، والمتشابكة لتكوين بناء عضوي.

أمّا عند العرب فقد استخدمت كلمة نسق في مجال الدّراسات الأدبية والفلسفية للدّلالة على "الترادف" مع مصطلح مذهب، لكنّ المصطلح لاقى التباساً، فوضع تعريف آخر وهو "مجموعة الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطًا منطقيًا حتى صارت ذات وحدة عضوية منسّقة ومتماسكة، وهي أعم من النظرية"[2]؛ ويدلّ هذا المفهوم على أنّهما متشابهان في الدّلالة مختلفان بنية ومضمونا وتوظيفاً.

ونجد "عبد الله الغذامي"* يعرّفه بأنّه "تلك الوحدة الأساسية التي يقوم عليها النّقد الثّقافي، وجاء دور الثقافة لترسّخه في عقلية المتلقّي، ومن سماته أنّه يختفي وراء الخطاب، وقد يكون مصدره الذّائقة الحضارية للأمّة، فيمكنُ تسميته بالنّسق الذهني، دون شرط التّأثير في عقلية المتلقّي، فقد يكون في حالة كمون قد يفقده الفعاليّة"[3] وهو المفهوم الّذي يخدم مجال النّقد الثّقافي.

2- خصائص النّسق

يتمتّعُ النّسق بمجموعة من الميزات أهمّها:

---

[1]- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي –بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات–، ط1، الجزائر، دار الهدى للنشر، 2002م، ص75.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، الجزء2، ط2، دمشق، دار الكتاب اللبناني، 1982م، ص361.

* ولد في فبراير 1964م، ناقد أدبي وأكاديمي سعودي، مارس التدريس في جامعة الملك سعود بالرياض، وكان أول من أدخل مصطلح الحداثة إلى الساحة الثقافية.

[3]- ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص84.

2-1- الكلّية:

إنّ ما يختصُّ به النّسق أنّه يتميّز بالكلّية والشمولية؛ حيث تعني فكرة الكلّية كما حدّدها "بياجيه*" (Jean Piaget) ب"التّماسك الدّاخلي إذ يكون انتظام الكيانات كاملًا بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكنُ أن تكون عناصر مستقلّة بدونه، وتترابط الأجزاء المكوّنة لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدّد طبيعة البناء والأجزاء المكوّنة له"[1]؛ وتُضفي هذه الإجراءات على الأجزاء المشكِّلة للبنية خواصًا أشمل من الخواص التي نجدها في كلّ عنصر أحادي (مفرد) خارج البناء العام، وهذا يُلغي الوجود المستقل -خارج البنية- الّذي يتّصف به كل جزء، كما يعني الطابع الكلّي للبنية أنّها "تتكوّن من عناصر تخضع لقوانين تنظمها كمجموعة، وهذه القوانين التنظيمية، لا تقوم فقط على الربط بينها، ولكنها تضفي على الكل الخصائص المميزة للمجموعة"[2].

2-2- الاستقرار والبقاء:

يدور النّسق في فلك حدود بنيته الدّاخلية، فقد حدّد "بارسونز**(Parsons)" أربعة شروط لكي يتحقّق له البقاء[3]، وهي:

1- أن يتلاءم النّسق مع بيئته؛

2- أن يحقّق النّسق وجوده الحقيقي وذلك وفق أدوات يتحرّك بها.

---

* كان عالم نفس وفيلسوف سويسري وقد طور نظرية التطور المعرفي عند الأطفال فيما يعرف الآن بعلم المعرفة الوراثية. أنشأ بياجيه في عام 1965 مركز نظرية المعرفة الوراثية في جنيف وترأسه حتى وفاته في عام 1980.

[1]- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م، ص13.

[2]- سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، ط1، الرباط، دار الأمان، 1435هـ- 2015م، ص79.

** تالكوت بارسونز (بالإنجليزية: Talcott Parsons) (13 ديسمبر 1902- 8 مايو 1979) عالم اجتماع أمريكي عمل في هيئة التدريس في جامعة هارفارد منذ العام 1927 حتى العام 1973.
وضع بارسونز نظرية عامة لدراسة المجتمع تسمى بـنظرية السلوك، استنادا إلى المبدأ المنهجي التطوعي ومبدأ المعرفية من الواقعية التحليلية.

[3]- ينظر: أحمد الشرماني، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، ط1، اربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، 2019م، ص09.

3- أن يحافظ النّسق على التّلاؤم والانسجام بين مكوّناته، بحيث يبقى موحّدًا متماسكًا لتشكيل كيان واحد؛ ذلك أنّ النسق عبارة عن مجموعة من العناصر منظّمة تنظيمًا محكمًا ومترابطًا؛ والتي تشكّل عمل وسلوك هذا الكل النسقي، كما أنّ الكل نسق مُشكّل من عناصر من أجزاء تنتظم فيما بينها، ويتضمّن هذا العمل سلسلة من القواعد والمعايير ومن الشّفرات ومن الخطوات التي تكون بمثابة نماذج عمله انطلاقًا من علاقات تداخل بين العناصر"[1] وكلّ نسق يحافظُ على توازنه وفق التّغيرات التي يتعرّض لها.

4- أن يحافظ النّسق على حالة التّوازن فيه ويبقى مكتفيًا بذاته دون الإشارة إلى نماذج من الواقع.

وفق هذه الشّروط الأربعة يتبيّنُ لنا أنّ البنية (النّسق) ليست جامدة؛ فهي تتميّزُ بخاصية الاستمرار لأنّها تتمتّع بقدرةٍ تُمكّنها من تحويل جمل أصيلة إلى أكبر تنظيم من البنى الجديدة؛ وذلك دون الإخلال بالقوانين الذّاتية للنّسق.

2-3- الدّينامية:

يتميّز النَّسق بخاصية الحركة والحيوية والتغيّر والتّفاعل؛ فما هو دينامي لا يتضمّن فقط حركات مترابطة وفقا لقوانين؛ بل يتضمّن أيضا قوّة فاعلة وغائية، فالنّسق "بحركيته وتحوّلاته وانتظامه الدّاخلي، يمتلك مرونة التّحولات، ويستجيب لمقتضيات التغيرات فيتكيّف معها دون أن يتلاشى جوهره"[2] والنّسق من هذه الزّاوية؛ شكل قابل للتّحول يأخذ دور الضّابط والمنظّم لمجموعة من الصّور تدخل ضمن نظام أشمل.

[1]- بوشعيب السّاوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي رحلة ابن فضلان نموذجا، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2007م، ص77.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2003م، ص95.

وباعتبار أنّ؛ التحوّل شكل من أشكال هاته الدّينامية كان من المفيد القول بأنّ "التطور القائم على التغير يعني شيئا آخر غير التغير وأكثر من التغير"[1] ذلك أنّ طبيعة البنية تقتضي هذا التغيّر كونها ليست معطاة جامدة فهي بنائيّة متحوّلة أيضًا، ومنه تكون قادرة على استيعاب العمليات التغييريّة والتحويليّة التي تتميّز بها العملية الجديدة.

ولمّا كانت مهمّة اللّغة أساساً تحويل جمل أساسية مختلفة إلى أوسع تشكيلة من الصياغات الجديدة في الوقت الّذي تحتفظ فيه اللّغة بهذه الجمل في بنيتها الخاصة؛ فالدّينامية "محكومة بالمرجعية الذاتية وبالتنظيم الذاتي؛ ولكن هاتين الخاصيتين لا تنفيان الصراع والمواجهة بين مكوّنات النسق وبين عناصره؛ فاستقرار النسق الأدبي دينامي وأهل لأن يندمج ضمنه كل أنواع الصراع.."[2] وهذا الصّراع يكونُ بين الأنساق عمومًا وبين مكوّنات النّسق الدّاخلية أيضًا.

واستُعمِلَ في المجال الفلسفي مصطلح "دينامية" بمعنى متناقض للميكانيكيّة أو الآلية، فهو يطلقُ على الفلسفة التي تفسّر جميع الظّواهر المادّية بردّها إلى قوى لا ترجع إلى الكتلة والحركة؛[3] فنحن نقصد بدينامية النّسق الثّقافي؛ حركته في الخطاب الإبداعي وتغيّره وحيويّته؛ لفرض هيمنته الدّلالية، حين يتّخذُ من المقوّمات الجمالية والإقناعية قناعًا للتّخفي؛ والظّهور بمظهر الجميل والمعقول والمقبول، ومن خلال ما تحافظ عليه الثّقافة من معاني داخل الخطابات هو ما يضمنُ لها ديمومتها وصيرورتها ويلغي عنها السّكونية والجمود.

---

[1]- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993م، ص11.

[2]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ط1، الدار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 1996م، ص51.

[3]- ينظر: أحمد الشّرماني، دينامية النسق الثّقافي في القصيدة الجاهلية، ص10.

2-4- التميّز والاختلاف:

وهو المبدأ الّذي أرسى قوانينه ف. د. سوسير في وصف الأشكال الدّاخلية للنّص واستعمله على أنّ المفاهيم "المتباينة تكون معرفة ليس بشكل إيجابي من مضمونها وإنّما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام"[1] فالنسق مجموعة الظّواهر والعناصر التي تنفذ بحيث تتمتّع بمقدرتها على صياغة وتصميم نموذجها بهدف المخاتلة والمغالطة، والنّسق يشكّل جمعًا من "العلاقات الباطنة المدركة وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة للكلّ على الأجزاء له قوانينه الخاصّة المحايِثة من حيث هو نسق يتّصفُ بالوحدة الدّاخلية أو الانتظام الذّاتي، على نحو يُضفي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغيير النّسق نفسه، وعلى نحو ينطوي المجموع الكلّي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالًّا على معنى"[2] فالنّسق مفهوم محايث؛ ومغلق؛ ولاشتغاله ضمن أنظمة الخطاب يكتسبُ معناهُ الثّقافي وتطرأ عليه تغيّرات مع الزّمن.

ويتّسمُ النّسق من حيث هو "نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرّر جدليّاته ومضمراته الّتي لا تنكشف إلّا بالقراءة الفاحصة Close Reading، ولا يمكنُ استبارُها إلّا بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي ومتكامل"[3] وهنا تكمنُ قدرتها في تفعيل التّأثير البلاغي على المتلقّي والّذي يحتاجُ إلى عدّة ثقافية لاستبار طبقات النّص العميقة.

2-5- التّبادل:

تتبادلُ عناصر النّسق وأجزاؤه فيما بينها وتتفاعلُ وتتعالقُ لتأليف حيل نسقية، كون هذه العناصر تقومُ على التّبادل والتّناوب بين أجزائها لإحراز النّظام الكلّي، "ومن نتاج التّوافق بين الأنساق وما يتمّ القيام به من تنازلات وحركات انتقائية، أن تتمّ خلخلة مكوّنات هذه الأنساق، وتحويل لعلاقاتها على ما كانت

---

[1]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2000م، ص10.

[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة، مكتبة مصر، 1976م، ص35.

[3]- يوسف محمد عليمات، النّقد النّسقي -تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي-، الطبعة العربية الأولى، الأردن، دار الأهلية، 2015م، ص08.

عليه قبل هذا التّوافق، لتظهر على صورة جديدة، وتشكّل ذخيرة جديدة مكوّنة من عناصر جديدة منتقاة من هذه الأنساق المختلفة، وتولد نسقاً جديداً مبنياً بطريقة جديدة نتيجة لمنتوج جديد قابل لأن يُتنبّأ به"[1] ومعنى هذا أنّ كلّ نسق من هذه الأنساق قادر على أداء دور نسق آخر بفعل التّبديل دون أن يتخلخلَ نظام البنية الكلّية، وما يحدث من تحويل على مستوى الأنساق يساعدُ في ظهور نسق في حلّة جديدة، فالأنساق قادرة على التّبادل فيما بينها بفعل حركتها داخل الخطاب.

وباعتبار البنية "مفهومًا يشير إلى النّظام والّنسق الّذي تتّحدُ كلّ أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللّغة مجموعة منظّمة من الوحدات أو العلامات الّتي تتفاضل، ويحدّد بعضها بعضًا على سبيل التّبادل"[2] فالبنية تتّسم بالشّمولية والتّغيير؛ وتتمتّع بالقدرة على الضّبط الذّاتي ومنه تحقيق التّناسق الدّاخلي.

2-6- الانسجام الدّاخلي:

يحوزُ النّسق على خصائص تُضفي نوعًا من التّناسق والتّماسك بين أجزائه الدّاخلية؛ فالانسجام الدّاخلي هو "استمرار على مستوى المعنى ويشبه الاتّساق السطحي من ناحية التمشيّات العرفانية المعتمدة لإنتاجه أو تقبّله، إلّا أنّه يختلفُ عنه من حيث هو راجع لا إلى البنية النّحوية ولكن إلى بنية "مكوني علم النّص" أي "المفاهيم والعلاقات" التي تقابلها مفاهيم وعلاقات في معرفتنا للعالم. إنّها البنية المفاهيمية الّتي

[1]- محمد مفتاح، المعنى والدلالة، ط1، المغرب، المركز الثقافي للكتاب، 2018م، ص80.

[2]- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (مرجع سابق)، ص53-52.

تتبني عليها البنية السطحية النحوية، ..."[1] ويُقصدُ هنا بالانسجام الدّاخلي "البنية الدّاخلية"، أي "الاتساق المنطقي حتى بين الأجزاء المتباينة"، بحيث يصبح النص كُلًّا موحدًا[2].

وفكرة الانتظام الذّاتي تفيدُ أنّ البنية كونها تتمتّع بنظامها الدّاخلي فهي لا تحتاج إلى ما هو خارجَ نطاقها لسيرورة العملية التّحويلية، بل تعتمدُ على نظامها مع إعلان لقوانين حدوده الذّاتية وذلك لضمان عدم تدخّل أنظمة أخرى وبالتّالي تكتفي البنية بذاتها.

وقد ذكر محمد مفتاح لأهم خصائص النّسق التي أجمع عليها الباحثين وهي[3]:

1-حدود قارة نسبيًا يمكن التّعرف عليه بها.

2-بنية داخلية متكوّنة من عدّة عناصر منتظمة وتحيلُ على نفسها.

3-نسق الخطاب عضوي مفتوح متغيّر ومتحوّل ومتوجّه نحو التّعقيد الذّاتي؛ عليه أن يحافظ على ثابت أو ثوابت.

4-كلّما كثُر حذف عناصره قلّ تأثيره وإقناعه؛ ومعناه أنّ النّسق يكتسب قيمته بكامل عناصره منسجمة مع بعضها البعض وأي حذف أو اختلال بها يمسّ بالنّظام الكلّي لها.

5-يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره؛ ذلك أنّ النسق مرتهنُ بالتّغيرات الاجتماعية والتّحولات الحاصلة في المجتمع.

النّسق الثّقافي هو مجموعة من الظّواهر المنتظمة وفق نظام كلّي، قادر على التّخفي والضّمور يكتسبُ قيمته من خلال وظيفته النّسقية داخل الخطاب، وما يميّزه عن غيره أنّه يتمتّع بخاصية التميّز

---

[1]- هشام القلفاط وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، تقديم حمّادي صمّود، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة وحدة البحث في تحليل الخطاب، 2008م، ص65.

[2]- محمد عناني، المصطلحات الأدبية، دراسة ومعجم انجليزي-عربي، ط3، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2003م، ص171.

[3] ينظر: محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف (مرجع سابق)، ص48.

والاختلاف؛ والتحوّل؛ وإمكانية التّغيير والتّبديل فيما بين عناصره، وأجزائه، بحيث لا يحدثُ أيّ تغيير أو خلخلة داخل هذا النّظام، حيثُ يكون هذا النّسق مترسّخًا في لا وعي الشّخصيات التي تدورُ في فلك المجتمع الّذي يضمنُ الاستمرارية لهذا النّسق، كما أنّه يتمتّع بخاصية التّبادل بين عناصره الدّاخلية لتحقيق الانسجام الكلّي لوحدات النّظام.

الفصل الثاني: النّسق الثّقافي وأبعاده الدلاليّة

1- النّسق الثّقافي

يمثّلُ النّسق الثّقافي أحد أهم أساسيات النّقد الثّقافي الّذي يصنّفُ بأنّه "ممارسة أو فاعلية تتوفّر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أم فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً تولد معنى أو دلالة"[1]ومن ثمّ فهو نقدٌ مطالبٌ بمعالجة نصوص الثقافة من حيث اكتشاف دلالاتها المتباينة أيديولوجياً وتاريخياً وسياسياً واجتماعياً وفكرياً، ذلك أنّ شأنه مقترنٌ بميادين الثقافة المتنوّعة، ومعنيٌ بمسائل المجتمع والعلاقة بين السّلطة والإثنية والجماعة والجنس، وهو الأمر الذي خوّل اعتبارًا بالغًا لإكراهات السياقات السّياسية والتاريخية على العمل الأدبي؛ وبالتّالي فالمبدع يعرض رؤيته للعالم ونظرته للأشياء طبقًا لمعتقداته الأيديولوجية، وظروفه المجتمعية.

يتميّز النّسق الثّقافي بالمخاتلة* وذلك من خلال توظيفه للّغة المجازية والاستعارية ومن أجل صوغ رؤية لا متناهية للعالم، ومنه فقراءة النّسق الثّقافي في النّص أو الخطاب تحتاج متلقي ذو قدرة ثقافية تمكّنه من تحليل بنى النص، مُتّكئًا في ذلك على الرّموز الفاعلة داخل هذا النّظام، بغية لاستنطاق

[1]- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، سلسلة الفكر، ط1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، ص11.

* يرتبط مصطلح المخاتلة بالمعنى اللغوي للفظ الختل الذي يعني: التخادع عن غفلة، فهو المداورة والحيلة والتخفي، واللجوء إلى طرق ملتوية تحتال لبلوغ الغاية. وهو في سياق النقد حيلٌ وإيهام فنّي لإظهار شيء، وإضمار ما ينقضه وينسخه. ومفهوم النسق الثقافي في ذاته يحمل مضمون المخاتلة؛ لأنه يعمل نقديا على تحليل مظاهر الإخفاء، والمخاتلة لينسخ الإظهار والشفافية اللذين يظهران في النص القصصي مباشرة.

المسكوت عنه والكشف عن المضمر الرّابض "فالقراءة الثقافية تسعى إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمّن النصوص في بناها أنساقًا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصوّر كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة"[1] فالنّسق الثّقافي أحد الأنساق الاجتماعية؛ إذ نحن أمام نسق متغيّر وبيئة متغيّرة "إذ طالما يحيا الكائن يبقى محافظًا على استمراريته. فالحياة تعيد إنتاج نفسها بوسائلها، لكن الموت ينهي هذا النسق"[2].

ويتجلّى المفهوم نفسُه في تعريف "عبد الفتاح كليطو" يقول: "ونعني بالنسق الثقافي مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية، تفرضها في لحظة معينة من تطوّرها الوضعية الاجتماعية، والتي يَقْبلُهَا ضمنياً المؤلف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو النص الثقافي"[3] فهنا يصبغُ النسق بكلّ قيمة اجتماعية أو دينية أو أخلاقية ليندرج ضمن النص الثّقافي الّذي هو من تأليف فردي.

2- ملامح تشكّله:

يتفرّع النّسق إلى أنساق متعدّدة، وكلّ نسقٍ يمتازُ بخصوصيّة سواء كان خاصًّا أو عامًّا، هامشيًا أو مركزيًا، ثابتًا أو متطورًا، وقد تشكّلت أنساق عديدة في ظلّ ظهور النّقد الثقافي، وتبعاً للمرجعيات الّتي أثّرت فيه، نتطرّق إلى تفصيلها فيما يلي:

---

[1]- يوسف عليمات، النّسق الثّقافي –قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، ط1، عالم الكتب الحديث، 2009م، ص11.

[2]- نيكولاس ولمان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ص23.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 2001م، ص08.

2-1 الملمح الأسطوري

يرتبطُ ظهور الأسطورة بظهور الإنسان البدائي الأوّل الذي سعى لفهم ما يحيطُ من حوله من ظواهر، ومحاولة إعادة تنظيمها؛ بغية إحداث تغيير عالم دنيوي، ومن ثمّ راح يبحث عن بديل في العالم الآخر؛ عالم يسوده الخيال وهو عالم الآلهة، إذاً فالأسطورة[1]، هي "التّاريخ غير المدون، وبتقادم الزمن لبست –بفضفاضية– الكثير من أحداث التاريخ تحت تأثير القدرة الإلهية التي تصنع كل شيء، كما يرى البعض، فأصبحت أية إضافة خارج الواقع مندرجة تحت هذه القدرة، فتحول الواقع إلى لا واقع، وأضيف إلى ما في التاريخ من كرامات لبعض الناس– وصفوا في القرآن على أنّهم أنبياء– أفعالًا أدرجت تحت مفهوم القدرة الإلهية"[2].

ولما عُرِّفَت الأسطورة على أنّها "حكاية تقليدية مقدّسة، يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة أحداثها مصنوعة أو متخيّلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدّسة، تناقلتها الأجيال المتعاقبة، كما تجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها وتكسبها قوة السيطرة على النفوس"[3] فأصبحت هذه الأخيرة تشكّل التّراث الجماعي الّذي يحفظ للأمّة ثقافتها.

تمثّل الأسطورة المادة الأدبية لأيّ إنتاج أدبي؛ فهي تمنحُ النّص الأدبي شعرية ومتعة لا مثيل لها؛ وهي سمة تتمازجُ ضمن النّسق الفني، بحيث تساعد الأديب في أسطرة نصّه بقصدٍ منه أو بغير قصد بغية تثبيت التّراث الأدبي، ومن أجل ربط النّص بالتّراث الإنساني والتّاريخ، وإضفاء عليه طابع خيالي جمالي؛ وهو ما يخلق عنصر الدّهشة والغرابة، فالأسطورة تساعدُ الأديب على تغريب ملامح الشّخصيات

---

[1]– ورد في لسان العرب "مادة تَسَطَرَ=سَطَرَ= السَّطْرُ والسِّطْرُ الصف الأول من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وأَسْطَارٌ وأَسَاطِيرٌ والأساطير: الأباطيل وهي أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطار "وإِسْطَارَة وأُسْطُورَة وسَطْرُهَا: أَلِفُهَا وسَطَرَ عَلَيْنَا أَتَنَا بالأَسَاطِيرِ"، ابن منظور، لسان العرب.

[2]– داود سلمان الشويلي، تجليات الأسطورة، قصة يوسف بين النص الأسطوري والنّص الديني، عمان، دار ابن النّفيس للنشر والتوزيع، 2021م، ص24.

[3]– فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دمشق، 1988م، ص19.

الرّوائية والابتعاد عن الواقع، وتمكّنه من خلق مسافة بينه وبين القارئ، وهو ما يُضفي على الحكاية لوناً من الحقيقة، فالرّواية تصوغ شخصياتها الرّوائية من الفعل الأسطوري لرؤية العالم.

ولارتباط الثّقافة بالأسطورة يتمّ تكوّن النّسق الثّقافي من خلال الرّموز الأسطورية؛ ومن ثمّ تتشكّل هذه الرموز ك "منظومة ديناميكيّة تتوصل إلى التشكّل كحكاية، تحت تأثير نسق ما "[1] فالأسطورة توضيح لمجموعة من الأنساق وتوظيف لسياق الرّواية الّذي تتحوّل فيه الرّموز إلى كلمات والأنساق إلى أفكار.

ومن هذا المنطلق؛ تنهضُ الأسطورة كنسق للتّرميز من خلال محاولة تجاوز العالم الواقعي، وعليه ف"دراسة الأسطورة وعلاقتها بالرّمز والطّقس لها مكانها المركزي في جميع الدّراسات الثقافية؛ ولها علاقتها بكلّ شيء من المشاكل النّفسية إلى المعتقدات السياسية"[2] كما ينتقلُ النّسق الأسطوري من الفكر الشّعبي إلى الطّقوس والممارسات، فيأخذُ سمة العجائبية؛ و يُسهمُ بذلك في المزج بين الواقع والخيال بواسطة الوعي الفطري المتجذّر في ذاكرة كلّ فرد من الأفراد، ويعكسُ "رؤية الإنسان للعالم ولوعيه الفطري، فيأتي النّسق "متخفّيًا وراء النّسق الشّخصي، بل مرتديًا جسده وفكره وسلوكه"[3] لأنّه يشكّل أحد منابع التّراث.

وهذا الانتقال هو ما يساعدُ على تجاوز مرحلة نقل الواقع إلى مرحلة الكتابة الجمالية؛ ويتمّ هذا التّجاوز بأحد الاتّجاهات الثّلاثة التي حدّدها "سعد عبد الحسين العتابي" في استلهام الأسطورة في الرّواية العربية:

1- تفسير الظّواهر بطريقة أسطورية.

2- التّبرك بالأولياء الصّالحين، والدّراويش.

---

[1]- داود سلمان الشويلي، تجليات الأسطورة، ص39.

[2]- آرثر ايزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويس، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص188.

[3]- أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر بدر حلوم، ط1، سورية، دار الحوار، 2000م، ص175.

3- استثمار بعض الأساطير القديمة، لتكون جزءاً من بنية السّرد الرّوائي، ولا سيما أساطير الطّوفان، والإله المخلص وغيرها.

فبالرّغم من أنّ الأسطورة "تشير إلى وقائع حدثت في الماضي لكنها ما زالت مستمرة في الحاضر، وأنها يمكن أن تستمر في المستقبل. وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع، بين الحلم والحقيقة، وأنّ هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية... وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم، أو الايهام بحقيقته وواقعيته، وكذلك حل الصّراعات والمشكلات. وإيجاد نسق خاص لتفسير الكون والحياة"[1].

وما يعزّز هذا الارتباط بين الأسطورة والتاريخ أنّها تشكّل إحدى محرّكات التاريخ؛ ذلك أنّ "التاريخ لا تصنعه فقط -أو تحرّكه- الأحداث المادية الواقعية التي جرت بالفعل، وإنّما تصنعه أيضًا الخيالات والأحلام والأوهام التي تصاحب هذه الأحداث عادة أو تسبقها أو تأتي بعدها"[2]، هذا أنّ النّسق الأسطوري ينشأ من خلال الذاكرة الجمعية الممزوجة بين الماضي والحاضر، ومنه تتشكّل الرّؤية الأسطورية لدى المبدع بواسطة جمع من الرّموز النّفسية والاجتماعية وتراكم الخبرات الفردية التي تمنح النّسق سمة الأسطورية، وتبعاً للتطورات التاريخية فإنّ الأسطورة تقوم على الصّراع الّذي يسهم في تفعيل الحدث الأسطوري نحو التّطور والاستمرارية.

وهذا يسمحُ بالحكم أنّ للأسطورة وظيفتين: "فمن حيث هي آيديولوجيا تعمل الأسطورة على توطيد الواقع القائم واستمرار وجوده... ومنه كان يستدعي فهم الأسطورة، أي كشف القناع عن المحتوى الآيديولوجي الّذي تخفيه الأسطورة بوصفها وعياً مموّهاً"[3].

---

[1]- شاكر عبد الحميد، الحلم والرّمز والأسطورة، جمهورية مصر العربية، ط1، نوستالجيا للإعلام والترجمة والنشر، 2018م، ص12.

[2]- جمال الدين الخضّور، زمن النص، ط1، سورية-دمشق،1995م، ص22.

[3]- ياروسلاف ستيتكيفيتش، العرب والغصن الذهبي، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص10.

ومن ناحية أخرى، نجد أنّ الأسطورة تتعلّق دائماً ب"خلق" شيء جديد، فهي تحكي لنا كيف جاء شيء ما إلى الوجود، وكيف وضعت قواعد لمسلك معين أو مؤسسة معينة أو طريقة معينة لأداء عمل؛ ان هذا "الخلق" لهو السبب الذي من أجله تكوّن الأساطير النموذج المثالي لكل فعل بشري محمّل بالمعنى"[1]، فالأسطورة تدور حول "الدين وشعائره والتاريخ وحوادثه والفلسفة ومجالاتها والكون جميعه عند القدماء.. إنها فكرة بدوية تاريخية لونت بصبغة الأطناب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في عصر مضى وزال أثره من ذهن الناس.."[2]

إضافةً إلى هذا فالأسطورة تلبّي حاجات الأديب النّفسية؛ والشّعورية؛ وحتى تأمّلاته الفنّية باعتبارها وليدة لا شعور جمعي؛ فهي "حكاية تعيد الحياة إلى حقيقة أصلية وتستجيب لحاجة دينية عميقة، وتطلعات أخلاقية، وواجبات وأوامر على المستوى الاجتماعي، بل وحتى متطلبات عملية"[3] فهي فسحة للتّعبير عن اللاّوعي الجمعي في الإبداع.

ونركّز في هذا المقام على العلاقة بين الأسطورة واللّغة كون اللّغة هي المادة الخام للأدب، وكذلك المادّة الّتي تنشأُ منها الأسطورة؛ فالأسطورة تتحوّل من بنية بسيطة إلى إبداع كامل لأنّ "النسيج اللغوي الذي يتّخذ الأدب من بنيته فوق البنية البسيطة للأسطورة؛ وهو الذي تعرّض إليه "ليفي شتراوس (Claud Lévi-Strauss)" في كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية دراسة أسطورة أوديب" أنّ الأسطورة "تحتوي في مجموعها على وحدات تكوينية؛ حيث تمتلك هذه الوحدات وجودا مستقلًا ذاتيا تتشكّل بانتظام في بناء الجملة وهي ما تسمّى "الوحدات الأسطورية الأساسية"، وإذا نظرنا إلى الأساطير فلا نجد أن تكون الأسطورة "حقيقة مدركة باعتبارها نسقًا عبر النّسق اللّغوي وقد ربط "ليفي شتراوس" نظام الأسطورة بنظام

[1]- مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991م، ص21.

[2]- مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ط1، مصر-الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006م، ص17.

[3]- مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، ص22.

اللغة "الأسطورة تتعلّق بنظام اللّسان وتشكّل جزءاً لا يتجزّأ منه"[1] ومنه فإنّ إدراك الأسطورة ككلّ متناسق، لا تتدخّل فيه الأحداث المنفصلة بل مجموع الأحداث المتشاكلة.

إضافة إلى ذلك؛ يذهبُ "ليفي شتراوس" إلى القول بالتّشابه بين البنية الأسطورية والبنية اللّغوية، والذي يتجسّدُ في المستوى الرّمزي، فيجعلُ الأسطورة مشحونة بمستويات دلالية ثقافية، تظهر على مستوى السّطح، مثلها مثل اللّغة التي تصل إلى مستوى التواصل بفعل الرّمز الذي يعبّر عن الواقع.[2]

والأسطورة عنصر مقترن بالمعنى اللّغوي (لغة ومعنًا) وهما عاملان لا ينفصلان، وإذا كنّا نحسبُ أنّ الأسطورة من وعي الإنسان فالدّلالة هي أساس ذلك، وبالتّالي فتوليد هذا المعنى الأسطوري لا يتّكِئُ على المستوى التّركيبي والصّوتي فحسب؛ وإنّما من فكر المبدع، فدراسة المنظومة الثّقافية والوقوف على عناصر هذا النّسق الثّقافي هو ما يسمح لنا بالقول أنّ النّسق الأسطوري يتبلورُ من خلال ثقافة الكاتب وأثرها في الحياة الثقافيّة لمجتمع ما وذلك طبقاً لترميزات أسطورية مجتمعة؛ والرّمز هو ظاهرة قابلة للتّغيير ذلك "أن الرّموز تحيا: أي تنتشر بين المجموعات البشرية الّتي تتداولها وتسخّرها لمقاصدها وهو ما يسمح لها بالتّحوّل وتوليد رموز أخرى داخل السّير المتطور والمتبدّل والمتغيّر للإنسان"[3].

وإذا تأمّلنا الأساطير الّتي ترِدُ في النّصوص الأدبية وجدنا أنّ الأسطورة حقيقة واعية بعدِّها نسقًا ناتجًا عن نسقٍ لغوي، هذا ما حدّده "ليفي شتراوس" بتحديد بنية الأسطورة من خلال تحديد النّظام اللّساني، فالأسطورة جزء من النّظام الكلّي للّسان. لأنّ "دراسة الأسطورة وعلاقتها بالرّمز والطّقس لها مكانها المركزي في جميع الدّراسات الثّقافية، ولها علاقتها بكل شيء من المشاكل النّفسية إلى المعتقدات

[1]- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مَدخل إلى المناهج النقديَة الحَديثة، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996م، ص56.

[2]- ينظر: كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر، 1985م، ص43.

[3]- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006م، ص320.

السياسية"[1] فالأسطورة نتاج تراكمات نفسية؛ اجتماعية؛ سياسية، "وتشهد الرّابطة بين الأسطورة والطّقس بطريقة أخرى على البعد اللّا لغوي في المقدّس. فهي تعمل بوصفها منطق المطابقات التي تُسمِ عالم المقدّس وتشيرُ إلى خصوصية رؤية الإنسان الدّيني للعالم"[2].

إنّ ما يقومُ به الرّوائي من أسْطرَة للواقع هو ليس بالأمر الهيّن إذ هو أمام إعادة خلق للواقع مستندًا إلى عنصر التّخييل للتّعبير عن الواقع بصدقٍ وبما يتواءمُ مع مسار النّص الأدبي وذلك وفق أطر نسقية تختلف في البناء لكنّها متداخلة المعنى، فإضفاء صفة الأسطورية على السّرد من خلال التّوظيف التّرميزي للشّخوص والأحداث والأمكنة هو ما يُعرب عن تميّز الأسطورة بسمات متخيّلة ذات طابع رمزي، فالأديب يجسّمُ الرّموز التي يأخذها من الأساطير والمعتقدات الشّعبية ويجعلُها كأنّها كائنات بشرية تمارسُ ما يُمارسه الإنسان في صراعه مع الحياة.

2-2 الملمح التاريخي:

تتّفقُ الرّواية مع التّاريخ في البنية التّاريخية التي يتأسّسُ عليها السرد مُكوَّنةً من (شخصيات وأمكنة وأزمنة) فالتّاريخ عنصر مهمّ في بناء النسق التاريخي، لأنّ الكاتب يستقي مادّته التاريخية مثلما يفعل المؤرّخ ويعتمدان الرّجوع إلى الماضي، إلاّ أنّ كلا منهما يتعامل معها حسب الأدوات الإجرائية التي يملكها وحسب الهدف الذي يرجوهُ.

يشتغلُ التاريخ داخل السّرد باعتباره أحد أهم مظاهر التّراث؛ فينطلقُ السّارد من التّاريخ كمادة تاريخية ومن ثمّ يُضفي عليها قالباً حكائياً موظّفًا في ذلك حقائق تاريخية، ومنه تأخذ الرّواية مأخذ تسجيل الوقائع التاريخية؛ وينحو النص منحى تاريخي "فحين يكون التّاريخ حاضرا في النّص الإبداعي الروائي

[1]- أيزا برجر آرثر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ص188.

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط2، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006م، ص105.

فالكاتب يعي تمامًا أن المرجعية التاريخية هنا هو ذلك النّسق التاريخي الّذي يستمدّ منه ما يمكن لمادته الكتابية ولموضوعه الذي يشتغل عليه"[1] وهذه المادة التّاريخية هي ما يتّكأُ عليه الروائي في كتابة الواقع ومنه يتشكّل النّسق التاريخي.

فالرّواية التاريخيّة نازعت الرواية الواقعية دورَها في التّأصيل للواقع ومعالجة القضايا التّاريخية الاجتماعية سالكة في ذلك مسار التّخييل التاريخي؛ وأوغل منها مُضيًا في دروب التّخييل الملتوية، ممّا يجعلها ساحةً للمتناقضات، ومع ذلك فالرّواية التاريخية "ليست ارتدادًا صرفًا إلى الماضي ولا هي اتّجاه صرف إلى التّخييل وهذه المعادلة الصّعبة هي الّتي أغرت كتاب الرواية التاريخية، بمن فيهم من أقبل على الواقعيّة إقبالًا صريحًا، بأن يتوخّوا ضروبًا من الأقنعة تجعلُهم إذ ينصرفون عن واقعهم في ظاهر الأمر إنّما يصرفون إليه وجوههم في الحقيقة"[2] ومنه الكتابة بالتاريخ للبحث عن الحقيقة.

يستعيرُ الرّوائي من التراث ما يحتاجُه لتضمينه في المادّة الحكائية، مع أنّه يجدُ نفسَه أمام مسلك تسجيل وقائع حقيقية، وكذا الإحاطة بالزمان والمكان، ومجريات الأحداث التاريخية، والكتابة بالذّاكرة فالرواية عادةً ما تواكبُ التّخييل التاريخي أو ما يمكن أن نسمّيه استراتيجية القص المرجعي والدّخول في اللّعبة التاريخية، "فإمكانية الولوج إلى التاريخ إنّما تأسّس في الإمكانية التي من خلالها يُفهمُ حاضر ما في كل مرة كيف يكون مستقبليا"[3] فالكاتب المبدع يخضع المادة التاريخية إلى عملية تحويلية يمكن من خلالها تجسيد ظاهر الرّواية لغة وإبداعًا وتحيين باطنها بالمادة التاريخية، ومن ثم ينصهر الماضي مع الحاضر.

من هذا المنطلق يُسهِبُ الرّوائي في استغلال التاريخ لأنَّ كتابة الخطاب التاريخي يحتاج إلى تواشج القدرة الإبداعية للكاتب مع اختيار الخلفية التاريخية، والتّخفي وراء الشخصيات التاريخية، و"التاريخ

[1]- فهد حسين، المرجعية التاريخية للرواية الخليجية، مجلة الأيام، العدد9862، السبت 09 أفريل2016م.

[2]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، ص181-182.

[3]- مارتن هيدغر وآخرون، حروب المعنى، ترجمة: فتحي المسكيني، ط1، المملكة العربية، السعودية، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، 2022م، ص61.

خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الواقع"[1] ويُستشفّ من ذلك علاقة الرّواية بالتّاريخ، في حين تبقى خصوصية الرّواية التاريخية في الرّجوع إلى الماضي ومحاكاة النّص التّراثي والبحث في الجذور التّاريخية مما تحتويه من انتصارات وحروب وهزائم وحتى الخلفيات الضاربة في القدم.

يسعى الّروائي من خلال محاورة التّاريخ ومحاكاته إلى تدثير مادّته التاريخية برداء اللّغة السردية، ومن ثمّ يصبح تناولَه للتراث استنطاقًا للذّاكرة الجماعية، والمساهمة في معالجة القضايا الوطنية والمجتمعية مواجهةً وتصالحًا، معتمدًا في ذلك "التخيّل التاريخي" والّذي يقصدُ به "المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد"[2]

وعليه فإنّ الرّؤية التاريخية تنطق بآلام الحاضر الرّاهن وإعادة كتابة التّاريخ وملء فجواته مما يعلن عن نسبية هذا الخطاب التّاريخي، كون أنّ الكاتب يخلق مفارقة بيّنة نحو النّزوع إلى الماضي ونقله إلى الحاضر مع إكسابه حيويّة وتجدّدًا وحداثة، فالخطاب التّاريخي قابل للانفتاح على المستقبل باعتباره خطاب جمالي؛ إبداعي؛ وتراثي إيديولوجي، ومن ثمَّ؛ يتشكّل النّسق التّاريخي ضمن حاجة الأديب إلى استثمار الماضي؛ ومساءلته؛ مع صقله بفعل التخيّل ليكتسب بذلك صفة الجمالي.

2-3 الملمح الأيديولوجي

يتضمّن الأدب مجموعة من القيم الدّلالية والتي تشكّلُ انعكاسًا لواقع المبدع ومجتمعه، وتعبيرًا عن أفكاره؛ وهذه الأخيرة يصطلح عليها بالأيديولوجيا[3] التي تعني "نظام فكري، أو نسق من الأفكار التي

[1]- إبراهيم عبد الله، التخيل التاريخي: السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013م، ص09.

[2]- إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003م، ص05.

[3]- ورد تعريفها على حد تعبير عبد الله العروي: "الأيديولوجيا كلمة دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغوياً، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية،

تعتنقها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة، قد تتضمن النسق بعض التناقضات، ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضاتها عمن يعتنقوها"[1]

وهنا يتبلورُ النّسق الأيديولوجي الّذي يتّصلُ بأفكار الأفراد ومعارفهم الّتي تحكم طبيعة العلاقات المتبادَلة بينهم، فيسعى هذا النّسقُ إلى تمرير مجموعة من الأفكار التي تحثّ النّسق الثّقافي العام؛ فالأيديولوجي له أهمية في تكوّن المجتمع وعلاقته مع المجتمعات الأخرى، كما ينمّ هذا النّسق عن الصّراع القائم بين مختلف الطّبقات الاجتماعية داخل المجتمع الواحد؛ فيتشكّلُ النّسق الأيديولوجي ممثّلًا في المضمرات النّسقية.

فالأيديولوجيا تتوغّل في النّص الأدبي بشكل موضوعي؛ إذ تدمجُهما علاقة تأثير وتأثّر؛ فالمبدع لا يبدع بعيداً عن الأفكار التي تُنظّمُ المجتمع الّذي ينتمي إليه، وأيّاً كان جنس هذا الإبداع فله وصلُ وثيق بالمجتمع الذي يندرج فيه؛ ولا سيما الرواية التي تعدّ مرآة عاكسة للواقع.

وقد لا يبدو هذا الانعكاس للأيديولوجيا واضحًا وجليًا عند القراءة الأولى؛ كون النّسق يتمتّعُ بخاصية الضّمور والتّخفي؛ إلاّ أنّه يتمّ التّعرف عليه بعد التّفسير والفهم العميق، وفي هذا المقام نستحضرُ رأي "ألتوسير Louis Pierre Althusser "[*] عن علاقة الأدب بالأيديولوجيا على حدّ قوله: "الفنّ لا يمكن اختزاله إلى مجرّد أيديولوجيا، بل إنّ له علاقة بالأيديولوجيا، ولكنّه ليس مجرد انعكاس لها"[2]، لأنّ الأديب دائما ما يحاولُ خلق عالم قريبًا من الواقع أو شبيهًا له دون أن يكون هذا العالمُ هو نفسه الواقع.

فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية"، عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، الدار البيضاء–المغرب، ط8، المركز الثقافي العربي، 2012م، ص09.

[1]– محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنكليزي–عربي، ط3، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003م، ص42.

[*] (بالفرنسية: Louis Pierre Althusser) (16 أكتوبر 1918 - 22 أكتوبر 1990) كان فيلسوفا ماركسيا بنيويا وأحد أهم المنظرين الماركسيين في القرن العشرين.

[2]– تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992م، ص11.

وقد عالج "تيري ايجلتون Terry Eagleton "[**] هذه الفكرة ليتوصّل إلى أنّ الأيديولوجيا تُبرِزُ الصّراع القائم بين الشّرائح الطبقيّة في المجتمع، ومنه فالأيديولوجيا تقتضي تفسير للظّاهرة الأدبية وعناصرها من (كتابة وأسلوب؛ وإيقاع، وتصوير...) وعلاقة ذلك بمهامها التي تؤديها أثناء توصيفها للمجتمع[1].

وتبعاً لهذه الرّؤية يتسنّى القول بأنّ: الأيديولوجيا موقف فكري والأدب تعبير وفهم لهذا الموقف؛ وتعدّد الرّؤى والمواقف ينتجُ عنه صدامات أيديولوجية تتركُ فعلها في الواقع، وهنا يأتي دور الأديب لتبيان هذا التأثير في شكل إبداع كتابي؛ فتتسرّبُ الأيديولوجيا من خلاله وتتّخذُ بذلك؛ شكل نسقي تتفاعل مع أنساق أخرى، ويُتعرّف إليها بواسطة القراءة، ذلك أنّ النص الإبداعي هو مجال "يُلعب فيه ويُمارَس، ويُتمثّل التحويل الابستمولوجي، والاجتماعي، والسياسي، فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليًا وجه العلم والأيديولوجيا، والسّياسة، ويتنطّع لمواجهتها، وفتحها وإعادة صهرها"[2]وهو ما يوحي بتراكم البنى الثّقافية في النّص لتعبّر عن موقف صاحبها الأيديولوجي.

وضمن هذه العلاقة بين الأيديولوجيا والنّص الأدبي يمكنُ القول أنّ النّص الأدبي "كتابة تنظّم الأيديولوجية، وتعطيها بنية وشكلاً ينتج دلالات متميّزة، في كل نص عن الآخر باختلاف التّجربة الخاصة؛ ويقوم النّص بتحويل الأيديولوجية وتصويرها، مما يسمحُ باكتشافها وإعادة تشكيلها، كإيديولوجية

[**] يرينتس فرانسيس إيغلتون (بالإنجليزية: Terry Eagleton) الحاصل على زمالة الأكاديمية البريطانية (وُلد عام 1943) هو منظر أدبي بريطاني، وناقد، ومفكر عام.

[1]- المرجع نفسه، ص14.

[2]- جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط2، المغرب، دار طوبقال، 1997م، ص13.

عامّة في عصر أو مجتمع معين"[1] فالأيديولوجيا تتسرّبُ في النّص بفعل تحويل عناصرها إلى دلالات ثقافية وإعادة صياغتها من طرف الكاتب انطلاقًا من عالمه الخاص*.

ومن منظورٍ مُغاير؛ فقد تعامل النّقاد العرب مع هذه الأيديولوجيات المكوّنة لبنية الرّواية على أنّها "تعبّر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، مع أنّ كتّاب الرواية غالبًا ما يقومون بعرض هذه الأيديولوجيات والمواجهة بينهما من أجل أن يقولوا ضمنيًا شيئًا آخر ربّما يكون مخالفًا لمجموع تلك الأيديولوجيات نفسها"[2] ذلك أنّ النّص السردي بطبيعته يحوزُ بين جوانحه على إلزامات أيديولوجية، بوصفها مقوّمًا من مقوّمات تشكيله، كما أنّها تخضع لقراءات متعدّدة، فكلُّ ناقد يفصلُ النّص عماّ يراهُ مُلائمًا لفهمه الخاص به، ومن ثمّ تفقدُ الأيديولوجيا حقيقتها الأولى نتيجة التّأويل الخاطئ لها.

إذاً؛ فالرّواية لا تجسّدُ أيديولوجيات الواقع وإنّما تصبحُ هي أيضًا ضمن المضمار الأيديولوجي، وبالتّالي فالأيديولوجيا كما وصفها بيير ماشيري** (Pierre Machery) "غير قادرة على إدراك عجزها أمام أسئلة الواقع من تلقاء نفسها، خصوصًا إذا هي لم تقدر على ترجمة هذه الأسئلة إلى لغتها الخاصة. ونقطة الضعف الجوهرية في الإيديولوجية هي أنها غير قادرة أيضًا على معرفة حدودها الفعلية وهذه هي الخاصية الأساسية للإيديولوجيا السياسية، لأنها إذا أُخذت من خلال نظرتها إلى ذاتها فهي تعتقدُ أنها تامة وشمولية أي أنها رؤية كاملة للكون ولا يأخذَ نسقها في التصدع إلّا عندما تتدخّل عناصر خارجية

---

[1]- عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001م، ص38.

* وهذا ما يقصد به المستوى الأول لوجود الإيديولوجيا، والتي تكون في ذهن الكاتب فكرة وتصبح بفعل صياغتها واعتماداً على العناصر الجمالية رؤيةً للكون وللحياة وبالتالي تخرُج من نطاق الخاص إلى نطاق العام.

[2]- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيَا النص الرّوائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص33.

**بيير ماشيري (ولد عام 1938) فيلسوف ماركسي وناقد أدبي فرنسي شخصية مركزية في تطور ما بعد البنيوية الفرنسية والماركسية.

عنها لتُسائلها"[1] وهذا بدوره يُعلنُ عن تفاعل الأيديولوجيا مع العناصر الأخرى وعدم توقّفها عند حدود نسبية ثابتة وإنّما تجاوُزُ ذلك بدخولها في صراعٍ مع البنى الدّاخلية والخارجية في النّص ومساءلتها.

وهكذا؛ فالأيديولوجيا عند دخولها النّص تتحطّمُ؛ وتندحرُ؛ لأنّها ترتبط بمكوّناتٍ أيديولوجية متضاربة تهدفُ للتعبير عن نفسها دفعة واحدة؛ وهنا ينشأ الصّراع في النّص الرّوائي، وهو ما يسهمُ في تشكّل الحبكة السّردية، وبالتّالي فإنّه لا يمكن استيعاب طبيعة هذا الصراع إلا بفهم التّصور الكليّ للكاتب كأيديولوجيا انطلاقاً من فهم الأيديولوجيات المشخَّصَة؛ والموظّفة داخل النص الروائي؛ "فصوت الكاتب في الواقع (أو أيديولوجيته) يكُونان موجودينِ ضمن الأصوات المتعدّدة المتعارضة منذ بداية الرّواية، غير أنّ جميع هذه الأصوات تبدو متعادِلَةَ القيمة بحيثُ يكونُ من المتعذّر تمامًا تحديدُ الموقف الّذي يتبنّاهُ الكاتب ما دام يديرُ الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام"[2] فموقف الكاتب منذ البداية هو أحد طرفي الصراع الأيديولوجي ولو كان يتخفّى وراء شخصياته التي يوظّفها إلاّ أنّ هذا لا يشكّل حاجزًا لمعرفة أيديولوجيته التي ينتمي إليها ومعتقداته التي يتبنّاها.

2-4 الملمح الاجتماعي

إنّ الأدب لم ينفصل عن الظواهر الاجتماعية وهو أمرٌ لا نقاش فيه، والنّقاد بدورهم لم يتخلّوا عن تفسير هذا الأدب بربطه بالواقع والمجتمع، وعليه وجبَ وجود هذه العلاقة في ظلّ الصور الواقعية المتعددة، بحيث يظهر الواقع ممثّلاً في أحداث تاريخية؛ أو اجتماعية؛ أو في شكل عناصر مادية، أو مواقف حياتية، أو حتى من خلال فكر نقدي يهتم بتبرير سلوكات الفرد في المجتمع؛ وموقفه من التاريخ.

تُؤسّس هذه الفكرة؛ لوجود علاقة بين النقد والواقع وهو ما سمّي بالنقد الاجتماعي سابقًا، وهو يبحث في الشروط المادية؛ والمعنوية لإنتاج الأدب داخل المجتمع، ولمّا تعدّدت ثقافة الفرد تبعاً لثقافة الجماعة

[1] - حميد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص30.

[2] - المرجع نفسه، ص36.

التي ينشأ بها من عادات وتقاليد وأعراف تساعدُه على الانسجام مع مجتمعه؛ هو ما يجعله يبرز ذاته ووجوده فيتشكّل نسق اجتماعي يحدّد هويته وانتماءه الجماعي؛ وخاضعًا للمتغيّرات الثقافية.

ولمّا كان النسق عبارة عن مجموعة من المصالح والأنشطة المرتبطة بعضها بالبعض الآخر، تنظّم تفاصيلها ومظاهرها وفق ترتيب منسّق يتميّز بأداءٍ منسجمٍ في وحدة متكاملة، فيمكن تصور النسق –كما يراه كريغ كالهون–* craig calhoun)، على أنّه نموذج من أفكار عامة، يستخدم لتيسير الظواهر المركّبة وتحليلها، على أساس أنه في واقع الأمر تجريد من نسق أكبر، بينما هو في الوقت نفسه يحتوي على أنساق صغرى، كما هي الحال في الأنساق الاجتماعية على وجه الخصوص، وهكذا تكون الأنساق في الحقيقة غير ثابتة[1]؛ وهنا تكمن مهمّة النّسق في الإلمام بالظواهر الاجتماعية وتصنيفها، وتحديد طبيعتها، وإبراز كل مظهر اجتماعي ضمن نسق معين؛ فنجد النّسق الأسري، والنّسق القرابي، والنّسق الاقتصادي، والنّسق التربوي، والنّسق القيمي الذي يحمل معتقدات الفرد ومختلف ممارساته اليومية، والّتي هي في أصلها أنشطة اجتماعية "تنتج فيها أشكال رمزيّة للثقافة تحمل قيما ومعاني اجتماعية معيّنة تنتج فيها من أجل إشاعتها بين النّاس ومن أجل المحافظة عليها"[2]

وباعتبار النّسق حالة اجتماعية؛ فهو عرضةً للتغيّر بواسطة النص، انطلاقًا من بداية إنتاجه إلى تفسيره في صورة توالٍ من الوقائع الاجتماعية؛[3] ومردُّ عدم استقرار النسق وعدم توازنه إلى التغيّر الاجتماعي وما يُحدِثُه من تأثيرٍ على مستوى العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع؛ فالتغيّر الاجتماعي هو "كل تحوّل يحدث في البناء الاجتماعي والمراكز والأدوار الاجتماعية، وفي النظم والأنساق والأجهزة

* كريغ كالهون (craig calhoun)، ولد في عام 1952م، عالم اجتماع أمريكي ومدافع عن الاستفادة من علم اجتماعي لمعالجة قضايا تهم العامة.

[1]– ينظر: كريغ كالهون، النظرية الاجتماعية النقدية: ثقافة الاختلاف، وتاريخه، وتحدّيه، تر: مروان سعد الدين، ط1، بيروت، ديسمبر، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، 2013م، ص98.

[2]– توفيق قريرة، بحوث في السيميائيّات الثّقافيّة، ص28.

[3]– روبرت دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمّام حسّان، ط1، مصر، عالم الكتب، 1418هـ–1998م، ص92.

الاجتماعية خلال فترة معينة من الزمن، ولما كانت ظواهر المجتمع مترابطة ومتساندة، فإن أي تغير يحدث في جانب من جوانب الحياة الاجتماعية، يقابله تغيرات أخرى في كافة الجوانب وبدرجات متفاوتة"[1] وهذا المفهوم يشير إلى أن التّغير الاجتماعي يمسّ جميع الجوانب الحياة ومختلف النّظم الاجتماعية وهذا التّغير يضارعه تغيّر على المستويات الأخرى كالمستوى الفني والأدبي.

والنظام الاجتماعي حسب "فيبر ماكس*"(Max Carl Weber) هو "العلم الذي يعنى بفهم الفعل أو النشاط الاجتماعي وتأويله وتفسير حدثه ونتيجته سببيا... ويمكن القول أيضًا بأنه العلم الذي يحاول أن يدرس الفهم التأويلي للفعل الاجتماعي من أجل الوصول إلى تفسير علمي"[2] ومن ثمّ إعادة الاعتبار إلى النّسق الاجتماعي.

وهكذا كان اهتمام علماء الاجتماع بدراسة الميزات الثّقافية في المجتمع، وهو ما ساعد النقاد الثقافيين في الكشف عن الأنساق المتخفّية وراء الأيديولوجية الشّعبية ومساهمتها في العالم الاجتماعي ودور الأفراد داخل المجتمع، ويتمّ ذلك بالتطرّق للموضوعات السياسية والمتعلّقة بالسّلطة في أغلبها، فيسعى من وراء ذلك إلى فهم واستيعاب الممارسات الثقافية وفهم جميع الأشكال الثقافية بدءًا من تحليل السياق الاجتماعي وصولًا إلى المذاهب السياسية في حدّ ذاتها.[3]

ونستحضر في هذا المقام مشروع سيميولوجيا "لوتمان (Youri Lotman)" الذي يقصد به "نسق الثقافة" وهو "أنّ الثقافة عبارة عن نسق من العلامات السيميولوجية التي تكتسب دلالتها عبر ثقافة ما، وهو يسند لهذا النسق وظيفتين: الأولى، وهي المهمّة الأساسية وتتمثّل في تنظيم العالم بنيويًا من حول

---

[1] دلال ملحس استيتية، التغير الاجتماعي والثقافي، دار وائل للنشر، ط3، الأردن، 2014، ص24.

* ماكسميليان كارل إميل فيبر (1864 –1920) كانَ عالِمَ اجتماعٍ ومؤرخٌ ومحامٍ واقتصاديٌّ سياسي ألماني ويُعتبر من بينِ أهمِّ المُنَظِّرين لتطوّر المجتمع الغربي الحديث.

[2] – جون بول وليام، الأديان في علم الاجتماع، ط1، 2001م، ص69.

[3] – ينظر: مجموعة من الكتاب السوفييت، نظرية الادب، تر: جميل نصيف التكريتي، وزارة الإعلام العراقية، 1980م، ص80.

الإنسان وهو المحيط الذي يجعل الحياة العضوية ممكنة أمّا الوظيفة الأخرى لهذا النسق من منظور لوتمان فهي العمل كبرنامج يتحكّم في الأفعال والأفكار المستقبلية لأبناء الجماعة المتمثّلة لهذا النّسق الثقافي"[1] فهو يعتبرُ الثقافة مفهومًا سيميولوجيًا أي مجموعة من الدّلالات.

ومن هنا تتولّدُ العلاقة بين ما هو لغوي وما هو اجتماعي/ثقافي بتشكّلُ الثقافات بين الشعوب؛ وهذا التّفاعل بين "المادي والمعنوي" يخضع للمتغيرات الثقافية لأنّ موقف الأفراد يتأثّر بالبيئة الثقافية، ومن ناحية أخرى؛ فالعناصر الاجتماعية تتضمّنُ عادات وتقاليد الفرد ودينه ولغته؛ والأدوات البيولوجية؛ ومن ثمّ يشكّلُ العقل نظامًا يتواجدُ في ذهن الفرد، ومختلف الأنظمة الرّمزية التي تحقّقُ التّفاعل الاجتماعي، وهو ما يميِّز النّسق أي القدرة على تداخل الأنساق فيما بينها وتغيّرها المستمر.[2]

إنّ الثقافة تتغيّرُ بتغيّر الرّؤى الاجتماعية، وهي تُبنى على مجموعة من العلامات والمعاني المترابطة فيما بينها؛ وذلك ضمن سياقٍ ثقافي اجتماعي لأنّ العالم السيميائي متعدِّد المعاني ومنفتحًا على جميع الوجهات الاجتماعية والثقافية والتاريخية، بحيث يتمُّ تطويعها –في النظرية السيميائية– حسب علاقتها بالفرد، ذلك أنّ "القيد الأساسي الّذي يؤثّر في أيّ ممارسة اجتماعيّة يكمن في أنّه يحمل دلالة، أي أنه يتمفصل كلغة"[3] وهنا تصبح هذه الدلالة ركيزةً للرّؤية الاجتماعية والّتي يتمُّ الكشف عنها بواسطة التّحليل الثقافي.

---

[1]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي–إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1971م، ص201.

[2]– ينظر: عبد الله غالي الموسوي، النظرية البنائية واستراتيجيات ما وراء المعرفة، ط1، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، 1436هـ–2015م، ص40.

[3]– دانيال تشاندلِر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، أكتوبر 2008م، ص33.

ونظراً لتصارع التيارات المنهجية في تناول الحقل الثقافي، فإنّ التّحليل الثقافي يقوم على أربعة مداخل* أساسية:

أ-المدخل الذاتي: يتناول هذا المدخل العادات والذهنيات والأفكار والقيم التي يتبنّاها أفراد المجتمع، فتكون الثقافة -استناداً إلى هذا- صياغة ذهنية يصنعها أفراد مشتركون مختلفون وتجسد طبيعة الفرد الخاصة؛ سواءً في رؤيته للعالم ولما حوله، أو في المشاعر التي تعتريه من شعور بالاغتراب أو القلق أو الحزن، ...، فيتكوّن المعنى الذي يكتسبه الفرد من فهمه للواقع والحياة.[1]

ب- المدخل البنيوي: يعتني بالعلاقات بين عناصر الثقافة وأنماطها، فيتعرّف إلى القواعد والنظم التي تضفي على هذه العناصر الثقافية الانسجام وإكسابها التميز، والمتمثلة في الرموز الخطابية، وهنا تكون الثقافة موضوعا، والمعاني تتغير عبر الزمن بفعل القيم ذاتها.

ج- المدخل التّعبيري: يركّز على الرّموز التّعبيرية للثقافة ومدى مساهمتها في الهيكل الاجتماعي الكلّي، باعتبار أنّ الثقافة ليست مظهر لتجسيد التّجربة الذاتية بقدر ما هي تعبير عن العلاقات الاجتماعية والغرض منها في تنظيم الحياة الاجتماعية. فالإيديولوجية مثلا تصور على أنّها نسقًا من الرّموز تسهم في تحديد طرائق وأساليب تنظيم العلاقات الاجتماعية.

د- المدخل المؤسسي: في هذا المدخل يُسمحُ للثّقافة بالتطوّر عبر مؤسّسات وموارد تتيحُ لها إمكانية الاستمرار، (تنمية علاقات الدولة)، فيتمّ نقل المنتجات الثقافيّة، ومفاد هذه الفكرة أنّ الثقافة ليست ما يتمّ إنتاجه فقط، وإنّما تنتج بمساهمة فاعلين بواسطة منظمات ومؤسّسات وثقافية[2].

* هذا في تحديد تالكوت بارسونز إذ عدّها في أربعة مداخل رئيسية.

[1]- محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظرتي الفعل والنسق الاجتماعي، مراجعة وتقديم، أحمد رأفت عبد الجواد، ط1، ص103.

[2]- ينظر: السيد يسين، التحليل الثقافي للمجتمع نحو سياسة ثقافية جماهيرية، ص19.

ولهذا فإنّ دراسة الثقافة لا تتآلف من إيجاد العلاقة بين الثقافة والبناء الاجتماعي كما كان عليه التصور التقليدي ولكنها "تتآلف من إيجاد العلاقة بين الأفعال الرمزية المحددة وبين البيئات الرمزية الأوسع التي حدثت فيها تلك الأفعال"[1] وبالتّالي فالنسق الاجتماعي يمثّل النظام الذي يحكم أفعال الأفراد ومواقفهم وتفاعلاتهم داخل المجتمع.

2-5 الملمح البلاغي

ينطوي النّسق على جملة من النظم المستترة وراء الخطاب الأدبي، والّتي تُراعي ممارسات وسلوكيّات حياتية خاصة بمجتمع ما تكمن في العقل الباطن؛ كما هو الحال حسب تعريف "عبد الله الغذامي" الذي يعرّفها على أنّها إيديولوجيات وعقائد تتبلور ضمن النسيج الأدبي الإبداعي، ومنه وضع الناقد مجموعة آليات منهجية[2] للكشف عن النّسق الثّقافي؛ باعتبار أنّ أي منهج لابدّ أن يستند إلى أدوات إجرائية تمكّنه من تطبيقه على مناهج النص الأدبي، ومنه تستدعي دراسة أي نسق في نص أدبي ما النظر في الأجزاء الخاصة بالأنساق المتشابكة فيما بينها والمترابطة بعضها ببعض؛ في حين يمتازُ كلّ نسق برموزه وخصائصه التي تجعله ثابتًا مستقرًا، وهو الّذي بدوره يفرض على الكاتب أسس وقوانين معينة، يعرضُ الباحث هذه الآليات فيما يأتي:

أ-المجاز الكلي:

دعا "عبد الله الغذامي" إلى توسيع دائرة المجاز إذ أولى الاهتمام بكامل الخطاب دون التّركيز على لفظة واحدة، ومنه البحث في البنية الثقافية بدل الاكتفاء بالبنية الإبداعية الجمالية، وبالتّالي الوصول إلى

[1]- بيرجر بيتر وآخرون، التحليل الثقافي، تر: فاروق احمد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م، ص38.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية في الشعر العربي، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص67.

الدّلالة الثقافية[1] ومنه فقد اقترح أنّ قيمة المجاز الثقافية هي القيمة الفعلية وليس البلاغية كما هو مألوف لدى البلاغيين، ويعوّض التصور البلاغي بالتصوّر الوظيفي (الاستعمالي) فينقلُ المجاز من دائرة العناية باللّفظة المفردة إلى الخطاب الّذي يحتوي ويتشكّل من رؤى كليّة ومتكاملة، ومن ثمّ فوظيفة المجاز – حسب رأيه– ذو بعدين: ظاهر يتجلّى من خلال اللّغة الجمالية، ومضمر ينتج بفعل الخطاب؛ ذلك أنّ اللّفظ قبل توظيفه ليس حقيقةً ولا مجاز، وإذا اقتُرِن هذا الاستعمال بالفعل الثقافي –أي وضع الخطاب في وظيفته– فكلُّ "انزياح أسلوبي يضمر حضور صوت خاص، يسهم في توزيع الإشارات التي تسمح بالتعرف على الشخصيات المتحدثة باسم جهة ما، وأخيرا الأطروحات المحمولة ضمنيًا"[2] ، ومن ثمّ يولدُ التعبير المجازي ولادة ثقافية، ترضخ لآليات الفعل الثّقافي لتكتسب الطابع الثقافي الجمعي.

ولمّا كانت الجماليّة صفةً ضروريّة في النقد الأدبي، فإنّ توافرها في النّقد الثقافي بوصفها خدعة، في فكر الغذامي، يعني الرّفع من شأن الاشتغال الجمالي في بنية الخطاب الثقافي من ناحية، والاعتراف بقابلية البلاغي والجمالي في التّملّص والمراوغة وتوليد الأنساق من ناحية أخرى[3] وقد كنّاه الناقد "عبد الله الغذامي" ب "المجاز الثقافي" ليحُلّ محلَّ المجاز البلاغي، وهذا يدعّم ما ذُكر آنفاً أنّ المجاز يقوم على ازدواجية المعنى، "وهو ما يقوم على الكناية وربّما التورية والإبهام، ويكتنز بالتّكثيف الزماني والمكاني، وعادة ما يلجأ إلى مسلك السرد الرّمزي عند التّعبير عن المكبوت، والممنوع، والتابو،.. كالتعبير عن مواقف الكاتب في الظروف الاستبدادية القمعية، والاضطهاد الاجتماعي أو الديني، ويستثمر فيه حوار الشخصيات بالتوسّل إلى لغة ازدواجية تنطقُ بظاهر المعنى وتخفي المردّ منه"[4].

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص67.

[2]- برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، دار الحكمة، 2002م، ص44.

[3]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافيّ، الشعر الجاهليّ نموذجاً، ط1، عمّان، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004م، ص35.

[4]- مصطفى شميعة، التأويل وآلياته في النسق الثقافي العربي، ط1، عمان، الابتكار للنشر والتوزيع، 2019م، ص279.

ولعلّ ما يرمي إليه "الغذامي" هو إحراز قدرة على كشف فعل الأنساق داخل الخطاب الثّقافي ومن ثمّ توجيهها توجيهًا يتعدّى المؤلّف الحقيقي (النّموذجي) إلى المؤلّف المجازي (مضمر)، أو بالأصح "المؤلف النسقي"، وبالتّالي يأتي دور القارئ للكشف عن هذا المؤلّف المضمر والبحث عن الدّلالات المتناقضة والمعطيات الثّقافية داخل الخطاب؛ والتي تتيحُ للقارئ القبض على الدّلالة النّسقية والتّعرف على حركة النّسق الثقافي داخل الخطاب[1].

يتعارضُ هذا مع ما جاء في نقد "عبد الوهاب المسيري" الّذي تجاوز كون الصورة المجازية وسيلة للتواصل والتّأثير، فهو يرى أنّ "الحركة العامة للمجاز هي ربط العنصر المادي البسيط بعناصر معنوية مركّبة، وربط ما هو معروف ومحسوس* بما هو غير معروف وغير محسوس، حتى يصبح غير المعروف وغير المحسوس أكثر قربا منا نحن البشر الذين نعيش في عالم المادّة وداخل حدوده، وإن كنا نحلم بما وراءه. وبهذا تصبح الدوال اللغوية أكثر اتساعًا وتركيبًا، وهو دائما اتّساع يجعلها أقل التصاقا بالمادي والطبيعي"[2] فالمجاز عنده يقف عند ربط الصورة المادية بما يقابلُها بالصورة المعنوية.

ب- التورية الثقافية:

اهتم النّقد الثقافي بمحاولة تجاوز المصطلحات البلاغية فأخذ منها مع محاولة تعديلها تعديلًا يتماشى مع خصوصيته، ومصطلح التورية الثقافية من ضمن المصطلحات الّتي استعارها الناقد "عبد الله الغذامي" في مشروعه الثقافي، فالتورية حسب تعريف "عبد العزيز عتيق" يقول: "والتورية في اصطلاح رجال البديع: هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، قريب ظاهر غير مراد، وبعيد خفي هو المراد. ونحن نجد لها أكثر من تعريف لدى المتأخرين، ولكن هذا الجرعاء والأجرع: الأرض ذات الحزونة تشاكل

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (مصدر سابق)، ص75.

* يقصد هنا بالمحسوس عالم الشهادة، وغير المحسوس عالم الغيب.

[2]- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، ط2، القاهرة، دار الشروق، 2002م، ص17.

الرمل، وقيل: هي الرملة السهلة المستوية لا تنبت شيئاً، والقطر: المطر"[1] فقد دلّت في التوظيف البلاغي على تضمين معنيين أوّلهما قريب والثاني بعيد؛ والمقصود من البعدين هو المعنى البعيد، وليس القريب، ومن ثمّ تخضع للقصد، فيأتي دور الناقد للتفسير وليس كشف المضمر، ذلك "أنّه مقيّدٌ بقيود الجمالي والقصدي، لأنّ الخطاب هو مجموع المقاصد الظّاهرة والخفية: المعاني الأوّل والثواني، الرسائل المباشرة والمضمرة التي يحملها النص متوجّهًا بها إلى من هو متهيّءٌ لفهمها، وقد يتماس هذا الفهم للخطاب مع المعنى أو المقصدية"[2]

هذا الازدواج الدّلالي بين القريب والبعيد سمح بالتأسيس لحركة النسق الثقافي في معناه ومضمره؛ والتوسيع من مجال التورية؛ فبعد ما كانت التورية تتّصل بالمقصدية، اقترح "عبد الله الغذامي" "**التورية الثقافية**" للدّلالة على حال الخطاب من خلال المضمر؛ ونظراً لطبيعة الخطاب الذي يحتوي على بعدين الأول خفي والثاني لاواعي سمّاه "الغذامي" بالمضمر النسقي الثقافي، وُجد نتيجة التراكمات والظروف والتبس فالخطاب أصبح عنصراً نسقياً له تأثيره وفاعليته داخل الخطاب، ذلك أنّه ذو وجهين أحدهما نسق مضمر خفي، والثّاني نسق كلّي يُسهم في انتظام الخطاب، ومنه أصبحت التورية تتجاوز المعنيين القريب والبعيد إلى المعنى العام للخطاب الذي يحتوي على مضمر نسقي انتظم في الخطاب من خلال الكبت والتراكم[3]، إذاً فالتورية الثقافية في النقد الثقافي لها محمولين قريب ظاهر وبعيد مستتر وهو المَرجُوّ، وفي هذا المقام تعدّ التورية الثقافية كشف للمخبوء الثقافي.

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م، ص123.

[2]- محمد بازّي، صِناعةُ الخطاب -الأنساق العَميقَة للتَّأويليَّة العَربيّة، ط1، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر، 1436هـ-2015م، ص26.

[3]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص72.

ج-الدّلالة النّسقية:

لأيّ نصٍ كان دلالتين؛ صريحة تختصُّ بالعناصر اللّغوية وتقفُ عند حدود العمليّة التّواصلية، وضمنيّة ترتبطُ بالنص الأدبي وهي جماليّة، يضيف "الغذامي" الدّلالة النسقية النّاتجة عن الجملة الثقافية، وهي نتاج علائق مترابطة بَرَأَت عبر الزمن كعنصر ثقافي فاعل وكامن في أعماق الخطاب فأخذت تجوبُ ما بين اللّغة ووعي الكاتب وذلك لقدرة العنصر النسقي على التخفّي والضّمور[1]، ويظهر هذا النّسق في كلّ خطاب وأثناء قراءة عميقة تأويلية؛ لأنّ "الاكتفاء بهذه الصيغة في التلقي، يعدّ طمساً لوظيفتها الأدبية؛ فهي تنطوي على علامات أخرى غير محدّدة بشكل كاف، تقتضي أن يعيد القارئ تأويلها وإدماجها في سياق خطابات وأنساق ثقافية لعلّها انبثقت عنها أو تؤول إليها"[2] وهذا الفعل القرائي التّأويلي هو ما يسمح بتوليد دلالة نسقية غير الدّلالة الظّاهرة التي تبدو من خلال القراءة السطحية الأولى.

وترتكز الدّلالة النّسقية على مبدأ المحايثة (immanence) الّذي تخضع فيه الدّلالة لقوانين داخلية خاصّة مستقلّة عن المعطيات الخارجية"[3]وهنا يتشكّل الحوار مع النص والقارئ، كون النص ليس مجموعة من الكلمات اللّغوية إنّما هو علامات وأنساق تتطلّب قارئاً مؤهّلاً للفهم والتّأويل، أي أنّ الكاتب يصوغُ نصّهُ ضمن الكفاءة التأويلية للمتلقي.

وبذلك فإنّ الدّلالة النسقية سوف تكون هي الأساس النظري للفحص والتّأويل، ومهد للقراءة التّأويلية مع الإقرار بتوفّر الدّلالات الأخرى؛ البيّنُ منها والمضمرُ، والاعتراف بالقيمة الفنيّة، إلى جانب القيم المعرفيّة الّتي لا تستبعِدُها الدّلالات النسقية، وليست استبدالاً عنها، ويمكن القول أنّ هذه الدلالات وما يتدثّرها من قيم جمالية تؤدّي مساهمة جسيمة من حيث هي ستائر تتوارى من تحتها الأنساق، وتتضرَّع

---

[1]- المصدر السابق، ص73.

[2]- محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، ط1، تطوان-المغرب، منشورات كلية الآداب، 2010م، ص27.

[3]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص09.

بها لتأدية عملها المُخاتِل والّذي يتوخّى من هذا النّقد أن يُظهِرَه، وبالتّالي فالأنساق الثّقافية هي أنساق تاريخية خالدة ومستقرّة ولها السيّادة دائماً، ودليلها هو تهافت الجمهور إلى تعاطي المنتوج الثقافي المحتوي على هذا النّوع من الأنساق.[1]

د- الجملة الثّقافية (الجملة النّوعية):

استعان النّاقد "عبد الله الغذامي" بالجملة في طرحه لإجراءات النقد الثقافي، فالإعلان عن وجود دلالة نسقية هو ما يأْذَنُ عن تواجد مصطلح آخر هو الجملة الثقافية، فبعد استناد الدّلالة الصّريحة إلى الجملة اللّغوية والدّلالة الضّمنيّة إلى الجملة الأدبية فكذلك الدّلالة النّسقية، هذا الأمر ما يسمح بإنتاج الفعل النّسقي من الدّلالة المضمرة، وحينها تصبحُ الجملة الثّقافية هي "المقابل النّوعي للجملتين النّحوية والأدبية؛ حيث نميّز تمييزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمسّ الذّبذبات الدّقيقة للتشكّل الثقافي الّذي يفرز صيغة التّعبيرية المختلفة، ويتطلّب منا بالتّالي نموذجًا منهجيًا يتوافق مع شروط هذا التّشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها"[2] ومنه فالجملة الثّقافية تضارع الجملة الأدبية وتُسهم في التشكل الثّقافي للتّعبير.

وهذا يفيدُ بالقول أنّ الجملة الثقافيّة مقترنة بتلك الحركات الدّقيقة للشكل الثّقافي، فهي تتولّد عن الفعل النسقي في المضمر الدّلالي للوظيفة النسقية في اللّغة، ومن ذلك فالثقافة ليست مجرّد سلوكيّات وعادات ثقافية وإنّما هي أيضاً تنظيمٌ ثقافيٌ للّغة.

هـ- المؤلّف المزدوج:

يصوغُ "الغذامي" هذا المصطلح ضمن رؤية مفادُها أنّ المؤلّف مؤلّفان: المبدع والآخر هو رمزي المتشكّل في الوعي واللّاوعي؛ أي ما تنتجه الثّقافة من أنساق، لأنّ المؤلّف مهما انحاز إلى التّعبير عن

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية في الشعر العربي، ص83.
[2]- المصدر نفسه، ص73.

رغباته إلّا أنّ فعل الثقافة يجعلُ منه مؤلفاً مضمراً يتوارى خلف الطبيعة النسقية، فيُمرّر وفق هذه المضمرات الثقافية مختلف الأبعاد الإيديولوجية التي ينتمي إليها.

المؤلف الأول هو الحقيقي (الضمني)، وهو الذي "يقوم ببناء عالم متخيّل لا يشترط فيه مطابقة العالم الحقيقي"[1] ومهمّته خلق عالم افتراضي ينقطع عن العالم الحقيقي، والثّاني هو المؤلّف المستتر المتواري في الخطاب؛ بل هو المؤلّف الثقافي؛ واستناداً لوجود النسق الثابت إلاّ أنّه ظهر نسقٌ معارضٌ له وهو ما سمّاه "الغذامي" بالنسق المزدوج، "فالنص إذن خاضعٌ لتوجّه مزدوج: نحو النسق الدّال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب"[2].

وهنا يمكن القول بأنّ المؤلّف الفردي ما هو إلاّ نتاج للمؤلّف الثقافة، والثقافة مؤلّفٌ خفيٌّ ذو سمة نسقية تُنسِجُ حبالَها حول الكاتب فيقعُ مُصفَّداً في مفاهيمها؛ ومن هذا المنظور فإنّ المؤلّف المعروف لدينا هو ما تنتجه الثّقافة؛ والمؤلّف المضمر يتعلّق فعله بالكشف عن الدلالة النسقية؛ إذاً فالمؤلّف الضّمني "هو صورة الكاتب الحقيقي كما تتراءى للقارئ في النّص، وهي صورة أيديولوجية غالبًا"[3]ومنه فالكاتب هو الثّقافة ذاتها يتحرّك في ثنايا الخطاب وينغرسُ في عمقه؛ ومن ثمّ يظهر بواسطة أقنعة عديدة، وهو ما وقف عليه "الغذامي" في تحليله للخطاب الثقافي العربي وسمّاه بالخطابات المزيّفة والمنافِقة.

ويتّضحُ هذا المفهوم أيضًا عند الأستاذ "توفيق بكار" عندما جعل "أنا" الكاتب أَنَيْن: الأنا الذي ينطق في النص والأنا الّذي ينطق بالنص ... وجعلَ الثاني مصدر الكلام بالنص يتحدّث، وهو يقفُ قبل النص في واقع التاريخ محتجباً كالغائب والأول يُحيلُنا وجوبًا على الثّاني إحالة الملفوظ على لافظه فنعبُرُ

[1] – عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، ط1، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2019م، ص20.

[2] – محمد بوعزة، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، ط1، بيروت، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018م، ص97.

[3] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي–إنكليزي–فرنسي)، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002م، ص137.

حدود النص إلى ما يليه من قبل ... فهو اسم وجسم وصفات، حياة كاملة ذات أطوار ومغامرات"[1] فالأنا تحيلُ على أنا أخرى مستترة في ثنايا النص.

وهذا بدوره يقتضي وجود قارئ واعياً بنطاق النص وبِنيته "فتصير البنية النصية وليدة الممارسة القرائية المنتجة للمعنى؛ إذ تعمل على توجيه القارئ الفعلي من صلب مواطن القارئ الضّمني؛ ما يحرّك فعالية خياله ضمن الصورة الإبداعية التي تروقه، فكأنّنا في سياق الحوار القائم بين القارئ والنص"[2]

نخلص ممّا سبق أن للنّسق الثقافي مرجعيات تسهمُ في تشكّله عبر الزمن؛ وهو ما يسمح له بالضّمور في الخطاب الأدبي ويظهر مرة أخرى بفعل القراءة، فالنسق الثقافي هو وليد آثار تاريخية؛ وسمات أيديولوجية؛ وتوجّهات دينية؛ ولمحات أسطورية؛ ونظم اجتماعية؛ تؤطّرها علاقات بلاغية لتخرجَ في حلّة نسق متكامل يحتاج لقارئ ثقافي متمكّن.

[1]- محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري، مسائل في المعنى، ط2، منوبة، 2017م، مركز النشر الجامعي، ص24.

[2]- حفيظ ملواني، فضاء القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة معارف، العدد 18، 01-06-2018م، ص446.

الفصل الثالث: النّسق الثقافي في الدّراسات العربية للرّواية

شهدت السّاحة الفكرية العربية جملةً من القراءات الّتي انكبّت على دراسة الرّواية العربية، حيث سعت كلّ دراسة لأن تعالجَ قضية من القضايا الرّاهنة في الدّراسات الثقافية، وحاولت تقديم رؤى نقدية حول الثّقافة العربية، بعضها يستند إلى قراءات استشراقية وبعضها الآخر إلى شواغل إيديولوجية، مرتكزةً في ذلك إلى معطيات النّقد الثّقافي مع تقديم قراءات جديدة للتّراث العربي، وقد وقع اختياري لثلاث دراسات عربية ثقافية وهي في رأيي أجدر بالدّراسة والتّمحيص لما قدّمته من آراء حول الرّواية العربية، تُتَبّع فيما يلي:

1- عبد الله إبراهيم وإشكالية التّمركز:

لقد اقترنت حالة المجتمعات سياسيًا واقتصاديًا ونفسيًا بظهور المركزية الغربية؛ حيث تميّزت بالجدل والتّقابل وانضوت كلّها تحت دائرة السّلطة والهيمنة، ممّا نتج عنه النّزاع بين المتضادين، وفي ظلّ هذا الصّراع ظهرت المركزية الثّقافية الّتي جعلت العالم بوجهٍ واحد، وكل ما هو خارج نطاق المركز و هامشي وُصِف بالتّخلّف والبدائي، لأجل هذا؛ سعت الرّؤية النقدية لدى عبد الله إبراهيم إلى إزاحة الفروقات بين المركز والهامش وعمِلت على ترسيخ فكرة التّعدّدية الثقافية؛ والتي تجدُ أنّ الثّقافة ذات تكوين متعدّد ومتنوّع؛ ومن ثمّ مقاومة المركز ومعالجة الصّراع القائم، وتقبّل الاختلاف، ذلك أنّ هذا الاختلاف لا حدّ ولا قيد له بين الذّات والآخر فكلّ "واحد منّا يرى ذاته متميّزًا عن الآخر، لكنّ عدم فهم التّمايز قد يقودُ نحو نزعةٍ مركزية تكون سببًا في نشوء رغبة جامحة من أجل تدمير الآخر قبل أن يُفكّر في القيام بذلك"[1] ومنه تولد نزعة التّمركز حول الذّات.

[1] محمد بهاوي، في فلسفة الغير، ط2، المغرب، دار إفريقيا الشرق، 2003م، ص06.

والناقد عبد الله إبراهيم تناول في كتابه المركزية الغربية –إشكالية التكوّن والتّمركز حول الذات– علاقة الثقافة بالتّمركز؛ حيث ماثل بين الثّقافة الغربية والثّقافة العربية تحت ما سمّاه "بالمطابقة والاختلاف"؛ منطلقًا في ذلك من المعطى الثقافي العربي وتماثُله مع ثقافة الآخر، واستند في ذلك إلى التصوّرات المُنتِجَة لذلك المعطى، بحيث حدّد هذه العلاقة في ثلاثة مبادئ: مبدأ القبول والّذي يقوم على الهوس والذوبان في الآخر، ومبدأ الرّفض ينبني على العداوة والإقصاء، ورد الفعل يتمثّل في التّصالح والتّساوي مع الآخر والتفهّم؛ فوجود المركز يستوجبُ وجود مقابلٍ له وهو الهامش، ونتيجةً لتواجد فروقات بينهما "اختلاف" أي "الدّونية"، يحملُ هذا الاختلاف احتمالين إمّا القبول أو المعارضة، فإذا كانت الأنا تمثّل القوة والهيمنة، فتمارسُ سلطتها على الآخر، بتحقيرِه، وإقصائِه، وسلبِ حرّيتِه، هو ما ينتج عنه عدم التكافئ في العالم وظهور "العولمة" وهو ما تشهدُه الدول العربية التي تعاني التّبعية والاضطهاد من طرف دول الغرب.[1] فالنّاقد في هذا إنّما يبرّر فعل العولمة وأسباب ظهور المركزية.

وقد أرجع النّاقد طغيان التّمركز إلى سببين[2] أوّلهما: هيمنة المركزية الغربية، وثانيهما: الامتثال السّلبي لمعطيات هذه المركزية والنّاتجة عن حالة ضمور في المكونات الثقافية العربية؛ ممّا يجعلها تابعة للثقافات الأخرى بالتقليد؛ وخاضعة لها متجردةً من واقعها التاريخي والاجتماعي، فالناقد هنا يحمّل المسؤولية للثقافة العربية الّتي تضمر مكوّناتها ويحمّلها التنصّل عن الواقع والتاريخ، محاولًا بذلك البحث في الأسباب التي جعلت الثّقافة العربية الحديثة تتّصف بالاستجابة السّلبية للثّقافة الغربية، فيما طرح بديلًا للمطابقة الثّقافية وهو الاختلاف الثّقافي، ويعلنُ عن المقصود بالاختلاف إحداث قطيعة مع الآخر، وإقصائه وتهميشه على حدّ تعبيره باعتبار أنَّ "القطيعة لن تحقّق إلاّ العزلة والانغلاق والاعتصام بالذّات

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية –إشكالية التكون والتمركز حول الذات–، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م، ص05.

[2]– المرجع نفسه، ص05.

ومطابقتها على نحو نرجسي مَرَضي لا يمكّنها أبداً من أن تتشكّل على نحو سليم ومتفاعل ومتطوّر"[1] وهنا يمكن أن نطرح تساؤلاً هل ما تحدثُه القطيعة وسلبيّاتها أكثر ضرراً ممّا تخلّفه التّبعية الّتي تسهمُ في اندثار وانمحاء الثقافة العربية؟

إنّ موضوع الاختلاف مع الآخر هو الّذي يجد الإجابات الممكنة لما تواجهه من أسئلة ومشكلات، والدّخول في حوار متكافئ مع الآخر، ومحاورته معرفياً والإفادة منه دون الخضوع له، ومن ثمّ يصبح الآخر مكوّناً فاعلاً وليس مكوناً مسيطِراً، فالحوار مع الآخر يُختزلُ في الامتلاك التّاريخي للآخر، أي "امتلاك العنصر المعرفي، أو الثقافي المنتج من قبل الآخر بعد معالجته ومعاملته وصقله ومواءمته وتمثّله من قبل مكونات منظومة البناء الأنثروبولوجي المعرفي"[2] وهذا يقود بنا إلى القول أنّه إذا كانت القطيعةُ فعلٌ نرجسي وإلغاء للآخر فالتبعية خضوعٌ وانقياد وانصياعٌ لثقافة غربية غربيّة لا تتناسبُ مع معطيات الثقافة العربية ومنه موازنة هذا الاختلاف بالحوار هو الحل الأمثل.

ويقف النّاقد –من زاوية نظره– على القول بأنّ ذلك الآخر الذي تتّهمه على أنّه ليس نزيهًا ولا أخلاقيًا ومهيمنًا (كولونيالي وإمبريالي، مركزي له عقدة نمطية اتّجاه الثقافة العربية التي تحاول تهميشها) تتّهمه لا شعوريا؛ لما كنا أسيروا أيديولوجيا تحرّر منها هو منذ قرون، أجل إنّنا مخيرين وغير أحرار مفتقدين لحرية الإرادة، فلو كنا كذلك لتريثا في حُكمنا حتى نثبت ذلك علميا، لأن الغرب الذي نتّهمه أنّه صوّر العرب صورا نمطية لا تزول من ذاكرته..."[3] تلك الصورة الّتي كان هدفُها الإعلاء من شأن الذّات وتحقير الآخر والانتقاص منه، في حين استحوذت على الفكر العربي، "فالآخر يضع قوانين تُرغمُنا ودون

[1]– المرجع نفسه، ص06.

[2]– جمال الدين الخضّور، زمن النص، ط1، سورية–دمشق، 1995م، ص14.

[3]– بوزيان بغلول، مرايا الآخر نحو نظرية نقدية حداثية عربية معدلة (من نص المحايثة إلى خطاب التفاعل والثقافة)، الجزائر، 2021م، ص07.

وعي منا على الاندماج معها ضمن الانتماء المشترك السلبي الّذي يبعدنا عن الهوية الحقة ولهذا فضرورة المقاومة ترغمنا على امتلاك لغة صارمة تمكننا من التخلص من وهم الهوية القاتلة"[1]

اشترط عبد الله إبراهيم الوعي بهذا الاختلاف والعمل على تطوير الذّات الثقافية ببعدها الواقعي والتّاريخي؛ ممّا يسهم في تغذية الثقافة العربية الحديثة بشكل عام، وبمنظور إقامة جسر التواصل مع الثقافات الأخرى من خلال العثور على نسق يعينُ الثقافة العربية على فهم ذاتها وغيرها، بما يدفعها من واقع "المطابقة" إلى أفق "الاختلاف".

وقد قام النّاقد بوضع محدّدات لكي يصبح الاختلاف مشروعاً قائماً بالفعل أولا: البدء بنقد الأنظمة الدّاخلية للثقافة ذاتها والتي تتّصف بالمركزية، خاصة ما يتعلّق بالمجتمع والسّلطة والمعرفة والدين والفكر والاقتصاد مع إعادة النظر في الموروث الثقافي العربي، وثانيًا: الانتقال إلى ما يتعلّق بالثّقافة الغربية، مع ترك مساحة وعي لا تتضارب فيها تلك المؤثّرات ولا تنصهرُ خصائصها في خصائص ومكوّنات غيرها، وبالتّالي تصبح استجابة لمقتضيات الإنسان وواقعه وليس مساءلة لبنى ثقافية من الماضي أو دخيلة تنتمي لثقافات أخرى،[2] وهو ما نراه مقبولًا ومشروعًا باعتباره يُسهم بشكل أو بآخر في تشكّل معطيات الثّقافة العربية وتعزيزها.

كما وقف النّاقد عبد الله إبراهيم على تيارات الفكر العربي الحديث فوجد أنّها انقسمت إلى تيارين، الأول: يدعو إلى الذوبان في الغرب، بحيث نصبح جزءًا منه "لفظًا ومعنًى وحقيقةً وشكلًا" وبحيث ينبغي علينا أن نشعر الغربي بأنّنا "نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها"[3] دعا هذا التيار إلى مطابقة الآخر ومماثلته، وأمّا الثاني: هدفه إيجاد هوية ثقافية صافية ونقية، تنهل عناصرها من الماضي الّذي هو بالنّسبة له ذخيرة المعرفة الحقيقية، والمجال الرّحب الذي

[1] عبد القادر بودومة، الكتابة...تدمير الهوية، مجلة الاختلاف، ع3-4، آيار، 2003، ص154.
[2] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكون والتمركز حول الذات، ص07.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستوجب أن يتأصّل فيه كل شيء، ومن أجل تنفيذ هذا المبتغى اقترح القيام بعملٍ مزدوج قائم على: بعث الموروث وإحياء مكوّناته، من جهة؛ والاصطدام بالآخر من جهة أخرى، وفكّ العقدة التّاريخية بين الأنا والآخر، وقلب الموازين وتبادل الأدوار بالسّيطرة على الوعي الغربي وتفكيك طغيانه، وردّه إلى حدوده الطبيعية والثقافية، والقضاء على أسطورته الثقافية ذلك هو السبيل لإنشاء كيان ذاتي أصيل.[1] يُنظرُ إلى هذه الرّؤية من حيث هي توجيه للتّصالح مع الآخر وإزالة الفوارق بين الأنا والآخر بالتّفاعل والاندماج، وهو ما يثمّن للنّاقد، باعتبار أنّ مبدأ التّجديد الخيار الوسط بين تقليدٍ وتبعيّة غربيّة.

يدفع ما سبق ذكره إلى تحديد ذات مختلفة عن الآخر وتنميطه "وقد يحدث هذا التنميط في الغالب عقديًا وثقافيًا بشكل انغلاقي، فأصبحنا ننظر بموجبها إلى الغرب خلال ثنائية الأنا والآخر، فلم يكن الأنا في مختلف مساراته الحديثة والمعاصرة إلاّ ممجّدًا لهويته بشكل نكوصي متعال عن الحقيقة في علاقاته بالغير الذي كان بين موضوعه ويتمرس منزلته"[2] وهذا بدوره يقودُ إلى إعادة الاعتبار للهويّة الثقافية وعلاقتها بالمحافظة على جذورها التاريخية وبين الصورة النّمطية للأنا الغربي.

ويدعو النّاقد في مُدوّنته للوعي بتحقيق هذا الاختلاف يقول: "إنّ تدشين أرضيةٍ صالحة للاختلاف في الرّؤية والمنهج توجب استئناف النظر مجدّدًا، اعتمادًا على وعي نقدي، بكلّ طبقات الثّقافة العربية الّتي تراكمت خلال العصور التي مرّت، وإلى جانب ذلك استئناف النّظر أيضًا بمعطيات الثّقافة المعاصرة، بمصادرها الكثيرة والغريبة منها على الخصوص، وبدون منظور نقدي –حواري يصعُب تصوّر اختلاف حقيقي، فالاختلاف –كما أشرنا– انفصال إجرائي عن الآخر، بما يمكّن من رؤيته بوضوح كافٍ، وهو انفصالٌ رمزي عن الذّات بما يجعلُ مراقبة أفعالِها ممكنةً، ما يرمي إليه النّاقد هو أنّ الذّات تحتاجُ إلى جهاز مراقبة ذاتها قبل أن تراقب الآخر وتقف على سلبيّاته وإيجابياته، وبالتّالي ففهم الذّات جزء من

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ص83.

فهم الآخر ووثبة للوصول إلى الآخر، لكن أيّ مبرّر لو كان هذا الجهاز غربيًا؟ وكيف تنجو الثقافة العربية حينها؟ أبرز مثال يقرّبنا من الإجابة هو أنّ أمريكا التي في ظاهرها ديمقراطية ولكنّها ديكتاتورية تلغي الآخر بطريقة عدوانيّة وتنحاز لذاتها وتنادي بمصطلحات الحرية والمساواة ولكن الواقع العملي خالٍ منها.

وقد أكّد النّاقد أن الممارسة دعامة الاختلاف وواقع الثّقافة العربية يتّصل ب"المركزية الغربية" وهو ما يسمّى ثقافة المطابقة، (حضور الثّقافة الغربية وهيمنتها في معطيات الثّقافة العربية) وهو نقد "وممارسة فكرية تحليلية كشفيّة استنطاقية، غايتها توفير سياقات تمكّن من إظهار تناقضات الفكر المتمركز حول نفسه، وإبراز تعارضاته الدّاخلية، ومصادراته، واختزالاته للثّقافات الأخرى، وهذا التّعارض هو أحد أوجه الاستعمار الثّقافي كما تبنّاه "رولان بارت*"(Roland Barthe) بوصفه العجز عن تخيّل الآخر في مواجهة الغريب، وهذا النظام لا يعرف سوى مسلكين ينتميان، كلاهما، إلى البتر: فإما الاعترافُ به كمهرّج وإمّا تحييده بوصف انعكاساً خالصاً للغرب"[1]

فالنقد الّذي يقصدُه هو نقد معرفي يغورُ في الخطابات الثقافية المتمركزة ويعملُ على تحليلها والوقوف على تباييناتها الدّاخلية التي تضمرُها، وهذا ما يسمّى بالنّقد الدّاخلي عند "جاك دريدا"، ذلك أنّ الهوية الثقافية قائمة على الاختلاف حتى في مكوّناتها الدّاخلية ومنه "لا توجد ثقافة أو هوية ثقافية بدون هذا الاختلاف مع الذات"[2].

والتّمركز كما عرّفه النّاقد هو "نسق ثقافي محمّل بمعان ثقافية (دينية، فكرية، عرقية) تكوّنت تحت شروط تاريخية معيّنة، إلاّ أنّ ذلك النّسق سرعان ما تعالى على بعده التاريخي، فاختزل أصوله ومقوّماته

* (Roland Barthes) (1915-1980م) فيلسوف فرنسي، ناقد وكاتب أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي.

[1] آرمان ماتْلار، التنوّع الثقافي والعولمة، تعريب: أ خليل أحمد خليل، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1429ه- 2008م، ص99.

[2] – جاك دريدا، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1998م، ص17.

إلى مجموعة من المفاهيم المجرّدة التي تتجاوزُ ذلك البعد إلى نوع من اللّاهوت غير التاريخي، وهو تكثّف مجموعة من الرؤى في مجال محدد، يؤدي إلى تشكيل كتلة متجانسة من التّصورات المتصلبة"[1] والتي تشكّل بدورها المعطيات الثقافية للذات وتميّزها.

من هذا التّعريف يمكنُ القول بأنّ التّمركز شعورٌ داخليٌ يصيبُ الثّقافة وبالتّالي يتولّد ما يسمّيه النّاقد نزعةَ الإحساس الجارف بالتّعالي على الآخر، هذا الشّعور يُلغي وجودَ عناصر متجانسة تساعدُ على التّأثير والتأثّر بين الثقافات، ومنه تتأسّسُ علاقة غامضة بين الأنا المتمركزة حول ذاتِها والآخر المختلف عنها، وهنا ينشأُ موضوعَ التّمركز حول الذّات.

يناقشُ عبد الله إبراهيم في سياق تقديم لأهداف هذا النّقد الذي عماده الحوار والتّواصل والتّفاعل، وقوامه الاختلاف الرّمزي عن الذّات المتمركزة وهيمنتها، فهدفه "تغيير مسار التلقّي، الّذي نقصدُ به الطريق الّذي تأخذه الأفكار الأخرى للدّخول في وعي الذات، فتتشكّل ضمنها، وهي حاملة معها دلالاتها، دون أن تخضع لمراجعة، بحيث تحتفظ بمحمولاتها وسياقاتها الأصلية"[2] ومعنى هذا الغوص في فكر الذّات ومعانيها المتعدّدة دون تجريدها من سياقاتها، وحماية موروثِها من الجمود والانحصار في الذّات، إلى جانب الدّفاع عنها تأكيدًا لهويّتها وخصوصيّتها، وفكرة الخصوصية تنبثقُ من مبدأ الاختلاف فكلّ شخصٍ هو مغايرٌ لشخصٍ آخر على وجه الأرض، "ومبدأ التّغاير هذا يقوم على أسس عرقيّة أو قوميّة أو دينية أو مذهبية أو سياسية أو اجتماعية طبقية أو غير ذلك"[3] وبذلك تنتجُ الفروقات بين الأفراد.

ونظراً لاعتبارات التحوّل التّاريخي للذّات؛ فهي "ميدانٌ لمعايير متصارعة أو متقاطعة. قد تبدأُ ال"أنا" وهي تقدّم وصفاً لنفسها من ذاتها، لكنّها ستجدُ أنّ هذه الذّات موجودة ضمنًا في زمنية اجتماعية تتجاوزُ قدراتها على السّرد؛ في الواقع، عندما تسعى ال"أنا" لتقديم وصف لنفسها، وصف لا بدّ أن يتضمّن

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، ج1، مؤمنون بلا حدود، ط1، الرباط- بيروت، 2017م، ص31.

[2]- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، (مرجع سابق)، ص10.

[3]- صلاح صالح، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان- بيروت، ص49.

ظروف نشوئها الخاص"[1] وهذا يقودُ بنا إلى نوع من النّقد الذاتي مادّته الذّات يقوم على وصف الأنا؛ هو من صنيع الأنا وضبطها لعلاقتها بالآخر وصراعها معه وليست من نقد الآخر لذاته، ثم تحاكيه الأنا وتقترض نقدَه لذاته باعتباره نقد خاص بها، وبالتّالي تقلد الأنا حتى وهي ترغب في التحرّر وكأنّ التقليد كامنٌ في روحها، تتخيّل الحياة وهي تموت في كنف الآخر مرة أخرى[2].

وفي ضوء المعطى السّابق؛ يأتي هذا النّقد للكشف عن التّناقضات الكامنة في صلب الثّقافة المتمركزة حول ذاتها، وهو الّذي يدفعُ بها إلى أن تُفصِحَ عن مضمراتها؛ لأنّه يتتبّع بدقّةٍ الممارسات الملتوية للمفاهيم التي تكوّنها، ولا تقفُ مهمّة النّقد عند إظهار أخطار التّمركز، إنما يهيئ الأمر لهويةٍ ثقافية جديدة قائمة على مسارٍ متحوّل ومتجدّد؛ ومتشعّب الموارد من المنظورات والمكوّنات الثقافية المنتِجة أو المعاد إنتاجها في ضوء الشّروط التاريخية للذّات الثقافية؛ وبذلك فالهوية الثّقافية الّتي ينتِجُها الاختلاف "لا تقرّ بالثبات ولا الشّمول وتحرص على بعدها التّاريخي، وفيما تصطنعُ هوية الثّقافة المتمركزة أصولاً عرقية ودينية وفكرية توافقُ مضمونها، فإن هويّة الاختلاف تتجنّب إنتاج أيديولوجيا لها صلة بهذه الركائز؛ فاتصالها بهذه الركائز اتصال تاريخي طبيعي ليس له بعد أيديولوجي متّصل بمعنى الهوية"[3].

ما يُغيّبُ في التّوصيف الّذي قدّمه النّاقد أنّ علاقة الأنا بالآخر قائمة لا محال ولا يمكن للأنا أن تتجرّد من هويتها؛ والفوارق الموجودة بينهما واضحة لا لبسَ فيها ولا التباس ولا تحتاج لتداخل، وعليه فخطاب الهوية يتجنّب كلّ مماثلٍ ومطابقٍ، وفي نفس الوقت يتماهى مع الآخر النّد؛ كما أنّ قراءة الهويات ينطلقُ أساسًا من منظور الاختلاف والتعدّد، وارتباطه بالأسس الدّينية والعرقية هو ارتباطٌ تاريخي وليس إيديولوجي فحسب؛ وهذا الاختلاف هو نفسه الّذي دعا إليه "الغذامي" مؤكّدًا أنّ طبيعة الكون

[1]- جوديث بتلر، الذات تصفُ نفسها، ترجمة: فلاح رحيم، ط1، مصر، القاهرة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2014م، ص45.

[2]- ينظر: حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، التراث والتجديد من التراث الغربي، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1991م-1411هـ، ص21.

[3]- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص11.

تقتضي الاختلاف وهو ضرورة تعايش وبقاء، "وبدون هذه الإمكانية يستحيل الوجود. فلولا قبول الصوت "نون" بالتعايش مع الصوتين "عين" و"ميم" لما أمكننا إنشاء كلمة "نعم""[1]

وقد ركّز النّاقد على مبدأ "التمركز حول الذات" من خلال تطوير وإعادة إنتاج مزدوجة لجملة من السمات، وبين التّوسّع الّذي اقتضته ظروف البناء الدّاخلي للنّظام الرأسمالي الّذي مارس فعالية عميقة في إظهار هوية الغرب الّتي شحنت نفسها بمقوّمات تاريخية ودينية وعرقية، واختزلت العالم غير الأوروبي إلى مجموعة أنماط حياتية واقتصادية غير واعية ومتعثّرة وساكنة واستبدادية ومفتقرة لقوّة الاستكشاف والتحليل والاستنتاج[2] فالغرب إن لم ينتج الحضارة فقد اصطنعها، وكما هو بيّن فإن الغرب كان أيضاً في هذه الممارسة التي شكّلت هويته.

إنّ هذه الرّؤية النّقدية تحاولُ اكتشاف المسيّر الدّاخلي لنظام الظّواهر الثقافية، وترتكزُ على حتمية وجود استلاب فكري* تمارسهُ عناصر تلك الثّقافة، فتتشكّل رؤى وتصوّرات ثقافية معيّنة ترتدّ في الأخير إلى تلك العناصر، ومنه يجب فضح وتعرية ذلك الاستلاب من أجل الوصول إلى نظام فكري واعي ينقطعُ عن فكرة المقوّمات الأساسية والنّظم الثّابتة، والحقائق التي تشكّل حجر الأساس.

فالنّاقد انطلق من الدّعوة إلى البحث في النّظم الغربية من أجل الكشف عن الأسس الابستمولوجية الّتي شكّلت مختلف الخطابات المعرفية، والإقرار بحدود هذه المركزية كونها وسيلة لاكتشاف الذّات، إلّا أنّ هذا يعدّ أكبر مجازفة كونه يُفضي للدّخول في ركب العولمة المعاصرة وحينها تصبح الثّقافة الغربية

---

[1]- إبراهيم عوض، المرايا المشوّهة (دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة)، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، 1410هـ-2001م، ص143.

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكون والتمركز حول الذات-، ص77.

* انتقل مفهوم الاستلاب من المجال الاقتصادي إلى المجال الاجتماعي والثقافي والسياسي، فصار يترجّحُ بين الوصف الموضوعي لحال الاستغلال-حال الحرمان بفعل شخص آخر ولمصلحته -وبين تبلور الوعي بشأن هذه الحال...والعناصر المشتركة في الاستلاب هي حرمان الإنسان من المشاعر أو الحركات أو الأفعال أو الإنتاج، وامتلاك الآخر له كالأب وربّ العمل والمستعمِر والمعتدي والمسؤول، وانقطاع التواصل بينه وبين الآخرين وحتى بينه وبين ذاته...، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص23.

"ثقافة عالمية أو كونية شاملة بكلّ ما في الكلمة من معنى، فلا شيء قادر على الوقوف في طريقها، ولن تستطيع الثقافات التقليدية أن تصنع شيئًا أمام ثقافة العولمة التي لا تصدها الحدود"[1] وإذا كان هذا يستدعي هجاءً فلن يكون موجّهًا للحداثة الغربية لأنّها ليست قدرًا يلاحقُ الثّقافات الأخرى وإنّما للمتلقي السّلبي الّذي يجهلُ حقيقة التّعامل مع معطياتها، وفي نفس الوقت يُهينُ عقائده وثقافته.

إضافةً إلى هذا؛ فقد تجاوز مشروع عبد الله إبراهيم في نقد المركزية الغربية التّحليل الجمالي والتّأويل؛ فالنّقد عنده "ممارسة فكرية، غايتها كشف الظواهر الثقافية وتفكيكها، وبيان تعارضاتها الدّاخلية وآثارها في الفكر والمعرفة (ومنه توصّل) إلى الرّبط بين السّرديات والمركزيات الثقافيّة، فكلّ تمركُز حول الذّات العرقية أو الدينية أو الثقافية، إنّما يقوم على التّصديق بسرد يرفع من شأن الذّات على حساب الآخر، وينزع عنها التّسامح سواء اتّصل ذلك بالمتخيّلات القديمة والحديثة، أم بالمركزيات الثّقافيّة والدّينية والعرقيّة التي هي سرود ثقافية متحيزة"[2] فكلّ ذات تسعى للتّحيّز لمرتكزاتها الثقافية والدّينية والانتصار لثوابتها العرقية.

وصفوة القول؛ أنّ آراء عبد الله إبراهيم تنطلقُ من قناعاته الّتي خلُص إليها بعد التعمّق في أسس الثّقافة الغربية، ورصد لمشاكل الثّقافة العربية، وذلك من خلال دراسته المعمّقة لكتب نقدية بارزة ككتاب "الإستشراق" إدوارد سعيد.

[1]- محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1999م، ص38.

[2]- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011م، ص08.

2- محمد بوعزّة والتّمثيل الثّقافي:

حاول النّاقد محمد بوعزّة* في كتابه سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف – مقاربات فكرية– النّبش في الأنساق المستترة للنّصوص الرّوائية، واعتمد في ذلك على تقنية التّمثيل الثّقافي الّذي يعني "**مجموعة من العمليات التي من خلالها ترمز الممارسات الدّالة أو تصف موضوع أو ممارسة في العالم الحقيقي وبالتّالي، فالتّمثيل فعل ترميزي يعكس الواقع. إلّا أنّه بالنّسبة للدّراسات الثّقافية، لا يعدّ مجرّد انعكاس في شكل رمزي لأشياء الواقع، بل التّمثيلات مؤسسة لمعنى ما تدعي أنّه بديل، بمعنى أنّ التّمثيلات لا تنطوي على مطابقة بين العلامات والأشياء بل تنشأ أثرًا تمثيليًا للواقع**"[1] ومنه فهم التّمثّلات الثقافية والأيديولوجية المتخفيّة وراء الخطابات، وفهم الصّراعات القائمة حول السّلطة والهيمنة** والهوية، "إنّ اعتبار السّردية نسقًا تشييديًا تبرّرهُ في نظرنا الضّرورة المعرفيّة والاجتماعيّة، وتبرز في حاجة النّقد كخطاب فكري إلى إنتاج المعرفة وتشييد الوعي والمتخيّل الاجتماعي ونقده عبر الاشتغال على النّصيّات والخطابات، وهو ما يفرض توسيع مفهوم السّردية لإنجاز دراسات مقارنة بين أنساق الفهم والتّأويل في السّرد العربي، وبين ما يناظرُها في الخطاب الفكري والفلسفي والإيديولوجي"[2] يعمدُ النّاقد من هذا الطّرح إلى إخضاع الخطابات والنّصوص الثّقافية إلى النّقد المقارن بين الأنساق في

* ناقد مغربي، وهو أستاذ السرديات ومناهج النقد الأدبي بجامعة مولاي إسماعيل في المغرب، رئيس فريق البحث في الدراسات السردية والثقافية.

[1]- كريس باكر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة: جمال بلقاسم، مج1، ط1، دار النشر للتوزيع، 2018م، ص112.

** وهو مصطلح سياسي تتمثل في تلك السلطة التي تمارسها بعض الدول على أخرى أو جماعة على أخرى، وفي النقد الثقافي يستعيره الناقد "أنطونيو جرامشي" في تجسيد رؤية العالم والطبيعة والعلاقات الإنسانية يشيعها أفراد أو مؤسسات ثقافية لتحل بديلا لرؤية سابقة، وتسهم في التغيير الطبقي (اتصرف فيها) "ويرتبط صعود طبقة اجتماعية معينة وهيمنتها ارتباطاً عضويا بهيمنة ثقافية وفكرية تهيئ لهذا الصعود سمير خليل، دليل المصطلحات الدراسات الثقافية، بيروت، دار الكتب العلمية، ص323.

[2]- محمد بوعزّة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ط1، دار الأمان، الرّباط، 1435هـ-2014م، ص40.

السّردية العربية ومقابلاتها بكلّ التمثّلات الفكرية والإيديولوجية، وذلك لتوسيع دائرة السّردية كون النّقد يحتاج إلى وعي بهذا الخطاب السّردي.

وفي مقابل هذا الطّرح، سعى النّاقد محمد بوعزّة إلى محاولة تكييف القراءة البنيوية للسرديات وفق أفق ثقافي؛ معلنًا البحث في المرجعيات الثّقافية للسّرد واستقراء سياسة التّمثيل السّردي، وهو ما مكّنه من الانطلاق من التصوّر الثّقافي للسّرد المسنود إلى الدّراسات ما بعد الكولونيالية، "التي ترى أنّ السرد شرطًا ضروريًا للمعنى والمعرفة، معرفة الذات والعالم"[1]؛ ثمّ إنّ محاولة النّاقد محمد بوعزّة من تجاوز القراءة البنيوية أمر غير ممكن كون أنّ القراءة الثقافية الفعالة تحتاج إلى تعاضد المقاربات انطلاقًا من البنيوية إلى التّأويلية، والتي تقتضي التّعددية مقابل الحدودية؛ والتي لا تخلق من عناصر النّص الأدبي فحسب؛ "بل تتفجّر، بشكل حاسم، من حقيقة أنّ هذه العناصر تنتمي إلى مقولات ومرجعيات مختلفة"[2]وذلك عن طريق تقويض مختلف أنساق النّص وتفعيل لجميع العناصر الثّقافية في النّص.

والتّمثيل الثّقافي عنده ينطلقُ من البحث في صور الاختلاف مع الآخر وفهم العلاقة القائمة بينهما أهي علاقة سيّد بعبد، أم علاقة مركز بهامش، هكذا تتعارضُ السّلطة مع الهوية في هذه التّجارب والسّياقات يمثّل السرد إستراتيجية خطابية مركزية تقدّم الذّات بكلّ صورها التّمثيلية، وتصوغُ هويتها من خلال تأكيد تناقضاتها مع صور الآخر على اختلاف علاقاته بالأنا، شكل ديالكتيك السيّد والعبد، هيكلة المركز والهامش في السّرد الكولونيالي، وصور السّلطة والتّابع في حكاية السّلطة، وشكل الألفة (الأنا/المحلي) والغرابة (الآخر/الأجنبي) في الرّواية[3].

ولعلّ من الحصيف التّركيز على هذا كآلية من آليات التّمثيل الثقافي باعتبار أنّ التّمثيل يقوم على الاختلاف والتّضاد، وارتباطه بالسّلطة الّتي تفرضُ هيمنتها "فأغلب الثّقافات تسعى إلى الهيمنة على الآخر

[1]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص16.

[2]- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، ط1، الرباط، دار الأمان، 1432هـ-2011م، ص39.

[3]- ينظر: محمد بوعزّة، سرديات ثقافية، ص16.

إمّا باللّجوء إلى ممارسة العنف المادي باستخدام قوّة اليد أو السلاح، أو ممارسة عنف رمزي ملطف إيديولوجياً"[1] وهو ما يسهمُ في تعزيز فجوة الصّراع، فالسلطة وجدت "طريقة مضمونة للسّيطرة على العبيد من خلال السّيطرة على ضمائرهم غير النّاضجة، فاعتادت أن تقوم بخلط القيم الثقافية التي تتّفق مع مصالحها مع القيم الإنسانية الأصيلة داخل باقة واحدة"[2]

ومن هذا يتبيّن أنّ النّاقد اختصر وظيفة السّرد في تجسيد علاقات القوّة والمواجهة بين الأنا والآخر، وقام بالبحث في السّرد وتمثيل الآخر، حيث كشف عن الآثار الخطابية المقترنة بسياسات الغيرية والآخرية التي تعاش في زمنيّة الاختلاف الثقافي*.

وقد اصطلح عليه النّاقد بإستراتيجية الخطاب– النّقيض؛ حيث أجرى دراسة لرواية "قلب الظلام" وهي نوع من الدّراسة الثقافية "أفضت إلى تكريس صور نمطية وتمثيلات سيئة للآخر غير الغربي، وهنا يكون التمثيل الثقافي سلبيًا لأنّه يؤدّي إلى تشويه صورة الآخر؛ وتهميشه، وهذا بدوره هو ما أنتج الغيرية، "في حين أنّ هذا الغير "يريد وبكلّ قوته قولبة الآخر على صورته، ودمغه إلى الأبد بطابع ثقافته"[3] فشعور التفوق والاستعلاء هو ما أصاب الأوروبي حتى غدا عنده طبيعيا، يشتبك فيه الآخر مع الأنا الجمعي، ويرغب دوما بالانتصار في شتى المواجهة ضد الأنا العربي، وهذا يتطلّب منّا تفكيك الصور النّمطية والرؤى المسبقة عن الآخر وتجنب التعقيدات التي ينتجها الصّراع بين الأنا والآخر وفهمها فهمًا صحيحًا.

---

[1]- إدريس الخضراوي، الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية، ط1، الرباط، جذور للنشر،2007م، ص101.

[2]- طارق أحمد حسن، القهر الثقافي، سلاح الأسياد في ترويض العباد، ط1، الإسكندرية، دار الكتب المصرية، 2015م، ص25.

* يقصد بالاختلاف الثقافي اخلاف ثقافة عن أخرى، بوصفه ظاهرة محسوسة وتشهد بها سمات عديدة في الثقافة نفسها أبرزها اللغة والمعتقدات والتاريخ والتقاليد والمنتجات المعرفيّة والذوقيّة من علوم وآداب وفنون وكذلك أنماط السلوك وطرق التعبير إلى غير ذلك، سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ط1، بيروت–لبنان، المركز الثقافي العربي، 2008م، ص14.

[3]- تيري هنتش، الشرق الخيالي ورؤية الآخر (صورة الشرق في المخيال الغربي الرؤية السياسية الغربية للشرق المتوسط)، تر: ميّ عبد الكريم محمود، ط1، سورية–دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2006م، ص266.

وقد خاضت الرواية ما بعد الكولونيالية هذه المواجهة على أرضية النصية التخييلية الغربية، لتفنيد مزاعمها الإمبريالية، وذلك انطلاقاً من تبنّي موقع التفاوض، الذي يقضي بأنّ الخصم يجب أن يحارب على أرضه وأساليبه، بما يسمح بإظهار تناقض خطابه، عبر مواجهته بخطاب نقيض"[1]، وهي مسألة تقتضي تفكيك وتقويض الآراء السياسية التي يتبنّاها النص من طرف كاتب مابعد الكولونيالية، في ظل التحرّر من الهيمنة العسكرية وسعي الدول المستعمَرة للحصول على التحرّر الثّقافي والفكري ظهر الخطاب النّقيض في الضد الثّقافي ضد الفكر المهيمن، وعلى الرّغم من استحالة التحرّر من دائرة السّيطرة الثقافية ونفوذها في الواقع؛ فإنّه قد يكون عسيرًا على الذّوات الإفلات من تأثيرات تلك القوى التي تشكّل خبراتها، فإنّ الأمر ليس مستحيلًا[2] لأنّ الواقع يفصحُ بالقدرة على استيعاب هذه القوى؛ وهو ما يولّد علاقة بين الخطاب النّقيض والخطاب ما بعد الكولونيالي.

وبشكل عام؛ فقد عالج النّاقد محمد بوعزّة في كتابه سرديات ثقافية أربعة مباحث وهي: السّرد والسّلطة، السرد والآخر، السّرد والقوة، السّرد والهوية، حيث قام بتحليل رواية دمية النار لبشير مفتي قراءة تشريحية للسّلطة، واعتمد في تحليله على الحفر في الماضي مركّزا على عنصر التّخييل كوحدة للكشف عن مرحلة التحرّر من الاستعمار، مؤكّدًا على أنّه من الأدب الساخر المجسّد للأصوات التاريخية المسكوت عنها كمقابل لسرد السّلطة الحقيقي ومنه "ينتج سردًا انبثاقيًا انتهاكيًا، يزرع التشكّك والتفكّك في خطاب السلطة، حيث تنبثق الأصوات المقموعة من هاوية نسيانها، بما يغيّر شروط الخطاب التي صاغت سلطة الماضي"[3]، وهدفه في ذلك إعادة التفكير في الماضي ومحاولة تغيير المفاهيم الثقافية الّتي ساهمت في خلق الخطاب النّقيض.

---

[1]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص52.

[2]- ينظر: حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة، الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي، مجلة فنون البصرة، العدد23، السنة2022م، ص159.

[3]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص63.

وأكّد الناقد أنّ العالم الرّوائي يغرق في العماء الكلّي؛ ولذلك "يتمّ على صعيد المتخيّل تأكيد هذه الرّؤية الميتافيزيقية بعملية ترميز للصراع بين الذات والمؤسسة (السلطة) باستعارات رمزية وجودية ترتقي به إلى صراع ميتافيزيقي بين الخير والشر، بين النور والظلام، بين النّظام والكاوس؛ بحيث تحلّ الاستعارة الشيطانية محل بشاعة الواقع، سلطة في عنفها وغرابتها تفوق خيال الرّوائي، يتمّ الانفلات من واقعيتها بعنف المتخيّل الّذي يحوّلُ الواقع إلى شظايا وكوابيس مدمّرة للذّات والرّؤية، بحيث لا يتبقّى من الواقع سوى آثار علامات منقوشة في صيرورة المحو.."[1] فهذا التنصّل عن الواقع الذي يطرحه النّاقد واللّجوء إلى عملية التّخييل بواسطة ترميز الفكر السّلطوي وبروز الجدال بين الأنا والسّلطة، يُلغي فكرة النّسق الثّقافي المضمر الّذي يُسهم في تمثيل المواقف الإيديولوجية والسياسية، وهو ما يُلحظ من خلال تحليل النّاقد للرّواية أنّه قد صوّب تركيزه اتّجاه الجانب السياسي الّذي يجعل من البنية التّشريحية للسّلطة تستحوذ على النّص مع إلغاء البنى المساعدة في تشكّله.

وفي مقال له بعنوان "تشكّل الهوية في ظلّ المواجهة الكولونيالية" من خلال تحليل لرواية أبواب الفجر، عالج فيه علاقة الرّواية بالسّرديات الكبرى والّتي حدّدها في نمطين: السّرديات الكولونيالية وسرديات المقاومة؛ وهي علاقة متبادلة و"مثلما تستمدّ الرّواية بعض مرجعيّاتها التّخييلية من مستودع السّرديات الكبرى بما تضمنه من قصص وأساطير وتواريخ خاصة بكلّ جماعة، تستلهمُ منها الرّواية بعض صورها وأنماطها القومية"[2].

وقد اعتمد النّاقد في تحليله للرّواية على البنية الطّباقية أو المواجهة الكولونيالية، والّتي قامت –في نظره– على الرّؤية الأحادية في تصوير الماضي "إذا كانت روايات الاستقلال تكتسب أهميتها التاريخية والثّقافية من رصدها بدايات تشكّل وعي وطني جديد في مواجهة الاستعمار الفرنسي، ووصفها أشكال

[1]– المرجع السابق، ص64.

[2]– محمد بوعزة، تشكّل الهوية في ظل المواجهة الكولونيالية، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، العدد 26، 01 سبتمبر 2018م، ص09.

الاضطهاد الاستعماري ضد المغاربة، فإنّها من الناحية الفنية شَابَتها نزعة أيديولوجية مباشرة، بفعل هيمنة المضمون الوطني السياسي والاجتماعي على بُناها الدّلالية والسّردية، واعتمادها السّرد الأحادي الصوت في تمثيل الماضي الاستعماري؛ حيث يتمّ سرد هذا التاريخ المشترك من منظور واحد، هو منظور الحركة الوطنية"[1].

وأوضح محمد بوعزة إستراتيجية القراءة التأويلية التي وضع أسسها إدوارد سعيد في نقد الثقافة الغربية، وأطلق عليها مصطلح "القراءة الطباقية"، والتي تتحقّق بواسطة نسق من العلامات التي تسمح بتوليد المعنى وذلك عبر شفرات ورموز تركنُ إلى باطن النص، ومن ثم البحث في التّعارض والتّقابل الذي يسمح بتجدّد المعنى وتحرّكه، "وتأتي شفرة الحدث الثقافية التي اتّصلت بتفاصيل التّعاقب والنّتاج المنطقي والاشارات المخزّنة من الابستمة العلمية ليصبح الانفتاح عبارة عن مبحث دقيق للمعنى وارتباطه بالتّشاكيل الايديولوجية والسيكولوجية وتعدّد طبقات المعنى"[2] وبالتّالي الوصول إلى أكبر عدد من الدّلالات السيميائية التي تفسّر تعدّد الثّقافات.

وتوصّل من خلال دراسة إجرائية لرواية أبواب الفجر أنّها تقوم على أساسين دلاليين متناقضين، كلّ منهما يستحضر سردياته الكبرى لتأكيد هُويته في مواجهة الآخر المعارض؛ بحيث يشكّل التّعارض بين المستعمر والمستعمَر البؤرة الدّلالية المستفيضة والمنتجة للصّيرورة السردية[3] ويتّضح أنّ هذه القراءة الجديدة تقوم على مبدأ مهم وهو مبدأ التّناقض.

---

[1]- المرجع نفسه، ص12.

[2]- علاء هاشم مناف، حفريات الأنساق الأبستمولوجية في شعر أبي الطيب المتنبي، ط1، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، 1433هـ-2012م، ص41.

[3] محمد بوعزة، تشكّل الهوية في ظل المواجهة الكولونيالية، ص15.

3- سعيد يقطين وإعادة قراءة التّراث السّردي

عُني النّاقد "سعيد يقطين"* في كتابه "الرّواية والتّراث السردي من أجل وعي جديد بالتّراث" بممكنات تحليل الخطاب السّردي العربي الّذي يرنو من خلاله إلى تحليل الرّواية العربية المعاصرة وفق آليات غربية؛ من بينها ظاهرة "تداخل النّصوص" أو التّفاعل النّصي، حيث سار في ذلك على نهج "عبد الله الغذامي"، في إعادة قراءة النّصوص العربية القديمة، وتوصّل من خلالها لإبراز خصوصية الرّواية العربية ضمن تشكّلات عدّة تمكّنها من احتواء واستيعاب ومساءلة ومعارضة أنواع سردية وبأساليب مختلفة؛ هذه الظّاهرة النّصية الّتي سمّاها ب "التعلّق النّصي" حول النّوع السّردي.

اشترط النّاقد في هذا المسار النّقدي للرّواية العودة إلى التّراث وعدّهُ شرطًا ضروريًا لمواجهة المستقبل، فحين تكون الظّاهرة شاملة لأنواع أخرى كالشّعر والقصص والدّراما تنحو المنحى نفسه في تعلّقها بنصوص عربية قديمة؛ وهو ما يستوجبُ القراءة والاهتمام؛ والبحث ضمن سياق ثقافي وأيديولوحي واجتماعي؛ ينبني فيه الرّاهن وهو محكوم بالماضي في مواجهة المستقبل[1]، وموقفهُ في ذلك أنّ كل تاريخنا هو تاريخ البحث عن "النّحنُ" و "الهوية" في مواجهة الآخر والغرب، وعليه فهو يرى بضرورة البحث في النّصوص القديمة ومراجعتها لفهم العلاقة القائمة بين الأنا والآخر.

وقد أدّى هذا إلى اعتبار الرّواية نوعًا جديدًا انكبّت على معالجة القضية في تماسٍ مع الواقع ومشاكلِه المختلفة، وقدّمت لنا قراءات خاصة لهذا التّراث تبرز خصوصيّتها في "الكتابات" الرّوائية الّتي تظهر إنتاجيتها في تقديم "نصوص" جديدة تتأسّس على قاعدة "استلهام" النّص السّردي القديم، و"استيعاب"

* سعيد يقطين هو ناقد وباحث مغربي، ولد في مدينة الدار البيضاء في 8مايو 1955م وقد عرف باهتماماته البحثية والأكاديمية في مجال السرديات العربية ونحت مفاهيمها وتتبّع مكوّناتها في النّصوص العربية القديمة والحديثة، تلقّى تعليمه الأول في الكتّاب بالدار البيضاء، ثم في المدرسة الابتدائية للتّعليم، وأكمل تعليمه الإعدادي والثانوي والجامعي بمدينة فاس، وحصل على الدكتوراه من جامعة محمد الخامس في الرباط.

[1]- ينظر: سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السردي من أجل وعي جديد بالتّراث، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص30.

بنياته الدّالة وصياغتها بشكل يقدّم امتداد التراث في الواقع وعملها على إنجاز قراءة للتّاريخ وتجسيد موقف منه، بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلّبات الحاضر والمستقبل"[1] وهذا يعزّز القول بأنّه لا يمكن بأي صفة إحداث قطيعة مع التّراث السردي، لأنّ فهم الذّات واستيعاب مكنوناتها مرهون بتواشج الماضي مع الحاضر، وهذا التّراث مختزن في منطقة اللّاشعور لدى العقل العربي، يمتدّ فيه؛ ويحيا بواسطته؛ بوعي منه أو دون ذلك، كون "الثقافة خاصة بالذهن"[2] ومهما حاول القطيعة معه أو تجاوزَه تظلّ عناصره وأنساقه مترسّخة في الوجدان ومتمركزة في المخيال.

وهو بكلّ هذا يؤكّد أنّ التّراث السّردي يلغي الحدود الزمانية والمكانية "فالتّراث ليس الماضي مطلقًا، إنّه الماضي الفاعل في مسيرة الحاضر والمحدّد لسمات خاصة بالأمّة دون غيرها، فضلًا عن انبثاقه من تجربة إنسانية"[3] فهو يفرض نفسه في كلّ الأزمنة، وليس من السّهل الخروج منه شعوريًا كان أو دون ذلك.

كما تطرّق في دراسة تطبيقية في ليالي ألف ليلة وألف ليلة وليلة وعلاقتها بنصوص ألف ليلة وليلة ضمن خاصية التّفاعل النصي، هذه العلاقات التي أقامها الروائي مع بعض الأشكال السردية العربية القديمة مكّنت الناقد من البحث في كيفية تفاعلها ومدى انتاجيتها، ويقصد في ذلك تفاعل الليالي مع الليالي وحضور الأولى في الثانية.[4]

وفي قراءة "تغريبة بني هلال" لواسيني الأعرج يبحث سعيد يقطين في الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي، فالسّياسي باعتباره بنية تتجذّر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة

---

[1]- سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السردي من أجل وعي جديد بالتّراث، (مرجع سابق)، ص31

[2]- موسى سلامة، الثقافة والحضارة، مجلة الهلال، مصر، ع2، مارس1927، ص171.

[3]- رائد حاكم الكعبي، التراث وأنساق الثقافة، قراءة في كتاب الأغاني، سوريا-دمشق، دار مؤسسة رسلان، 2018م، ص13-14.

[4]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص35.

القهر والقمع هي ما تحكم عمق الصّلة الرّابطة، وكأنّ التاريخ والواقع لا يتحقّقان إلاّ عبر سلطة الحاكم القاهرة والقامعة. نجد هذا السياسي مجسّدا في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز)، لذلك تأتي البنيات النصّية في "فاتحة الرواية" متواشجة ومعبرًّا عنها بواسطة مناصّات تمهيدية للنصّ "نوار اللّوز"[1].

ويقترح في إعادة قراءة للتّراث العربي (السرد العربي) باعتباره مفهومًا حديثًا، فلا بدّ من النّظر إليه كذلك بصفته موضوعًا جديدًا، ولا يمكن أن نشتغل به إلّا بتصوّر جديد، ولمقاصد جديدة، إنّه وهذه من بين إحدى سماته ومميّزاته، بقدر ما يدفعنا دفعا إلى الماضي والتاريخ، لإعادة النظر فيهما من منظور جديد ومغاير، يجعلنا ننفتح عل العصر، وعلى حاضرنا"[2] ذلك أن التّراث صورة قابلة للتّغيير مع الزمن، في هذا المقام يشير النّاقد إلى التّعامل مع الموروث الثقافي مع تقديم شرطًا لإعادة بناء التّراث القديم حيث يكون قادرًا على الدّخول في تحديات العصر.

وهذا في رأينا هو دعوة غير مباشرة بالانفتاح الثّقافي الّذي قد ينجرُّ عنه التّفريط بالتراث الّذي كان منطلقًا فعّالًا للغرب، لكنّ الأمر يتطلّب النظرة الفاحصة الّتي تقف في واجهة التّطور الحضاري فتتقن التّعامل معه وفق متطلّبات الواقع، فحينها لا يتمّ عزل التراث عزلًا كلّيًا ولا الإقبال على الحضارة إقبالًا منبوذًا، إقبالًا بغير التفات إلى الموروث الثقافي العربي.

الفكرة نفسها يطرحها النّاقد في كتابه "الفكر العربي بنيات وأنساق" يتطرّقُ فيه لعلاقة تأثّر السرد العربي بالحداثة، وربط ذلك كلّه بالسّرد الغربي الّذي يتّصلُ بالحداثة، وهذا ما دفع الروائيين إلى اعتمادهم مسارًا جديدًا ومختلفًا في الحوار حول "الحداثة" وأسئلتها، من منظوره أنّ "تاريخ الرّواية العربية ظلّ منذ بدايات القرن إلى الآن يتشكّل في نطاق تاريخ الرواية الغربية حيث الأصول تتمثّل في التأثّر بالمذهب

[1]- المرجع السابق، ص51.

[2]- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط1، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، ص71.

الواقعي وكل التغيّرات الّتي طرأت عليها مكّنتها من الخروج من بوتقة الرّواية الجديدة إلى الميتارواية تتّخذ شكل الرواية الحداثية"[1]

وهنا يُبدي النّاقد امتعاضه من الحداثة ورهاناتها ويقدّم بديلًا في الوعي الإيجابي بالتّراث إذ قد "يكون للوعي الفردي الحضاري موقف إيجابي من التراث الغربي يسبّب موقفا آخر سلبيا من التراث القديم. أما الّذي يأخذُ موقفا إيجابيًا من الواقع فإنه قد يسأم المدخلين التراثيين ويتّهمهما عن حق أحيانًا بالنظريات المجردة وبالصراع على السلطة، والواقع هو الضحية..."[2].

ويثيرُ النّاقد في بداية عرضه فكرة العودة إلى التّراث وأنّ هناك اهتمامًا بالسّرد العربي مقابل الاتّهامات التي خلّفتها الحركات الاستشراقية والتي ارتبطت بالخيال والذّهنية العربيين، وكذلك خلوّ التّراث العربي من القصص والملاحم والرّوايات، وهذه الأخيرة ظهرت مع الفكر البنيوي، وقد تطوّرت دراسة السرد العربي من خلال منجزات تحليل السّرد الغربي وفق تعدّد التصوّرات النّقدية، وأغلب الدراسات اهتمت بالتّراث كالمقامات واللّيالي والسّرد الشعبي بصفة عامة، ورصد العجائبي في السّرد العربي القديم، وأبرزها كتاب النّقد الثّقافي لعبد الله الغذامي.

إنّ صورة قراءة التّراث التي قدّمها الناقد في كتابه تتّكأ على عدة قراءات[3] تتفاعل مع التّراث العربي عمومًا والأدبي خصوصًا، وإذ ترمي بثقلها في القالب السردي بكيفية أخص، تتمثّل في:

1- القراءة التاريخية: الّتي تلتمسُ رصد التطوّر الّذي عرفه التّراث العربي في صيرورته التّاريخية بهدف إبراز محطات التّواصل بين الماضي والحاضر، من جهة، أو بغية تثبيته في ذهنية الشخص العربي، كون التّراث العربي يتضمّن جوانب أخرى غير تلك التي وقفت عليها القراءة التاريخية في بدايتها،

[1]- سعيد يقطين، الفكر العربي، بنيات وأنساق، ص200.

[2]- حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، التراث والتجديد موقفنا من التراث العربي، القاهرة، الدار الفنّية للنشر والتوزيع، 1411هـ-1991م، ص14.

[3]- سعيد يقطين، الفكر العربي، بنيات وأنساق، ص287-288.

وأنّ تلك الجوانب لا تتعارض مع العصر وبعض القيم الإنسانية، ولعلّ التّوظيف الرّوائي لا يقتصر فقط على التّاريخ وإنّما يأخذ من التّراث العربي " فإعادة بناء التراث، أو إعادة الاجتهاد والتّأويل، أو جعل القديم معاصراً لنا، يمكن أن يخلق روحا عقلانية تجديدية تكون مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات النهضة"[1]

2- القراءة الإيديولوجية: تسعى هذه القراءة إلى الوقوف على ما يتلاءم مع التّصورات المعاصرة من جهة الاصطفاف السّياسي، فتعملُ على إبرازها مُسقطةً إيّاها على الماضي بهدف الكشف عن الظّواهر المهمّشة في التّراث (الصعاليك، الحركات السرية والثورية) وتقديمها باعتبارها التراث الأكثر أصالة وحيويّة.

وفي كتاب "انفتاح النص الرّوائي النصّ والسياق" كشف عن التصوّر المحايث لتحليل الخطاب السّردي "الّذي تشكّل في سياق بنيوي؛ أي بوصفه تجليّا فينومينولوجيا للبنية أو النظام في تصوّر الحداثة لمنظومة الفنون والآداب"[2]

وفي تحليله للنّص السّردي عرض محاور تحكُمها بنياتٌ ثلاث أوّلها "النّص بنية دلالية تنتِجُها ذات (البناء النّصي)"، وثانيها "ضمن بنية نصيّة منتجة (التّفاعل النصي)" وثالثها "في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة (البنيات السوسيو-نصية): يكتب النص في زمن تاريخي ويتحدد هنا الزمن أولًا بسياق اجتماعي وثقافي محدّدين. ولا يمكنُ لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجًا عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجابًا أو سلبًا، قبولًا أو رفضًا، وهذه البنيات المنتج في زمنيّتها التّاريخية هذا النص تتجلّى لنا ضمنيًا

[1]- عبد الهادي عبد الرحمان، سلطة النص قراءات في توظيف النص الديني، ط1، الإسكندرية، دار الانتشار العربي، 1998م، ص15.

[2]- مبارك عيسى الجابري، خارج الأسوار.. أوراق في الدراسات الثقافية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد 18، 1998م، يوليو 2021، ص227.

أو مباشرة في النص ذاته لذلك يجب أن نقرأها من داخل النص ذاته..."[1]، فالنّاقد يدعى إلى ممارسة القراءة البنيوية*.

إنّ الرّواية هذا العالم المتخيّل هو بشكل أو بآخر صورة عن الواقع، يتجسّد من خلال الوعي به من فكر الكاتب، وللوصول إلى هذا التّجسيد في الرّواية العربية؛ بحث النّاقد في كيفية "تجسيد السّلطة باعتبارها محوراً دلالياً يستقطبُ شبكة معقّدة ومركّبة من الدّلالات والمفاهيم؛ داخل الرّواية العربية الجديدة وما يتّصل بها من صور وقد اختار النّاقد الوقوف على الزّمن باعتباره عنصرًا مركزيًا لمعالجة تيمة السّلطة، ومختلف تجسيداتها، ووقف على هذا المقوّم المركزي بقراءة نماذج من الخطاب الرّوائي العربي، فالرواية العربية، وخاصة بعد هزيمة 1967 تركز اهتمامها بصورة كبيرة على السّلطة أو بعض تجليّاتها بمختلف الأشكال الّتي يمكن أن تتحقّق من خلالها[2].

وفي علاقة السّلطة بالرّواية يعلّل النّاقد اهتمام الإنسان العربي بالسّلطة ومؤسّساتها وتمثّل الرّواية لها، ولعناصرها، فيما يرى أنّ "السّلطة العربية ما تزال تمارس قوتها وتبسط نفوذها على المجتمع العربي بنفس الطريقة والأسلوب، بل مع تطوّر النظام المؤسسي باستثمار التكنولوجيا، ازداد التفنّن في استعمال الشطط في السلطة."[3]ومنه اختزل "سعيد يقطين" ملامح السلطة في الصورة النمطية للحاكم العربي بفضل

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2001م، ص34.

* فالقراءة البنيوية تعمل على ضبط الوحدات المكونة للمضمون فيه، ثم تصنيفها ضمن مستويات ومراتب متجانسة، وتعيين المستويات الدلالية والصوتية والتركيبية المكون للخطاب السردي، ثم تنظيم هذه الوحدات المكونة وفق نظام محدد. فالنص من هذا المنظور لم يعد مجرد سلسلة من الوحدات المضمونية، أو متتالية من الكلمات، بل هو تمظهر خطابي لمجموعة من الأنظمة العلامية المتناسقة ضمن البنية اللسانية والبنية الثقافية" ومن هذا المنظور، فدلالة الألفاظ لا تتحدد بعلاقتها بالموضوع الذي تحيل إليه، وإنما بعلاقة هذه العناصر اللغوية ببعضها البعض. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي -دراسة-، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008م، ص27.

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والجدود، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1433هـ-2012م، ص172.

[3]- المرجع نفسه، ص173.

شخصية الحاكم "تتجسّد" السّلطة وكل مؤسّساتها لأنّها "تمثّله، وهذا في رأينا هو ما تسرّب إلينا من الخارج الفكر الذي يعلنُ عن تبنّي أصحاب النفوذ والدّفاع عن مصالحهم، هو ما نتج عنه سلب الحرية وقمع الإرادة وذلك يتنافى مع المبادئ الأخلاقية للمجتمع العربي، وانقسام البشر إلى سيّدٍ وعبدٍ.

هذه السّلطة رغم الطّابع الحداثي إلّا أنّها ماتزال تقليدية ناتجةً عن النّمط الكولونيالي، أو العشائري/القبلي، ومنه فهو فالرّوائي اليوم مطالبٌ بالدّفاع عن القيم، وهذا لا يعني "المعارضة العدمية السّالبة أو بالانخراط الكلّي داخل السّلطة ولكن بالتّموقُع الإبداعي الذي يخلق لنا "سلطة المعرفة" وهي سلطة ذات خصوصيّات متميزة، فهي ترتبط أساساً بالحرية والأنا الفردي"[1]

تتغذّى الرّواية العربية في تجسيدها للواقع العربي، باتّخاذها السّلطة، محورًا من محاور انشغالاتها للأسباب الّتي أتينا على ذكر بعضها، كقيم الحريّة وقضايا الهوية وفي مجملها متعلّقة ب"الصورة النمطية" التي اتّخذها الحاكم في التاريخ العربي الإسلامي، وفي الوجود والوجدان العربيين، وفي الأثر الذي يتركه في هذه الحياة من جهة ثالثة، فالرّواية بذلك تعكسُ متخيّلا ثقافيًا واجتماعيًا وتاريخيًا عامًّا تكون عبر الزمن، فالرّواية العربية اهتمّت بالسّلطة والحاكم وذلك لا يختلفُ عن الصّورة الّتي تشكلّت عنهما في التّاريخ، فهو بنفس القهر والاضطهاد الذي ساد خلال العصور الماضية. فلا فرق بين نظام الحكم الجمهوري والملكي.

وقد بيّن النّاقد أنّ الرّواية العربية تقدّم الصورة النّمطية الّتي تطغى في الواقع، وهي تجسّد السلطة العربية، بكلّ أشكاله وأنواعه؛ "إنها تمثّل تصوراً شاملاً للسلطة، كما تحققت في التاريخ وفي العصر الحديث، وكما تتجسّد في التصوّر الشعبي والمتخيّل الجماعي"[2] وهنا ركّز الناقد على السرد الشعبي، والمتخيل الجماعي، وهذا هو مبتغى النقد الثقافي كما صرّح الناقد "فإذا كانت هناك روايات جعلت السلطة

[1]- بومدين بوزيد، التراث ومجتمعات المعرفة، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1430هـ-2009م، ص125.
[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص176.

محورها المركزي من خلال التركيز على بعض مظاهرها كما تتحقق من خلال بعض مؤسساتها، فإن قسما وافرا من الرواية العربية يتناول بعض تجلياتها عبر تناول جوانب تبدو ظاهريا وكأن لا علاقة لها بها.."[1]

ووفق نماذج تطبيقية حدّد ملامح لصورة السلطة في الرواية العربية، يقول: "إنّ جزءاً أساسياً من الثقافة التي تشكّلت لدى المواطن العربي منذ نشأته الأولى تقضي بأنّ للحاكم صورة خاصة: إنه ظل الله في الأرض، وحكمه واسع على كل الرقاب. لذلك تتجسد هذا الصورة من خلال الإحساس المركب والمتناقض لدى الفرد العربي: الحب والخوف. إنه وليد الخوف منه، كما أن الخوف منه يدعو إلى حبه، أو على الأقل التظاهر بذلك الحب دفعاً للخوف منه. .."[2].

وبعد تحليله لرواية مزاغل الخوف لجاسم الرّصيف وقف على رمزيات السّلطة التي وظّفها الروائي، وهي ثلاثة: الحزب، الحكومة، أولو الأمر، يقول "هذه الصورة هي التي تبرز في العمق، لأنّه إذا كان الإيمان لا يقرّ بكونه إلها صغيرًا فالمتخيل الجماعي يجعلها تتحقق بالقوة أو بالفعل. وما الحب والخوف كمركب شعوري متناقض ومزدوج سوى تجسيد لخصوصية الحاكم في هذا المتخيل"[3].

فصورة الحاكم اتّضحت عنده بعد هذا الشّعور بالخوف من طرف رعاياه "إله صغير، متعال، حاضر أبدا، مقدس ولا يمكن أن يتحدث عنه بسوء: إنّها صورة الدّكتاتور المطلق الذي يمتلك الزّمن، وهو يوزّعه على "رعاياه" بحسب درجة حبهم له أو خوفهم منه..."[4].

---

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص176.

[2]- المرجع نفسه، ص177.

[3]- المرجع نفسه، ص178.

[4]- المرجع نفسه، ص179.

فالسّلطة تقومُ على مبدأ السّيطرة "فتربط بين تسلّط الأقلية الحاكمة على الأغلبية المحكومة، وبين تسلط الرجال على النساء، وتسلط رجال الدين على المؤمنين، وتسلّط المعلمين على التلاميذ، وتسلط الآباء على الأبناء، بحيث يصبح كل شخص شريكاً في اللعبة التسلطية"[1]

وتوصّل النّاقد سعيد يقطين إلى التّمثيل الروائي لسلطة الحاكم من خلال النّماذج التي وقف عندها من خلال ما يلي[2]:

– **الخطاب المعروض الذّاتي:** وذلك عبر الحوار الذّاتي الّذي يعكسُ الحالة النفسية التي تخضعُ لها الذات، وهي في وضع اعتقال. ونلاحظ أن الذّات هنا تسعى للتّعبير عن وضع هو نتاج السّلطة (الاعتقال)، فتقدّم لنا صورة الحاكم كما تتجسّد من خلال اللاّ شعور الفردي والجماعي: التّركيز على الموقف من الحاكم (الاحترام– عدم التّعرض للسلطة أو لرمزيتها) وذلك مبرّر كاف لادّعاء البراءة من لدن المعتقل، وأنّهم سيطلقون سراحه بعد التّأكد من هويّته في القسم، وهذا اللّجوء في التّعبير غير المباشر هو خوف من السّلطة وهو ما يعكس سلبية هذه السّلطة.

– **المشهد (الحوار بين الشخصيات):** تجسد المشهد في مجلس بين ذكر وأنثى، حيث عبّر الموقف عن نمطين من الوعي كلّ منهما له زمان مختلف عن الآخر، يعبر عن زمان غير زمان الحاكم، وأصبح الكلام عنه بحرية ممكناً.

– **الخطاب المعروض:** وباعتبار أنّ الرواية تخضع للسّلطة أيضاً –حسب تعبير سعيد يقطين– فالرّواية العربية الجديدة لا تتناول فقط السّلطة ومختلف مؤسساتها المرتبطة بها، بشكل مباشر أو غير مباشر، بل لقد صارت بدورها هي أيضا؛ موضوعا تتناوله السلطة: تتعرّض مثل أبطالها للمحاكمة، وللمصادرة وللحجز. كما أنّها، في رأيي، كانت أعمق في تجسيد السّلطة السياسية والاقتصادية

[1] طارق أحمد حسن، القهر الثقافي، (مرجع سابق)، ص25.
[2] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص185.

والاجتماعية ومؤسّساتها المختلفة من أيّ خطاب عربي آخر (على المستوى الدّلالي والمعرفي)، وأجملَ في التعبير لأنها كانت أعمق في رصد الحاكم وتجليّات السلطة وهي تحيا، وتنعكس آثارها على الحياة اليومية أو على الوعي والمخيلة، بطريقة فنية بعيدة عن المباشرة، والمجانية. ولعلّ في توسيع الموضوع، وتناول مختلف السلط والمؤسسات، رسمية أو شعبية، حكومية أو معارضة، سياسية أو اجتماعية، كفيل بتعميق وعينا بمختلف الصور.

إنّ قضية التّراث العربي جسّدها النّاقد سعيد يقطين في ثنائية السّلطة والحاكم حيث المؤسّسة هي محور الخطاب السّردي.

عبّرت الآراء النّقدية الثلاثة عن القضايا الثّقافية الكبرى منها ثنائية الأنا والآخر، السّلطة والحاكم، قراءة التّراث العربي، المركز والهامش، وما قدّمته من قراءات كان حول خطابات عربية شعرية وسردية وتراثية، وقد تجتمع هذه القضايا في نص واحد، وتتوارى خلف النّسق الأدبي وفق حيل وخدع ثقافية، وتمثيلات روائية، ما يجعلُ النص قابل للقراءات المتعدّدة.

خلاصة:

يخضعُ النّسق لأبعاد اجتماعية وسياسيّة ودينية لأنّ الكاتب وليد بيئته ومجتمعه؛ وهذا النّسق منه ما يتطوّر ويستمرّ ومنه ما يبقى ثابتاً مترسّخاً؛ ويعود ذلك إلى طبيعة الموضوع الذي يستمدُّ منه النسق تصوُّرهُ المعرفي، فمثله مثل الإنسان الّذي يردّ لقوانين البيئة والطبيعة فيتطوّر تدريجياً فيتأثّر بها، فتتشكّل لديه تصوّرات وآراء معينة، ومنها يؤسّس قوالب وقوانين تصبح فيما بعد مستقرة، كالنسق الاجتماعي لا يمكن تغييره إلاّ في تعارُضهِ مع نسق آخر، ومنه بروز نسق جديد كالنظم الأيديولوجية، فنسق القبيلة، الأسرة، ...؛ وغيرها من الأنساق الثابتة التي لا تتغيّر إلاّ بتغيّر الإنسان وتطوّر معرفته.

القسم التطبيقي

تجلّيات الأنساق الثقافية في روايات عبد الوهاب عيساوي "سييرا دي مويرتي" "الدّوائر والأبواب" "الديوان الإسبرطي".

الفصل الأول: ثنائية الدّين والغيرية في رواية سييرا دي مويرتي جبل الموت

الفصل الثاني: الأسطورة وجدليّة المركز والهامش في رواية الدّوائر والأبواب.

الفصل الثالث: ثلاثيّة الأيديولوجيا والتّاريخ وفضاء الأنوثة في رواية الدّيوان الاسبرطي.

الفصل الأول، ثنائية الدّين والغيرية في رواية سييرا دي مويرتي

1-عالم الرواية

2-أصداء النّسق الديني

3-نسق المكان

4- المنفى باعتباره نسقًا لاكتشاف ثقافة الآخر

5-النّسق الاجتماعي

الفصل الأول: ثنائية الدّين والغيريّة في رواية سييرا دي مويرتي جبل الموت

نسعى من خلال هذا الفصل أن نتبيّن الأنساق الثقافية البارزة التي أراد الكاتبُ لها التّخفي، انطلاقاً في ذلك من الخوض في عالم رواية "سييرا دي مويرتي" وصولًا إلى الدّلالات والمكامن المتخفيّة وراء النّسق الثقافي، ومن ثمّ البحث في نسق الدين وكيف أصبح هذا الأخير فارقًا للفصل بين الأنا والغير أو داعماً لفكرة الآخرية، وكان التّساؤل ما نظرة الأنا نحو الآخر؟ وكيف كانت العلاقة التي جمعتهما في فضاء واحد؟.

1- عالم الرّواية:

رواية "سييّرا دي مويرتي جبل الموت" رواية صدرت طبعتها الأولى عن الرّابطة الولائية للفكر والإبداع بالجزائر وطبعتها الثانية دار الساقي لبنان، والحائزة على جائزة آسيا جبار للرواية 2015م، قدّمها عبد الوهّاب عيساوي* في 175 صفحة، فأسهب في السرد للمقارنة بين مكانين مختلفين عين الأسرار ب(جلفا) وفارني داریاج، جاء الفصل الأول بعنوان (بين سييّرا وعين الأسرار)، والثاني (بلد المنفى) ليسرُد الأسير يومياته وهو في المنفى.

مانويل وبابلو وكورسكي، ثلاثة رجال جمعتهم المحنة فبعد انتصار الجنرال فرانكو في الحرب الأهلية الإسبانية، يتمّ "شحنهم" مع بعض الأسرى الأمميين من معتقل "فارني داریاج" في "سييرا دي مويرتي" إلى معتقل "عين الأسرار" في "الجلفة" بالجزائر.

من خلال القراءة الأولى يتّضح اختيار الكاتب موضوعًا من التّاريخ المحلي الجزائري في مكان من الجزائر وهو معتقل عين الأسرار؛ والتي تمثّلت في أحداث المغامرة السّردية الجديدة بوجود ثلاث شخصيات جمعهم المنفى "مانويل" و"بابلو" و"كورسكي"؛ وجدُوا أنفسَهم معتقَلِين من طرف الجنرال فرانكو

* روائي جزائري معاصر.

وهم يُساقُون إلى تلك المنطقة الباردة "كافارولي" بعدما كانوا في معتقل "فارني داريا‌ج"؛ هناك تبدأ أحداث المنفى ويتعرّف "مانويل" إلى السّلمي يطلب منه سرد عليه كل أسرار المدينة، والّذي يخرج من طربوشه مدناً وشوارعاً وقصصاً ويستمرّ في خلق الحكايات والألغاز، ويلتقي كورسكي الرابي يعقوب ليجد فيه الأب الرّوحي الّذي يعلّمه أسرار الوجود، ويتعرّف من خلاله إلى حقيقة الكون والوجود، وحقيقة الله.

ينطلقُ الرّوائي من الشّخصية السّارد "مانويل" من معتقل إسباني يقضي يوميّاته الصّعبة رفقة صديقيه "بابلو" وهو إسباني أيضاً؛ وكورسكي البولوني اليهودي المتديّن والمتشبّع بالثّقافة الدينية التوراتية، يصوّر الرّوائي حياة المعتقلين من زاوية نظر المعتقِل "مانويل"، ينقلُ تفاصيل الأحداث في المعتقَل "فارني داريا‌ج" والانتقال بعده إلى معتقَل عين الأسرار بالجلفة. يحاولُ مانويل الخروج من المعتقل والتّجوال في المدينة بحريّة لرغبته في اكتشاف أهل المكان، والتقرّب منهم ليس كمعتقل بل كحرٍّ يتمتّع بكامل الحرية، هذه المنطقة التي جمعت كثير من المسيحيين واليهود والمسلمين، فاشتركوا في الهمّ وفقدان الحريّة والكرامة.

وضمن مشاعر يطبعُها الخوف والقلق والألم نتيجة معاملة القائد غرافال السيئة وحرّاسه، فيسطُو المكان ليصبح فضاءً للقهر؛ وتتخلّلُ الرّواية مُسحة إنسانية من قائد الحرّاس أحمد الصبائحي لحسن معاملته للمعتقلين، ينفصلُ هؤلاء المعتقلين عن وطنهم وأهليهم، ليصبحَ ذلك مجرّد ذكريات من الماضي، يخلق الرّوائي معادلاً ثقافياً لذلك؛ وهو الرّسائل التي كانت تصل مانويل من زوجته باتريسيا ورسائل بابلو من صديقته الفرنسية الّتي لم يلتقيها أبدًا، يتلقّاها ويقوم بترجمتها إلى الاسبانية؛ لكن ما إن تنقطع الرّسائل حتى يُبتر حلم العودة إلى بلدهم ويصبح أمل الرّجوع شبه مستحيلًا.

الأمر الّذي يدفعُ ب"بابلو" إلى التّفكير في الهرب من المعتقل لتتقَطِع أخباره بعد ذلك وتُكثّفُ الحراسة على المعتقل، أمّا "مانويل" و"كورسكي" فيقف الحظ إليهما ويحصل كلّ منهما على عمل، مانويل في العيادة رفقة الطبيب، وكورسكي في المطبخ، وينتقلان بعد ذلك للعمل عند مدير المعتقل كمدرّسين

لابنه، وهو ما جعلهما يحصلان على بعض الامتيازات كحريّة التجوال في المدينة بحرية؛ والإعفاء من بعض الأعمال الشاقّة.

رهبة المجيء إلى افريقيا انتهت بطعم الفضول في معرفة أسرار هذا المكان والتعرّف إلى أحداثه في الماضي، عبر خيط صداقة وهو "أحمد الصبائحي" حارس المعتقل، لتظهر في الرّواية شخصية أخرى وهو "السلّمي" الحكيم والمتشرّب بفلسفة الحياة الإنسانية، الأمر الّذي جعل "مانويل" يغيّر نظرته للحياة والموت لأنّه كان يرفض الإنجاب ومنع زوجته حين طلبت منه ذلك ظنّا منه أن الأطفال يموتون بسبب الحرب، وغيّر رأيه عن فكرة الله، بعد موقف "الصبائحي" الّذي منع الضابط "غرافال" من إطلاق النار صوب المعتقلين. يُنهي "مانويل" كتابة قصة المعتقل هذا في عيادة الطّبيب، بعدما يتلقّى أمراً بمغادرة المعتقل بطلبٍ من القنصل الفرنسي وموافقة مدير المعتقل، وذهابه إلى معتقل آخر.

هذا الانتقال بين الأمكنة رصد من خلاله الرّوائي متقابلات مكانية ك: معتقل عين الأسرار مقابلًا لمعتقل "فارني داریاج" ومدن مثل جلفا مقابلاً لبرشلونة، والجزائر مقابلًا لباريس، وتنفتح هذه الأماكن على عوالم أخرى، أراد الكاتب التّعبير عن محلّيته "الجلفة" وهو المكان الّذي تموضعت فيه أحداث الحرب الأهلية الإسبانية، فالرّوائي استقى أحداث الرّواية وشخصيّاتها وأمكنتها من الواقع مع التّحكم فيها بما يُمليه عليه خياله وصبغها بلون من التّأمل والفلسفة وبعض المواقف الدّينية الّتي غلبت على النص الرّوائي، والّتي عكست الخصوصية الدّينية للشخصيات التاريخية الثّلاثة (مانويل، بابلو، وكورسكي).

وقد عكست الرّواية نظرة الآخر المنفي من منظور غربي، فهو يحاولُ أن يعيد بناء وعيه في رؤية المدينة الجزائرية من خلال "فكر غربي مشبّع بالكولونيالية والاستشراق، ولكنّه ليس الغربي المنتصر الّذي

نعرفه، بل الغربي المهزوم من ابن جلدته"[1] فقد عكست شخصية "مانويل" الآخر الغربي الّذي يحاول الانتصار لوطنه ويأبى المنفى الحتمي، لكن في الأخير يخضع لسلطة المكان ويعتاد العيش فيه.

2- أصداء النّسق الدّيني:

خلق الله البشر وبعث أنبياءه لنشر كلمة التوحيد، واتّفقت كل الدّيانات السماوية على التّعايش والتّعارف، وهذا ما نصّت عليه الآية الكريمة: **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ" الحجرات الآية (13)** وانطلاقًا من هذه الآية كان احترام الآخر ودينه ومعتقداته سنة الله في الأرض والتّعايش رغم الاختلاف، وما تشهدُه المجتمعات من مشاكل هي في ظاهرها سياسية وفي باطنها دينية لأنّ الدّين هو روح وحياة لهذه المجتمعات يضمنُ لها كينونتها واستمرارها، وكلّ دين يسعى متبنّيه لنشره والانتصار له بأي طريقة، أو التمسّك به من ناحية المعتقدات والأفكار.

هذا ما جعل الرّوائي يتّخذُ من الدّين نسقاً لنصّه من خلال الجمع بين طقوس ديانات ثلاثة مختلفة المسيحيّة واليهودية والإسلام؛ تحكمها علاقات إنسانية وتجتمعُ في مكان واحد محتّما لا اختيارًا؛ لكن هذا المكان يقرُّ بالاختلاف ويسمحُ بالتعّايش مع الآخر في فضاء "الصّحراء" حيث الله قريب من البشر كما نعتها السّارد، وهذا نسق يخفي وراءه الدعوة إلى الديانة الإبراهيمية.

قدّمَ الرّوائي لكلّ دين من الدّيانات المذكورة أعلاه أنساقًا للدّلالة عليه، فها هو يعرضُ لنا في مقاطع عديدة من الرّواية طقوس وشعائر خاصة بالدّين اليهودي كتقديس يوم السّبت، والحديث عن الكتاب المقدّس، ورد في مقطع سردي نسق صريح بذلك يقول: "ولكن عندما أوشكت الرّحلة على

[1]- حوار مع الكاتب عبد الوهاب عيساوي، بتاريخ: 07أوت 2023م.

الانتهاء، وعندما كانت له أيام السّبت ولي أيام الأحد في المدينة الصغيرة التي أسفل الربوة"[1] فيوم السبت يوم مقدّس لدى اليهودية فيخصّصون له عادات دينية.

وأمّا المسيحيّة تقدّسُ الكنيسة وتتّخذها بيتاً من بيوت الله، نلمحُ هذا في الرّواية في قول السّارد: "ولكن طريقته الّتي تكلّم بها غريبة على أي أوروبي، أكثر قربًا من الكتاب المقدّس، وكأنّه يقرأ من كل ليلة، يقتبس أحياناً منه مقاطع، يتلوها همساً، أو يغمض عينيه وكأنّه يصلّي في قلبه. شعرت للحظات أنّنا نسير ببركة هذا الكاهن، ولكن الحرب جعلتني أكره كلّ الكنائس، وألعن أولئك القساوسة الكاثوليك الذين لم يفكّروا اللحظة بنا، ..."[2] وهو نسق ضمني يضمرُ خلفه مبادئ ومعتقدات المسيحيّين؛ ذلك أنّ الاسبان مولعون بنشر المسيحيّة وبناء الكنيسة بهدف إرضاء نزوعهم الذّاتي وإظهار إيمانهم؛ إضافةً إلى بعض المعتقدات التي يؤمنون بها كبركة الكاهن.

وتتبدّى في مقاطع من الرّواية معظم العادات الدّينية الخاصة بالإسلام والمسلمين كإلقاء التّحية المعهودة "السّلام عليكم" والتي لم تكن تختلف عن تحيّة اليهود أو بالأحرى جمعت بينهم في الرّواية؛ وهو نسق يعلنُ عن التقبّل والتّعايش بين الدّيانات الثّلاثة، ورد هذا في المُقتبس التّالي: "بعض الأحيان يتفوّهون بكلمات ويواصلون طريقهم. لم يمهلهم "كورسكي" يومها وأرسل خلفهم أيضًا جملته في المساء سألته عمّا حدث فقال إنّها مجرّد تحية. واكتشفت أيضًا يومها أنّ اليهود كانوا أقرب إلى العرب منا في عاداتهم اليومية، وحتى في الوجوه. كنت أعرف أنّهم ينحدرون من نفس الجدّ"[3] فبعض العادات الدينيّة متشابهة بين المسلمين واليهود لأن تعكسَ علاقات التّعايش والسّلام رغم الاختلاف بعيدًا عن التطرّف والطّائفيّة.

فالإسلام ينظرُ إلى اليهودية باعتبارها ديانة توحيديّة نبيّها موسى المرسل إلى بني إسرائيل، والّذي تكلّم إليه الله في طور سيناء وحمل رسالة التّوحيد إلى قومه؛ حيث أوحى الله له بالتّوراة والتي يؤمن

[1]- عبد الوهّاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت (رواية)، دار الساقي، ط2، بيروت–لبنان، 2016م، ص38.
[2]- المصدر نفسه، ص15.
[3]- المصدر نفسه، ص22.

المسلمون بأنّها حُرّفت من قبل اليهود في وقت لاحق، ويؤمنُ المسلمون بموسى وبالتّوراة وبجميع أنبياء بنى إسرائيل المذكورين في القرآن والغير مذكورين، بمن فيهم المسيح عيسى بن مريم، كما يُفهم من هذا الانتقال بين اليهودية والمسيحيّة والإسلام محاولة الكاتب الوصول لحقيقة مفادُها انحراف اليهوديين وخروجهم عن الدّين الحقيقي.

يقدّم الرّوائي في موضع شعائر الإسلام الخاصة، كمراسيم الدّفن بعد الموت؛ وفي الرّواية ما يدلّ على ذلك: "حيث كان المسلمون يقبرون كل يوم ميتًا جديدًا"[1] فالرّوائي يدركُ مدى قيمة هذه الرّموز الدّينية وكيف تلفتُ انتباه الآخر المختلف عنّا دينياً؛ فالدّفن من الشّعائر الدّينية الإسلامية التي تختلف عن الدّيانات الأخرى.

ولأنّ ثنائية الحياة والموت متعارف عليها في الدّيانات السّماوية ومتّفق عليها؛ اتّخذها الرّوائي في روايته موضوعاً مشتركاً بين الدّيانات الثّلاثة يقول: "ولماذا أعتقد أنّ البولوني هو الوحيد الّذي كان يفكّر في أشياء لا تعنينا، وكأنه لا يؤمن ببساطة الثنائية الموجودة بين الحياة والموت"[2] وهو ما يبرّر وجود قيم مشتركة بين الإسلام والدّيانات الأخرى، كالتّسليم بوجود حياة بعد الموت وكذلك البعث، فاليهوديّة لا تختلف عن المسيحية والإسلام من ناحية الاعتقاد بوجود واستمرار حياة أخرى بعد الممات؛ وكذلك البعث ويوم الحساب إلا أنّ اليهودية لم تركّز كثيرا في تفصيل هذا الأمر ورغم ذلك إلاّ أنّهم يتحدّثون عن الحياة بعد الموت والبعث والحساب.

لكلّ دين رجاله وأهله الّذين يقدّمون المواعظ والدّروس ويدعون إليه؛ ولدين الإسلام شيوخ ودعاة فكذلك اليهودية لها أيام خاصة تقدم فيها المواعظ والدروس جاء في قول السّارد: "وظللت أنا الّذي أعيدها وأكرّرها حتى صرخ بي في يوم ما وطلب إلى ألاّ أعيدها عليه، لأنّها أضحت تذكّره بأيام الآحاد في

[1]- المصدر نفسه، ص36.

[2]- المصدر السابق، ص54.

كنيسة القرية، حيث كان يؤخذ غصباً إلى هناك ليسمع المواعظ من كاهن قبيح الشكل"[1] وهذا النّسق يكشفُ عن مدى اتّساع ثقافة الرّوائي واطّلاعه بالدّيانات الأخرى؛ وهي دعوة غير صريحة من الرّوائي لحوار الأديان وما يبرّر هذا الشرح هو هذا المقطع الحواري؛ ذلك أنّ الشّعوب على اختلاف ديانتها ما تحتاجُه اليوم هو التّحاور والتّعايش.

ونلمحُ نسقاً آخرا في الرّواية وهو التّحريف الّذي عرفته الدّيانات الأخرى وفق المقطع التّالي: "قبل شهر قالت إنها ستهاجر إلى المكسيك، ثم تقول اليوم إنها ستعود إلى الصليب الأحمر الإسباني، وهل بقيت هناك صلبان حقيقية؟ لم يتركوا لشيء قداسته، لقد لوثوا كل شيء"[2] ابتغى الرّوائي وفق هذا المقطع أنّ الدّيانات الأخرى لاقت من التّحريف ما لاقته والدّين الحقيقي غدا معرّضًا للتلوّث من الفئات المتطرّفة، وهو نسق يقصد من ورائه الروائي إلى الاستغلال السياسي الّذي مارسه رجال الدين لصالحهم.

ومن المعتقدات الدّينية أيضا "التّمائم" و"الرّقاء" يظهر من خلال قول الكاتب "لا أدري لماذا تخيّلته مثل أولئك الرّقاة الكاثوليك الذين يرشّون الممسوسين بالماء المقدّس ويتمتمون بالرّقاء، كان يفعل مثلهم، يرمي الماء فوق الغبار ويتمتم بكلمات مبهمة"[3] وهو نسق أراد به الكاتب التّأكيد على التّراكم الدّيني؛ والاعتقادات الأخرى كالمسّ والتّميمة.

ولعلّ من الرّموز الدّينية التي تحملُ قيمة ثقافية لدى النّصارى ما هو معروف عندهم ب"الصّليب" وهو في اعتقادهم بصلب المسيح عليه السّلام، فاتّخذوه رمزاً لهم وأخذوا يعلّقونه تيمُّنًا به، جاء في ثنايا الرّواية: "مثل المسيح نزلت من على الجلجلة، ورميت الصليب بعيداً بعد أن حطّمته، هل فكرت في الالتفات لحظة تجاوزت البوابة؟ لا أعتقد أنني جرأت على ذلك"[4]

---

[1]- سييرا دي مويرتي، ص55.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

[3]- المصدر السابق، ص82.

[4]- المصدر السابق، ص89.

هذا التّرميز الدّيني الّذي طغى على الرّواية يوحي بالتّنوّع الدّيني، فحتى اللّباس له قيمة دينية وهو خاص برجال الدين يقول: "وفي الألمانية فكرت في صديقي البولوني الذي يتقنها، وتخيّلته بلباسه الدّيني وهو يعطي الدروس لابن المدير، ثم يُملي عليه آية باليديشية ويطلب إليه ترجمتها"[1]

مهما اختلف الأنا والآخر دينياً، إلاّ أنّهما يقتسمان المكان ويشتركان في المعاملات والأخلاق؛ هذا ما أشار إليه السّارد "يمرّ رجل من اليهود يسير إلى جانب العربي مثل إخوة، وللحظات أسمع جرس الكنيسة يرتفع، وأوشك أن أصطدم ببعض الأوروبيين الذين يسيرون إليها. أحاول نسيان كل المشاهد، ولكن صوت الرجل المسلم الذي يدعو الناس إلى الصّلاة يوقظني من غيبتي ويجعلني أطرح آلاف الأسئلة عن هذه المدينة القرية التي لا يتجاوز سكانها العشرة آلاف، وكيف تتأقلم الدّيانات الثلاث فيها، بينما كانت أوروبا تحترق بنار المدافع، وهي التي تتّسع للمسيحيين فقط. لطالما كنت بعيدًا عن الدّين، ولكنني في كلّ يوم أجزم أن الحرائق دائماً تنشب باسمه. حتى عندما كنا في إسبانيا، انحازت الكنيسة للقوي، وفجأةً أصبحنا في مواجهة الرب"[2] وهذا لتأكيد وحدة الدّين الإسلام وكيف له دور في المساواة بين الناس، وتحقيق التّكافؤ الإنساني، وأمّا الغرض من توظيف هذا النّسق هو انتقاد المنظومة الدّينية التي تتحكّم في المجتمع، وتكوّن السّلطة باسم الدين، ذلك أنّ السّلطة تفرض قوّتها فتقوم بحماية رجال الدّين الزّائفين بغض النّظر عن تسلّطهم على غيرهم من العبيد فحينها "تكسب قوتها الحقيقية في جانبها الإنساني بينما نقطة الضّعف الحقيقية فيها تكمن في جانبها التّسلّطي"[3]

هذا التنوّع والاختلاف الدّيني الّذي جسّده النّص الرّوائي في أغلب صوره يعكسُ الجانب الحضاري للإنسانية، إذ "لا يُهمل البُعد الديني في بناء هذه الهويات، فالدين اليهودي (بخاصيته الجيولوجية التّراكمية) عنصر أساسي فيها، كما أنّ الرّؤية الدّينية بُعد حيوي ومهم. وكل ما نفعله أنّنا لا نجرده وإنّما

[1]- المصدر السابق، ص94.

[2]- المصدر السابق، ص105-106.

[3] طارق أحمد حسن، القهر الثقافي، (مرجع سابق)، ص35.

نراه في تفاعله مع الأبعاد الحضارية الأخرى. كما أنّنا لا نرى أن له مركزية تفسيرية. ولذا؛ فنحن لا نتحدّث عن "هوية يهودية" عامة مُطلقة، ولا نتحدّث عن غياب أية هوية يهودية، وإنما نتحدّث عن هويات يهودية مُتعيّنة متنوعة"[1]

ونجدُ أنّ الرّوائي قد جمع بين شخصيات مختلفة دينيًا واستدعى بذلك لكلّ شخصية ملامح ورموز دينية تدلّ على ديانتها، وحينًا آخر اختار سمات مشتركة بينها والقائمة على المعاملات والأخلاق، يقول على لسان الرّاوي: "سرنا عبر الشارع الطويل. هو ببرنسه الصّوفي الأبيض، وأنا ببدلتي الزيتونية، مزيج غريب بالنّسبة لي ولكنّه في جلفا حدثٌ يومي تعيشه المدينة، ومثلما قال لي "كورسكي" أول يوم له هنا، أنّه تعرّف على شاب عربي يوقد النّار لليهود يوم السبت ويعينهم على قضاء حوائجهم، وليس الوحيد الّذي يتعامل معهم، وكان صديقي يومها متعاطفًا مع المدينة وموغلًا في الحميمية معها، وكأنه أراد ان يكون هنا منذ زمن"[2] وهذا يعكسُ تعامل المسلمين مع اليهود واحترام دينهم وطقوسهم ذلك أنّ الدّين الإسلامي ينظرُ إلى اليهودية باعتبارها ديانة توحيدية نبيّها موسى عليها السّلام، ونداء القرآن التّعايش بين الدّيانات وكلمته كلمة الحقّ لا إكراه في الدّين، ولطالما عبّر الدّين عن الوجود والكينونة، باعتبار الدّين عنصر مهم في تكوين هوية المجتمع أو الأمة، وفضلاً عن ذلك؛ فمهمّة الدّين الإسلامي الأولى الدّعوة إلى عبادة الله الواحد فهو يدعُو إلى الحوار والتّعايش الحضاري، والاعتراف بالآخر وقابليّة التّعارف؛ وإقامة الحريّة والمساواة.

وفي موضع آخر يدعو الرّوائي إلى تصحيح صورة "الآخر المسلم"[3] في الثّقافة الغربية بوصفها صورة متمثّلة، منتجة ومتخيّلة؛ فهي ليست بالضّرورة مطابقة لحقيقتها وأصلها، وبالتّالي سنجد إشكالية

[1]- عبد الوهاب المسيري، من هو اليهودي؟، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1997م، ص19.

[2]- سييرا دي مويرتي، ص107.

[3] عبد الغني عماد، في جينالوجيا الآخر، المسلم وتمثّلاته في الاستشراق والأنثروبولوجيا والسّوسيولوجيا، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2020م، ص10.

المغايرة والاختلاف حاضرة بقوة كقاعدة مرجعيّة في مجال تحديد أطر "الآخرية"" فالصّفات السلبية لطالما أُلصِقَت بالمسلمين وهو ما نتج عنه التَمييز السّلبي بين المسلمين وغيرهم.

تَوفّرت الرّواية على رموز دينية خاصة بالديّانة النّصرانية مثل ارتكاب الخطيئة ونيل الجزاء في الدّنيا قبل الآخرة، تطرّق الرّوائي إلى هذا في قوله: "ولولا الحصانة التي منحها إيّاها السيد كابوش لكنت الآن وكورسكي معلّقين على صليب غرافال، نجلد من أجل خطايانا بعض السّاديين يحبّون أن يمثّلوا دور الرب ولكنّه رب عنيف يحب التعذيب لا الرحمة"[1] وهو نسق خفي يضمرُ وراءه التّعالي والسّلطة فاختار نسق الدّين لأنّه أقرب تعبيرًا عن التسلّط والتّعذيب وهي خاصّة بالإله في اعتقادهم الدّيني، وما يضمرُه هذا النسق هو محاولة تشويه صورة الأفراد وإبراز سذاجة تفكير الأفراد ونقد سلوكهم، فالدّين سلطة تأتي في المقام الأول وتُمارسُ على المجتمع فقد عُدّ سابقًا بمثابة القانون الأساسي لضبط حياة الأفراد، إذ في كثيرٍ من الأحيان كان يُلجَأ إلى رجال الدّين للنّظر في الأمور السّياسية والاجتماعية؛ وهذا التّداخل بين الدّين والسّياسة هو ما يعسّر التّفريق بين ما هو ديني وبين المعتقدات والقيم الخاصّة بذلك المجتمع.

يؤدّي الرّابي وظيفة الإمام عند المسلمين؛ فالإمام يتولّى الشرائع وإقامة الصّلاة في المسجد وإمامة المصلّين، أمّا في الدّيانة المسيحية يؤدي الرّابي هذه الشرائع الخاصة بهم، ورد في الرّواية: "ووظيفة الرّابي، منذ اليوم الذي وصل فيه، هي إقامة الشرائع الدّينية والصلوات كلّ يوم سبت، ويضطرّ أحيانًا أن يقوم هو بالذّبائح عن الناس، ولكنّه في السنوات الأخيرة ولعجزه جعل أحد الشّباب يساعده، وهو الّذي استقبل صديقي البولوني حين قدّمه إلى الصبائحي، للحظات ثمّ قدّمه إلى الرابي، وبدأت قصته مع البيعة، ثم صار صديقاً للرابي، ومقيماً لبعض الشعائر."[2] تقديس الأشخاص الدينيين والانسياق نحو آرائهم الدينية.

[1]- سييرا دي مويرتي، ص108.

[2]- المصدر نفسه، ص115.

يواجه الإنسان أسئلة تحيطُ به من كلّ جانب حينها يحاولُ الفرد الإجابة لكلّ تساؤلاته عن الوجود والحياة، تجد إجابات إذا ما كان دستورا ينظّم حياة الأفراد، أمّا من لا دستور له يجدُ نفسه في هالة من القلق والحيرة، هو ما أصاب المعتقل (...) عندما "أمّا أنا فعكسه، إذ لم أزر أي أب، كما لم أفكّر بالرب بالطريقة التي يريدها الرّهبان والكاثوليك، ونزلت إلى جلفا رغبةً في الإجابة عن بعض الأسئلة"[1] فالبحث عن الحقيقة شعور انتاب الأسير وولّدَ لديه رغبةً في معرفة حقيقة الله.

وتُلفي نسقاً دينياً آخر وهو ممارسة الصّلاة عند اليهودية ويتجلّى ذلك في قول السّارد: "ولكنّي لم أستطع تجاوزه وهو يتكلّم عن الرّابي يعقوب، بكلّ اللّغة الّتي تعلّمها من الكتاب المقدس، بتراكيبه التي أحبها، خصوصا في نشيد الإنشاد"[2] وهي طقوس تنمّ عن ممارسة شعائرهم الدينية بكلّ حرية حتى وهم أسارى، وهو العهد الّذي كان بين النبي وخلفائه وبين أهل الكتاب والنصارى كحماية ديانتهم؛ وكنائسهم؛ وحفظ أنفسهم؛ وأموالهم، وهذا إن دلّ فهو يدلّ على سماحة الدّين الإسلامي وانفتاحه؛ واحترام خصوصيات الغير؛ ونبذ التطرّف والعداوة والكراهية، والدّعوة إلى نشر الأمن والسلام بين البشر.

ومن القيم الدّينية التي ترسّخت في ذهن الروائي مما سمح بظهورها في الرّواية كالموت والحياة عند المسلمين والّتي تأخذ حيّزا كبيرا لديهم؛ يأتي ذلك في قول السّارد: "ولكني استطعت أن أعرف أشياء، مثل أن بعض المسلمين فقط يدفنون فيها موتاهم، وتتجه البقية إلى المدينة الخضراء. من الأشياء التي بقيت غامضة بالنسبة لي أن اليهود والمسلمين كانوا أكثر الذين يتحدّثون عن الموت والمقابر، وكأنّ الحياة لم تكن تعنيهم في شيء"[3] وهي رموز تشير إلى المنظومة الدّينية الإسلامية.

فالسّارد لا يؤمن بالله الّذي يعرفه؛ وتُراوِدُه الرّغبة في اعتناق الدّين الذي وجده في الصحراء، جاء على لسانه: "وكلّما فكرت في الموضوع، مبعدًا الدين عن تفكيري، أجدني بطريقة أو بأخرى أعود إلى الله

[1]- المصدر نفسه، ص116.

[2]- المصدر نفسه، ص117.

[3]- المصدر السابق، ص126.

الذي مثلما قال عنه صديقي البولوني: إنه في الصحراء قريب جدًا من البشر. وإذا فكّرت بطريقته فإني أفهم أنه يتكلم عن فكرة الله التي هاجرت إلينا نحن الأوروبيين، ولم نكن في يوم ما لنعرفها لولا الصحراء، التي تتسرب إليه وتسحبه بقوة إليها"[1]

ومن طقوس الدّفن عند اليهود أن يُرمى الميّت في التّابوت "نظرت إلى الحوذي، وذهلت من أنه نفسه السلمي، ويطلب مني أن أعينه على إنزال التابوت من العربة. فعلت ما طلب مني، ثم سحبه وحيدًا حتى بلغ حافة الجسر ورماه من هناك، بينما كنت أسمع صراخ الرجل داخل التابوت"[2]، وفي مقطع آخر يقارنها بطقوس الدّفن لدى النصرانية، يقول السّارد: "أفكر أن أقترب من القبر واكتفيت بالمراقبة من مكان غير بعيد، قرب الحفرة. وضعوا النعش، وتكلّم أحد الشيوخ بكلمات لم أفهمها. قال الصبائحي إنّهم سيختارون الذي يضع الميت داخل القبر، وحين سألته عن هويته همس لي أنه الرّابي يعقوب"[3] فرجل الدّين هو المسؤول عن الدّفن لدى المسيحية حيث تختلف طريقة الدفن عن الديانات الأخرى.

ويتقاطع النسق الدّيني مع نسق المعتقد في أنّ الماء المرقي يُشفي المريض، يفشلُ النّسقُ الثاني لِيعلُو النّسق الأوّل فلا يحدث شفاء المريض؛ وهما نموذجين لنسق واحد يدلّ دلالةً وهي أنّ ليس كلّ ماء مرقي يُشفي، وأنّ الموت إرادة الله وأجلُه، هذا ما جاء في الرّواية: "لم تنفعه الصلوات التي تلاها عليه، ولا الماء المقدّس الذي دهن به الجرح، ومات هناك داخل الكنيسة"[4] فالموت قدر لا مفرّ منه؛ وهذا النّسق يحيل على شرعية الموت وأحقّيتها ولا فرار منها وهي نابعة من وعي المؤلف بالإيمان بالقضاء والقدر في الدّيانة الإسلامية، والموت والحياة بإرادة من الله وحده.

---

[1]- المصدر السابق، ص127.

[2]- المصدر السابق، ص134.

[3]- المصدر السابق، ص146.

[4]- سييرا دي مويرتي، ص147.

هذه الطّقوس الدّينية لا تقلُّ قيمةً عن شعائر أخرى كالعبادات اليومية مثل الصّلاة عند المسلمين وكيفية أدائها جماعات جاء في قول السّارد: "ثم صمت وهو يسمع الرّجل الذي يدعو الناس بصوته إلى المسجد. قام ودخل إلى داره ثم عاد بعد دقائق، خمّنت أنّه غاب من أجل الصلاة، رأيت الصبائحي يقوم بها في المعتقل، هو وبعض الحراس نظفوا مكاناً عند الأسلاك، وكلّما يحين الموعد يسيرون إليها ويقومون بها بشكل جماعي، يعيدون الحركات التي يقوم بها من يتقدّمهم، ثم يرفعون أيديهم ويتمتمون بكلمات قال عنها الصبائحي إنها دعاء إلى الله"[1] فالدّعاء والصلاة من العبادات التي يتقرّب بها المسلم إلى ربّه.

ومن الاحتفالات الّتي تقام رسميًا عند اليهود أيام الحداد وأعياد الاستقلال، وهي تقويم مقدّس في اليهودية، يجسّد الروائي هذا بقول السّارد: "وهل يمكن أن تتلخّص السيرة الربّانية للرّابي يعقوب في جملة وحيدة؟ لم أؤمن بالفكرة، ولكن كورسكي هو الذي قالها، ولمّا يتفوّه شخص مثله بكلمات عن الأسرار، فإنه يتوجب عليّ أن أصدق، ثم أصمت وأدعه يكمل سرد التفاصيل. جلس يقابلني داخل كوخه، ممسكًا الإبرة ويخيط حذاءً من الكتان، قال إن له علاقة بالحداد، ولأني لم أكن أعرف تفاصيل الحداد عند اليهود، عدا لبس السواد..."[2].

وفي مقطع سردي من الرّواية تتجلّى أنساقٌ تُعبّرُ عن ثنائية السّلطة والدّين؛ وهي أنساق مترسّخة في اللّاوعي، وهي تشي بظهور أنساق مجسّدة للثّقافة المركزية للسّلطة وعلاقتها بالدّين إذ يقول: "وبالرّغم من أنّه أُعدم ولكن النّاس ظلّت توقّره وتذكر إيمانه في نهاية الحياة الفاسدة الّتي عاشها، كما ازداد تبجيلهم للرّابي وصاروا يجتمعُون إليه في البيعة، يطلبُون النّصح ويريدون بركته، مما جعل السّلطة تقومُ بحبسه عدة مرات متوالية. ولأنّه كان في بداية شبابه فقد احتمل العذاب. غرزوا في جسده الحديد وطلبوا أن يعترف بدعمه للمتمردين، ولكنه تمسّك بالجملة التي أثارتهم وجعلتهم يضاعفون النار على جسده. "كل ما

[1]- المصدر نفسه، ص148.

[2]- المصدر السّابق، ص150.

يأتي من عند الله فهو خير""[1] وذلك لأنّ السّلطة غالبًا ما تتعارضُ مع الدّين فيتم مصادرة المتديّنين، باعتبار أنّ العلاقة بين الدّين والسياسة أوّلا، والعلاقة بين الاستبداد ونظم الحكم ثانيًا "تشكّلان صميم الجهد الفكري والنظري الذي حاول الكواكبي صياغته في شكل نسق يؤسس للنّهضة العربية والإسلامية.

لقد كان همّه الأوّل في الحياة البحث عن صيغ التخلّص من الاستبداد وعدم السّقوط فيه ثانية وعلى أساس ذلك كان يهدف إلى تبرئة الدّين الإسلامي من مسؤولية الانحطاط الحضاري الذي عرفه العرب والمسلمون، وإبعاد الدين عن حلبة السياسة وعن توظيفهما له تحت وجوه متعددة"[2] وهذا النّسق يُلخّص موقف بعض الفئات اليهودية من المتديّنين، وملاحقتهم، ومناصرة العنصرية، وخلخلة الوازع الدّيني لدى الإنسان، إنّها السّلطة الّتي لا تعرف السّلام تنطق بالحضارة وتمارس كلّ أنواع العنف.

ولمّا كان للرّاهب دور يتميّز به وهو اعتكافه في الدّير؛ تسرّب هذا من خلال المقطع التّالي: "مسحت دموعي وجلست في ركن الغرفة أتمتم بالآيات اليديشية التي كنت أحفظها، ثم اكتشفت أن عقلي يجنح بعيدًا إلى عوالم الرّابي التي رسمتها مخيلتي، وقضيت الليلة هناك دون أن أنام، وفي الصباح حملناه إلى المقبرة."[3] وهو نسق يُسفِرُ عن مكانة الرّابي الدّينية فالرّهبان هم من يعتكفون في الصوامع وفي الأديرة لعبادة الله، لكنّ السّارد يسمع لصوت عقله ويبحث عن حقيقة أخرى غير التي يراها في عوالم الرّابي، وهذا بدوره يكشف عن وجود شخصيات ليست متعصّبة لدينها ولا تحمل عداءً ضد الآخر بل تؤمن بفكرة حقيقة الله، وهي تلخّص الوعي الحضاري الّذي لا يقرّ بالتّعصّب الدّيني.

وتردّدت في الرّواية فكرة حقيقة الله، في تفكير مانويل الّذي ظل يبحث عن الحقيقة وما فتأ "ما فعله الصّبائحي ذلك اليوم جعلني أفكر كثيرًا في الله، أنا الّذي كنت في قطيعة مع الدّين. لم أستوعب كيف أمكن له أن يحمل ذلك المقدار من الإيمان، وكلّ الأشياء الّتي تحيط به لا تعطيه أي مبرّر لوجوده، على

[1]- المصدر السّابق، ص153.

[2]- زهير الدّوادي، الخروج من نسق الدولة الدينية، بيروت–لبنان، ط1، 2010م، الانتشار العربي، ص42.

[3]- سييرا دي مويرتي، ص154.

الأقل ليصحّح الأخطاء التي يرتكبها البشر باسمه، ثم فجأةً يصرخ عليهم أن ينزلوا أسلحتهم، لأن الله لا يوافق على قتل الأسير. عن أي إله يتكلّم"[1]

وفي مقطع آخر يعبّر عن فكرة ارتكاب البشر للخطايا وكيف يشكّلون مصدر لتعاستهم من خلال اتبّاع طريق الضّلال أو طريق الهدى يقول السّارد "ولكن الإنسان بدلاً من أن يرى في الله أنّه واهب كل شيء والمرجع لحياته، لم يقبل الإنسان هذا الوضع. أراد الإنسان أن يكون هو مصدر الخير والشر؛ أي المقياس لما هو خير أو شر له. لا يقبل الإنسان غيرية الله الجذرية وأن يكون مديونًا في كلّ شيء لغيره..."[2]

يقابلُ هذا النّسق إيمان اليهود بفكرة "وجود المخلّص" الّذي يأتي آخر الزمان لإظهار الحق وسيادة السّلام وسيخوض معركة في سبيل هذا السلام "وحين أعود أكتب السيرة الإنسانية التي طلبها الطبيب، وسيكون شاهدًا أيضًا عندما يسألونه: هل كان بالفعل الصّبائحي أحمد ذلك اليوم نبياً أم لا؟"[3] وقد استعار الكاتب هذا النّسق "اسم أحمد" للدّلالة على نسق مضمر يُعرب عن حقيقة دينيّة وهي صدق نبوّة النّبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ضمّن الروائي نسقاً دينيا يُسمِ عن حقيقة الله ووحدانيته، وعن الإيمان الرّوحي وهذا من بلوغ مقصد الرّوائي؛ يقول: "لحظتها رفعت رأسي إلى السماء باحثًا عن مصدر تلك القوة التي تُسيّر هذا العالم، ثم سمعت كلمات السلمي: "لا تبحث عن شيء هناك"، وضرب بقبضته صدره، "كل شيء هنا" وقفت وسرت بضع خطوات، ثم التفتُّ إليه وضربت أنا أيضاً صدري بقبضتي وأجبته: "بالفعل، كل شيء هنا"[4]

---

[1]- سييرا دي مويرتي، ص171.

[2]- مجموعة باحثين، مفهوم الآخر في اليهودية والمسيحية، التأصيل النظري للدراسات الحضارية، ط1، دمشق، دار الفكر، 2008م، ص83.

[3]- سييرا دي مويرتي، ص175.

[4]- المصدر نفسه، ص149.

إنّ تشرُّب الكاتب بالثّقافة الإسلامية جعلُه يبتغي إحداث تعبير تصويري لنسق ديني تمثّل في كيفية أداء الصّلاة وكيفية الوضوء؛ والدّعاء؛ ومراسيم الدفن؛ والتشهد؛ وحتى الأخلاق والمعاملات الأخرى؛ إضافة إلى ذلك استخدم الروائي التّرميز اللغوي منطلقاً من الاختلاف الدّيني بين الديانات الثلاثة (اليهودية، المسيحية، الإسلام) فهو اختلاف ما فتأ الكاتب معالجته من خلال تقديم لمعالم وأسس كل ديانة ومن ثمّ محاولة الانتصار للإسلام ومنحه استراتيجية التّحاور والتّعايش بين الدّيانات العالمية وضرورة الاعتراف بالآخر.

3- نسق المكان:

قبل البدء في استكناه أنساق المكان نقفُ على بعض الدّلالات الرّمزية للعنوان، فمن العنوان تتضّحُ قيمة المكان الّذي استعاره الرّوائي مقابلاً للمنفى؛ فالمكان يحملُ دلالة ثقافية لما يؤدّيه من دور فعّال في حياة الإنسان، فهو إضافة إلى كونه مكانًا هندسياً فهو يعكسُ العلاقات الاجتماعية والنّفسية والإنسانية والماديّة، إذ يرتبطُ شعور الفرد بالمكان حضوراً أو غيابًا؛ منفىً أو اغترابًا، والمكان الروائي يسهمُ بدوره في متانة السّرد، إذ لا يصلح السّرد إلاّ بوجود فضاء يحوي الشّخصيات السرديّة.

يعرضُ الرّوائي هندسةً للمكان وامتداداته وذلك من خلال الرّبط بين الماضي والحاضر؛ فمدينة الجلفة في نظر المعتقل "مانويل" ليست مكاناً يقول الحاضر فحسب "إنّما مكاناً يقول الحقب الفائتة ويفوّه بلسانها لمسات تحكي زمنا غائراً، دفيناً في تواليات غدت نائية لولا المكان لتلاشى وجود الزمن"[1] فعين الأسرار لها تاريخها وكنهها، ومنه تمخضّت رغبة السّارد في معرفة أسرار هذه المدينة يقول مانويل "ولكن صديقي البولوني أراد أن يكون الأمر شاعرياً، وآمن أن اسمها القديم يحمل معنىً أجلّ، ظلّ يردّده ويترجمه إلى اليديشية، وأقنع الجميع أن "عين الأسرار" مثل العناوين الموجودة في التوراة"[2] هذا التّقديس

[1]- زيد الشّهيد، الرؤى والأمكنة نصوص مفتوحة مستلة من ذاكرة المكان، ط1، سورية–دمشق، دار الينابيع، ص10.
[2]- سييرا دي مويرتي، ص34.

للمكان يدلّ على عراقة مدينة الجلفة وغلبة الطّابع الديني على حياة سكّانها وتمسّكهم بالتّعاليم الدّينية ممّا جعلها غامضة في عيون الغربي مشحونَة بألف رمز ولغز.

كما جعلَ الرّوائي المكان مُفعماً بالرّؤى المتنوّعة والدّلالات جاء في قول السّارد: "وأننا الآن خسرنا كل شيء، الأرض والعائلة، وأصبحنا مطاردين من مكان إلى آخر، وأضحت معتقلات أوروبا تضيق بنا، ثم رمينا دفعةً واحدة إلى إفريقيا"[1] فالمكان لا يضيق بشخص وليس له دخل في تقرير المصير إلا أنّ تقرير المصير يكون من طرف أشخاص، فقبل ذلك يحتاج المكان لأن يكون هو المسؤول عن حياة واستقرار أي جماعة.

"ثم عاد بوجهه وأردف:

نحن متّجهون إلى الجنوب.

وما الجديد، أعرف أنها إفريقيا.

إنّها مختلفة، هناك الصحراء حيث الله قريب جدّاً من البشر"[2] في هذه المقطوعة السّردية تتعاقبُ الجمل الثقافية لتأكيد نسق وهو أنّ الصّحراء مكان يعيدُ الإنسان إلى أصله الأوّل وخِلقته البدائية، حيث يكون في علاقة مباشِرة مع الله، وهي تختلف عن الأماكن الأخرى لتميّزها بالصّمت والهدوء، والخلوة، والرّوحانية.

وكشف هذا النّسق عن فضاء الصّحراء؛ فالصّحراء في أبعادها "تكمن قيم الطبيعة وسحرها، فهي فضاء بكثبان وفضاء بواحات، وفضاء بسماء وافق منطبقين، فضاء بألوان قوس قزح، فضاء بجفاف ومطر وخيول وجمال، وعيون ماء، فضاء متصل اتّصالًا مباشرًا بالسماء، فكانت الأديان، وفضاء يعطي

[1]- المصدر نفسه، ص12.

[2]- المصدر السابق، ص14.

لأجزائه تمازجا كلياً في لوحة فنية لا حدّ لامتداداتها"[1] فهي مكان يمنح الإنسان شعورًا روحيًا ويجعله يعيدُ ترتيب أفكاره.

في الرّواية يُمارسُ "المعتقَل" غوايته الجغرافية وسلطته على المعتقلين المُجبرين على البقاء فيه كأسرى، فيتحوّلُ المكان إلى موت أوّل يؤكّدُ السّارد هذا بقوله: "ولكنّه لم يلبث أن صمت عندما انفجر شابٌّ فرنسي بيننا بالبكاء وهو يقول: "سوف نموت في مستعمرات مليئة بالأمراض والجوع إنهم لم يرسلونا إلى هناك إلا من أجل الموت"[2] فالمكان يضطلعُ ممارسة سلطته مثل الإنسان، ذلك أنّ له مكانة كلّما اتّسعت واجه الفرد صعوبة التّحكم فيه، والصّحراء فضاء بلا قيود وجمال بلا حدود وفي كنهها سرّ عجيب دفع المعتقلين للتعرّف عليه.

جعل الكاتب يقارنُ بين المعتقلين "فارني داریاج" وعين الأسرار الّتي أحبّ "مانويل" التّعرف إلى أهلها يقول: "لم أحب يومًا أن أقارن بين "فارني داریاج" و"عين الأسرار". أعرف أنّ فارني جنّة المعتقلين، ولكنّ الأمر بدا لي مختلفاً. ربوة المعتقل علّمتني الكثير، وحتى مدينة جلفا الصغيرة تراءت لي بشكل آخر، ليس مثلما رآها البقية"[3] فالحياة في منطقة جلفا لم يجدها كما سمع عنها وتغيّرت رؤيته لها بعدما قضى وقتا فيها فما سمعه أنها مدينة الأمراض.

فالمكان هنا حمل ترميزا دالاً للحياة والموت فهو رمز للحياة إذا اقترنُ بسعادة الأشخاص المقيمين به، ورمزٌ للموت إذا ما أُجبِر أشخاص على العيش فيه فضاق بهم، ففي قالب تصويري؛ وفي صورة حسيّة صاغت معتقَل الجلفة وأخذت دور إنسان له رأي يقول "كورسكي": "نكهة الحياة تختلف من مكان

[1]- ياسين النصير، الرواية والمكان، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1986م، ص119.
[2]- سييرا دي مويرتي، ص09.
[3]- المصدر السابق، ص10.

إلى آخر، وأعتقدُ أنّ نكهة الموت أيضاً، وأنّ للمكان وجهة نظر فيها" ويُردف بقوله: "هذا ما كانت سيّيرا تودُّ قوله"[1] فجلفة بالنّسبة للأسرى لم تكن منفىً بل كانت روحاً تحاكيهم وتُسائلهم حتّى أَلِفُوها.

4- المنفى باعتباره نسقًا لاكتشاف ثقافة الآخر:

وقف الرّوائي على وصف الحالة النّفسية للشّخصية التي تعاني منفىً واستلابًا، فالشّعور بالانتماء ليس في الرّؤى أو المنظوارت فقط بل من خلال الفضاء المكاني، فعين الأسرار بالنّسبة للأسرى مثّلت منفىً معادياً ومتناقضًا، ومنه صار المكان هنا مؤسلبًا لأنّه تعلّق بالنّفي والاغتراب، فعين الأسرار شكّلت منفى للأسرى الاسبانيين يقول السارد: "لتبدو لنا الربوة، حيث تنتصب خيامنا، كما ويتجلّى لنا الطريق المؤدّي إليها خالياً من أيّ شيء، ماعدا بعض الجنود القادمين من هناك. نحثّ المسير تحت صراخ الحرّاس، نسرع إلى أن تتّضح الأسلاك الشّائكة المحيطة بالخيام، أدرك حينها أنّني قد وصلت إلى عين الأسرار"[2]

فعين الأسرار بمنطقة الجلفة بالجزائر، مثّلت معتقلا زمن الاحتلال الفرنسي جمع مجموعة من المعتقلين مختلفي الدّيانة يساقون إليه مرغمين، تقاسموا مرارة الهزيمة أمام الجنرال الفرنسي فرانكو والشّعور بالغربة، تمكّن الرّوائي من اختزال أحداث الحرب الإسبانية في أحداث في معتقل بوابة الجنوب الجزائري، وحاولت تغيير الواقع الدّولي ككل، فالعيش في منفى مسلوب الإرادة "عين الأسرار" وهو مكان مليء فعلاً بالأسرار، وبعين راصدة وهي شخصية "كورسكي" أراد الرّوائي نقل هذه الأسرار الخاصّة إلى العالم وكشفها ونقل الخصوصية الثّقافية لمنطقة الجلفة، ونقل الواقع الجزائري؛ حاول الكاتب من خلال هذا النّسق إيجاد معادل موضوعي لنسق المكان "المنفى" خاصة لما يعانيه الجزائريين في المنفى خارج الوطن.

---

[1]- المصدر السابق، ص14.

[2]- سييرا دي مويرتي، ص09.

استقى الرّوائي من الصّحراء رموزاً حية وتصوّرات فلسفية فطالما شكّلت الصحراء معينًا لفلسفة الصّوفية، ومنه فلا يمكن فصل الصحراء عمّا هو ديني ورد في مقطع من الرواية: "وكلمّا فكّرت في الموضوع، مبعداً الدين عن تفكيري، أجدني بطريقة أو بأخرى أعود إلى الله الذي مثلما قال عنه صديقي البولوني: إنه في الصّحراء قريب جداً من البشر. وإذا فكّرت بطريقته فإني أفهم أنه يتكلم عن فكرة الله التي هاجرت إلينا نحن الأوروبيين، ولم نكن في يوم ما لنعرفها لولا الصحراء، التي تتسرّب إليه وتسحبُه بقوة إليها"[1] وهذا النّسق إنّما يكشفُ عن الصّراع بين قوّتين روحيّة وماديّة، فالصّحراء بأمكنتها المتعدّدة وعوالمها الحالمة تجاوزت المادّي إلى الرّوحي لما لها من تأثير في حياة البشر.

ويظهر اهتمام المعتقلين بعين الأسرار كونها عالمٌ مليءٌ بالأحداث والأسرار والمقطع الّذي يعبّر عن ذلك: "وصارت المدينة تعني أسئلة أخرى موغلة في المنفى. واليوم زاد يقيني أنّ صديقي اليهودي يحمل هو الآخر الهاجس مثلي، ولكنه أكثر موهبة مني في الكشف عن الأسرار، يتعلّق بها مثل ساحر يبحث عن تعويذة تجعله يختفي"[2] هذا الرّمز المكاني حمل أسرارًا رغب الأسرى في معرفتها فأحبّوها رغبة في معرفة ما تكتنزه من غموض.

انعكست الرّؤية المكانية لدى الرّوائي من أنّ المنفى شكّل حيّزًا لانتظار الموت كل يوم في قول السّارد: "المنفى الّذي نعيشه كل يوم بعيداً عن إسبانيا، والّذي عاشه الرابي أربعين سنة، وحتى الأمير الذي لم أعرف كم عاش منه، وماتت داخله جميع الرغبات في العودة حياً، ومات في يوم بارد مثل الذي نعيشه بشكل يومي، وننتظر أن نموت فيه، صباحه لا يختلف عن مسائه، مثل الأيام التي يتكلم عنها

[1]- المصدر نفسه، ص127.

[2]- المصدر السابق، ص117.

الكتاب المقدس"[1] وذلك نظراً للجو الطبيعي الصعب بمنطقة جلفا فكان كلّ يوم صراع مع الموت أو انتظارٌ له.

يشكّل المكان كينونة ونتيجة ممارسة السّلطة على المعتقلين، فيستحوذُ المكان هو الآخر نفوذه يوصّف الرّوائي هذا فيما يلي: "خصوصا إذا تعلّق الأمر بالموت، ولا أقصد من وجهة النظر الدينية بقدر ما فكّرت في علاقة الإنسان بالمكان، وهل هناك تأثيرات تجعل رجلاً قادماً من وارسو يتكلم عن الموت مثل رجلٍ عاش جزءاً كبيراً من حياته في الصحراء؟ "[2].

يُعلِي الرّوائي من سلطة هذا المكان بالحديث عن معتقل "عين الأسرار" وكيف أصبحت الحياة فيه صعبة ولا حريّة داخله يقول: "وكنا في منأى عنه، أعلى ربوة الريح، نرى كل شيء ضئيلًا، مثل آلهة الإغريق، ولكننا لم نكن لنقرّر مصير المدينة، بقدر ما كانت هي التي تفعل ذلك، وتتوغّل كمنفى فينا"[3] إلّا انّ البعض استطاع الخروج منه فمانويل وكورسكي خرجوا منه للعمل كمدرسين، "ولكنّي عندما تأكدت أن الخطوات صارت معدودة على بوابة المدينة التفتُّ إلى المعتقل، وارتفعت ربوة "عين الأسرار"، شامخةً في وجه الريح، غير عابئةٍ بأحد، غيري أنا وبابلو الوحيدين الذين خلقا الاستثناء وخرجا من المعتقل بطريقة مختلفة"[4] فالمكان جمع شخصيات تختلف في الدين والعرق تفاعلت وتعايشت، البعض منها خرج جثة، والآخرُ بقي فيها آمنا وخرج آمنا؛ وهذا ينمُّ عن قدرة المكان على التّأثير في حياة الأفراد، فيكون مساحة رحبة أو فضاءً مُغلقاً تنتهي به الحياة، وعلى الرّغم من تباين هذه الشّخصيات في الرّواية إلّا أنها ضاقت محنة المكان وتقاسمت الإنسانية وهي في السّجن، ليتحوّل المكان من منفى إلى أمان، "فالإنسان يباشر المكان حسيّاً ويعيشه عينياً، وهذه قيمة نفعية وعملية، ولكن هذه النفعية تتحول مع مرور الوقت إلى

[1]- المصدر السابق، ص119.
[2]- المصدر السابق، ص127.
[3]- سييرا دي مويرتي، ص139.
[4]- المصدر نفسه، ص175.

ألفة شعورية وكلّما تقوّت الألفة تجذّرت حتى لتبلغ مبالغ دقيقة جدّاً"[1] فلا إنسان حين يُغادرُ مكانه اختياراً أو قصراً فإنّه يبقى عالقا في ذهنه أثر ذلك المكان ويتجسّدُ من خلال التعبير عنه.

والكاتب في تصوّره للعلاقة بين الهوية والغيرية والمكان، يتعرّض لطريقة بناء الذّات والعالم، حيث "**تساهم الأنماط والبنى في تحديد سلوك الأفراد، وتحديد هوياتهم التي لا ينفصل بقاؤها عن بناء الغيرية، والعلاقة بين الذات والآخر**"[2] فالاختلاف هو الّذي يصنع المكان، والمكان بدوره يُلغي الفروقات لتسهيل سبل التّعايش والسّلام الّتي يدعو إليها دين الإسلام وخلق علاقات جديدة يسودها القبول لا الصّراع.

5-النّسق الاجتماعي:

عند الحديث عن المجتمع نقصد الزمان والمكان والمعتقدات وكل ما يخصّ ذلك المجتمع، فالبنية الاجتماعية تمثّلت في ممارسة الطّقوس الجماعية باستمرار دون توقّف وقد ارتبطت في الرواية بسلوكيّات رامزة لأشخاص قاموا بها وآخرون ترصّدوها عكست نظام المجتمع الجزائري وأنماط العيش للمنتمين إليه، فالنّمط الاجتماعي نكشفُه من خلال الظروف المعيشية وطرق المأكل والمشرب والبناء، والمجتمع الجزائري يستند إلى (الفلاحة والزارعة)، والتجارة يسترزق منها، والميل إلى العمل الجماعي والتّضامني، كما أنّ طبيعة الطقس الباردة.

أراد الكاتب التعبير عن محليّته "الجلفة" وهو المكان الّذي تموضَعت فيه أحداث الحرب الأهلية الإسبانية، يحاول مانويل الخروج من المعتقل والتجوال في المدينة بحرية لرغبته في اكتشاف أهل المكان، والتقرّب منهم ليس كمعتقل بل كحرٍّ يتمتّع بكامل الحرية، ومن محاولة معرفة الآخر للأنا العربي.

---

[1] عبد الله الغذامي، إشكالات النقد الثقافي أسئلة في النظرية والتطبيق، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2023م، ص108.

[2] مفيد نجم، الهوية، والغيرية، والمكان في الاستشراق جنسياً، مجلة قرطاس، العدد السادس، 2004م، ص 17.

يقول السّارد: "تأمّلت المدينة من الجهة الغربية للمعتقل، صغيرة محتمية بأسوارها، ورأيت مسجدها القديم مرتفعا هو الآخر فوق تلة كالتي كنا عليها "[1] يتبيّن من وراء هذا المقطع اهتمام الأسرى بمعالم الصحراء الدينية، وطرق البناء، خاصة المسجد الذي يرتبط في دين الإسلام بمختلف العبادات التي يمارسها المسلم منها عبادة الصلاة التي تؤدّى في أوقاتها الخمسة وهو أكثر مكان يحملُ قيمة دينية وهو بيت الله.

ويُعدُّ اللّباس من خصوصيات الفرد الجزائري؛ فالبرنس يحوي قيمة ثقافية في المجتمع الجزائري إذ يعبّر به عن الشّهامة والتّراث، يرتديه الرّجل في المناسبات وفي فترة من الزمن كان لباس رسمي فهو يمثّل رجولته وشهامته، ويرتبط بالبداوة هذا ما لفت انتباه الأسير مانويل "سرنا عبر الشّارع الطويل. هو ببرنسه الصوفي الأبيض، وأنا ببدلتي الزيتونية، مزيج غريب بالنسبة لي، ولكنه في جلفا حدثٌ يومي تعيشه المدينة، ومثلما قال لي كورسكي أول يوم له هنا، أنه تعرف على شاب عربي يوقد النهار لليهود يوم السبت ويعينهم على قضاء حوائجهم، وليس الوحيد الذي يتعامل معهم، وكان صديقي يومها متعاطفًا مع المدينة وموغلاً في الحميمية معها، وكأنّه أراد أن يكون هنا منذ زمن"[2]

فاللّباس يؤدّي قيمة ثقافية تراثية وهو ما تحدّث عنه مانويل عندما كان يدقّق ويتفحّص كل ما يخص العرب، يقول: "ومنذ البداية كسبت صداقة رئيس الحراس العرب الصّبائحي أحمد، كان في نهاية الأربعينات من عمره، طويلاً قاسي الملامح، ذا لحية وعمامة لا يتخلّى عنهما، إضافةً إلى البرنس. لم يكن يسكن في مدينة جلفا، لكنه يذهب دائماً إليهما. قال لي إن له زوجة وعشرة أولاد، وإنه يسكن خارج سور المدينة، بعد أن جمعتهم السّلطة الفرنسية ليكون جميع البدو تحت ناظرها"[3] وهو نسق يضمر من

[1] سييرا دي مويرتي، ص36.
[2] المصدر نفسه، ص107.
[3] المصدر نفسه، ص124.

ورائه تمسّك الفرد العربي الأصيل بتراثه وعاداته وتقاليده بداية من المظاهر اليومية إلى الممارسات الأخرى، فالبرنس يعبّر عن الأصالة والبداوة ويعكس الرّجولة والنّخوة.

وكان من اهتمام المعتقِل بتلك الأمور الخاصة برئيس الحرّاس؛ والتي جسّدت خصوصية المجتمع الجزائري وعبّرت عن رغبة المعتقِل في فهمها والتي لفتت انتباهه، كالقهوة الصباحية وطريقة تحضيرها خاصّة في منطقة الجلفة يقول على لسان السّارد "عندما تعرّفت على أحمد ، أطلعني على سرّ القهوة التي ظللت طوال الأشهر التي تلتها أعدّها بالطريقة التي شرحها لي، ثم ما لبثت أن انتشرت في كامل المعتقل، وبدا لي أن بابلو أصبح أيضاً أحسن مني في تحضيرها: يمسك بنُوى البلج، يرميها في الجمر للحظات ثم يسحبها ويهرسها داخل آنية حديدية، ثم يغليها في الماء، دقائق وتنضج قهوة على طريقة الصبائحية، وكانت من الأشياء التي جعلتني أحترم أحمد"[1] وهو نسقٌ أراد الكاتب تمريره للتّعبير عن الجانب الاجتماعي للمجتمع الجزائري والممارسات اليومية التي لا يخلو أي بيت من القيام بها، أو بالأحرى عن سرّ طهي القهوة في منطقة الجلفا فالقهوة تحمل كلّ معاني الكرم، وتُعبّر عن صورة التّجمعات العائلية ومشاركة بعضهم البعض في السهرات.

ويُواصلُ الكاتب رسم صور العروبة والبداوة نجد الحديث عن الْفَرَس يقول السّارد: "في مسيرنا رأيت الصبائحي أحمد، تناهى لي غامضاً في شكله الغريب، مثل صور العرب الأوائل الذين دخلوا إسبانيا: اللباس العربي والعمامة التي تتوّج رأسه، أو بالأحرى تلفّه، الفرس التي يعتليها وحتى الإيماءات والإشارات التي ما بينهما.."[2] وهي كلّها تعبّر عن الإنسان العربي الأصيل لفتت نظر الآخر الغربي وكان لها تأثير إيجابي في نفسه.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] سييرا دي مويرتي، ص35.

وقد ذكر الروائي العمل الجماعي والتّطوّعي الخاص بالإنسان الجزائري، "تطوّع الحراس العرب لمساعدتنا ثم تفرقوا لسماعهم صراخ غرافال عليهم.." [1] وهذا النّسق يدحضُ موقف اليهود من العرب وحمل الكراهية لهم، وقولهم بأنّ العرب لا يعرفون السلام وأنّهم عدوٌّ لدود، فكان الأسير يقفُ على كلّ المواقف التي تصدر عن الحرّاس العرب وأغلبها عبّر عن بساطة وسلمية الإنسان العربي.

ما تتميّز به المرأة الجزائرية وضع البرقع، هذا الغطاء على وجهها يقول السّارد: "بعض النساء يخفين وجوههن وراء براقع، وبعضهن يظهرنها. وجوه المغاربة تشبه إلى حدٍّ بعيد وجوه الإسبان، دون اختلافات كثيرة، ولا تباينات من خلال الأجسام النحيلة"[2] وهذا من قيم التي تتمسّك بها المرأة الجزائرية لأنها نشأت في مجتمع محافظ متمسّك بالقيم الدّينية.

ولم تكن الجلفة وحدها "ببساطة سمعت همس المعتقلين، ماذا تعني جلفا؟ وحتى وهران؟ ولماذا كنت أعيد ما حدث منذ أن كنّا في فارني، ثم طريق ريفيسالت.. الحارس العربي أسعفنا بالمعلومة "، ولكنها لم تعي شيء عندما لم يعرف أحد المكان"[3] فهذا التعدّد في الأمكنة هو تعدّد في الثّقافات في المجتمع الواحد، وهو تعدّد قصدَهُ الرّوائي للتّعبير عن الاختلافات الحاصلة في الدّاخل، كما تضمرُ صور التنوّع الّتي أغرت الآخر حتى أصبحت بعد ذلك محلّ استهداف، وانتقال السّرد عبر هذه الأمكنة هو نسق يُمثّل تمكّن الآخر من الوقوف على طبيعة المكان وفهمه للّتركيبة الاجتماعية للمجتمع الجزائري.

فالغربي لم يكن أسيرا يتألّم بطعم المعاناة لكنّه كان شاهداً ومراقباً لتحرّكات العربي، ومنه رصد الكاتب لبعض المشاهد التي لفتت انتباه الأسير بعضها في طريقة التّعامل، أو طبيعة التّفكير أو حتى بعض الطّقوس والممارسات الاجتماعية، ورد على لسان البولوني: "ولكن العرب أكثر ليناً، على الأقل كانوا يستطيعون أن يأخذوا ربحاً على خدماتهم. راقبت المعتقل الذي لم يطل وقوفه مع الحارس، وسلّمه

[1] سييرا دي مويرتي ، ص37.
[2] المصدر نفسه، ص70.
[3] المصدر نفسه، ص80.

الفرنكات.."[1] فالعربي في نظر الغربي سهل الانسياق وراء المال، بالرّغم من أنّه لم يكن يتوقع ذلك؛ فهو عفوي؛ بسيطُ التفكير.

إلّا أنّهُ يُؤمن بضرورة الحفاظ على أسراره الخاصة والأمور السّياسية بقول السّارد: "لم يخبرني الصدق، كان يعلم كل شيء ولكن أمراً ما منعه من الكلام.

–سيكتشف كل شيء ذات يوم.

–لا أعتقد، فالعرب مولعون بدفن الأسرار مثلنا نحن اليهود"[2]

"وماذا تريد أن تعرف عنها، إنها مجرد مقبرة.

–لماذا سميت بذلك الاسم؟

–لا أعرف؟

–يقال إن هناك قصة خلف التسمية، أصحيح هذا؟

–سمعت أيضا عنها"[3].

وقد عبّر الرّوائي عن طريقة البناء، وعن التّركيبة الاجتماعية للمجتمع الجزائري؛ وهو نسقٌ يضمرُ رغبة الرّوائي في التّعريف بمحلّيته الجلفة؛ فقد ذكر كل ذلك ليبيّن عن أشياء ما كان ليراها الآخر لولا الاهتمام بمعرفة سرّ هذا المكان الغامض، "في الأيّام الأولى بدت لي الجلفة غامضةً بأبنيتها القليلة وسورها القديم، ثمّ دخلتُها وزادت حيرتي أكثر من المشاهد التي كنت أراها أحياناً. يمرّ رجل من اليهود

[1] سييرا دي مويرتي، ص81.
[2] المصدرنفسه، ص95.
[3] المصدر نفسه، ص97.

يسير إلى جانب العربي مثل إخوة"[1]؛ هذا المكان الغامضُ في تركيبته؛ المُلهمُ بثقافته؛ سمح بامتزاج ديانات مختلفة واحتضن كل ساكنيه لتتحقّق الإنسانية في أبهى صُورها التي تعبّر عن التعدّد الثقافي.

ويستطرِدُ الرّوائي الحديثَ عن هذا الانفتاح الثّقافي والاندماج في مجتمع واحد بتحاورٍ وتمازج دون إقصاء أو إلغاء، ورد في حديث المُعتقل "كورسكي":

"ليس عن المقبرة فقط، ولكني لم أعرف من يسكن المدينة؟

–الجميع يسكنها، الأوروبيون هم من يتحكّم في كل شيء، وتساعدهم السلطة الفرنسية، أما الطبقة الأخرى فهي من العرب واليهود.

_بدوا متأقلمين كثيرًا.

–لا. العرب هنا طيبون ومؤمنون بالقدر، إنهم يرون أن كل ما يحدث هو من عند الله وهو الذي سيقوم برفعه"[2] هذه الرؤية النّسقية تحقّقت من خلال يقينه بطيبة العرب وإيمانهم بالقضاء والقدر.

وتتجلّى في المقطع التّالي بعض من العادات اليومية التي تميز الجزائري مكوثه في دكّانه وحرصه على التجارة التي يحصّل منها قوته اليومي له ولعائلته، يقول السّارد: "لم يكن يبيع أشياء محددة، كل ما تريده تجده عند السلمي: المواد الغذائية، والعقاقير، والأواني وأدوات أخرى لم أعرف بالضبط لأي شيء تصلح. قفزت نظراتي تجوب المكان، وللحظة انتشرت رائحة عتيقة في الدكان، وظهر السلمي من بابٍ موازٍ حاملاً إبريق الشاي، وطلب إلينا الجلوس"[3] وهذا النّسق يحيلُ على صور الفقر والعوز الّتي عاشها الفرد الجزائري، ممتهنًا كلّ المهن لسدّ رمق الفقر، وسالكًا كلّ السّبل لجلب لقمة العيش، وينقلُ مظاهر الحياة الاجتماعية البسيطة.

[1] المصدر نفسه، ص105.
[2] المصدر نفسه، ص106-107.
[3] المصدر السابق، ص109.

نخلصُ بعد تحليل رواية "سييرا دي مويرتي" والبحث في مكوّناتها الثّقافية إلى القول بتفوّق الأنساق الدّينية والاجتماعية في هذه الرّواية، وعلاقة المكان –المنفى– في سبيل اكتشاف الآخر المختلف عن الأنا دينياً؛ ومن ثمّ تجسيدٌ لمفاهيم الغيريّة، وهي عينُها الّتي شكّلت بؤرة الصرّاع بين الأنا والآخر؛ فقد فجّر الروائي في روايته بنى ثقافية عديدة من خلال رسم فضاء الصّحراء الّذي كان شاهدًا على تجارب الأسر والمنفى، وحينًا آخر فضاءً للتعرّف على حقيقة الله، كما قدّم وجهات نظر مسيحية ويهودية وإسلامية؛ هذا التّنوّع الدّيني الّذي غزا النص الرّوائي هو النسق الذي أقرّ بأحقيّة التّنوع والاختلاف، وعمد إليه الرّوائي للقول بضرورة التّعايش والحوار وحتميّة تقبّل الآخر واحترام خصوصيّته الثقافية والدّينية.

الفصل الثّاني:

الأسطورة وجدلية المركز والهامش في رواية الدّوائر والأبواب

1- عالم الرواية

2-النّسق الصّوفي

3- التّشكيل الأسطوري للدّوائر والأبواب

4-المركز والهامش في فضاء الصّحراء

5- خلاصة

الفصل الثاني: الأسطورة وجدلية المركز والهامش في رواية الدّوائر والأبواب

1ـ عالم الرّواية:

يعرضُ الرّوائي عبد الوهاب عيساوي روايته الدوائر والأبواب في239 صفحة، عن دار ميم للنشر الجزائر، والفائزة بجائزة سعاد الصبّاح؛ وهي رواية تحكي قصة رجل يُدعى أحمد المزابي تلقّى الطريقة التيجانية عن جدّه، وهي قصة مليئة بالمغامرات والطّقوس الغريبة، يسرد فيها الروائي علاقة حب مستحيلة مع فتاة غجرية من بني عيداس؛ تختلف هويتها وعادات وتقاليد أهلها وطقوسهم عمّا يعيشه أحمد المزابي في قصر والده.

تبدأ رواية الدّوائر والأبواب من انطلاقة واحدة وهي دار أحمد المزابي وهو شخصية محورية تحملُ وجهة نظر من الحياة والوجود، ثم تأتي شخصيات أخرى ثانوية تحاور وتُسائلُ الشخصية البطل، يروي "أحمد المزابي" تفاصيل حياته لشخصيات أخرى مثل صديقه الأغواطي وشيخ الخيمة، يرتحل القارئ إلى عالم الصحراء وفضاءاته العجيبة وتناقضات العيش فيه، وكذا عوالمها الصوفية؛ ويعيش حالة من الصّراع حيث تتّضح الصورة التي تجسّدها الرواية للمجتمع مهترئة بما تحويه من تفكّك؛ وأحياناً يتّخذ الرّوائي موقع السرد أثناء انتقاله من شخصية إلى أخرى؛ ومن حدث إلى الّذي يليه، وهي علاقات تدلّ على التّجانس والتّباين من حيث الانتماء والهوية.

وينتقلُ الرّوائي عبر تقنية الاسترجاع لسرد تفاصيل حياة أحمد الفتى الّذي كان يعيش مع والده ووالدته في القصر؛ حياة مِلؤُها التّدين والنّظام والانضباط إثر تلقّيه القرآن بالمسجد وهو في الصّغر؛ وفي يوم وهو عائد من المسجد يصادف أصواتًا خارج الواحات فيتتبع مصدر الصوت ضنًّا منه أنّه صوت الطائر المسحور الّذي حدّثه عنه جدّه، (جده صاحب الكرامات) لكنّ هذه المرة كانت أصواتًا حقيقية؛ فينجرّ خلفها ليصل إلى غجر الصّحراء؛ وهناك يجد أُناسًا تختلف طقوسهم وحياتهم تمامًا عن الحياة في

القصر، في أجواء من الرّقص والغناء والسّكر يشرب معهم ويندمج في تلك الحالة، إلى أن يحين وقت الصباح يعود إلى القصر وهو في سُكْرٍ يعاقبه والده ويقوم بعزله في غرفته؛ إلّا أنّ قلبه يبقى معلّقًا بهم وبالفتاة التي سلبت عقله بحركاتها ورقصها؛ يحمله الشوق إليهم فيصرّ على اللّحاق بهم والفرار من القصر؛ بفضل مساعدة والدته له يتمكّن من الهرب من القصر ليتبرّأ منه والده بعد هذا التّصرّف.

يلتحق أحمد مع بني عيداس ويشكّل معهم صداقات ويتعرّف إلى الفتاة الّتي فُتن بها في أوّل سهرة معهم حول النّار، فيريد الزّواج بها ويطلبها من شيخ الخيمة، يوافق على ذلك ويحضّران للزّفاف وفي ليلة قبل الزّفاف يرى خيالها فيتبعه إلى أن يصل إلى مكان مجهول مليء بالمخاوف (السباخ) فتختفي هناك جالا الفتاة الغجرية، وهنا يعود أحمد خائبًا إلى قريته، ويعيدُ قصَّ هذه الأحداث على صديقه الأغواطي والد "عزّوزة" الّتي تشبه جالا في مواصفاتها الفتاة الّتي كان يبحثُ عنها، يواجه فيما بعد مشكلة الجدار الّذي يحاول بناءه بعد ظهور الشقوق عليه؛ بعدها تتعرّض الدّار إلى قرار الهدم إلا أنّ والده كان يأتيه في الحلم ويطلب منه الحفاظ على الدار وهي مفارقةٌ استعارها الكاتب لتدلّ على رغبة الوالد في الحفاظ على هوية "الميزابي" وأصوله الخاصة بالمجتمع الصحراوي.

وتظلُّ تراودُه في كلّ مرة أحلام ونوبات لا يفلحُ في تفسيرها إلاّ أنّ قرار الهدم يُلغَى؛ ويتمكّن أحمد المزابي من البقاء في بيته وإعادة ترميم شقوق الجدار، وينكشف له ما كان غامضًا وتتّضح له بعض الحقائق التي كانت خافية.

وبالرغّم من هالة الغموض التي طغت على الرّواية من الأجواء الغريبة والطّقوس إلاّ أنّها استطاعت أن ترسم فضاءات متعدّدة تنفتحُ على عوالم صوفية، مكّنت الشخصية البطل من تخليص نفسه من لعنة السباخ وبني عيداس والعودة لأهله، فللحياة دوائر مثلما لها أبواب ومحطات؛ دوّامات مثلما لها سكون، عبرها تحوّط الذّاكرةُ الإنسانَ من كلّ الاتّجاهات، فهذه الدّوائر يمكن أن تكون لها أبواب للخروج من حدودها، فعوالم النّفس تحتاج حدودا، والرّوائي جعل لأحمد الميزابي دائرة يعيش فيها مُكرهًا، ففي كلّ مرّة

يجد نفسه مُحاطًا بدائرة من الخوف والمشاعر الغريبة والّتي لا يفهمُ مصدرها، حيث تتقاطعُ هذه المشاعر مع مشاعر "عزوزة" الّتي يعيش معها في بيتٍ واحدة إلاّ أنّها هي أيضاً مُحاطةٌ بدائرة خاصة بها؛ وكلًّا منهما لا هوية له يشتركان في نفس الألم بالغربة والوحدة رغم المحيطين بهم.

لكسر هذه الوحدة والغربة الّتي عايشها أحمد الميزابي أنشدَ الرّوائي في روايته إقامة جسر بوح ومكاشفة يتّصلُ بين الحقيقة والخيال؛ فوظّف رموزاً صوفية ليغوصَ في عالم الروح وتجلّياتها وصاغ فضاءً لبلوغ الحقيقة عن طريق الرّحلة الّتي سلكها أحمد للبحث عن هويته وعن حقيقة الوجود، فجاءت الرّواية كتابةً لمتنفّس الذّات المُكبّلة بقيود مجتمع يقدّسُ العادات والتّقاليد.

انطوت الرّواية على صورٍ متشعّبة للذّات وعلاقتها مع الآخر وفق مجتمع يفرضُ سُطوته ويجبرُ هيمنته دينيّاً وأخلاقيًا، فالرّواية –بالدّرجة الأولى– تجسيدٌ للحياة الاجتماعية وذلك جليٌّ في ثناياها حيث شكّل أحمد العنصر الرّافض لهذه السّلطة والكاسر لحواجزِها، وذلك وقتَ تمرّده على أوامر الوالد، واختياره التّخلي عن هذه الحياة وتجاوز جميع الشّروط الاجتماعية والسّعي وراء بناء هويّة جديدة متجانسة بعيدة عن هذه التقاليد والأعراف السائدة؛ هويةً لا تحكُمُها قوانين ولا تُكبّلُها قيود.

إنّ البحث في الأماكن التي تدور فيها أحداث الرّواية يقودُنا إلى عوالم الصّحراء وخباياها من سحر وجمال وعجيب وغريب، وخفاء وسكينة وخلوة، وروحانيّة، فالرّوائي يُلوّن روايته بلون من السّحر والأسطورة إذ شكّلت الرواية مزيجًا بين الواقع والخيال؛ فقد استلهم شخصياته من الواقع بأسماء طغى عليها عنصر المكان فنسبت إليها مثل: (السوفي، الأغواطي، جانتي...) والجلفة هو المكان التّاريخي الّذي ضمّ مجموعة من الأحداث الاجتماعية الخاصّة بقبيلة بني عيداس، الفئة المهمّشة في المجتمع؛ ذوي الطبيعة الخاصة والطّقوس الغريبة، وفي المقابل فئة الصحراء التي تعيش في القصور والواحات (بني ميزاب)، الخاضعة للعادات والتّقاليد الاجتماعية.

قام المسار السّردي للرواية منذ البداية حول الصّراع الداخلي لشخصية "أحمد المزابي" الّذي تكبّله عادات وتقاليد القصر المفروضة عليه، رغم أنّها لا تتماشى مع أحلام الفرد، فيراوده حلم الخروج من القصر والتّيه في الصحراء والعيش في العراء مع بني عيداس حيث الفتاة الغجرية التي أحبّها قلبه "جالا" وأخذت عقله، هو ما جعل الكاتب يُضفي نوعًا من التّشويق غرضُه تعميق الصّراع بين الأطراف من خلال خلق علاقة بين الطرفين محكوم عليها بالرّفض من طرف والد أحمد، إلا أنّ أحمد يتحرّر من القصر وقوانينه ويفضّل اللّحاق بخيام بني عيداس.

2- النّسق الصوفي:

ينتمي الشخصية البطل إلى إحدى الطّرق الصوفيّة وهي الطريقة التيجانية يقول أحمد المزابي: "ثم وهو يصلّي في مكانه المعتاد بتثاقلٍ وانحناءات يحاول كلّ جهده أن يتمها، حتى أكمل الصلاة وشرع يتلو الورد على الطريقة التيجانية، مثلما تعود أن يفعل منذ أكثر من خمس عشرة سنة، أيام استقر هو وابنته الأرملة في الجلفة. دام وِرْد الأغواطي أكثر من صلاته، بدأه بصوت مسموع يخفت مع كل إعادة حتى صمت"[1] هذا الجمع بين الماضي والحاضر لذكر قرينة الزمن الماضي (أكثر من خمسة عشرة سنة) وهو استرجاع للماضي وتخمين في الحاضر، يعبّر هذا النسق عن وقوع الذات في صراع مع ذاتها، مع وجود نسق صوفي يعبّر عن نوع من الطرق الصوفية التي تبنّاها الأغواطي وهي "التيجانية" لها ورد وتعاليم خاصة بها.

حيثُ تواجدت في الرواية بعض الصيغ التعبيريّة الدّالة على البعد الصّوفي منها: "الكرامات، النّداء الخفي، الإشارة؛ وهو ما يدلّ على تجذّر الصوفية في ذهنية الفرد الصّحراوي (المزابي) يقول أحمد

[1]- عبد الوهاب عيساوي، الدّوائر والأبواب، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2018م، ص20.

الميزابي:"وقد نقشت بخط كوفي جميل: دار الفقير إلى الله الحاج بابا عبد الرحمان المزابي 1870"[1] إذ يشير هذا النسق إلى التّعريف بمقام الولي الصالح عبد الرحمان الثعالبي شيخ الطريقة التيجانية.

فالطّرق الصّوفية انتشرت في الأوساط الجزائرية خاصة فترة الاستعمار ويتجلّى التقديس للزاوية التيجانية وتعظيمها في ثنايا الرّواية، فهي إرادة جماعية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعادات والتّقاليد، كما أنّها "تعكس ارتباط الفرد بثقافته وتعلّقه بدينه، وعند الجزائريين تأخذ هالة روحانيّة مستمدّة من اعتقادهم في الولي حياً وميتاً وتمثّل شيئاً مقدّساً وممارسة طقوسية هدفها التّكفير عن الخطايا بواسطة التوسّل إلى الله وجعل الولي هو الواسطة"[2] وهذا نسق يضمرُ أدران الجهل التي يعتقدُها أصحاب الطّرق الصوفية، كالاستغاثة بالشّيوخ والأولياء واللّجوء إليهم بزعمٍ من أنّ هؤلاء هم الطريق إلى الله، ورضاهم هو رضى الله.

ونصادفُ مقطعاً آخر فيه تلميح للفكر الصوفي "**فتح باب خزانته، سحب جلابيّة الصوف الجديدة وقلنسوة أخرى غير التي اعتاد استعمالها، ارتداهما وحك بقطعة المسك يديه، وجزءًا من يديه**"[3] فهذا نسق يدلّ على أنّ أحمد المزابي" ينتمي إلى الرّجال الصوفية انطلاقاً من كلمة الصّوف الّتي لها علاقة بالتّصوف إذ عُرِفَ الصّوفية على أنّهم من يلبسون اللّباس من الصوف.

يمتدّ النسق الصّوفي في مقطعٍ آخر: "بعد أيام انفجرت الأرض بالماء العذب، وتهلّلت الوجوه وهي ترشفه، كأنه زمزم، وانهمرت الأدعية على الرجل الصالح الذي كان سببا في خلاصهم، واجتمعوا حوله يطلبون بركته وينشدون رضاه، وساروا معه إلى المسجد القديم متحلقين حوله. وعندما فرغوا من صلاة

[1]- المصدر السابق، ص60.

[2]- كريم خيرة، ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائريين الاعتقاد والممارسة، قسم الفنون –كلية الآداب واللغات والفنون– جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، آفاق فكرية، العدد 3، أكتوبر 2015، ص184-185.

[3]- الدوائر والأبواب، ص23.

العشاء عرض عليهم رؤياه، فازدادت الوجوه تهللا"[1]، وهذا يحيلُ على تحقيق الدّعاء والكرامات التي يمنحها الله لأوليائه الصالحين في اعتقادهم الصّوفي والتي تظهر عبر الرؤيا أو الحلم.

والحلمُ الذي كان يراود "أحمد المزابي" أكثر من مرة هو المعادل الموضوعي للنّبوءة في الأساطير القديمة إذ يحمل قيمة دينية تجسّد هذا في قول والد أحمد: "أتسكر وأنا الذي كنت أعدك خليفة لي في المسجد، أيها الفاسق... قال ذلك وسحب السوط من مكانه وشرع يجلده، حتى أتمّ الحساب إلى الثمانين، وتركه مرميا في باحة الدار"[2] وهذا النّسق إنّما هو نقد للمحرّمات الّتي انتشرت مؤخّرًا في الصّحراء كشرب الخمر والانصراف عن حفظ القرآن؛ والإهمال في أمور الدّين، فالسّكر الّذي تقصّده الروائي هو التّعبير عن المحظورات التي تفتكُّ بشباب المجتمع والانسياق وراء ما يُدعى الحضارة وبالتّالي الابتعاد عن أصول الدّين والتّربية الدّينية الحقّة.

فالنّسق الصّوفي يجتمعُ مع المعتقدات الأسطورية مثل كرامة البئر الّتي تواردت على ألسنة سكان القرية جاء في مقطوعة سردية: "حفظها من أغنية شعبية كتبها أحد المريدين، وانتشرت في الأعراس بين البدو والرّحل، وما لبثت أن انتقلت إلى المدينة، تحكي عن كرامة البئر والغيث، وعن تركية، المرأة التي قصدت ذلك الرّجل الصّالح لتكون جارية له، أعادها إلى أهلها في هودج يليق بها، وأهداها عمامة خضراء صارت صالحة بها، تداوي المرضى وتهب الأطفال لمن طال انتظارهم..."[3] فهذا في اعتقادهم أنّ الرّجل الصالح يتمتّع بكرامات وقبول الدّعاء والغيث، فهو مقطع سردي يحوي قيمتي التّجاوز والخذلان، فأحمد التحق بجماعة بني عيداس والتحم معهم ولكنّه عرف خذلانهم وأدرك تيههم، فالأولى تُحيلُ على التّمرّد والإصرار والعزم على تأدية أمر ما، أمّا الثانية ترمز إلى التّخلّي عن الجماعة والنّزوع نحو التّجربة الإنسانية الرّوحيّة الرّاقيّة وهي التّجربة الصوفيّة؛ ذلك أنّ "الرموز الدينية تتجذّر في عمق شخصية

[1]- المصدر السابق، ص56.
[2] المصدر السابق، ص27.
[3]- المصدر السابق، ص64.

الإنسان، أكثر بكثير من تجذّر الرّموز الثقافية الأخرى، ومن ثمّ فزحزحتها من عمق كينونة الفرد ليست بالعملية الهينة، فعلى مستوى أول، الرّموز الدينية ذات طبيعة روحية ميتافيزيقية: وتدلّ الملاحظات التاريخية أنّ تغيير الناس لدياناتهم يتمّ داخل الدائرة الدينية: أي من دين إلى دين، وهو مؤشر على أن الإنسان ديني بالطبع، أي أنه وثيق الارتباط بعالم الروحانيات والميتافيزيقا"...[1]

يستحضرُ الرّوائي قصة الطير المسحور الّذي يسحر الرّعاة بصوته ينفث سِحرَه ويغادر بعد سلبه لأرواحهم، فأحمد في الرّواية لم يتعرّف إلى الطائر إلاّ من خلال قصص جدّه له "لم ير أحمد الطير المسحور من قبل، تخيله من قصص جده، الحاج بابا عبد الرحمان، باني الدار وصاحب كرامة البئر" في هذا المقطع وظّف الروائي القصص الخيالية وكرامة البئر والطير المسحور، كلّها رموز صوفية تمتُّ بصلة إلى التراث الشعبي وتعبّر عن نسق ثقافي شعبي.

وما كان من أحمد إلاّ الإذعان لهذه الوصيّة بعد سماعه لصوت الغناء "أغلق أذنيه وشرع يتلو في سره الآيات التي يحفظها، علّ اللعنة تنزاح، دعا في سره أن يكون الصوت حقيقيا، لذة عارمة تسلّلت إلى جسده، قال في نفسه: لا يمكن أن يكون هذا صوت الطائر، إنها أغان بشرية"[2]. وهو نسق يعبّر عن الثّقافة الرّاسخة في ذهن المزابي أحمد الذي تذكّر وصيّة جدّه لكنّه انساق وراء الصوت وراح يبحث عن مصدره ناسياً وصية جدّه.

كما تحيلُ بعض الرّموز في الرواية على رمزية الفضاء الصحراوي الّذي جرت فيه أحداث الرّواية والمعبّرة عن هوية فئة صحراوية من المجتمع، فالشّخصيات مندرجة ضمن أحداث سردية تشكّل معا هوية هذه الجماعة وبساطتهم الغريبة وتقديسهم لفئة الدّراويش، وتيمّنهم بالولي الصالح ولجوئهم إلى السّحر والشّعوذة، فمن غرابة ذلك تحوّل "أحمد" إلى درويش في لحظة الانغماس في داخل ذاته، لتتجلّى معه

[1]- برهان زريق، الهوية العربية، ط1، سورية–دمشق، دار حوارن للطباعة والنشر والتوزيع، 2012م، ص47.
[2]- الدوائر والأبواب، ص17.

حالات التصوّف والذّوبان والغياب في عالم السّكر عند دخوله لعالم بني عيداس، والجو المليء بالرقصات التي تعبّر عن الشّطحات الصوفية، فحركّت في نفسه مناجاة الخالق والسّكر.

حيث نلحظُ توافق هذا الرّمز مع رقص الغجر إذ يقول: "رآهم هناك يتحلقون حول النار، الرجال في مسوح مختلفة الألوان يضربون الدفوف، والصبايا يرقصن حولهم، لم يصدق ما أرى، أغمض عينيه طويلًا ثم فتحهما، أرى الريح وهي تحمل الحرير المسدل، تطوف به وتعيده، يتهادى عائدا إلى انحناءة أجسادهن، أرى النار وهي ترافق رقصهن، تتلوى فتمتزج حمرتها مع لون الأوشحة"[1] تمثّل هذا النسق في "النّار" فلون النّار الذّهبي هو لون حار أشدّ عمقا وتأثيرًا وهو التّأثير ذاته الّذي تركته هذه الجماعة بطقوسها على حياة أحمد المزابي وكيف جعلته يخرج من القصر سالكًا طريقًا غير الطّريق الّذي تنتمي إليه عائلته.

وهنا يحضر النسق المضاد وهو الرّغبة في الحياة، ومنه يصبح النسق ذو وجهين، نسق مكان "الصحراء" ونسق صوفي، وهو مؤشّر على محنة المكان ومأساته، فللمكان وقعٌ نفسي في قلب الإنسان؛ وبالتّالي هذا يقود إلى نسقٍ آخر وهو نسق الزّهد في الحياة، ومن ثمّ تأتي تساؤلات وأفكار "أحمد المزابي" عن الحرية والوجود والمعرفة وعن أشياء لا يعي كُنهَها؛ وخاصة سؤالَه عن الصّوفيّة المطلقة؛ ذلك باعتبار أنّه يرثُ عن جدّه النّبوءة والولاية، فجدّه كان وليًّا صالحًا لمنطقة الجلفة.

3- التّشكيل الأسطوري للدّوائر والأبواب:

شكّلَ النّسق الأسطوري تيمةً مركزية في رواية الدّوائر والأبواب، أسفر الرّوائي من خلالها عن عوالم تراثية ترتبط بالعالم الصّحراوي وتعكس ثقافة فئة من الجماعات الصّحراوية، وأساليبَ عيشهم وطُرق تفكيرهم، وتغَلغلَ في عمق هذه الثّقافة والممارسات الخاصّة بهم، والتي جسّدت هويّتهم الخاصّة، فأُدرِجَت

[1]- الدوائر والأبواب، ص17.

في الرّواية لمسات أسطورية لا يمكن إغفالها وتمثّل ذلك من خلال توظيف المعجم الأسطوري وما دلّ عليه ك"الطائر المسحور، أميرة الصّحراء، النّبوءة، الكرامة الصوفيّة، السباخ.. " وهو ما جعل النصّ مكثّفاً بالسّمات الأسطورية؛ من خلالها تُوسطَرُ شخصية البطل "أحمد المزابي" ويُعلى من مستوى السَّرد فكثّفت تيمة أسطورة "الطائر المسحور" ليُجعلَ منه مدار النص الروائي، حيث ارتبط الطائر بالطّيرة وهي اعتقادٌ قديم دلالته في المجتمع الجزائري تشاؤم الإنسان والخوف من حدوث أمر ما، تيمّنًا بوجوده أحيانًا وتشاؤمًا منه أحيانًا أخرى، وتتمثّل الطّيرة في الرّواية من خلال حضور الطّائر المسحور وغنائه ممّا جعل أحمد يشعر بالخوف.

كما يَرِدُ الفعل الأسطوري في استحضار تيمة الهرب من القصر، وهو ما يعادلُ في الرّواية البحث عن الحرية، ممّا يُضفي على النص كلّه عنصر الغرابة؛ حيث تقبع حرية البطل "أحمد المزابي" خارج القصر بعد خروجه من القصر فِرارًا من الضغوطات التي مارسها الوالد في حقّه، فخرج باحثا عن سرّ الخاتم الّذي أهداه الشيخ؛ وما هو إلا نسق البحث عن الهوية المتجذّرة، فالرّموز الأسطورية تغلغلت في عمق الكاتب ودون وعيٍ منه نفذَت إلى ثنايا السرد، فالخاتم هو رمز هوية تاريخية مجهولة ومغيّبة؛ الأمر الّذي دفع بالشخصية للخروج رغبةً في إيجاد الحقيقة.

ويمتزج الرّمز الأسطوري مع التّراث؛ فحياة البطل في توتّر بين الاستقرار والتّرحال؛ بين الكلام والصّمت، بين التّفكير والأحلام؛ فتستجيب الطّبيعة لحالاته النّفسية وتتصارعُ هي الأخرى؛ لِيرتبطَ الفعل الخارجي(الطقس) ومظاهره كالمطر؛ والرّيح؛ والرّعد؛ بالفعل الدّاخلي للشّخصية، وهو نسقٌ يعبّر عن العقيدة الدّاخلية للشّخصية المحورية، ويتجلّى بوضوح أنّ هذه الشّخصية تحملُ شعورًا بالخوف؛ والفقد؛ وحالة الفراغ الّذي تعيشه في الواقع؛ ألمٌ وعذابٌ ينبثقُ من الإحساس الصّاخب الّذي يؤرّقها؛ وينطبق هذا من الرواية في قول السارد: "ريح أحاطته من كل جهة، فرّ إلى الواحة مستجيرًا، واختبأ خلف أول نخلة صادفها، سمع السعف وهو يصفر، هزته الريح بقسوة وأمالت النّخل حتى أوشك أن يسقط، قفز من خلف

النخلة إلى الأرض مبتعدا، لكن قوة ظلت تسحبه حتى هدأت الريح، واختفت هي الأخرى عندما انتشر الظلام والسكون من حوله"[1] فتوظيف هذه التّوصيفات الخارقة (الخاتم، الطائر..) هو ما يوحي بطبيعة الصّراع بين المادّي والمثالي ممّا أضفى على الرّواية بعداً فلسفياً.

ومن توظيفات الكاتب للتّيمات الأسطورية الّتي لها علاقة مع اللّغة كالأحلام، والتّمائم، والتّعاويذ الصوتية يورد الرّوائي هذا فيقول: "وللحظات أصاخ السمع، صوت ما كان يشرخ الصمت، أصوات صبية ترتفع من حوله كلما توغّل بين النخل، وأخيرا انفرج الطريق، على باحة تحت نخلة عظيمة، تحلقوا حولها يردّدون ما يتلو عليهم العجوز من آيات قرآنية"[2] وهي رموز أسطورية تحمل معالم دينية تُعرِبُ عن حلقات حفظ القرآن.

إلى جانب هذا اختار الكاتب نوعاً من الأساطير العالقة في ذهنيّة الإنسان الصحراوي، والتي ارتبطت بالطّقوس والممارسات الّتي تقوم بها هذه الجماعة، ويقدّسونها باعتقادهم أنّها جزء من ثقافتهم، وتحدّد اختلافهم؛ ومنها ما عبّرت عن جماعة الغجر: "الرقص حول النار، التيه، الاعتقادات، ..."، وهو ماورد في المقطع التالي: "يتذكر حضنه وطعم الحلوى وقصّة الطير، وأغاني التيه التي يغري بها الرّعاة التي طالما حذّره منها، لقنّه آية الكرسي والمعوذتين، وقال له: إذا سمعت صوته، أغلق أذنيك، واتل ما لقنتك إياه"[3] وما التّعاويذ كالتعوّذ من صوت الطّائر المشؤوم والاعتقاد بالوليّ الصّالح إلّا نسق ثقافي يجمع بين الديني والأسطوري العجائبي.

ذلك أنّ فكر الإنسان الصّحراوي طغَى عليه الاعتقاد والتّسليم لأمور السّحر والخرافة، والحرص الشّديد على الاستعانة بالتّعاويذ للخلاص من الجانّ والعفاريت، هذا الاعتقاد الخرافي استولى على اللّاوعي الصّحراوي تبعًا لنمط الصّحراء وأسلوب العيش فيها، والايمان بامتلاكها القدرة على ضرّ البشر

[1]- الدّوائر والأبواب، ص28.
[2]- المصدر نفسه، ص15.
[3]- المصدر السابق، ص16.

ونفعهم وهو ما ظهر في النّص من خلال استخدام طقوس؛ نستحضر منها الممارسات التي يقوم بها الميزابيون والّتي في ذهنهم أنّها تحصين وحماية من الأرواح الشرّيرة، يظهر وفق وصف الرّوائي لشخصية أحمد الميزابي عندما وصّاه جدّه بقراءة المعوذتين لأنّه في اعتقادهم ذكر اسم الله يذهب الجان، فالإنسان الصّحراوي لطالما خضع لهذه الأمور رغبةً منه في تجاوز الواقع لأنّه يجد نفسه عاجزًا عن إيجاد لها حلّ في الواقع فيستنجدُ بالأمور الخرافية، يقول السّارد: "مسح خيوطه التي تدلّت فوق وجهه وفكر في جده، والأدعية التي علّمه إياها، تلاها في سرّه بنغمة مختلفة، نغمة بدائية مثل غناء بني عيداس، حنين كثيف انتابه إليهم وإلى جدّه الذي رحل منذ شهر إلى الحجاز حاجا إلى بيت الله الحرام"[1].

تظهر السّمة الأسطورية في رواية الدوائر والأبواب من خلال سلوك الشخصيات ووظيفتها داخل النّص عند ممارسة طقوسها، يتجلّى ذلك من خلال الأحلام التي يراها أحمد المزابي، والكلمات الّتي يلفظُ بها، فشخصية أحمد تعلّقت بعالم آخر لا ينتمي إليه في الأصل عالم "بني عيداس" حيث الحياة خارج القصر، ممّا جعله مهووسًا به، فيدخل في نوبة من الهستيريا، وهنا يقومُ السّرد بوظيفة كشف التاريخ الأسري للشّخصية الرّئيسية، واستجلاء الأبعاد الدّاخلية السلوكيّة والغريزية لتلك الشخصية، فمصائر الشّخصيات مرتبطة بالطبائع؛ فهي منقادة لطبعها أكثر ممّا هي صانعةٌ لمصيرها.

وخلاصة هذه الفكرة المحورية تتكشّف تمامًا من خلال بناء الرواية الّتي تحرص في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيات الوراثية للشخصية، وهي خلفيات تنتهي إلى أصول ... وكنتيجة لذلك يظهر أحمد الميزابي منشطرَ الذّات، لأنّه بين نسقين متضادين: الطّبيعة الإنسانية ممثّلة في النّوازع الفردية حبّه للفتاة الغجرية وهوسه بها، وثانيهما قيود المجتمع الميزابي، ومحاولته التّمرد على هذه القيود والتّخلي عنها جاء كردّة فعل بوصفه عنصرًا فاعلًا في العلاقات الاجتماعية خصوصًا علاقة الشخصية بالمجتمع وقوانينه.

[1]- المصدر السابق، ص44.

كما أنّ الرّواية تعجّ بأنواع من الحيوان كالطّير المسحور شاركت في صياغة الحدث الأسطوري، وإرساء مشاهد النّص الأسطوري، ومن ثمّ إيصال صورة عميقة عن هذه الجماعة الصّحراوية المهمّشة والمنبوذة من طرف فئات أخرى، الفئة التي تحتلّ مكانًا يزخرُ برموز تفصِح عن تاريخ تراثي من الصّحراء واتّضح دوره في تجسيد العلاقات المتجانسة والملتبسة الّتي تربط بين الشخصيات الواقعية بالأساطير والمعتقدات، يقول السّارد: "**سَعِدَ وهو يدير الخاتم في اصبعه، ثم ثبّته وجعل يتلمس الحجر الملحي، ضيَّقَ عينيه وهو يحاول رؤية تفاصيل صغيرة فيه، تخيل عالما داخله سباخا تتلو سباخا، تمتدّ إلى نهاية الرؤية، طيورًا مسحورة لا تعدّ ولا تحصى، أغاني جديدة ورقصات غير مفهومة الحركات، تراءت له خيام بني عيداس المنصوبة وكأنّ ريحًا عظيمة تقتلعها وترميها إلى السباخ**"[1].

وتبقى للذّاكرة الصحراوية تركيبتها التّكوينية الاجتماعية الخاصّة بها؛ ومرجعيّتها الثقافية، وبالتّالي فالكاتب حاول إيجاد تصوّر مطابق لهذه الجماعة فجعل من الدّوائر تجسيدًا لأحداث واقعية كالرّقص حول النار، وتشكيل جماعات تدور في نفس الاتّجاه، فهذه العناصر انتقاها الرّوائي من التّراث الثّقافي كونها تفضي دلالات ثقافية منغرسة في جوف الذاكرة التاريخية؛ ومعبّرة عن الذهنية الشعبية الخاصة بهذه الجماعة، فاختار "الدائرة والأبواب" لتكون نسقًا يعلن عن ثقافة هذا الموروث؛ فالدائرة عادة ما تشكل حلقة لا تنتهي لذلك جعل منها الروائي تعبيرًا عن حلقة من الأجيال كما أنه من غير المعتاد أن تكون للدائرة أبواب، تعمّد الكاتب إضافة الأبواب إلى الدائرة وهو نسق مضاد بحكم ثقافة الكاتب ومحاولة إيجاد معادل موضوعي لهذه الثقافة هو ما منح النص الروائي شيئًا من الغرابة تضع القارئ في حالة دهشة وذهول ممّا يجعله مشدودا لمتابعة أحداث الأسطورة، وربطها بالواقع المعاش، وما ضمّنه الكاتب من شخصيات خيالية أراد به تجاوز الواقع إلى الخيال، فجمع بين شخصيات بشرية وأخرى من عالم الجن والأساطير والطّير والحيوان.

[1]- المصدر السابق، ص31.

وقد استلهم الرّوائي رمز أسطورة "السندباد البحري" كونه يتقاطع مع الشّخصية البطل في الرواية في نفس الغرض من السفر وهو الخوض في الصحراء لاكتشاف المجهول والدّخول في مغامرات التّيه والبحث يقول السّارد: "اية قصة تقرأ يا أغالي؟ تأخر عن الإجابة ثم استدرك نفسه. السندباد البحري. هل أعجبتك؟ بالطبع، لولا أنه يشبهك. في أي شيء؟ فيه شيء من الجنون، يدع الحياة السهلة ويخوض الصحاري والبحار"[1] فالسندباد ظلّ يجوب البحار ليكتشف الجديد وكذلك أحمد المزابي ظلّ تائها في الصّحراء باحثًا عن الحقيقة وهو بحثٌ عن الهوية المفقودة، يرحل نحو المجهول ليصاب بالخيبة فيما بعد، فهو يؤثر الدّفاع عن جماعة لا هوية لهم رغبة في بعثها وحمايتها؛ إلاّ أنه يجد نفسه وحيدًا في دائرة الخيبة والوحدة في صحراء مجهولة، وهي تتناسب مع نسق رحلة البحث عن الذّات، وهو النّسق الخفي كون الشّخصية البطل ذي نسب صوفي روحي.

ونلمحُ تحوّل الشخصية السردية "أحمد الميزابي" إلى سمة أسطورية منقطعة عن الواقع وفي اتّصال مع المستقبل (الرّاهن) أو المجهول؛ فسقوط المطر وتهاطل الرّعد هي بُنى تدلُّ على طبيعة المكان المنقطع الّذي يحملُ تاريخًا لا يُعرفُ إلاّ مظاهره (زوبعة رملية، شتاء...)، غيّرت هدوء المكان، وزادت من مجرى الأحداث؛ وهذا المكان بدوره حمل نسقاً مضاداً بين الحياة والموت، كإشارة على الدهشة والغرابة لتُوزّعُ هذه العلاقة بين الشخوص والأمكنة، وباعتبار أنَّ المكان الذي يذهب إليه أحمد مليء بالأسرار والغرابة، فيفاجأُ بما يصدمه ووقت رجوعه إلى القصر يستعيدُ حرّيته ليخوض معركة أخرى، وبالرّغم ممّا تحمله الرّواية من عادات غريبة وغامضة إلّا أنّها تعكس الاعتقادات الرّاسخة في اللّاوعي الجمعي.

يتشكّل الصّراع من بؤرة المشهد الّذي شاهده أحمد حينما كان خارج القصر، ومن خلاله تنشأ ثنائية الحياة والموت، والتي طغى عليها الصّراع النفسي بين ثنايا النص (الحقيقة والحلم، الكلام والسكوت،

[1]- الدوائر والأبواب، ص137.

الحرية والقيد...) معبّرة جميعها عن إحساس الذّات بالغربة والبحث عن الرّوح المفقودة في حين يعبّر السّكون عن صراع الشخصية مع الواقع، فالرّوائي يبتغي البحث عن الهوية وهو النسق الخفي.

ولا يغفل الرّوائي عبر نسق العادات والتقاليد في تمثيل الزواج؛ وهو "رابطة مقدّسة تقوم على المعاني الرّوحية والعاطفية أكثر ما تقوم على أيّ معنى آخر وهو عقد لا يرادُ به صفقةٌ عابرة ولا أمر وقتي سريع الزّوال بل هو عقدٌ يقوم على اشتراك طرفيه إلى الحياة في شركة يراد بها الدوام والاستقرار"[1] فالزواج مقدّس عند المجتمع المزابي يخضع للسّلطة الأبوية ولسلطة المجتمع بحيث يتمّ اختيار الفتاة المناسبة وتُطلبُ من أبيها ويتمّ الزواج، وهنا يَحضُرُ نسق التمرّد من جديد فقد رفض أحمد الزواج من ابنة المؤذن التي اختارها والده، وهو ما عكس الجانب السّلبي في نظر المجتمع الصحراوي لشخصية أحمد الميزابي الذي تمرّد وطغى ضد قرار والده برفضه الزّواج وخروجه من القصر واختياره العيش مع بني عيداس؛ فهو يترنّح بين اختراق مبادئ الدين وبين الامتثال لها، وكثيراً ما طغت عليه مشاعر الخرق والإخلال، وهذا النّزوع نحو الرّغبات الفردية قد يلازمه نوع من الشعور بالإثم وارتكاب الخطيئة وهو ما حدث مع أحمد الميزابي.

وشعور أحمد الميزابي بالضّيق والانغلاق هو نسق يُعزي عن استنطاق الميول الفردية الدّاخلية، وهو ما يكشفُ عن رغبة الكاتب في التّعبير عن الطّابوهات في المجتمع الصّحراوي الّذي يعرفُ بالتّحفُّظ واحترام قانون المجتمع، فأحمد الميزابي جسّد صور انتشار علاقات الحب ورفض قرار الولي رغما عن البيئة الدينية التي نشأ بها، وبهذا فالصحراء لم تعد ذلك المكان الآمن الذي لم تطأهُ براثين التحضّر، المحتضن لقيم الدّين والعبادة إنّما غدا مكاناً للتمرّد على القيم الاجتماعية والمبادئ الإنسانية.

وذهول أحمد المزابي بجسد الغجرية "جالا" وحركاتها وملاحقتها دون مبالاة بهويّتها أو أصلها، جعلُه يتناسى الصفات المعنوية التي يبحثُ عنها والده في زوجة الابن المثالية رغم انتسابه الدّيني لأشرف

[1]- مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص114.

طريقة، "فالثقافة النسقية لا تقبل أن تكون المرأة حاضرة بصفاتها المعنوية الإنسانية، وإنّما تعمل على حضورها كجسد يعجب الناظرين بصفاته الحسية وأنوثته الصارخة.."[1] فما ذكره أحمد الميزابي من أوصاف لمحبوبته هو تجسيد لصفات المرأة التي رسمها السّارد في مخيلته وصورة للمرأة المرغوب فيها بعيدًا عن أصلها وهويتها، لكنّ هذا يتعارض مع ثقافة مجتمعه الذي يرفضُ زواجه من هذه البنت لنسبها الغجري وفي نظرِ والده عارٌ أن يتزوَّج من فتاة ليست من نَسَب الأشراف.

ويتبيّن أنّ الروائي قام بتوظيف الكثير من العادات والتقاليد الخاصة بالمجتمع الصّحراوي الميزابي، حيث مَشَجَها بسمات أسطورية لتظفر بنوع من العجائبية، تبعًا لغرابة المجتمع وطقوسه الخاصة به، فصوّر الواقع العجيب والخصوصيّة الثقافيّة في قالب فني، بحكم أنّ نسق العجائبي أضحى شطرًا من الواقع، وعبّر بذلك عن جزء من الثقافة المحليّة، وعن جوانب الحياة ومختلف أساليبها الخاصّة بمنطقة من الصحراء وبفئة معيّنة منها (بني ميزاب)، فاندماج النّص الواقعي بالمتخيّل هو نوع من الإبهام والإلغاز يخوّل للنص سمات أسطورية/خرافية.

هذا النص السردي يُزيحُ اللّثام عن مجموعة بشرية مهمّشة، وهم بنو عيداس، ولم يتقصّد الروائي من وراء ذلك تقديم تاريخ موضوعي للغجر، فليس ذلك من شأن المبدع، إنّما تقصّد أن يختلق بالسرد عالما جديداً، ويأخذ الصراع بين الشخصيات وانتماءها الهويّاتي، الدّيني والقبلي، حيث تبقى الشخصيات أسيرة هواجسها بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك، وتظهر الصّحراء بخيامها وقصورها مكانًا يحتضر الغجر في رحلتهم وسط الرّياح والعاصفة، وتعدّد الأساطير في الرّواية كان جليّاً فما إن تظهر أسطورة تختفي أخرى، ويظهر ذلك في مرافقتها للشّخصيات أينما كانت، وكأنّ الفعل الأسطوري ضرورة لتشييد البنية الحكائية ككل.

[1] إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية/ واسط، العدد الثالث عشر، نيسان 2013م، ص20.

4- المركز والهامش في فضاء الصّحراء

شكّل الصّراع السّوسيوثقافي ما بعد الكولونيالي ظهور نوعين من الصّراع؛ أحدهما يتمثّل في مركزية الطّبقة الرّأسمالية وهامشيّة عامة الشعب الجزائري المغلوب عليه، والثّاني مجسّدًا في صراع الشّمال (المركز) والجنوب (الهامش)، فهذه الطّبقية خلقَت نوعًا من اللّامساواة والتّمييز الطّبقي نتيجة التّغييرات الاجتماعية والسّياسية، تناول الرّوائي هذه الثّنائية من خلال التّمييز بين جماعات محلية في فضاء الصّحراء؛ بني ميزاب وبني عيداس (الغجر) فالصّحراء بقصورها وواحاتها شكّلت لديه مركزًا بينما عبّرت خيام بني عيداس غجر الصّحراء هامشًا، وفضاءً مقصيًا، وهو هامش داخل هامش أكبر، فالصّحراء شكّلت هامشاً بالنّسبة للشّمال، والكاتب التمسَ أن يجعلهُ مُعادلاً موضوعيًا وفضاءً مركزيًا؛ وهو نسق أراد به استعادة مكانة الصّحراء المسلوبة وتوطين لهويّتها الضّائعة، يقول على لسان السارد: "وظهر بنو عيداس، ولتلك الفترة لم يعتدهم سكان الواحات كمقيمين، بل كرحل يجوبون الصحراء، يمارسون طقوس تيههم منذ آلاف السنين"[1] وهذا يخفي جانبا سياسيا يعبر عن الاستبطان الاستشراقي الّذي يهدف الكاتب من ورائه توجيهه إلى فئة معينة.

أعلن الروائي عن هذا التّفاوت بين سكّان الصّحراء "لماذا أدخلت النّجاسة إلى غرفتنا؟ وكأنك لا تدرين أن ما فعله ابنك لم يفعله أحد من سكان الواحة، فما بالك بسكان القصر"[2] وهو نسق يُرادُ به الّنظر إلى هذه الفئة المهمّشة والمنبوذة في المجتمع، ويبتغي بذلك البحث في الهوية والدّعوة إلى تقبّل الاختلاف وإزالة الطّبقية والتّمييز العنصري، وخصّ هذه الفئة من الناس، الغجر المنبوذين، ويظهر ذلك عندما كان شيخ الخيمة يسرد عليه رحلته الأخيرة "تخلّينا عن الفكرة، والتجأنا إلى أقرب واحة من هناك، وتفاجأنا بساكنيها يترصّدوننا على الحدود، لم يسمحوا لنا بالدّخول، وحرمونا الماء والفيء..." وهو كلام يحتاج إلى

[1]- الدوائر والأبواب، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

تأويل فالكاتب أراد من هذا القول أنّ هذه الفئة من النّاس لهم الحق في الحياة بل وحياتهم أفضل من حياة الواحات والقصور، فهي قائمة على الجري والتّيه والرّغبة في حياة دون قوانين، يمارسون عادات تجعلهم منحطّين، إلاّ أن هذه النظرة يجب تجاوزها، مثّل الروائي هذا التجاوز من خلال شخصية أحمد الميزابي، الذي وقف في وجه والده واختار طريقهم، طريق الترحال والتيه في الصحراء متمرّدا بذلك على قوانين القصر؛ نسق التمرّد هذا استطاع من خلاله تغيير النظرة السّلبية في حق هذه الفئة وتقبّل اختلافهم وطقوسهم، وأشار بذلك إلى ضرورة التّعايش معهم، دون إهدار كرامتهم أو المساس بخصوصياتهم، ومنه فاحترام هذه الفئة وتقبّلهم هو أمرٌ ضروري.

ومن هذا المنطلق تكشف هذه الصورة محاولة عبد الوهاب عيساوي سد ثغرة التّفاوت بين العاصمة والجلفا، فيتّخذُ من الهامش نقطة انطلاق لقضايا المركز يقول: "حدس الميزابي بأنّه يعرف أشياء غير التي يعرفها سكّان جلفة، أشياء غريبة تحدث في العاصمة، وتتحرّك تحت مكاتب التيطري"[1] فيجعلُ هذا الفرع (الهامش) متمّماً للمركز، وقد عرض صورة لرؤية عالم الصّحراء من منظور تكسير النّمط الثّقافي المألوف وتغيير الدّور، فأضحى فضاء الصّحراء مركزًا بعدما ما كان هامشًا، وهي رؤية تولّدت جرّاء النّظرة الاستعلائية للشّمال في حق الصّحراء؛ فالكاتب حاول إقناع القارئ أنّ هذا الفضاء أحقّ بالمركزية نظير هويته العريقة، فالصّحراء فضاء ثقافي أصيل يحمل قيماً دينيّة راسخة، هوية ثابتة لم تمسسها هجنة ولا اختلاف، عكس فضاء الشمال الذي طغت عليه هويات عديدة وتعرّض للهجنة والتغيير، وهذا يضمر هوية الكاتب وانتماءه للصحراء ودرس بالجزائر فخلّف ذلك رغبته في التعبير عن هويته الاجتماعية.

والنّاظر في صور الفضاء السوسيوثقافي الّتي قدمّها الرّوائي يجد أنّها تعبّر عن نسق المحافظة، ومعاناة أحمد المزابي من وُلوجِه في دائرة الوحدة والشّعور بالاغتراب داخل مجتمعه، هو ما جعل الرّوائي يعنونُ روايته تبعاً لهذه الحالات النّفسية والشّعورية الّتي أصابته.

[1]- المصدر السابق، ص52.

فأحمد المزابي مشبّع بالموروث الثقافي ضمنيًا، وفكرة الخطيئة والهرب من القصر هي فكرة ثقافية ولّدت رغبته البدائية لأن يختار حلّ الطبيعة، والاتصال بعشيرته الأولى، لأنّه وجد نفسه ضحية الثقافة، فثنائية الطبيعة/الثقافة تتحكّم في مصيره، الطرف الأول منها يغريه بمحاكاة الجد الميزابي رمز الكرامة والولاء، والثّاني يرده إلى الفتى المنقاد وراء نزواته والمُلاحق للغجر، يتعارض هذان الطّرفان تبعًا لنسق القيم الأخلاقية.

كما أنّ محاولة أحمد المزابي من ترميم شقوق الجدار ومنعه من السّقوط رغبةً منه في الحفاظ على الهوية والإصرار على تقويم شقوق الجدار، فالجدار هو بمثابة عازل أو واقي يحميه من الآخرين، كذلك شكّل نسقاً مُعبّراً عن الرّغبة في عدم مزج الهوية الصّحراوية بالهويّات الأخرى وإنّما الحرص على ثباتها، كالحفاظ على العادات الصّحرواية، والافتخار بهذه الهوية، وهو نسق مضمر يحيل على تقديم معرفة بهذه الهوية مع مراعاة جعلها هي المركز والتّماهي معها بدلاً من الانغماس في الثقافة الغربية، والإدراك بضرورة حماية الهوية من التّبعية لثقافة أخرى.

يعكس نسق الفرد/ الجماعة وعلاقتهم بالمكان (القصر، الصحراء قهر الجماعة وإلغائها بتجاوز الصورة الإنسانية للحياة، وهو ما أسْمَلَ المكان فجعل منه مكانًا مفعمًا بالتصدّعات والانكسارات، وتمثّل في جعل الصّحراء صورة واحدة وهو نسق ظهر في ثنايا الرّواية من خلال محاولة أحمد الميزابي تقويم الجدار الذي ظهرت عليه التشقّقات، فأمَلَ إصلاحه وهو نسق الرّغبة في تقويم الهوية الصحراوية الجماعية ولمّ شتاتها وهو فعل معاكس لثقافة التمرّد على السلطة والحزن الذي انتابَه على غياب الجماعة "بني عيداس".

وقد تناول الرّوائي لثنائية المركز والهامش وتكريس التّمايز بينهما، فحاول أسطرة فضاء الصّحراء ومنحه القداسة لارتباطه بالدّين ليكتسب جرّاء ذلك مركزية مطلقة تستوجبُ الحفاظ عليها، وهو نوع من الخطاب المضاد والمتمثّل في تجسيد المُهمّش المسلوب للهوية والشّعور بالدّونيّة، فكل فئة لها دائرتها

الخاصّة بها، تقاليدها وأعرافها، ثقافتها وممارساتها، والبطل أحمد المزابي لم يتمكّن من تغيير هذه الفئة ودمجها في المجتمع، وهو نسق يكشف عن وعي الرّوائي بضرورة الاختلاف وعن استحالة تغيير الواقع الثقافي القائم على وجود مهمّش ومركز فهو صعب المنال ممّا جعل الرّوائي النهاية بعودة أحمد الميزابي للقصر ومغادرة خيام بني عيداس لأنّهم خذلوه.

الشّعور بالقوة؛ والرّغبة في استرجاع الهوية المجهولة للأفراد والمكان؛ وإزالة الفوارق الطّبقية مكّنت أحمد الميزابي من مواجهة هذه السّلطة المهيمِنة، وكأنّه يرغب في تحرير نفسه من قيود هاته السّلطة، يعرضُ ذلك في النموذج التالي: "شرع له دفتي الباب، وخرج يراقب جداره الخارجي، ومن على الرصيف تأمله وكأنه لأول مرة يراه، جديدا مستويا، خاليًا من الشّقوق وكأنه شيد لتوه، شعر بغبطة لم يشعر بها منذ أبدا "[1] هذا الشعور الذي عاشَه لا يُجسّد بالضّرورة صورة الفرد المنكسر والمهزوم بقدر ما يشكّل فرصة للبوح بهموم الذات من أجل الغلبة عليها، والخروج من دائرتها، وأخذها كوسيلة لاسترجاع الهوية من خلال التّعاون المشترك فحينها لا تجد السّلطة فضاءً لممارسة قوانينها وقمعها، هذه السلطة التي تولّد في نفس أحمد الميزابي شعورًا بالانتماء إلى عالم غير الذي يتواجد فيه؛ شعورًا روحيًا لا عُرفًا ولا نسبًا.

إنّ دونيّة الهامش وسيادة المركز قائمةٌ لا محالة فالرّوائي بالرّغم من حسن اختياره لشخصية أحمد المزابي الواعي بمفهوم الحرية إلاّ أنّه لم يكن قادرًا على إحداث التّغيير في حقّ هذه الجماعة كونها متمسّكة هي أيضاً بما هي عليه؛ فقد استطاع الغجر التمسّك بتقاليدهم وطقوسهم، وتبرير ذلك الزواج المنتظر الذي كان يُحضّر له ولم يتحقّق؛ فالزواج دلالته تكوين أسرة وامتزاج وتعارف بين عائلتين وعدم تمامه يضمرُ خلفه فشل محاولة تركيب هوية واحدة، ويُنبئُ هذا من ازدراء الغجر ممّن ليسوا غجر مثلهم، باعتبارهم دخلاء على الدائرة الاجتماعية الخاصة بهم.

[1]- الدوائر والأبواب، ص124.

وممّا ينتج عن هذا النسق تأكيد التّفاوت والاختلاف بين المركز والهامش وعدم إقصاء أي طرف منهما، وتقبّل الفروقات الحاصلة في المجتمع، فالتّركيز على فئة الغجر (بني عيداس) لم يكن إلّا تورية ثقافية لتعدّد ثقافات الصّحراء واختلافها، وبالرّغم من أنّ الجنوب هامش بالنّسبة للشّمال إلاّ أن الروائي جعله مركزًا وذلك من أجل تحقيق التّوازن بين الجماعات المُهمّشة، مثال هذا من الرواية بقول السّارد: "دوائر تتسع حول مركز القطرة، لا تلبث تلك الدوائر أن تمتزج بدوائر أكثر اتساعا منها وتذوب فيها، ومع نزول قطرة أخرى تضرب المكان نفسه وتتسع إلى مكان أكبر، لتحوي بقية الدوائر، وهكذا دواليك حدث مع البقية على مرمى ناظريه، وهو يقارن بين الدّوائر التي يشكلها سكان القصر والواحات، وتلك الّتي يشكّلها بنو عيداس، ومن الّتي ستتّسع على حساب الأخرى، وتساءل في لحظة عن الدّائرة التي شكلّها حول نفسه وإلى أين ستميل؟ وأين ستذوب؟ وفضل لو أنّها تتّسع على حسابهم جميعًا ثمّ تتجاوزهم إلى الصحراء"[1] ولعلّ هذا ما يحيلُ على انعدام العدل والمساواة بين الشمال والجنوب؛ فتكثيف الصورة جعل القارئ يفهم طبيعة الصراع الرئيسي بين المركز والهامش.

وفي موضع من الرّواية يرفعُ الرّوائي من شأن الهامش فيقول على لسان حال السّارد: "تحرّرت من الدائرة، تفاجأ أحمد باكتشافه وفكّر في أنّه هناك مصادفات تستطيع أن تحرّره"[2] وهذا يعلن عن نسق مفادُه الإعلاء من الهامش وتضخيمه ليصبح مركز ومحاولة التنصل من قوانين المجتمع الّذي ينتمي إليه، وهذا النسق يسوق إلى نسق آخر.

ويترك انتقال أحمد من القصر نحو خيام بني عيداس ولقاءَه بجالا تساؤلًا لدى الباحث هو: كيف تمكّنت الشخصيتان أن تلتقيان وإقامة علاقة رغم انتسابهما إلى ثقافتين متباينتين، فالبرّغم من أنّ رحلة

[1]- الدوائر والأبواب، ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

الميزابي إلى خيام بني عيداس هي رحلة خيالية كون الخيال ضروري في تعاطي هذا الفضاء، لأنّه سمح بانصهار هذه الاختلافات واندماج الفروقات بين الجماعتين.

والبحث عن سرّ الخاتم هو إعلان بالبحث عن الهوية المفقودة جاء في المقطع التالي: "يوحي شكل الخيمة بطبيعة السر، ما إن ينكشف حتى ينتهي والخيمة تعاود تشكيلها كل مرة انتهى حضورها، بمعنى أنها تتشكل كلما وجد القوم حاجة لذلك، هي مخزن أسرارهم، وهي مكان لمعاشهم وعلاقة لأرضهم، وتركيب لأنفسهم المستقرة"[1] كالرّغبة في اكتشاف سرّ الخاتم، يتجسد ذلك من خلال الحوار الدّاخلي لشخصية أحمد "ماذا تبقى لك يا أحمد؟ أنت لم تكن يوما من الواحات، بالرّغم من أنك ولدت هنا؟ وإن كنت من القصر، لماذا تضيق نفسك داخل أسواره، جدك أيضاً لم يتحمله إلا بعد أن أنهكته السنون"[2] فهو يسعى للبحث عن روحه ويرغب في التحرّر من القصر.

وفي مقاطع أخرى من الرواية نجد النّسق المضمر الخاص بالمركزية والتي تحوي جماعات صغرى داخل جماعة كبيرة؛ ولكون الصّحراء فضاءً مخاتلًا يضمّ هويات متفكّكة وجماعات مختلفة هو ما أراد الرّوائي إضماره في صورة صراع بين الجماعات الصّحراوية بعضها مع البعض، حيث نجد سلطة النظام القبائلي هي الغالبة وطغيان المركزية، وكتعالٍ لهذه المركزية (الفضاء الصّحراوي) حاول من خلالها تأسيس معادلة لهذا الصراع تكون فيه هوية الأنا متفككة مبعثرة داخلياً.

وتتبّع الروائي في ذلك مظاهر الطبيعة (الريح، الزوابع، المطر) وهي رموز متحرّكة ساهمت في هذا التّشتّت والتّحرك فالرّمل يشكّل رمز ثبات وجماد بينما الريح رمز للتّبعثر والتّشتت وهو ما يصطلح عليه بأنسنة الطّبيعة، فمن خلال هذه المفارقة السردية يأخذنا الرّوائي لفضاء الصّحراء ومن هذا لم يعد

[1]- ياسين النصير، الرواية والمكان، (مرجع سابق)، ص168.

[2]- الدوائر والأبواب، ص74.

مكاناً ينمُّ عن الهدوء والاستقرار والصفاء وإنّما غدا فضاءًا تتصارع فيه الهويات وتمتدّ ويتّحد فيه المجهول مع المعلوم ممّا سمح بتواجد هويات فردية مبعثرة.

ويبدو تكرار كلمة الأبواب متناسقًا مع صورة المكان وتعلّق أحمد الميزابي به، إذ وظّفها الرّوائي مفردة أو مضافة لتدلّ على الشّعور المتناقض ورغبة البطل في الخروج من القصر والرّجوع إليه مرة أخرى، فالباب حمل نسقين: فالباب فعل مركّب، إنه يعطي الخارج حرية، كما يعطي للدّاخل حرية أيضًا، ... فالباب يمنح للإنسان الحرية من تجاوز الدّاخل على الخارج، والخارج إلى الداخل سوية؛ والشعور بالتّشتت، وهذا الشّعور السّلبي الذي عاشه أحمد المزابي ما هو إلاّ تعبير عن تشتّت فئة من المجتمع، يأتي في المقابل حضور النّسق المضاد وهو شعور الشخصية البطل بعدم الأمان في القصر، ووعيه بذلك فيما بعد، محاولة الهروب منه والالتحاق بجماعة بني عيداس قصد منه الدّفاع عن هوية أخرى بوصفها نموذجًا للحرية والحياة، راح يدافع عن هذه الهوية دون اهتمام منه بموقف والده أو قبيلته.

يصادف الباحث تصوير الرّوائي لأوصاف الرّاقصة الغجرية فاتنة الجمال، المتمرّدة، والمغرية، الجريئة، ... فالنّسق المضمر في هذا المقام يتمثّل ظاهرًا في تصوير الرّوائي لجسد المرأة للتّعبير عن الكبت والحرمان لدى الغجر ولتمثيل ارتباطهم بالموسيقى عزفًا وغناءً ورقصًا، وتغنّيهم بالتّوق إلى الحرية والبحث عن حياة مغايرة.

لكن الخفي منه هو التعبير عن الجانب المخفي من المنحى الإنساني الّذي يدثّر حياة الميزابي متمثّلا في الانحراف الأخلاقي والابتعاد عن القيم التي أخذها من عائلته ومجتمعه خاصة أن جدّه كان ولياً صالحاً، فالروائي حاول نقد انتشار مثل هذه الأخلاق والانحرافات في المجتمع الجزائري والتغطّي باسم الدين، فالظاّهر أنّ انتشار مثل هذه الأخلاق في المجتمع الجزائري خاصة الجنوبي منه الّذي يعرف بتمسّكه بقيم الدين الأصيلة، فأصبحت هذه الظواهر تهدّد قيم المجتمع الدّينية والمنظومة الاجتماعية؛

ومنه غدت مواجهة هذا الانحراف صعبة وشبه مستحيلة كونها تمسّ فئة الشباب المعوّل عليه في بناء المجتمع.

خلاصة:

عالجت رواية الدّوائر والأبواب أهم قضايا النّقد الثقافي، قضية المركز والهامش، وهو أهم موضوع اشتغل عليه الروائي لنقد المركزية الحاصلة بين الجماعات الكبرى والجماعات الصّغرى، الصراع الهويّاتي بين الشمال والجنوب وحتى بين جماعات الجنوب سببه رفض الاختلاف الديني والعرقي ورفض الجماعات الأقلية (الغجر) التي تفتقد إلى مكانتها في المجتمع بسبب عرق أو جنس مختلف عن الآخرين، سعت الرّواية إلى تمثيل الأنا والآخر تحت دائرة المركز والهامش لتبرير النّظرة الاستعلائية للأنا والدونيّة نحو الآخر أو العكس، وتُختزل في المركزيات الصغرى ومردّ ذلك بعث الهويات المحلية وإعادة الاعتبار لها، استعانة عبد الوهّاب عيساوي بالنّسق الأسطوري هو محاولة منه في ترميز الواقع وتكثيفه وخلق متنفس للهروب من الواقع والضغوطات الاجتماعية، وأحمد المزابي هو نموذج الاعتراف بالآخر وتقبّل الاختلاف والاندماج في دائرته دون التّقليل من شأنه أو إيذائه مع احترام خصوصيّته.

الفصل الثالث:

ثلاثية الأيديولوجيا والتاريخ وفضاء الأنوثة في رواية الدّيوان الإسبرطي

1- عالم الرّواية

2- نسقية التاريخ

3- بنية النسق الأنثوي

4- تسريد الأيديولوجيا

5- المقدس والمُدنّس في الرّواية

الفصل الثّالث: ثلاثية الأيديولوجيا والتّاريخ وفضاء الأنوثة في رواية الدّيوان الإسبرطي:

تمثّلُ الرّواية محلّ الدراسة مشاكلة ومراوغة بين نصّ تاريخي حقيقي وواقع اجتماعي؛ فالرّوائي كرّس نصّه لفهم العلاقة القائمة بين التّاريخ والواقع المعيشي؛ ومن ثمّ سعى للبحث في طبيعة السّلطة والتاريخ؛ وطبيعة البشر في فترة من فترات الحكم العثماني والفرنسي في الجزائر، فهو يعالج بذلك مشكلة السّلطة؛ والثقافة؛ والحرية؛ في زمن شبيه؛ وحكّام ذاتيين واستغلاليين تختلف أيديولوجياتهم باختلاف رؤيتهم للعالم والوجود، فتتأزّم العلاقة حينها بين رفض هذه السّلطة ومواجهتها أو الاستسلام لها، هذا ما قصد الباحث فهمه من خلال تحليل مضمون الرّواية ومحاورة أنساقها المضمرة.

نظام العنوان:

رواية الدّيوان الإسبرطي رواية يعودُ فيها صاحبها عبد الوهّاب عيساوي إلى فترة تاريخية من تاريخ الجزائر؛ فالعنوان كما وضعه الرّوائي "الديوان الإسبرطي" هو مفتاح ورمز لما تتمحور حوله أحداث الرواية كلّها؛ فالعنوان "حامل معنى وحمّال وجوه، موازٍ دلالي للنّص، وعتبة قرائية مقابلة له، توجه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها؛ وهو حامل معنى من حيث كونه يوجّه إلى مقصد بذاته أو يلمح للمحتوى ثمّ إنّ المادة اللغوية التي تشكّل منها تكوّن لدى المتلقي فروضا استكشافية، بناء على ما تثير لديه من تخمينات وحدوس؛ فكل كلمة تخلق فضاء تصوريا وأفقا للتوقعات"[1] وعنوان الرّواية يقودنا إلى عدّة توقّعات تتشكّل من خلال دلالات كثيرة.

تتركّبُ الرّواية من عتبة أولى وهو اقتباس من اسم كتاب "الدّيوان الشرقي" لجوته فجاء العنوان على صيغته نعت ومنعوت، فاختار الكاتب عنوان "الديوان الإسبرطي" مستعيراً لفظة "إسبرطة" هذه

[1]- بسّام موسى طقّوس، سيمياء العنوان، ط1، جامعة اليرموك اربد-الأردن، مكتبة الإسكندرية، 2001م، ص19.

المدينة الّتي عُرفت بنظامها العسكري الشّبيه بنظام الجزائر في العهد العثماني؛ والقائم على سلطة الجيش الإنكشاري. بيد أنّ القارئ لمضمون الرّواية يجد أنّه كان من الأجدر أن يكون عنوان الرّواية "الديوان السلطاني" ذلك أنّ الديوان مارس سلطته في بلد الجزائر؛ إلا أنّه وقع الاختيار للفظة اسبرطة لمناسبة مدلولها القوي مع الفكرة العامة التي قامت عليها الرواية فأصبحت لفظة "الإسبرطي" صفة لكلمة الديوان؛ رغبة من الكتاب في تقديم صورة عن نظام الحكم العثماني في الجزائر وأنّ المحروسة أو كما سمّوها "اسبرطة" هي امتداد للحضارة الغربية الرومانية وفرنسا جاءت لاسترجاع إرثها.

كما قام الروائي بتضمين عنوان الرّواية داخل المتن يقول في مقطع من الرّواية: "الديوان الاسبرطي. ما الّذي يحويه ذلك الكتاب؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة؟ وربما ثقافة صديقي تتّسع حتى تشمل التّاريخ القديم؟ وما غرض رجل قضى جزءاً من حياته في إفريقية أن يطّلع على تاريخ اليونان؟ هل يقارنهم بالإنجليز؟ بدت لي المقارنة بعيدة، ثم تراءى لي الأمر جليًا، نعم هو كذلك، الإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقية. أمّة لا تقوم إلا على قوّة السّلاح، والأتراك فقط من يمتلك كلّ شيء. أما العرب فلم يكونوا إلا عمالا في مزارعهم ..."[1] بغية تسريب سيرته الذّاتية ولفت انتباه القارئ للكتاب وتقديمه على أنّه كتاب تاريخي يحكي قصة المحروسة الشّبيهة بإسبرطة.

1- عالم الرّواية

تجري أحداث رواية الدّيوان الإسبرطي في الفترة الزمنية الممتدة بين 1815م و1833م في مدينة الجزائر أو ما عرفت بالمحروسة إلى باريس عاصمة فرنسا وبعض المدن الفرنسية كطولون وواترلو ومرسيليا؛ وإسطنبول(عاصمة الدولة العثمانية آنذاك)، وعلى متن بعض السّفن البحرية كلوناجور، لابروفانس؛ ويوظّف الكاتب خمس شخصيات (ديبون، كافيار، ابن ميار، حمة السلاوي، دوجة)؛ تستعرضُ هذه الشخصيات تفاصيل الإقامة بالجزائر المحروسة؛ وتسردُ تفاصيل الحياة بها؛ خاصة ما

[1]- عبد الوهّاب عيساوي، الدّيوَانُ الإسبَرطِي، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2018م، ص185.

تعلّق بالسّلطة والهوية والعلاقات السياسية؛ والّتي تتدرجُ في إطار العلاقة الثلاثية (العثمانية/ الجزائرية/ الفرنسية) ضمن ثنائية المستعمِر/ المستعمَر، الاستعمار/الحرية، فيحاول الرّوائي الكشف عن هذه التوتّرات داخل المحروسة.

بعد استجواب للشخصيات يطّلع النص الروائي طرح المشكلة القائمة في مجلس الحكم والتي أدّت إلى انسحاب الجيش العسكري العثماني، فينطلقُ الرّوائي من التاريخ كمرجع لبناء الأحداث مضيفاً عليها عنصر التّخييل، وهذا لسد طفرة تجاهلها المؤرّخون لما تحمله من حساسية؛ ومن ثمّ تقديم نقد له من خلال تغيير الأحداث واستبدالها بأخرى متخيّلة؛ والتي أخذت شكل مجموعة من المذكّرات ؛ ما كلّفه من الارتكاز على مجموعة من الأحداث الرئيسية تعالج قضايا الهوية والدّين والسّلطة، حاول الرّوائي من خلالها التّأسيس لرؤية جديدة وإيديولوجية مغيّبة من تاريخ الجزائر.

أوّل هذه الشخصيات الرّمزية الصّحفي الفرنسي ومراسل صحيفة "لوسيمافور دو مارساي" المسمّى "**ديبون**" والمعروف بفكره المسيحي، كان مناصراً للمقاومة الجزائرية، يكشف دورهُ في الرّواية عن الممارسات اللاّإنسانية والجرائم التي ارتكبها الاستعمار في حقّ الجزائريين كتجارة العظام، ليُعرِبَ بذلك عن ندمه وعن العار الّذي لحق بأمتّه من وراء صور الهيمنة التي مارسَها المُستعمِر ضدّ الأبرياء؛ كما يتبنّى الدّفاع عن الجزائر، يقول في مقطع من الرّواية: "**في حين انشغلت عنه بتحليلاتي البائسة مثلما كان يسمّيها صديقي كافيار: ديبون يا ديبون لماذا تشغل نفسك بهذه الأفكار السّخيفة؟ أتعتقد أنك سوف تنتصر لهؤلاء البرابرة؟**"[1] وقد منحه الرّوائي دور السّارد ليوميات ديبون بعنوان "يوميات مراسل لحملة 1830: نُشرت في "لوسيمافور دو مرساي".

والشّخصية الثّانية الجندي "**كافيار**"؛ كان قائدا في حملة نابليون، تمّ أسره من قبل الأتراك وهو ما حمَلهُ على الحقد اتّجاه الأتراك والجزائريين، يصفُ معاناته في الأسر وأشكال التّعذيب الّتي عاشها مثل

[1]- المصدر السابق، ص18.

القيود وحمل الصّخور وغيرها، كما يتحدّث عن بوتان جاسوس نابليون؛ رمز المحتل الفرنسي والمناصرين له كان الاحتلال مشروعه منذ القديم؛ والشّخصية المقابلة له في التاريخ "بوتين" جاسوس فرنسا، واحتلّ دورهُ السردي في الرّواية بعنوان "مختارات من الدّيوان الإسبرطي" وقدّمها في شكل لوحات، جاء على لسان "ديبون": "في كلّ مرة يتكلّم كافيار، أفاجأ بامتلائه. بدا مثل أولئك الجواسيس الّذين أرسلهم نابليون إلى باريس ومرسيليا، أو ربّما مثل أولئك الّذين أرسلهم إلى مصر، وقبل أن يرسو أسطوله بها كان عليما بكلّ خباياهم، القوّاد منهم، وحتى العرب البسطاء وعلاقاتهم بالأتراك، كيف يفكّرون وكيف يحملون"[1] فكافيار شخصية تعرف عن العرب والأتراك كل صغيرة وكبيرة. يحمل في نفسه ثأراً للأتراك ويبرّر إصراره على الحملة في حديثه إلى ديبون: "لو جربت العبودية في الجزائر، وحررك منها أعداؤك لما سألتني." فالروائي يحاولُ جعل المتلقّي يربطُ بين الشّخصيات الروائية التّخييلية والشخصيات التاريخية.

أمّا الشّخصية الثالثة "**ابن ميار**" وهو كاتب الدّيوان تولّى منصب مستشارا للباشا وشكّل همزة وصل بين سكّان المدينة والمسؤولين، يحكي قصة تدمير المساجد وتحويلها إلى كنائس، يكون في الرّواية مساعداً للسلّاوي ولدوجة، لكن بعد أن يتمّ قرار نفيه إلى إسطنبول يغادر المحروسة هو وزوجته "لالة سعدية".

والشخصية الرّابعة "**السلاوي**" الفدائي المحبّ لوطنه والمدافع عن الحرية، الرّافض للاستعمار عدوّ المتآمرين على المحروسة، يقتل المزوار لأنّه يستحقّ الجزاء على أفعاله الشّنيعة، يختبئ في القبو هرباً من السّلطات ويفشلُ الجنود في العثور عليه، ممّا يجعله حريصاً ومتنبّها خشية الوقوع بين أيديهم، لكن ذلك لا يمنعه من الانضمام في صفوف الثوار ومساندتهم في القتال لأجل نيل الحرية، ويقف إلى جانب الفئة المستضعفة من نساء المدينة ضحية العميل المزوار.

[1] الديوان الإسبرطي، ص173.

وتختلفُ الشّخصية الخامسة عنهم في الرّواية فهي لم تكن فاعلاً بقدر ما كانت مشاهداً تقع عليها الأفعال، "**دوجة**" التي تفقد والديها وشقيقها فتجدُ نفسها وحيدة تواجه الحياة، فيقع عليها ظلم المستعمر، يختارُها المزوار ليزفّها إلى الباشا لتلبية رغباته، تدخل القصر وهي لا تعي أنّها سلعة ثمينة، فيُعجبُ بها الباشا إلّا أنّ نهمه للمزيد لا يتوقّف، تفرُّ من عنده بعدما تتركُه جاثياً على الأرض إثر دفعِها له، تحاولُ الهرب بينما تقع في يد المزوار وجنوده، فيعيدُها مرة أخرى إلى حي البغاء، لكنها تتخلّص منه بعد ما قتله السلاوي انتقاماً لها ولكلّ نساء البغاء؛ تبحث عن مأوى لتنتقل من تاجر إلى تاجر ومن بيت إلى بيت، وفي الأخير تبقى في بيت ابن ميار وزوجته لالة سعدية، التي تعاملها مثل أمّها، وبعد مغادرتها تبقى مع لالة زهرة.

وحتى يرصُدَ الكاتبُ هذه المشاكلة قسّم الكاتب عمله إلى خمسة أقسام؛ وكلّ قسم في ثناياه خمسة أبطال شخصيات؛ فكأنّه كتاب تاريخ حيث يُرجي في القسم الأول الحوار مع شخصية وينتقل إلى أخرى ليعودَ إليها في القسم الّذي يليه؛ يستدعيها لمحاكمتها، حيث كانت الشخصيات تتبرّأ من أفعالها إلاّ أنّ الرّوائي جعلها تتكلّم وتعترف بجرائمها في حق الجزائر (هذا فيما يخص الحكّام الفرنسيين) وفي كلّ مرة كان يعود للصوت السردي ليسقط منه أعذاره المفتعلة.

يبدأ القسم الأول برسالة كافيار إلى ديبون، وهي رسالة استهزاء من محاولاته الدّخول إلى إسبرطة، والاقتراح عليه بالعودة إلى مرسيليا، في محاولة إقامة حوار بين كافيار الحاكم السابق في الجزائر وبين ديبون قائد الحملة على الجزائر؛ ظناً منه أنّه بإمكانه الاستيلاء عليها، فيذكّره كافيار بأمجاد نابليون الّذي أراد احتلال العالم ولم يفلح في ذلك، جاء على لسان كافيار في حديثه لديبون: "إنّ الشيطان إله هذا العالم يا صديقي المبجّل ديبون، وإنني لمشفق عليك مما يحمله رأسك من أوهام، أنت الذي لا تزال تعتقد أن كل النساء هن المجدلية، وأن كل القادة تجل للمخلص... أفق يا ديبون، أفق أو عد إلى مرسيليا"[1]، من خلال

[1] المصدر السابق، ص13.

هذه الرسالة يقوم ديبون بسرد الأحداث انطلاقا من بداية الرحلة من طولون إلى الجزائر يطلع على صناديق العظام رفقة الطبيب، ومن ثم يلتقي بكافيار ليروي ما جرى بينهما من كلام حول الحملة وحول الإسبرطيين، وحتى لقائه بالباشا وابن ميار.

ركّز الكاتب على كلّ شخصية من الشّخصيات إذ جعلها قضية محورية؛ ووضع جهاز مراقبة على ملف كل شخصية ساهمت في بناء المتن الرّوائي سرداً؛ وفي المحروسة تاريخاً، كما أنّه وزّعَ الأدوار على الأصوات السّردية محاولاً التشظّي للتّاريخ من خلال تصوير العلاقة التي تربط هذه الشّخصيات بالمحروسة، وضمن حركة العلاقات العلنية والسريّة بين السّادة الحكّام الوافدين؛ وكذا الوجود المبرّر وغير المبرّر للشخصيات المذكورة؛ عبر مشاهد منطقية أدّت إلى تجسيد صورة الاحتلال الفرنسي في الجزائر.

وهناك شخصيات أخرى ساهمت في بناء الأحداث كبورمون قائد الحملة على الجزائر؛ المزوار؛ الكورسكي؛ الطبيب، كلوزيل، الدوق روفيغو؛ الحوذي؛ القسّ، السيد برنار، أميرال البحرية، القائد؛ لالة سعدية، لالة زهرة، بعضُها شارك في الأحداث والبعض منها ذُكر على لسان الشّخصيات الرئيسيّة.

وانتهت الرّواية بالإطاحة ب"ابن ميار" ونفيه إلى فرنسا، حيث كان قد تعلّق بالمحروسة، وانتصار دوجة والسلاوي وهي شخصيات تعي التّوازنات السياسية القائمة في المحروسة بين الجنود الأجانب والجزائريين والحكام العثمانيين؛ والتّخلص من المزوار الواسطة العميل بين الحكام والأهالي، وتكتمل فصول الرواية لتتّضح بنية النص الموازي لما هو موجود في الجزائر المعاصرة.

2- نسقيّة التاريخ

بعد التمعّن في مقاطع الرواية يُلحظُ أنّ الروائي سلّط الضوء على مرحلة حاسمة في تاريخ الجزائر ممّا كلّفه من استدعاء التاريخ ليمنحَ عمله الروائي دلالة تاريخية وحضارية ونفسية وفنيّة، إذ من خلال حوارات ومناقشات بعض الشخصيات التّاريخية يتبيّنُ موقف الكاتب من التحوّلات الطّارئة على المجتمع

الجزائري الجديد، وهو ما جعله يستدعي التراث لبيان الحركة المضادة (التاريخ والحاضر)؛ ومنه ارتكن الرّوائي إلى تقنية الهدم والبناء من خلال ربط سلطة الحاضر بالماضي، فالتّاريخ المعروض هو قراءة جديدة أنشأها المتخيّل السّردي ضمن سياق تاريخي؛ وقدّم ما تناوله المؤرّخون في شكل استجابة تاريخية للقارئ وإمكانية تأويله لقابلية النّسق المتخيّل، يطمح من وراء ذلك إلى هدم الأنساق التي أضمرت مرحلة فاصلة في تاريخ الجزائر.

ولعقد موازنة بينهما توضّح للكاتب النّقص المغيّب في التاريخ الجزائري، فشرع في بناء نظام السرد انطلاقاً من فكرة أنّ الحكم العثماني عمِل على إهانة الجزائر أكثر ممّا ساهم في حمايتها وبنائها، فالرّوائي يدين الباشا باعتبار أنّ نظام حكمه هو السّبب البعيد فيما حلّ بالجزائر من احتلالها،

وقد صرّحت الشّخصيات الرّوائية على فساد نظام الحكم العثماني في الجزائر، ورأى الكاتب بضرورة الاعتراف بذلك على لسانها؛ رغبةً منه أن يعرّي التاريخ ويكشفَ عن مساوئ الآخر؛ فانطلق من النّبش في قبور الموتى وراح يزيحُ عنهم القداسة والهيبة الّتي كانوا يمتلكونها وهم أحياء، ومكّنه ذلك من الاطلاع على حقيقة دفنت معهم، ومن إجرامات لم يحاسبوا عنها كان لابدّ من النّطق بها وأخذ الجزاء مقابلها، وهو ما تطلّب من توظيف التعدّد في الأصوات والّذي أبان بدوره عن اختفاء المؤلّف وراء شخصياته، فالرواية قامت على الحوارية[1]، وتنوّع أساليب السرد في الرواية كالتّحقيق والحوار وقد ساهمت في تكسير رتابة الإيقاع ومألوفيته، إلى جانب الخوض في التاريخ إلّا أنّها تقود إلى زمن القارئ، وهذا يسمح بالقول أنّ الروائي اتّخذ من الحكم العثماني صورة للأحداث الحالية، وهو نسق يضمرُ عدم استطاعة الرّوائي على التطرّق إلى قضايا سياسية ومعالجتها بكلّ حرية في زمن كتابة النص.

[1]- يذهب ميخائيل باختين إلى أنّ "خطاب الكاتب وساردِيه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخصيات ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها التي تكون دائماً في شكل حواري"، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص33.

علاوة على ذلك؛ اشتغل عبد الوهاب عيساوي في روايته ضمن آلية التّخييل التّاريخي وهو فعلٌ لتحريك سكون التاريخ مانحاً إيّاه حيويّة واستمراريّة، فقد تمّ تضمينه بطريقة إبداعية وفق نسق مضمر وهو نوع من المغامرة السّردية، ضِمنهُ اتّضح اهتمام الكاتب بتاريخ بلده الجزائر خلال مرحلة الحكم العثماني، فقدّم نوعاً من الرّواية التاريخية من خلال تحليل ما يحيط بهذه الفترة من ملابسات اجتماعية سياسية وتاريخية.

فهو بذلك يحاولُ الإقرارَ أنّ الحقيقة مستترة ولا يعرفُها إلّا هؤلاء الحكّامُ أنفسَهم؛ ويُنسِبُ مسؤولية احتلال الجزائر للأخطاء التي ارتكبها الحاكم التركي والتي يسّرت لدخول الفرنسيين إلى الجزائر، والسّبب فساد نظام الحكم العثماني في الجزائر والأخلاق الأخرى التي كان يشهدُها مجلس الحكم؛ من خيانة ورشوة واستهتار بالسّلطة، كما وازى الرّوائي بين ما حلّ بالجزائر أثناء الحكم التركي وما حلّ بها خلال الاحتلال الفرنسي، وتمّ التعرف على آخر ما حدث بها وما طرأ عليها من تحوّل في نظام الحكم، ومنه استعان بأصوات جماعات سلمية (ابن ميار) وأخرى استعمارية (كافيار) وعبّر وفق رؤيته عن حدث سقوط الجزائر في يد الفرنسيين.

تجلّت محاولة الكاتب في الكشف عن طبيعة هذا الصّراع الاجتماعي والسياسي في الجزائر، بحيث تعامل الكاتب مع المجتمع بما هو جسد عضوي يتفاعل في كلّ عناصره، وتجسّد ذلك من خلال العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية الرئيسية، والتي تعكس بدورها نوع العلاقة بين مختلف الطبقات الاجتماعية؛ ممثّلة في العلاقات الثنائية الثلاثة: الاحتلال والحكّام العثمانيين؛ الاحتلال والشعب؛ الحكّام والشعب، دون إغفال للسيّاق التاريخي والسّياسي خلال فترة الحكم العثماني.

وقد أفصحت عن قدرة الشعب الجزائري على اختزال داخله مسافات الإحساس بالقهر والظّلم، وكيف احتضن هذا الشعب خلاياه السّرية برغم مراقبة الجنود والمترجمين والضّباط والعملاء؛ فتجلّت ذلك في شخصية حمّة السلاّوي الّذي كان يتخفّى من العساكر داخل القبو مواجهًا المخاوف نتيجة تعرُّضِه

للملاحقة من طرف الاحتلال ومحاولة الإمساك به؛ ورغم ذلك حاول التّخلص منها لأنّه شخصٌ يطمحُ للحرية ويرفضُ الذلّ والخنوع، وهو يرمز إلى الثورة الّتي كانت في بداياتها سريّة.

كما تطرّق الكاتب للصّراع على نهب ثروات المحروسة وتكالب الأطماع حولها بوصفه بعدًا جوهريًا لاحتلال الجزائر، مُحاطًا ذلك بحركة الصّراع السّياسي متبوعًا بالأحداث التاريخيّة لبلد الجزائر واستيائه لنظام حكم اليولداش[1] آنذاك، وهذا يقودُ إلى نسقٍ خفي يتمُّ كشفه منذ بداية السرد وهي أنّ الجزائر مرت بفترات حكم متغيّرة ومختلفة، فالرّوائي انطلق من الظّروف والأحداث التاريخية التي لا يعرفُها الجميع والتي في رأيه غابت عن كتب التاريخ ما جعله يحاول تعرية حقيقة مزيّفة وحلقة حاسمة وهي الأسباب التي شجّعت من احتلال الجزائر مُستعينًا برؤاه الشّخصية.

وقد دَبَجَ الروائي بعض المشاهد والحوادث التاريخية، من ذلك ما عبّر عنه وهو أنّ أوروبا سعت للاحتماء بالفكرة الصّليبية وخدمتها باستمرار، ومنه تشكّلت التّحالفات الدوليّة ضد العثمانيين مدثّرة بستار الصّليبية وتبريكات البابا، ممّا ألزمها الخوض في حروب باسم الدّفاع عن الدّين ونشر المسيحية، ينقل الرّوائي هذه الحادثة التّاريخية على لسان كافيار: "ووقف القنصل إلى جانبي ثم قال: قد ألغي استرقاق المسيحيين يا سيّد كافيار. وها أنتم اليوم أحرار. وقد تعهّد الباشا بتعويض الإنجليز عن كلّ خساراتهم، ويعتذر عمّا بدر منه بصفة رسمية. ابتسمت بسخرية، وأجبته: أي ذكاء هذا الذي يتقد في أذهان هؤلاء الإنجليز. هذه الفرصة لا يمكن تعويضها، فَقَدَ الأتراك أسطولهم"[2] وهذا تعبير عن القرصنة التي مارسها الإنجليز ضد الأسطول الجزائري ومن ثمّ تراجع هيبة الأتراك وهزيمتهم أمام الإنجليز.

[1]- لفظ يولداش هو جندي ولفظ الإنكشارية العسكر الجديد وذلك أن السلطان مراد خان عثمان اتخذ مماليك سنة 94 فساهم بهذا الاسم فهو أول من سمى به. محمد يوسف الزياني، دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار الحقبة مدينة وهران، تقديم: المهدي بوعبدلي، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978م، ص189.

[2]- الدّيوان الإسبرطي، ص125.

فهذه الجمل الثقافية تُفصحُ عن نوع السّياسة العثمانية وأخطائها الّتي سمحت بدخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر يقول: "**والمحروسة؟ هل من أخبار عنها؟ للأسف. سلّمها الأتراك للفرنسيين. هل ما قاله العجوز حقيقة أم تراه وهما؟ أتضيع المحروسة بهذا اليسر، لم أكن لأصدّق كلماته، كانت عصيّة حتى على التفكير، كنت أهذي والشَّيخ لا يزال قربي، عدت إليه أسأله: بالله عليك قل لي الحقيقة، هل فعلا سلمها الأتراك للفرنسيين؟**"[1] وهذا يدلّ على قناعة المؤلّف الثّقافي بأنّ دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر كان من وراء أفعال وأخطاء العثمانيين.

فالرّوائي ابتغى منذ بداية السّرد تمرير نسق واحد هو أنّ التّواجد العثماني بالجزائر شكّل نوعًا من الاحتلال وهي من الحجج التي روّج لها الاستعمار، وأخذها كمبرّر من مبرّرات الغزو، والحقّ أنّه من الصعب الاقتناع بصحة هذا الكلام ذلك أنّ التاريخ لم يكتب في يوم ما أمراً كهذا فالمعروف أن الجزائريين استنجدوا بالأخوين عروج وخير الدين بربروس لحمايتهم من غزو الاسبان وذلك بطلب من السّكان ورضاهم؛ وأول اتّصال لهم يرجع إلى أواخر القرن الخامس عشر، أي منذ طرد المسلمين من الأندلس، وبعد أن اشتدّ خطر الاسبان في المنطقة استنجد سكان سواحل افريقيا والأندلسيون بالدّولة العثمانية وممّا سهل العلاقة بينهما وجود الأخوين بربروس.

كما نلمحُ تسريب الكاتب لنسق تاريخي يُعرب عن تواصل الصّراع بين الأجيال يربطُ من خلاله بين الماضي والحاضر يبرز ذلك في حديث الشخصيات نفسها؛ ويضمر العداء الدّائم الذي لا ينسى للاحتلال الفرنسي رغبةً في فتح دفاتر الماضي وترسيخها للجيل الجديد؛ وفي عدم نسيان العنف والظّلم الذي مارسهُ الاحتلال ضد الجزائر والقهر الذي سادها؛ والأطماع التي وُجّهت صوبها، وهو توثيق وتسجيل لأحداث وقعت في المحروسة.

[1]- المصدر السابق، ص152.

وبذلك يتجسّدُ أمام المتلقّي هذا القهر السّياسي وهو قهرٌ مزدوج بين التّاريخ والسّياسة، بين الماضي والحاضر، بين الإنسان والآخر، بين الإنسان ونفسه، الأمر الذي حضّرَ أرضيةً للقهر (قهر الآخر) وسوء حكمه وسلطته على (الأنا) في فترة 1830، ومن هنا فرضت التّأثيرات السلبيّة على شخصيات الرّواية والمتمثّلة في السّيطرة وقهر الإنسان ونشر الخوف والتّضييق ما خلق اللّا أمن بين الطبقة الحاكمة وبقية الرّعية.

وهذا النّسق يدفعُ القارئ بالبحث في فترة الحكم العثماني في الجزائر والّذي كان في نظر الرّوائي إيذان باحتلال آخر، يقول السّارد: "**ألم تنته المدينة التي أرعبت الجميع وانتقلت من الأتراك إلى الرومان؟ هذا ما حدث، وما سأفكّر فيه حين أعبر المتوسط إليها لأراها بوجهها المختلف، بعد انتهاء عامين من غيابي وثلاث سنوات على احتلالها**"[1] الأمر الّذي سبب قهرًا وألمًا لبلد الجزائر وسلب منها الحرية ونشر فيها الرّعب والمكائد، وهذا إنّما يضمرُ وراءه تحيّز الكاتب للفكر الغربي الّذي أدان الحكم العثماني وبرّأ نفسه. فبالرّغم من توظيف الكاتب لأساليب عديدة إلاّ أنّه لا يمكن إلغاء أيديولوجيته، والتي تُنافي الحقائق الموجودة في كتب التّاريخ مما يُظهرُ تحيّزهُ للآخر الغربي كونه متشبّعًا بالثقافة الغربية خاصة أنّه اطّلع على رسائل ومذكرّات لشخصيات أجنبية أقامت بالجزائر[2].

ومن العناصر النّسقية التي أبانت عنها الرّواية هي "العنصريّة" والتّمييز والسيادة؛ إذ استُعبِدَ الجزائريون وأُخضِعوا لسيطرة الأجانب وهم في أوطانهم، نلمسُ ذلك في المقطع التالي: "وأخرى تحمل العبيد خِلسةً من إفريقية بالرّغم من أننا قبل سنواتٍ عشر أمضينا المواثيق مع الإنجليز، بمنع هذه التجارة، "لطالما كنتُ مؤمناً بمجد هذه الأمة، بينما كان الجميع يراها عدوّا لدودا لنا، لكني أبصرتُ بجلاء كيف

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص21.

[2]- جاء في حوار مع الكاتب عن أهم المرجعيات والكتب التي استند إليها في كتابة رواية الديوان الإسبرطي(اعتمدت على مذكرات وليام شالر، القنصل الأمريكي في فترة العشرينات، ومذكرات أخرى كتبها رجال وقعوا في الأسر واستعبدوا مثل: سيمون بفايفر، فندلين شلوصر، ميتزون، تقارير عسكرية وأغلبها باللغة الفرنسية كتبها ضباط جاءوا في ركاب الحملة على الجزائر، أو قبلها مثل التقرير الذي كتبه الجاسوس بوتان)، بتاريخ 11أوت 2023 الساعة 19:09.

سعوا إلى إنهاء العار الذي بقي لصيقاً بنا نحن الفرنسيين، أن يستبعد الإنسان إنسانا آخر لأنّه يختلف عنه في لون البشرة، أو لأنّ أسباب الحضارة لم تجتمع لديه، أصرَّ العالم المتحضّر على الاحتفاظ بهذا العار"[1] ففي رأي الكاتب أنّ العبودية لم تكن خاصة بالأوروبيين فقط وإنّما أصبح يمارسها كل شخص بعيد عن الحضارة، فالعبودية سلوك غير إنساني غير حضاري تمارسه فئة قوية على فئة مستضعفة.

يكشف الرّوائي عن العبودية التي مارسها الأتراك في حق الجزائريين من استغلال وحب الأتراك للمال والسلطة ورد في مقطع من الرواية: "**أمّة لا تقوم إلاّ على قوّة السّلاح، والأتراك فقط من يمتلك كل شيء. أما العرب فلم يكونوا إلا عمّالا في مزارعهم**"[2] وهو نسقٌ يفصحُ عن بحث الروائي في إيجاد مبرّرات ذلك ليُرجِعَها إلى العامل الدّيني الّذي يلغي العنصرية والاستعماريّة عن الوجود العثماني ويقرُّ بحجة الدّفاع عن مصالح بلد الجزائر، ومن ثمَّ اعتماده كحبل وثيق بين علاقة الحكّام العثمانيين بأهالي البلاد؛ فهو يدّعي أحقيّة تولّي شؤون المسلمين والدّفاع عن مصالحهم، الحجّة التي تُنفي صفة الاحتلال والسّيطرة، ولمّا كانت الدولة العثمانية تتبنى أسلوب الدفاع عن الإسلام هو ما جعل لها القبول من طرف غالبية سكان البلاد الجزائريين، وذلك باعتبار أنّ الوجود العثماني ضمن الجهاد الدّيني، والنظر إلى الفترة التي سبقت الاحتلال الفرنسي "لم يكن هذا المشروع إلّا بداية لإنهاء العبودية التي جعلها الأتراك في أعناق أبناء المسيح، نعم المسيح الّذي يدافع الملك عنه، لأنّه من سلالة القدِّيس لويس التاسع"[3] وهذا عن نوع من المعاملة الاستعبادية التي مارسها العثمانيون في حق الأسرى.

يُفشي الرّوائي عن الأسباب الّتي افتعلها الاستعمار الفرنسي لدخول الجزائر والمتمثّلة في حادثة المروحة حسب ما ورد في كتب التاريخ بسبب أزمة الدّيون بين الجزائر والحكومة الفرنسية نتيجة العزلة التي فُرضت على فرنسا بعد إعلانها مبادئ الثّورة الفرنسية، ومحاولتها التّنكيل على الأنظمة الملكية

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ص185.

[3]- المصدر نفسه، ص102.

الرّجعية فلم تجد إلاّ الجزائر حليفًا لها، ومن ثمّ مطالبة الحاكم العثماني من القنصل الفرنسي من تسديد الديون، وهو نسق سياسي تاريخي يقول السارد: "**أحيانا أسأل بعض العابرين عن الأتراك وعن أسباب الحملة عليهم، يردّدون مثلما يردّد السّياسيون قد أُهين شرف الفرنسيين حينما ضرب القنصل بمروحة الباشا، ولن تسمح غيرة هذه الأمة باستعباد المسيحيين في أراضي المحمديين**"[1] وهي الحجّة التي كانت سبباً لاحتلال الجزائر وتكمن وراءها نوازع دينية وأحقاد قديمة وجاء ذلك في تصريحات البعض منهم بهدف إنقاذ المسيحية من أيدي القراصنة العثمانيين، ورد في حديث القس إلى القائد: "**أصلّي لكل خطوة تخطونها، وأمنحكم مباركة الرّب لمشروعكم في نشر كلمته وإعلائها في إفريقية... حينها واجه القس الجمهور وهتف: المجد للرّب، فتعالت الهتافات تجيبه، بل ربما هتفت المدينة كلها المجد للرّب المجد للرّب**"[2] والحقيقة أنّ "**المسلمون يعملون على مقاومة الانحراف والانحلال المادية بينما يصير النصارى في طريق تنصير المسلمين**"[3] وهذا الهدف الخفي من وراء احتلال الجزائر.

يوظّف الكاتب هذه السردية بغية إنتاج وعي خارج عن المألوف، "**سلّمها الأتراك للفرنسيين**"[4] نطالع في هذا المقطع قصة الحادثة التي كانت واضحة في التّاريخ، وبفعل المتخيّل جعلها الروائي غير مألوفة، فالوقائع التاريخية المتخيّلة هي وقائع موازية للحقيقة، كما أنّ الأحداث الّتي قدمها الروائي تعدّ مساندة ثقافية لكل الآراء التي ألْصقَت أسباب احتلال الجزائر بالحاكم العثماني من طرف الحكّام الفرنسيين وغيرهم من المواقف المضادة لها، فالتّصريحات التي قدّمتها الشّخصيات السّاردة هي حيلٌ من الكاتب لتجنّب التصريح المباشر عن رؤيته وموقفه، فالرّواية هنا جمعت بين مواقف فردية ونظم إيديولوجية، ومنه محاولة تدثير الوقائع التاريخية.

---

[1]- الديوان الإسبرطي، ص103.

[2]- المصدر نفسه، ص98.

[3]- أنور الجندي، الحوار بين الأديان، منار الإسلام، السنة3، العدد1، ص86.

[4]- الدّيوان الإسبرطي، ص152.

ولعلّ الخلاف الديبلوماسي الّذي افتعله السيد دوفال ما هو إلا تبرير للاحتلال؛ يتّخذ الرّوائي من هذه القصة مرجعاً يتّكأ عليه في بناء أحداث الرّواية، إذ يتكرّرُ سرد الحادثة على لسان شخصيات أخرى في الرواية ورد على لسان ابن ميار "**كنت هناك يومها، اكتظ المجلس... ثم أقبل القنصل الفرنسي دوفال، تقدم بخطوات وهنّأ الباشا، فردّ التهنئة: ثم سأله: لماذا تأخّر ملككم في إيفاء الدّيون، ولماذا لا يجيب عن رسائلي العديدة؟ تفوّه القنصل بما أدهش الجميع: الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلكم. ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلا وهو يقف، ومن ثم يضرب القنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهمّ القنصل بسلّ سيفه لكن الحراس قبضوا عليه. قرّر الباشا قتله، ولكنّه اكتفى بطرده من مجلسه**"[1] هذه الحجة التي كانت فيما بعد تغييرًا في تاريخ المحروسة، وهو ما يلمّح باختلاف وتباين وجهات النظر حول حادثة المروحة.

ويضيف حين يتساءل بسؤالٍ يثيرُ التّحقيق والبحث عن الحقيقة؛ يقول: "هل كانوا مثلاً يعرفون سيرة القنصل؟ هل قرأوا التاريخ الّذي جمعنا بهذه المدينة؟"[2] سؤالًا يثير فصولًا وتساؤلات كثيرة عن حقيقة هذه الحادثة، فاختلاف القصة من سارد إلى آخر نسق يكشف عن الابتعاد عن الحقيقة ومصدر الحدث، والجهل بحقيقة أحداث الحادثة؛ وأمّا فكرة احتلال الجزائر كانت منذ زمن، وبتخطيط؛ ذلك أنّ الجزائر شكّلت محلّ أطماع الكثيرين، وهو ما اعترف به كافيار "استحق أكثر من ذلك، ولكنّنا صبرنا كثيراً، هذه المدينة كان لابدّ من احتلالها منذ زمن"[3].

انطلق الكاتب من رؤية راسخة في ذهنه وهي تمثّل العلاقات الخارجية للدّولة الجزائرية خلال الفترة العثمانية في تضارب المصالح بين المؤسّسة العسكرية وبين جماعات البحّارة والجيش الإنكشاري (الأوجاق)، وبالتّالي في أسلوب التّعامل مع القوى الخارجية، وانعكاس سياسة الحكم في الجزائر التي

[1]- المصدر السابق، ص131.
[2] المصدر السابق، ص132.
[3]- المصدر السابق، ص252.

اعتنت –في جانبها الأكبر– بالتفوّق العسكري على الدول المجاورة كتونس والمغرب، وكذا الحرص على علاقات التّعاون والتّبادل مع الدول الأخرى، والتي تضمنُ الأمن العسكري للدّولة وإكسابها القوة الحربية، وفي نفس الوقت رغبة الدّولة العثمانية في الحصول على الهيبة والقوّة الدبلوماسية أمام الدول الأوروبية.

من خلال ما سبق ذكره يبدو أنّ النّسق العام الّذي قامت عليه الرواية هو أنّها لا تعالج الماضي فحسب إنما ترصُدُ الحاضر، وهو مقصد الرواية التاريخية؛ فلو قارنا بالجزائر في العهد العثماني والجزائر المعاصرة، لوجدنا أنّ النظام العسكري مزال قائما إلى اليوم وهو ما تُعوّل عليه الدّولة في تحقيق ديمقراطيتها، هذا ما سعى الروائي إلى تمريره تحت غطاء النسق التاريخي.

3- بنية النّسق الأنثوي

لقد تضمّنت الرّواية بنى ثقافية محكومة بشخصيات روائية متقابلة؛ ومن هنا تأتي مهمّة هذا النص السردي لتمثيل وتصوير الصّراع الثقافي الأنثوي المعلن بين اتجاهين مختلفين، ومنه فإنّ الباحث عن النسق الأنثوي في الرّواية من منظور سيميائي ثقافي يجد أنّه عبّر عن رؤية ثقافية أنثوية تعالجُ قضية من قضايا المرأة ألا وهي علاقتها بالرجل تحت واقع الخضوع لهذه السّلطة، والشخصية التي تطغى في الرّواية وفق علاقتها مع الآخر هي "دوجة".

فالمسار السّردي لشخصية دوجة يعرضُها مضبوطة برؤية تحاورٍ وتشاورٍ، خضوعٍ وفرارٍ؛ إقبالٍ وتصدّي؛ لتصلَ في نهاية المطاف صورة المرأة الجزائرية وفق نسق الخضوع لسلطة الرجل المستعمر وللمصير الحتمي في فترة الاستعمار؛ هذه المرأة المحكوم على أمرها من طرف الاستعمار الغاشم وعُملائه حين سُلبت كرامتها وحريتها وحُرمت من التعبير عن نفسها وتقرير مصيرها.

وعلى النّقيض يأتي الآخر المعاكس لها ممثّلاً في شخصيتا حمّة السلاوي والمزوار، فشخصية المزوار منغلق مستبدّ للمرأة، مستغلٌّ لها، يسلبها حريتها وكرامتها، ويسعى إلى تقديمها للملك كطبق شهي،

فقد اعتبرها جسدًا مغريًا وبالتالي استخدامها كوسيلة للحصول على المال وإرضاءً للسلطان، والثاني (السلاوي) محبٌ لها؛ يُدافع عنها؛ يرضيها ويحميها من كيد الاستعمار.

حملت النّظرة الأولى وهي شخصية "المزوار" محاولة القضاء على حق المرأة في الحرية والكرامة واستغلالها فقط لكسب المال من طرف الباشا ومن ثم إهانتها وإذلالها لتصبح دائما تحت إمرته وتصرّفه، ومحاولة إغلاق كلّ باب يحمي المرأة ويدافع عن شرفها والوقوف في وجهه؛ وأمّا ما جسّدته النظرة الثانية شخصية "حمة السلاوي" المنقذ لها والمدافع عنها؛ الرّجل الطيب الّذي لطالما حاول إنقاذ نساء المبغى والدفاع عنهن وبالفعل تمكّن من قتل المزوار واستطاع تخليصهم منه وحقّق ما كان يصبو إليه.

وقد جسّدت دوجة في الرواية الرّؤية الاستعمارية التي امتدّت إلى التحكُّم في حياة المرأة وهي رؤيةٌ تنضَوِي داخل نسقٍ أكبر هو سلطة الرّجل على المرأة، جاء على لسان حالها تقول: "**لو شاركتني أنت أو السّلاوي ليلةً في المبغى لأدركتُما أنّ الأمر لم يكن يسيراً. إذا اعتقدتم أنّ النساء هناك يضحكن لأنهن كنّ سعيدات. لا لم يكن الأمر دوما بهذه الصورة، كل امرأة تلجأ إلى حماية رجل واحد، وحولها أطفال عديدون. لا توجد امرأة تريد أن يقاسم جسدها رجال تعرفهم، وآخرون لا تعرفهم، يتجددون كل يوم**"[1].

تشكّل هذا النسق من خلال مصير دوجة بعد موت والدها حين وجدت نفسها في العراء، لا بيتَ يأويها ولا رجلَ يَحمِيهَا، فقدَتْ والِدَها، فأخيها؛ وواجهت قدَرَها المحتّم عليها في المبغى، تقول: "**لو يدركُ السّلاوي فقط شعور امرأة عند باب غرفة بالمبغى تطالع الرجال المارّين، لا تعرف أي رجل من بينهم سيختارها لتنام معه**"[2] وهو نسق يدلي بفظاعة الأفعال والممارسات التي انتشرت والممارسات الفاسدة في فترة الاستعمار.

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص301.

[2]- المصدر نفسه، ص302.

فالمزوار جعل من دوجة وسيلة لنهب مال الحاكم الباشا وفي نفس الوقت محاولة كسب رضاه، جاء في مقطع على لسانه يقول: "**عليك بطاعة الآغا في كل ما يطلبه وسيصبح لك بيت يأويك، ولقمة تأكلينها، أغريه كفاية حتى تحصّلي ما تستطيعين من دنانير السلطاني، وسأعود لآخذك في الليلة القادمة.**"[1]

فدوجة أضحت بلا مأوى راحت تبحثُ عن ملاذ فوجدت السلاوي تعلّقت به ليحميها فجاء القدر ليجازيها ضمنياً فسُجن السلاوي وغاب عنها، ووقف المِزوارُ في وجهها فمارس كلّ أنواع السّطوة والنّفوذ ضدّها، وما أرادت الرّواية أن تكشفَ عنه هو هيمنة هذا النسق الذكوري على المرأة وممارسة التمرّد الغير مبرّر، هذه القسوة والشّراسة كانت رمزاً من رموز تشكيل الوعي الممكن، والرّضوخ للواقع الموجود؛ ولأنّ التّجاوز يقودُ إلى الخلاص حاولت دوجة الفرار من المبغى وبقيت مُصِرّةً على التّصدي لمن أهانها حتّى لو كلّفها ذلك ثمنًا، وبالفعل كان لحضور السلّاوي بعد الغياب انتصارًا وتحقيقًا للذّات بدلًا من الاستسلام للواقع.

ما يعزّزُ هذه الفكرة قول دوجة: "**الرّجال في المحروسة لا يحبّون مقاسمة مشاغلهم زوجاتهم، يفضلون عشيقاتهم أو نساء المبغى، وبعد أن تتهدل الأجساد بعد انقباضها من حدة اللذة يقولون كل شيء، تتخذ شكل اعترافات يبوحون بها ثم يحملونها بعد مغادرتهم الحي، يبدو الأمر كلعبةٍ يحبّ الرجال ممارستها عدا السّلاوي، لم ينظر إليهنّ مثلما رآهنّ رجال المحروسة أو الأتراك**"[2] فالسّلاوي شخصية تؤمن بالحرية والكرامة، ومنه جاءت الرّواية أكثر واقعية حين جعلت نهاية شخصية المزوار على يد السلاوي الذي انتقم لنفسه ولدوجة ولكل النساء فجاء الانتصار ممكنًا.

[1]- المصدر السابق، ص303.

[2] المصدر السابق، ص 306.

اختزل الرّوائي العلاقة بين المرأة والرجل في الجسد، تسردُ دوجة علاقتها بالسلاوي في المقطع التالي: "**وإن ظللت شهوراً عديدة تحت ناظريه لم يقترب، بل ظلّ جسده بعيدًا. أحيانًا أخال أنّه لم يرني إلا بعين المشفق، وأحيانا أراه عاشقا، ثم تتغيّر تفاصيل وجهه تغدو قاسيةً حينما يرى كوكبة اليولداش، أو يلمح المِزوَار عن كثبٍ يصيح في النسوة أن يلزمن أبوابهن ولا يكثرن الكلام، يعدن إلى أمكنتهن في خضوعٍ يرقبن المارة، هل من رجلٍ ينحرف تجاه إحداهنَّ، كل واحدة لا تعلم نصيبها من يومها، إلا وتعلم ما يأخذه المِّزوَار منه**"[1] فالعلاقة بينهما كانت محكومة بظروف سياسية واجتماعية؛ فالسلاوي كان همّه القضاء على المزوار بينما كان المزوار منهمكاً في جمع المال؛ وهنا ينكشفُ عن نسق الهيمنة الذكورية من خلال شخصية المزوار المستبدّ والسّالب لحق المرأة وإهانتها وحطّها موضع إشباع لرغباته وخدمة الملك لا أكثر، وهو شخصية لا علاقة له بالوعي خاضع لنزواته ومتلهّف وراء كسب المال ولو على حساب حرية الآخرين خاصة المرأة الضعيفة.

ويعكس مقطع آخر من الرواية العلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة، والتي تتحقّق بإشباع الجسد، وفي أغلبها تعبّر عن المحسوسات الجسدية التي تثير السعادة تقول دوجة: "**اكتشفت أن الهدية الليلية هي التي كانت تسعدها، ليلتان في كل شهر يلتقي جسداهما، وتتناهى إلينا وشوشتهما منتصف الليل. أغفو وأستيقظ عليها، وفي صباح اليوم الموالي، أرى وجه أمّي أكثر صفاء، ولم أفهم كيف يقلب حضور أبي مزاج أمي بتلك الطريقة، إلا حينما اكتشفت جسد الرّجال، وأدركت أن هناك شيئا غامضاً فيه، لا يمكن القبض عليه إلا في الظلمة، حين تختفي المسافة بينهما، ويدثرّهما غطاء واحد، يتسلل الدفء إليهما، ويتحرّك ذلك الشيء الغامض، يخفق في البداية، ثم ينتهي إلى صفاء**"[2] ذلك أنّ صورة الجسد الأنثوي الذي يحتاج هذه العلاقة؛ هي صورة تعبّر عن نسق إيروس المشاعر؛ وهو يصوّر الرّغبة

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص158.

الإنسانية والشّرعية الجسدية للمرأة مثلما للرّجل أيضاً ومنه ما بدا من مشاعر الفرحة التي تجلّت على أم دوجة في حضور زوجها ومشاعر الحزن التي انتابتها أثناء غيابه.

فالرّجلُ يشكّل قيمة ثقافية في المجتمع الجزائري وقيمة نسقية في الرواية؛ وقد تأرجحت هذه القيمة بين الحضور والغياب، فها هي دوجة تعيش حالة من الفقد والحرمان؛ فدوجة بعد فقدها لوالدها فقدت الأمان والشرف، فغياب الأب والأخ في حياة دوجة أكسبها حياةً قاسية ذلك أنّ مكانة الأخ بمثابة الأب بعد غيابه، إذ هو الحامي لشرف العائلة؛ والمرأة بأخيها تُهاب، ودوجة فقدت حِصنها وأمَانها، ويكشفُ هذا النسق عن التنشئة الاجتماعية الّتي تجعل من الرّجل ركيزة البيت ورمز الأمان والاحتواء، وهو الحارس والكفيلُ الأمين؛ في بداية سرد دوجة لحياتها تقول: "**الكل كان له محروسته، عداي أنا، خلفت حراسي كلهم، عند آخر حفنة رملٍ دثرت بها أبي** "[1].

فقدت دوجة أمانها بعد دفن والدها، وكون الرجل يملك القدرة المادية والمعنوية لإعالة الأسرة فمكانته تفوق مكانة المرأة، كيف لا وهو ربّ البيت يشقى لإحضار لقمة العيش، وهو رمز الأمان والاحتواء، وهذا الشعور بالفقد هو نفس الشعور الّذي عانتهُ والدة دوجة بعد غياب زوجها. وهو ما أفصحت عنه دوجة على حدّ قولها: "**إذا اعتقدتم أنّ النساء هناك يضحكن لأنهنّ كنّ سعيدات. لا لم يكن الأمر دوما بهذه الصورة، كل امرأة تلجأ إلى حماية رجلٍ واحدٍ، وحولها أطفال عديدون. لا توجد امرأة ترضى أن يقاسم جسدها رجالٌ تعرفهم، وآخرون لا تعرفهم، يتجددون كل يوم.**"[2] وهو نسق يعبّر عن مكانة الرجل في حياة المرأة واحتمائها به أباً أو أخاً أو زوجاً.

والشّخصيات الثّلاثة من الرجال في الرّواية (والد دوجة، ابن مياره، السلاوي) كان لها بالفعل دور في حياة الشخصيات النسوية (الأم، لالة سعدية، دوجة) حضوراً وغياباً؛ وقد تكرّر نسق الحضور والغياب

[1]- المصدر السابق، ص76.

[2]- المصدر السابق، ص301.

من خلال مقاطع سَرَدتها دوجة التي عاقبتها الحياة ضمنياً في تعلّقها بالسلّاوي، مثلها مثل أمها التي كانت تنتظر والدها طوال الغياب ولآلّة سعدية التي كانت تنتظر ابن ميار وترقب حضوره، فتأسّست الرؤية على نقد الثقافة الذكورية من خلال ممارسة فعل الغياب على المرأة وهو ما لا تطيقُه المرأة "الانتظار" ممثّلة في شخصيات النسوة الثلاث دوجة، والدتها، لالّة سعدية.

هذا ما دفع بدوجة للاعتراف بذلك تقول: "**ووددت الصراخ به: أنت تجهل مقدار ما تحمله روحي من حرائق تهملها كل يوم بغيابك، ولا مبالاتك، أتريد تقبيلي حينما تريد، وترحل عنّي مثلما تشاء؟ بالغياب الطويل تعلم المرأة أن تستغني عنك، وأجدني قد ألفت غيابك، لم تعد لي رغبةٌ بك يا سلّاوي** "[1] ما يضمره هذا النسق هو الرّغبة التي تحملها دوجة في داخلها اتّجاه السلاوي فمثلما له رغبة فلها هي أيضاً رغبة في ذلك، فدوجة تعاني ألم الغياب وتتحوّل من مشاعر حارة إلى جامدة يجعلها تنكر الحب الّذي داخلها؛ فكأنّه بالغياب أعلن حضور البرود، فالرّوائي قلّص شخصية دوجة في تلك العاطفة الصّادقة والممزوجة بالرّغبة في القرب من السلاوي ومشاعرها امتزجت بين حب وعتاب لغيابه عنها.

ما يمكن القول به أنّ الحب والجسد نسقان أراد بهما الكاتب الإفصاح عن مشاعر الرّغبة التي تكنّها دوجة اتّجاه السلاوي وتعطّشها ولهفتها له هو تعبير عن تعطّش الجزائر للحرية؛ وهو ما نلمسه في ثنايا المقاطع السردية: "**في طفولتي كنت أحسب أن شوق أمي لأبي، مثل شوقي إليه، ثم اكتشفت أن انتظار المرأة للرجل لا يمكن أن يخلو من الجسد، أما حين جرّبت نضوح عرق الرجال على جسدي، صرت أحنّ إلى الشوق الخالي من الجسد، واجتمع الشوقان بعدما عرفت السّلاوي**"[2] فدوجة ما هي إلاّ رمزُ للوطن المحروم من حقوقه والمغلوب على أمره، والمتحكّمين في تقرير مصيرها، خاصّة شخصية المزوار الّذي سعى بكلّ قوّته أن يبطش بدوجة ومثيلاتها وجعلهنّ خاضعين له.

[1]- الديوان الإسبرطي، ص300.

[2]- المصدر نفسه، ص238.

يكشفُ الرّوائي عن هذا الاستغلال؛ فالمزوار حاول بكلّ الوسائل جعل نساء المحروسة يمارسن الرذيلة في المبغى تقول دوجة: "**حينها أدركت أن المزوار لن يعيدنا إلى بيتنا، وشد كل جندي مغنية وساقها إلى غرفة، انتفضن وحاولن الهرب والصراخ، ولكن الجنود كانوا أقوى منهنّ، وسحبوهن إلى الغرف، صرخت حين قبضت يد المزوار على يدي، ولكنه لطمني بقوة وسحبني، وعبر بي باب الغرفة، لم تنفع مقاومتي له، خدشت بعض جسده، ولكنه كان يقطّع عني الثياب، ويرميها جانبا، ويكتم صوتي المخنوق**"[1].

يُسفِرُ هذا النسق عن نتيجة ما كان المزوار يحاولُ صُنعَهُ فقد صنع من النّساء بغايا وجعلهم سلعةً تُعرضُ للمارّة ويقبض ثمنها بلا شفقة ولا اكتراث لما يحدثُ لهنّ، أراد الكاتب بكلّ هذا أن يعرّي عن ظاهرة استغلال المرأة واستخدام جسدها كوسيلة لقتلها، وهذا السّلوك ما هو إلّا عامل من عوامل الاحتلال الّذي دعى إلى مثل هذه السّلوكات وساهم في تشتّت أفراد المجتمع فكانت النتيجة كما أرادها.

ولم تقتصر هذه المعاملة والنّظرة للمرأة عند المزوار فحسب بل تجاوزتها إلى كلّ الرجال الّذين عرفتهم دوجة، تقول: "**إذ لاحظت أن الشيخ كان يطيل النّظر إلى جسدي، أنتبه إليه في انشغالي، يتابع حركتي، لاحظت زوجته اهتمامه الزائد بي منذ البداية، تحرش عينيه بي تحول إلى اقتراب ثم احتكاك، إلى اقتراب ثم احتكاك، يتحيّن الفرص حتى نكون وحيدين، يدنو مني يسألني إن كانت إقامتي بينهم تروقني، وأحيانا كان يلج غرفتي فجأة، أكون في نصف ثيابي فلا يحتشم، تتفحّص عيناه جسدي**".[2]

وذلك لأنّ الجسد شكّل دلالة نسقية انطلاقاً من رغبة الملك العثماني في النّساء إلى باقي رجال المحروسة تقول دوجة: "**اقتربت مني وهي ترش العطر على جسدي العاري، وقالت: إنك نحيفة ولكن جسدك مع هذا جميل، سيسعد الأغا به كثيرا، ويملأ حجرك بدنانير السّلطاني الذهبية. ثم شرعت تتكلم**

[1]- المصدر السابق، ص242.

[2]- المصدر السابق، ص160.

ببذاءة عن محبّة الأغا للنساء، تشرح لي كيف يمكنني سلبه المال ونحن في الفراش"[1] وهذا هو الجانب الّذي اقتصر عليه الرّوائي وهو نسق يفيد بالإساءة إلى الملك والحديث واستغلال منصبه لإشباع نزواته.

4-تسريد الأيديولوجيا

تستعرضُ هذه القراءة مواطن تسريد الأيديولوجيا في الدّيوان الإسبرطي الّذي تقوم أحداثه في فضاء زاخر بأشكال أيديولوجية ويتعرّض في الوقت ذاته لتحولّات تاريخية، هذا الفضاء الرّوائي هو مدينة المحروسة وهي تترنّحُ بين فترتين حاسمتين في تاريخ الجزائر هما التّواجد العثماني والتّواجد الفرنسي، الأول انقضى والثاني يحاول فرض نفوذه في المنطقة لتشهد أحداث تاريخية وأفكار ثورية ووجهات نظر استعمارية نبشت في أوراق الحقبة العثمانية، فنجد الرّواية شرعت في هذا الفضاء الزّمكاني، تترصّدُ عبر عواملها السردية أسئلة التاريخ، والهوية، والغيرية وعلاقة الأنا بالآخر، ضمن أيديولوجيات دينية ووطنية وسياسية... لتتشكّلَ جميعُها في نسقٍ متكاملٍ.

إنّ التطرّق للنسق الأيديولوجي يتطلّب رصد الدّلالات الأيديولوجية المتصارعة في النّص، مع ضرورة استيعاب مركز هذه الوحدات الأيديولوجية المتباينة، والإحاطة بالتوجّه الأيديولوجي المشترك والمؤسّس للوعي الأيديولوجي للشخصيات، والرّواية قامت على لفيف من القيم الأيديولوجية والفكرية المختلفة حسب اختلاف الشخصيات؛ فاستفاد الرّوائي من توزيعها على أصوات سردية مماثلة لها في الواقع، وذلك تحت لواء إيديولوجية مركزية استعمارية؛ ولعلّ أهم ما يُفشي هذه الأيديولوجيات هو تصادم وتكالب المصالح السياسية الدّاخلية والخارجية على الجزائر بالتآمر على سلطة الدولة الجزائرية والرغبة في الإطاحة بالكيان العثماني؛ ومنه تسخير السّلطة واتخاذها نمطًا للقمع والاستبداد، ولتحقيق أطماع فردية باسم الدّفاع عن الدّين؛ مثّل هذا الاتجاه شخصية كافيار الحامل للتّوجه الاستعماري المستبدّ،

[1]- المصدر السابق، ص303.

المقتنع بسياسة القوّة والحرب، فاستخدم الدّين كسبب للاحتلال لتخليص الإنسان من العبودية باعتقاده أنّ العثمانيين مستعمِر ودخوله للجزائر بمثابة القضاء على هذا المستعمِر.

ونجد نسقاً أيديولوجيًا آخر ممثّلًا في شخصية "ابن ميار" المتصالح مع الآخر، ونجد النّسق الأيديولوجي الأناني الطّاغي المستبد المتلهّف وراء مصالحه الشخصية والخادم لذاته على حساب الآخرين، الحاقد على الوجود العثماني تمثّل في شخصية كافيار؛ ونجد النّسق الأيديولوجي المعارض لسياسة وطنه الحامل للقيم الإنسانية جسّدته شخصية ديبون.

ديبون الّذي يرغبُ في الحفاظ على مجد أمّته، وتكرار مسيرة النصر، يحمل نهمًا للحرب والاستعمار ولكنّه يؤمن بالإنسانية ويتمتّع بضمير يمنعه من الارتياح، ويدفعه إلى الاعتراف بجرائم المستعمر في حق الجزائريين؛ يقول ديبون: "**وكلما التفت إلى جهة أفزعُ من منظر الأجساد المنثورة من حولي. وروح الله لم تزُفَّ على السّهل الأحمر، بل غادرته، هل هذا هو النّور الذي أتينا به لهذه الأمة؟ كيف يمكننا الآن أن نعرّف الحرية، أو البربرية يا كافيار؟**"[1].

فديبون يفكّر بإنسانية ومنطق، يُصغي لضميره، وفي حواره مع كافيار يلقي عليه اللّوم يقول: "**ألم تقل إنك اُستعبدت بها وليس مثلك جديراً أن يتكلّم عنها؟؟ نعم إنّي مقدّرٌ عذابك ولكنك لن تتطهّر منها بتعذيب الآخرين، العذاب يولّد المعرفة لا الكراهية، والحكمة لا الحقد، والإيمان لا الكفر... ومهما يكن الإله الّذي تؤمن به فإنّه لن يرضى بهذا**"[2] وينفي سبب الحرب بحجة الدّفاع عن الدّين.

وفي سرد ليومياته بدا أنّه كان متصالحاً مع العثمانيين خاصة الحاكم الباشا يقول: "**كانت المرة الأولى التي أرى فيها قائداً عُثمانيا، لذا لم أكن لأفوّت فرصة تفحّصه. الثياب بدت جميلة... كان شكل القائد، أو الباشا مثلما ردّد الجميع مختلفا. شككت أن هؤلاء الذين اتّهموا الأتراك بالغوا في ذلك، فلم**

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص253.

[2]- المصدر نفسه، ص18.

يعكس وجهه إلا الوقار"[1] فديبون عكس ما كان يكنّه كافيار للأتراك من كره وحقد لم يكن حاقدًا عليهم أو كارهًا لهم، ولم يوجه اتهاماته للباشا.

وُنلمح صوتًا سرديًا آخرًا وهو الرّافض للمستعر المتبنّي للثّورة والجهاد؛ اقتحم هذا النّسق الأيديولوجي السّاخط على هذا الوضع السّلبي؛ الرّامي إلى التّغيير وتسخير النّفس في سبيل نيل الحرية، في الرّواية جسّدته شخصية السّلاوي؛ الواعي بضرورة الثورة وعدم الخضوع، ومن ثمّ كان حضوره في الرّواية قويًّا؛ كونه مُشبّع بقيم أيديولوجية يسعى للتّغيير الجذري وبناء المستقبل، ومصارعة الآخر بردّ فعلي عنيف، وأنّ ما أُخِذ بالقوّة لا يُسترجعُ إلّا بالقوّة؛ فهو شخصية ذات مبادئ ثورية يحملُ وعيًا فكريًا متحرّرًا، يرفضُ العبودية والخنوع للتّواجد الاستعماري، يفكّر في الجماعة ومصير الوطن؛ ويسخّرُ روحه لخدمة وطنه؛ ويتبنّى همومهُ، لم يكن له مأوى سوى الجبال، ولا همّ سوى الجهاد، تجاوز أحاسيسَه ومشاعره لدوجة رغبةً منه في تركيز اهتمامه على قضايا الوطن، فرحل عن دوجة لمواصلة الكفاح الّذي هو الأهم عنده من الحب، سعى للقضاء على عميل الاستعمار انتقاماً لنفسه ولدوجة ولكلّ نساء المبغى.

كما نستشفُّ نسقاً أيديولوجيا آخر جسّدته شخصية "ابن ميار" الوجه الرّافض للسّياسة الاستعمارية وممارساتها، الحاملُ لأفكارٍ سلمية وإنسانية، والسّاعي إلى تغيير الأوضاع الفكرية والاجتماعية، المساعدُ للثّوار والصّديق للوطن، فابن ميار ساعد السلاوي في الاختفاء من السّلطات الاستعمارية، كما كان يسعى لعقد مصالحة بين السّلطة الاستعمارية والثوار، فقدم المصلحة الجماعية على المصلحة الفردية لأنّه يؤمن بضرورة السّلام، كما أنّه احتوى دوجة في بيته وذلك يعبّر عن تبنّيه للثّورة سرًّا ورفضه للاستعمار ورغبته في الوصول إلى حلول تُرضي الطّرفين.

[1]- المصدر السابق، ص176.

جاء في مقطع من الرّواية: "**فاوضنا على الاستسلام، وأصررت ألا تحوي المعاهدة على بند طرد أحد من المدينة، بل سيعيش الجميع فيها بسلام، المغاربة وبنو عثمان وحتى اليهود...**"[1] فهو صاحب تفكير سلمي يسعى للمفاوضة والسّلم بين الأطراف المتنافرة الثّلاثة.

وتمثّل الصّوت الآخر في شخصية "المزوار" ودوره ثانوي إلّا أنّ لحضورَه أثر في حياة دوجة والسّلاوي فالمزوار من اسمه يتّضح أنّه طاغي وتابعُ مستبد يشهد زورا وبُهتاناً، فشخصيته متلبّسة بالاحتلال تظهر في تتبّع وترصّد حركات الثّوار؛ عميلُ الاستعمار وخادِمُه لا يُحركّه ضمير الوطن بقدر ما تُحركّه مصالحُه الشّخصيّة، كان يتابع تحرّكات السلاوي ويفسدُ ما يحاول الثوار إصلاحه، انطلاقاً من إفساد النّسوة وجرّهم للوقوع ضحايا بغيٍ، وجعلهم تحت نفوذه.

تواجدت هذه الأنساق الأيديولوجية في الرّواية على التّوالي مشكّلةً معاً رؤية أيديولوجية على شكلين، الأوّل تجلّى في حوار الشّخصيات السّردية؛ والثاني تمثّل في رؤية الرّوائي المتخفيّة وراء شخصياته، تسرّب هذا النسق من خلال القناعات والآراء السياسية مُعبّرًا عن المصالح الفردية والجماعية ومجسّدًا للوضع العام السّائد في المجتمع الجزائري آنذاك.

ونلمحُ في مقطع سردي حديث الرّوائي عن تفكير المور وتركيبتهم يقول على لسان السّارد: "**المور في الأصل تجار، والتاجر لا ينظر إلى السّياسة إلا بما تقدّمه له من ربح**"[2]، وهو نسقٌ مدثّرٌ برؤية الآخر الأجنبي للأنا العربي والاهتمام بطريقة تفكيره وكلّ ما يتعلّق به فالغربي سعى لمعرفة العربي وكل نواحي شخصيته دينيا وأخلاقيًا وسياسيًا وإنسانيًا، وهذه النّظرة لم تسلم بما يقابلها.

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص51.

وفي المقابل قدّم نظرة السّلاوي لبني عثمان يقول ابن ميار "**لم يحبّ بني عثمان يوماً، كان يسخر من حمرتهم، مردّداً أنهم متسلّطون، أنانيون، ولا يقاتلون إلا من أجل المال**"[1] وهي نظرة تعكس قمّة الكره والحقد اتجاه الآخر، فالأنا العربي يحملُ كُرهًا للأنا المختلف عنه ليس دينيًّا بل عرقيًّا.

ومن الأيديولجيات التي حاول الكاتب التعرّض لها مذهب "السان سيمونية" إذ لفتت انتباهنا في آخر فصل في الرواية من يوميات ديبون حين التقى بالشّاب إسماعيل وأبان له عن هويته وهدفه الإنساني جاء في المقطع التالي: "**لم تُفصح لي عن هويتك بعد يا سيدي؟ أتحبُّ أن تعرفني بإسماعيل أم بتوماس؟ وهل هناك فرق؟ نعم كانت هناك فروق ولكنها الآن غير موجودة. كيف؟ كنت توماس المسيحي، ثم أصبحت إسماعيل المسلم دون المروق عن مسيحيتي. ولكن لماذا هذا الجهد كله؟ أملي في الحياة كلها إيصال الجسر بين هوّتي الشرق والغرب. أرى كلامك غامضاً يا سيد توماس أو إسماعيل. لا يهم يا سيد ديبون أن أكون إسماعيل أو توماس، أو حتى مسيحياً أو مسلماً، المهم أن أكون معك إنساناً. هل يروقك هذا؟**"[2] فهم نادوا بالعدل والمساواة إلا أنّ ما يُضمرُ وراء ذلك أنهم أيّدوا الاستعمار وسعوا لخدمة الفرنسيين، ففي ظاهرهم إزالة الحواجز بين الشرق والغرب لكنّ التاريخ يشهد لهم بعدم التفريط في استغلال الوضع لصالح فرنسا ومساندتها في التوغل في الجزائر، فالهدف الأسمى إنساني ولكنّ الخفي منه محاولة القضاء على الهوية العربية وفرنستها، وفي الرواية لم يترك دليلاً لمعرفة حقيقة هذا المذهب بل تمّ ذكرُ الهدف السامي لها فقط.

ويتجلّى في ثنايا الرّواية نسق أيديولوجي تمثّل في رغبة الحكّام الجزائريين في خدمة مصالحهم الشّخصية وعن الجشع والطّمع الّذي أصابهم؛ جاء في مقطع على لسان أحد الجنود: "**جميعهم متشابهون، أنت وزمرة المثقفين، الملك ووزراءه، حينما يريدون حماية مناصبهم يرسلوننا لنحارب. قبل**

[1]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر السابق، ص323.

أشهر كنا نحمل لباشا الجزائر الهدايا ليرضى عنهم، واليوم يسوقوننا إلى هناك لنقتل بين الأتراك القراصنة"[1] فبعد أن كانت العلاقة بين الحاكم العثماني في الجزائر علاقة محبّة وتبادل الهدايا غدت العلاقة سيئة تقوم على الحرب والقتل وكلّ حاكم يسعى لخدمة مصالحه الشّخصية.

يتبينُ من تتبّع مسار هذا النّسق الأيديولوجي أنّ الكاتب أراد التّعبير عن رؤية أيديولوجية مضمونها أنّ الحاكم العثماني استغلّ منصبه لخدمة مصالحه الشّخصية والذّاتية؛ ونزواته الفردية؛ واستمال رجال الدّين باسم حماية الدين والوطن، وكافيار الحاكم الفرنسي حاول الاستحواذ وفرض السّيطرة وممارسة الاستعمار؛ باسم نشر الدّين هو كذلك، وبحجّة تخليص النّاس من العبودية، ينقل الرّوائي هذه الرؤية معبّراً عن خدمة الدين للسّلطة في مقطع سردي بقوله: "**اعتاد القنصل محادثتي عنهم. يردّد: يمكنك يا كافيار اعتبار المور كاثوليك المسلمين، أما الأتراك فبروتستانت، وقد لا تتبدّى هذه الفروق بجلاء، مثلما نراها عند المسيحيين. وقضاتهم فقط من يفقه الفوارق بينها بدقّة، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالقضايا المالية. لكن الناس العاديين، لا يكادون يفرّقون بين المذاهب، إلا حينما يشيرون إلى المساجد التي تخصُّ الأتراك أو التي تخصُّهم**"[2] ومنه الارتكاز على الدّين في خدمة السّلطان وأمور القضاء والرّضوخ للحكم وفق ما يحتاجه الحكّام، فهذه الأيديولوجيات شوّهت الرّموز الدّينية والإنسانية لأغراض شخصية ومصالح ذاتية تغلغلت في ثنايا الرواية تجسيداً لأحداث فترة من فترات الواقع الجزائري، وكلّ ما تناولته الرّواية من نظم فكرية أيديولوجية عكست ثنائية الاستعمار/الثورة.

عبّر الرّوائي عن الذّهنية الجزائرية من المواقف التي تدلّ على ذلك من الرّواية يقول: "**من عرف هذه الرّبوة، يمكنه استيعاب كيف تتشكّل ذهنيات أولئك المور، وكيف جعلتهم التربية الدينية، والخنوع للسلطة القاسيّة على تلك الصورة**"[3] فذهنية الجزائري في نظر الآخر الأجنبي شخصٌ عصبيٌّ بدائيٌّ

[1] الدّيوان الإسبرطي، ص324.
[2] المصدر نفسه، ص193.
[3] المصدر نفسه، ص195.

متخلّفٌ بعيدٌ عن الحضارة، يعيش وهو يقدّس حاكمه، لكن الحقيقة تقول العكس وذلك من خلال موقف البطل حينما لم يركع للحاكم الفرنسي، وحينما قتل المزوار.

5-تقاطع المقدّس والمدنّس في الرواية:

يعتبر الجدل بين المقدّس والمدنّس الصّراع الرئيسي في الرّواية، حيث قدّم الكاتب صورة مزدوجة؛ فالمقدّس عبّر عن القيم الرّوحية والدّينية؛ وهو ما تمثّل في الدّعاء والطّلب من الله تيسير الأمور وعَكَسَ بذلك الجانب الدّيني للشّخصيات، أمّا المستوى المقابل له تمثّلَ في نسق المعتقدات وهو الشّؤم من الطّائر الأبيض؛ إذ جسّد المعتقدات الرّاسخة في ذهن الشّخصية؛ إذًا فهما نسقانِ ضدّيان وكلّ واحد منهما ساهم في تغيير الأحداث؛ فالدّعاء قادرٌ على تغيير القدر؛ وكذلك وجود الطّائر في اعتقادهم ينبّئُ بوقوع خير أو شر، فهذا النّسق تكرّر في عدّة مقاطع من الرّواية، ورد على لسان ابن ميار يقول: "فتحتُ باب الضّريح، وتركت حذائي هناك ودخلت متمتماً بالدّعاء كأنّي أعتذر إليه على فراق دام أكثر من شهرين، ثم دنوتُ من ضريح سيدي عبد الرّحمان الثعالبي وهمست: **هم لا يريدون إبقاء أحد في مدينتك... لكنّ طيراً صغيراً حلّق في سماء القبّة، صفّر ورفرف ثم طاف فوق الضّريح وغادر عبر خصاص الباب، فتبعته، رأيته يحطّ على شجرةٍ قرب المسجد، فاقتربت منها، ثم رفرف راحلاً. وظللت أتبع طريقه، وأنعطف مع كل طريقٍ ينعطف معها حتى بلغت مكاناً يُشرف على البحر، رأيته حينها يحلِّق فوقه، وقد حال لونه الأبيض إلى لون أزرق، ثم لم أعد أراه. تساءلت لحظتها عن معنى الإشارة، هل يريد شيخي سفري من المحروسة؟ وربّما العودة كذلك، تكهّنت هذا حينما رأيت الطّائر يعود، يحلّق فوق رأسي ثم يمضي تجاه الضّريح**"[1] فهذا نسق الإيمان بالاعتقادات والطّيرة* وزيارة الأضرحة بدلًا من المساجد.

[1]- المصدر السابق، ص55.

* ومعنى التّطير أو الطيرة الشّؤم من الطّائر الأبيض، بحدوث أمر سيء.

ونجد في مقطع سردي آخر التعبير عن التبرّك بالأولياء الصّالحين والتيمّن بهم فدوجة تذهب لزيارة الولي الصالح مع لالّة سعدية تقول: "**طلبت مني مرافقتها إلى ضريح عبد الرحمان الثعالبي. رغبةٌ ألحّت عليّ أنّه لا بدّ من الخروج معها، أشهر عديدة لم أزره. انقبض قلبي مذ رأيت من مرتفعه صفّ السّفن، شعرت أن الأيام القادمة لن تكون سعيدة. وقفت أمامها أمام الضريح، سمعت لقلقة الطائر من مكاني، فتطلعت على المئذنة ولمحت جزءا من بياضه، أهل المحروسة يعتقدون أنّه طائر صالح يجاور ضريح حارس المدينة** "[1] وهو نسق جسّد القيم المدنّسة المتمثّلة في زيارة الأضرحة والأولياء الصالحين كمقام الوليّ الصالح عبد الرحمان الثعالبي المنتشرة في الجزائر.

وتسلّل نسق الشّؤم في ثنايا الرّواية من خلال ما روته دوجة تقول: "وبعد استعادته أنفاسه كلمنا عن أشياء غريبة حدثت له عند الضّريح. وعن موت الطّائر الأبيض، فخفق قلبي بقوّة، وسقط من يدي إناء الماء، واستعاذت لالّة سعدية، ودون وعي منّي نزلت درج القبو، شعرت أن سوءا ما قد حلّ بحمّة"[2] يظهر هذا النّسق من سلوك دوجة دون وعي منها، كونه مترسخاً في ذهنها ولا يمكن الانفلات منه إذ يقبعُ في اللاّوعي ويظهرُ أينما سنحت الفرصة بذلك.

وتكرّر هذا الاعتقاد عند معظم شخصيات الرّواية تقول زوجة ابن ميار: "**أسمع شهيقك يا دوجة ما الذي حدث لك؟ الطائر كان يبكي يا لالة، ولم أدر أي شيء يكدّره. يا الله لطفك، إنه فأل سوء**"[3]. اقترن في هذا المقطع بكاء الطّائر بالفال السيّء والخشية من حدوث أمر سيء وهذه رؤية سلبية للشّخصية لأنّها تعكسُ طابع الجهل الّذي انتشر في المجتمع الجزائري أثناء الاستعمار ودخول جنسيات أخرى، كما عبّرت عن ضعف الوازع الإيماني والدّيني لدى الفرد.

---

[1]- الدّيوان الإسبرطي، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص375.

[3]- المصدر السابق، ص308.

فهذان النّسقان اكتسبا صفة البقاء والتّضاد، فالدّعاء نسقٌ ديني راسخ وثابت محكومًا عليه بالقدسية؛ في حين نسق المعتقدات والمتمثّل في التّشاؤم من بكاء الطّائر واعتباره فأل سوء يظلُّ مترسّباً في ذهنية المجتمع الجزائري، وتعزيز هذا التّضاد من لدُن الروائي يؤدّي وظيفة رمزية تتمثّل في الرّغبة بالتمسّك بكلا الوازعين الدّيني والمعتقداتي حفاظاً على تماسك البنية الاجتماعية وتشكيل الثّقافة الخاصّة بالمجتمع؛ وبناء رؤية شاملة للعالم.

هذا التّوتّر بين النّسق الدّيني ممثّلًا في عبادة الدّعاء والنّسق الآخر ممثّلا في المعتقدات يَظهرانِ كأنّهما متلازمين لا فرق بينهما، ويتّضحُ من ذلك؛ أنّه توجد مفارقة بنيوية وتغيّرًا في أصل الصّورة بين وعي الكاتب (الصورة الحسّية) وعمق النّسق الثّقافي النّاتج عن القيم الاجتماعية والدّينية تقول دوجة: "**كنت أتمتم بالدّعاء وأقترب من لالة سعدية إلى أن وقفت عند رأسها، ثمّ جلست خلفها أتطلّع إلى ضوء القنديل، يشحب حينا ويزداد ضوؤه كلّما ألححت في الدّعاء، كأنها إشارة أخرى**"[1] وهذا بدوره يعبّرُ عن درجة التناقض والتكامل بين القيم الدينية الثابتة والقيم الاجتماعية النّاتجة عن التجارب الإنسانية.

يشرحُ هذا الموقف السّردي رؤية الكاتب الدّينية وثقافته المحليّة الّتي سعى من خلالها إلى تحرير نسق ثقافي اجتماعي يتقاطع مع نسق ديني مضمر، فتواتر هذا النّسق في مقاطع الرّواية ما هو إلّا تجسيدًا حقيقيًا للواقع السّوسيوتاريخي للمجتمع الجزائري، ومنه انتشار مثل هذه القيم في ذهنية الفرد الجزائري خاصة في فترة الاستعمار، ممّا يجعله في صراع مع ذاته فأحيانًا التّسليم لقدر الله على ما يصيبهُ وطلب الدّعاء، وفي المقابل يشاكلُه نسق زيارة الضّريح تيمُّنًا به وتبرُّكًا به ورغبةً في طلب الحفظ والأمان، فالمجتمع آنذاك كان متمسّكًا بمعتقدات يؤمنُ بها ويمارسُها بوعيٍ منه أو دون وعي، فالنّسق الأول يأخذ منحًى ديني أمّا الثّاني فينحُو منحى معتقداتي/صوفي.

[1]- المصدر السابق، ص310.

ومن المعتقدات التي تسرّبت في الرّواية الاعتقاد بوجود الجن وسيطرته على حياة الإنسان؛ وهذا مقطع يعبّر عن انتشار أمراض الجنّ والمس ومحاولة علاجهما بالرّقى والقرآن، يقول السّارد: "**سيدتك متعبة، لا يمكن الآن التنبّؤ بما ستفعله، قال الإمام إن الجني الذي يسكنها يأمرها بفعل أشياء خطيرة، وربما ستقتل أحدهم إذا أمرها بذلك**"[1].

وهنا تكون رواية الدّيوان الإسبرطي قد أسهمت في تسريد مظاهر المقدّس والمدنّس، وقامت بخلق التّناقض والتّقابل بينهما وأعلنت بضرورة حضورهما معًا، هذا الحضور كما هو موجود في ذهنية المجتمع الجزائري فالفرد الجزائري لا هو يتنصّلُ من معتقدات أجداده الوثنية لكنّه في الوقت ذاته يستجيبُ لما تُمليه عليه فطرته الدّينية الإسلامية.

خلاصة:

رواية الدّيوان الإسبرطي وليدة ظروف تاريخية، كتبت تحت راية نقد السّلطة والسّياسة الّتي كانت متفشّية في العهد العثماني بالجزائر، وهذه الرّواية لم تكن خضوعاً لهذا الخطاب التّاريخي بقدر ما كانت تعبيراً عن وعي صاحبها، وهي بذلك تدعو لقراءة التاريخ الحقيقي والبحث في المغيّب منه، والعودة إلى الماضي كانت بدافع كتابة التاريخ وفق منظور يناقضُ ما يكرّسهُ الخطاب السائد تاريخياً وكذلك ردّة فعل على خطاب أيديولوجي/ سياسي.

وتعدّدية الأصوات (الحوارية) في الرّواية هو الّذي سمح بتعزيز حركة الصّراع بفعل الرّؤى المتنوّعة، والّتي قامت على التّناقض والاختلاف الأيديولوجي؛ ودوجة بكلّ ما عاشته من معاناة ومن استغلال هي الجزائر كما نعتها الرّوائي ب"المحروسة" وتناقضاتها السياسية والاجتماعية والتاريخية، تجسّدت في شخصيتها كل مشاعر التمزّق الدّاخلي، فشوّهت حقيقتها النظرة الجنسية بعد أن صارت تعايشُ مضايقة الرّجال المستغلّين.

[1]- المصدر السابق، ص163.



خاتمة

خاتمة

إنّ هذا البحث في نطاق ارتحاله من قضية المرجعيات الثقافية في الرواية الجزائرية إلى الثنائيات الثّقافية التي كشفت عن المشارب الثقافية المتعدّدة للنّص الروائي في الرواية العربية؛ أبان عن ماهية النسق المضمر وكيف يتشكّل في كنف مرجعيات ثقافية وسياسية واجتماعية؛ وهذا يفترض نتائجه على المنوال التالي:

– النسق الثقافي يحيا ويتطوّر وفق بنى خطابية لغوية يؤطّرها السّيّاق الثقافي، وهذا النسق يكتسبُ صفة الديمومة والبقاء لأنّه قادر على التّخفي والضمور؛ والانسجام الكلّي مع باقي عناصره، وتتمُّ قراءته وتحليله وفق آليات منهجية تقود في الوصول إلى البعد الثقافي الّذي يُجسّد وعي الكاتب وفكره المعرفي والأيديولوجي.

– الرواية خطابٌ أدبي وأكثر منه خطابٌ ثقافي نظراً لتشعّب مداركه الفكرية؛ والسياسية؛ والدينية؛ والاجتماعية، ومن ثمّ تفرض هيمنتها على النص ليتشكّل النّسق الثقافي، ويستندُ كلّ كاتبٍ في تشكيل عالمه النّصي إلى جملة الأنساق الدّينية؛ والأسطورية؛ والاجتماعية؛ والسياسية؛ بغية إضفاء لون من الإبداع على النّص من جهة؛ وبغية فتح عوالم القراءة والتّأويل لدى القارئ من جهة أخرى، فإذا كان الكاتب هو المبدع والمسؤول عن تشكيل نصّه وقدرته على تمرير الأنساق الثقافية، فالقارئ أيضاً له منظومته النسقية التي تتحكّم فيه.

– إنّ النّسق الثّقافي نتاج تظافر مجموعة من النظم؛ والأيديولوجيات؛ والأعراف الاجتماعية؛ والتقاليد؛ والعلاقات السياسية الّتي تحدّد مصير الذّات وعلاقة الأنا بالآخر، وهذه الجدلية هي التي سمحت بظهور النسق الثقافي، وعدم انحصاره في الخطابات الرّسمية وإنّما يتجاوزُه إلى الأدب الشعبي والثّقافة

الشعبية الشفوية والمكتوبة التي تعبّر عن ثقافة جماعات مختلفة وهو الأمر الّذي عكفت الدّراسات الثقافية على دراسته والبحث فيه.

– يتحدّد النّسق عبر وظيفته لا من خلال وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية تحدثُ عند تعارض نسقان؛ الأول ظاهر؛ والأخر مضمر، الأول مجازي؛ والأخر ثقافي يستوجب قارئاً جيّداً يصلُ إلى عمق النص ولا يقفُ على سطحه، ناقدا ثقافياً قادر على كشف المتواري من الخطاب.

– إنّ تعالق النّص السّردي بالنّسق الثقافي الدّيني والأسطوري والسياسي والاجتماعي رسّخ فكرة النّص المتعدّد، والدّلالة المستترة؛ ذلك أنّ الرّواية بنية كبرى تتفرّع إلى بنى صغرى تعبّر عن قيم المجتمع، وتجسّد الواقع بكلّ تناقضاته ما يجعلُ فهمها ينفتح على دائرة القراءة والتّأويل.

– عبّرت رواية سييرا دي مويرتي عن التقديس للشّعائر الدّينية واختلاف ذلك حسب كل ديانة، الإسلام والمسيحيّة واليهودية، وجميعها تعزّز فكرة البحث عن حقيقة الله، وتفسير ذلك وجود علاقة بين الدّين والسلطة، إضافة إلى الأنساق الأخرى كنسق علاقة الأنا بالآخر ودور المكان (المنفى) بكل هذا، كما عالجت ثنائية الأنا والأخر؛ لكن ليس الآخر المستعمر وإنّما الآخر المهزوم الذي يعيش المنفى والأسر.

– وظّف عبد الوهاب عيساوي الأنساق الدّينية في رواية سييرا دي مويرتي بعد رصد حركتها في المجتمع الجزائري باعتبار الدّين أهم مرتكزات النّظم الفكرية والعقائدية للمجتمعات الإنسانية، وتطرّق من خلالها إلى حقيقة الله وموضوع الوجود، وثنائية الحياة والموت التي اشتركت فيها الدّيانات الثّلاثة، المسيحية واليهودية والإسلام، كما وردت في النّص الروائي، صدارة الأنساق الدّينية والسياسية في رواية سييرا دي مويرتي وعلاقة المكان المنفى في سبيل اكتشاف الآخر المختلف عن الأنا دينياً؛ ومن ثمّ تجسيداً لمفاهيم الغيريّة، وهي عينُها الّتي شكّلت بؤرة الصرّاع بين الأنا والآخر .

– سييرا دي مويرتي رواية حاولَ من خلالها الرّوائي إعادة النّظر في العلاقة بين الأنا والآخر بطرح غير مباشر مفاده التّعايش مع الآخر وتقبّل دينه؛ وعرقه؛ وهويته، وهي بذلك نصٌ منسجمٌ ببنية دلالية رمزية تجسّدت في سطوة المكان "سييرا" المنفى وتأثيره على الشّخصيات، هذه الهيمنة ساهمت في تصحيح علاقة الأنا بالآخر وتعديل نظرة الآخر الغربي للأنا العربي، وهو ما يقرّ بتوافق طبيعة الفضاء السوسيو ثقافي مع الرّؤية الّتي اتّسمت بتمجيد الذّات ورفض الآخر لتتحوّل إلى نسق يجمع كلاهما في مكان واحد؛ بحيث يسمحُ لكلّ منهما بالعيش في زاويته الخاصة وممارسة طقوسه الدّينية، مع ترك مساحة تنفذُ على عوالمَ من رغبة اكتشاف الآخر ومعرفة الله وسرّ الوجود.

– ترجيح الكاتب في روايته "سييرا دي مويرتي" ببنى ثقافية عديدة من خلال رسم فضاء الصّحراء الّذي كان شاهداً على تجارب الأسر والمنفى، وحيناً آخر فضاءً للتعرّف على حقيقة الله، كما قدّم وجهات نظر مسيحية ويهودية وإسلامية؛ هذا التّنوّع الدّيني الّذي غزا النص الرّوائي هو النّسق الّذي أقرّ بأحقيّة التّنوع والاختلاف عمد إليه الرّوائي للقول بضرورة التّعايش والحوار وحتميّة تقبّل الآخر واحترام خصوصيّته الثقافية والدّينية.

–عالجت رواية الدّوائر والأبواب، قضية المركز والهامش، وهو أهم موضوع اشتغل عليه الروائي لنقد المركزية الحاصلة بين الجماعات الكبرى المهيمنة والجماعات الصّغرى المهمّشة، فتمّ تمثيل الأنا والآخر تحت دائرة المركز والهامش لتبرير النّظرة الاستعلائية للأنا والدونيّة نحو الآخر أو العكس، فجماعة "بني عيداس" شكّلت الفئة المنبوذة من طرف جماعة أخرى ترى نفسها أعلى منها مكانة وأشرف عرقاً، فثنائية الأنا والآخر الّتي تعالجها رواية الدّوائر والأبواب تُختزل في المركزيات الصغرى ومردّ ذلك بعث الهويات المحلّية وإعادة الاعتبار لها وخلق المساواة داخل المجتمع الواحد وإلغاء التّمييز بين عناصره، وأحمد المزابي الشّخصية المحورية في الرّواية هو نموذج الإنسان الواعي بضرورة الاعتراف بالآخر وتقبّل الاختلاف والاندماج في دائرة الغير دون التّقليل من شأنه أو إيذائه، مع احترام خصوصيّته.

– استعانة عبد الوهّاب عيساوي بالنّسق الأسطوري في رواية الدّوائر والأبواب هو محاولة منه في ترميز الواقع وتكثيفه، وبغية تحقيق تفاعل الأنساق فيما بينها لتشكيل رؤية وجودية عبر التّجليات والأحوال والمقامات الصّوفية وانصهارها مع الأسطوري، حيث شكّلت معظم المفارقات الغريبة والعجيبة بنية النّظام العام للرّواية، منها كرامة البئر؛ والطائر المسحور؛ وأميرة الصّحراء؛ بحيث أضفت على النص لمسة صوفية دعت الباحث بالعودة إلى التّراث لفهم هذا الحضور وعلاقة ذلك بالرّواية.

– الدّوائر والأبواب بالنسبة لصاحبها رؤية جديدة في نقد المركزية المحليّة، ورصد العلاقة بين المركز والهامش، فكانت بذلك خطوة للنّظر في الأقلّيات الهامشية، وفهم للصراع الهويّاتي بين الشّمال والجنوب؛ وحتى بين جماعات الجنوب، والّذي ظهر نتيجة رفض الاختلاف الدّيني والعرقي ورفض الجماعات الأقلية (الغجر) التي تفتقدُ إلى مكانتها في المجتمع بسبب عرق أو جنس مختلف عن الآخرين.

– خروج البطل أحمد المزابي من القصر ليعيش تجربة التيه في الصحراء هو تعبير عن الإحساس بالتمزق الدّاخلي للذات وانشطارها بين العيش في ظل قوانين مجتمعه أو هروبه إلى لا نهائية الصحراء.

رواية الدّيوان الإسبرطي خطاب متعدّد الأصوات عرض فيه الكاتب لفترة من فترات تاريخ الجزائر وهي فترة انتقالية تبدأ من نهاية الحكم العثماني وبداية الحكم الفرنسي بالجزائر أي بين (1815م–1833)، حاول من خلالها تقديم للظروف التي ساعدت على سقوط الأسطول البحري الجزائري ودخول الفرنسيين بالجزائر، فجسّد النّسق الإيديولوجي في الرواية رؤى فكرية لمختلف شرائح المجتمع الجزائري في فترة التّواجد الاستعماري، وعكس غالباً ردود الفعل ضدّ التّواجد العثماني، ومنه برزت مواقف مناهضة له وأخرى سلمية.

– تعدّدية الأصوات (الحوارية) في رواية الديوان الإسبرطي هو الّذي سمح بتعزيز حركة الصّراع بفعل الرؤى المتنوّعة، والّتي قامت على التّناقض والاختلاف الأيديولوجي.

– الصّوت الأنثوي وإن لم يكن بارزا في رواية الديوان الإسبرطي إلّا أنّ حضوره كان فعّالًا، ممّا سمح بمعالجة إشكاليات الظلم؛ والتّهميش؛ والجهل التي عانت منها نساء المحروسة في فترات الاستعمار؛ ودوجة بكلّ ما عاشته من معاناة ومن استغلال هي الجزائر كما نعتها الرّوائي ب"المحروسة" وتناقضاتها السياسية والاجتماعية والتاريخية، تجسّدت في شخصيتها كل مشاعر التمزّق الدّاخلي، فشوّهت حقيقتها النّظرة الجنسية بعد أن صارت تعايشُ مضايقة الرّجال المستغلّين لها.

الملاحق

سيرة ذاتية للمؤلّف:

عبد الوهاب عيساوي كاتب وروائي جزائري يعدّ من فئة الكتاب الشباب وهو أول من تحصّل على جائزة البوكر العالمية في الرّواية سنة2020، ولد عبد الوهاب عيساوي مارس 1985، بمدينة الزعفران الجلفة، حاسي بحبح، تخرّج من جامعة زيان عاشور الجلفة، مهندس إلكتروماكنيك، وهو مدير لدى المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية عبد الرحمان بن حميدة بومرداس، ويعمل كمهندس صيانة في مؤسسة عمومية للمنشآت الفنّية.

أعماله:

- رواية سينما جاكوب سنة 2013م الفائزة بالجائزة الأولى للرواية في مسابقة رئيس الجمهورية.
- مجموعة قصصية "حقول الصفصاف" جائزة الشارقة للإبداع في 2013م.
- رواية "سييرا دي مويرتي" 2015م جائزة آسيا جبار لرواية.
- رواية الدّوائر والأبواب 2017م الفائزة بجائزة سعاد الصباح للرواية.
- رواية سفر أعمال المنسيين 2017م الفائزة بجائزة كتارا للرواية وهي غير منشورة.
- رواية الديوان الإسبرطي 2018م الفائزة بالجائزة العالمية للرواية العربية "بوكر" سنة 2020م.

ثبت المصطلحات:

– استلاب	– Alionation
– أسطورة	– Mythose
– بنية	– Structure
– البنية السردية	– Narrative Structure
– التاريخية	– Historicism
– تأْليف	– Composition
– تحليل	– Analyse
– التحليل الاجتماعي	– Social Analysis
– التحليل الثقافي	– Cultural Analysis
– التحليل السيميائي	– Semiotic Analysis
– تحليل النص	– Text Analysis
– تداخل	– Interference
– تضادّ	– Dysnarration
– تضمين	– Connotation
– تماسك	– Coherence
– التمثيل	– Representation
– تناص	– Intertextuality
– التناقض	– Paradox
– التوجه النقدي	– Critical Approach
– جنس أدبي	– Gender
– الحداثة	– Modermism
– حركة	– Tembo
– الحوار	– Dialogue
– حواريّة	– Dialogic
– خطاب	– Discours
– دينامي/ ديناميكي	– Dynamic
– الرمزية	– Symbolism
– رواية	– Roman
– سَرْد	– Narration

– سَرديّة	– Narratology
– سياق	– Context
– السياق التاريخي	– Historical Context
– الشخصية	– Character
– ما بعد الحداثة	– Postmodermism
– الموضوع	– Theme
– النسوية	– Feminist
– النقد الأدبي	– Literary Criticism
– النقد التاريخي	– Historial Ctiticism
– الهوية الثقافية	– Cultural Identity



قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

أ ـ الروايات

1. عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت (رواية)، دار الساقي، ط2، بيروت–لبنان، 2016.

2. عبد الوهاب عيساوي، الدّوائر والأبواب، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2018م.

3. عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018م.

ب–الكتب

1–عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية في الشعر العربي، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005م.

ج–المعاجم

1. ابن منظور الافريقي المصري (الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر، ط1، بيروت، 1414هـ.

2. سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

3. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، دار صادر، بيروت ط3، المجلد الخامس، 1999.

4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء2، ط2، دمشق، دار الكتاب اللبناني، 1982م.

5. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم انجليزي–عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط3، القاهرة، 2003م، الشركة المصرية العالمية للنشر.

6. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي–إنكليزي–فرنسي)، ط1، بيروت، 2002م، مكتبة لبنان ناشرون.

7. كريس باكر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة: جمال بلقاسم، مج1، ط1، 2018م، دار النشر للتوزيع.

ثانيا: المراجع

أ-المراجع العربية

1. إبراهيم عبد الله، التخيل التاريخي: السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013م.

2. إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003م.

3. إبراهيم عوض، المرايا المشوّهة (دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة)، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق،1401هـ-2001م.

4. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2003م.

5. أحمد الشرماني، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، ط1، اربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، 2019م.

6. أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993م.

7. أحمد محمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، د.ت.

8. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1، بيروت-لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1432هـ- 2007م.

9. إدريس الخضراوي، الأدب موضوعاً للدراسات الثقافية، ط1، الرباط، جذور للنشر، 2007م.

10. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2011م.

11. برهان زريق، الهوية العربية، دار حوارن للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سورية-دمشق ،2012م.

12. بسّام موسى طقّوس، سيمياء العنوان، ط1، جامعة اليرموك اربد-الأردن، مكتبة الإسكندرية، 2001م.

13. بلّحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ط1، بيروت، منشورات ابن النديم، دار الروافد الثقافية–ناشرون، 2017م.

14. بوزيان بغلول، مرايا الآخر نحو نظرية نقدية حداثية عربية معدلة (من نص المحايثة إلى خطاب التفاعل والثقافة)، الجزائر، 2021م.

15. بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي رحلة ابن فضلان نموذجا، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2007م.

16. بومدين بوزيد، التراث ومجتمعات المعرفة، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1430هـ–2009م.

17. توفيق قريرة، بحوث في السيميائيات الثقافية –مقالات– ط1، منوبة، دار يس للنشر، 2021م.

18. جمال الدين الخضّور، زمن النص، ط1، سورية–دمشق، 1995م.

19. جون بول وليام، الأديان في علم الاجتماع، ط1، 2001م.

20. حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، التراث والتجديد موقفنا من التراث العربي، القاهرة، الدار الفنّية للنشر والتوزيع، 1411هـ–1991م.

21. حسن علي المخلف، التراث والسرد، ج1، ط1، الدوحة–قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2010م.

22. حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة، الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي، مجلة فنون البصرة، العدد23، السنة2022م.

23. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيَا النص الرّوائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.

24. دلال ملحس استيتية، التغير الاجتماعي والثقافي، ط3، الأردن، دار وائل للنشر، 2014م.

25. داود سلمان الشويلي، تجليات الأسطورة، قصة يوسف بين النص الأسطوري والنص الديني، عمان، دار ابن النفيس للنشر والتوزيع، 2021م.

26. رائد حاكم الكعبي، التراث وأنساق الثقافة، قراءة في كتاب الأغاني، سوريا–دمشق، دار مؤسسة رسلان، 2018م.

27. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2000م.

28. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة، مكتبة مصر، 1976م.

29. زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ط9، القاهرة، دار الشروق، 1993م.

30. زهير الذّوادي، الخروج من نسق الدولة الدينية، ط1، بيروت–لبنان، الانتشار العربي، 2010م.

31. زهير محمود عبيدات، منطق الخطاب المركز والتابع: قراءةٌ في السرد الكولونياليّ، ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع، 2019م–1440هـ.

32. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي –بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات–، ط1، الجزائر، دار الهدى للنشر، 2002م.

33. زيد الشّهيد، الرؤى والأمكنة نصوص مفتوحة مستلّة من ذاكرة المكان، ط1، سورية–دمشق، دار الينابيع، 2010م.

34. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، ط1، بيروت، مؤسسة الرحاب الحديثة، 1997م.

35. سعد البازعي، الاختلاف الثّقافي وثقافة الاختلاف، ط1، بيروت–لبنان، المركز الثقافي العربي، 2008م.

36. سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السردي من أجل وعي جديد بالتّراث، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992م.

37. سعيد يقطين، السّرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط1، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م.

38. سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، معالم نقدية، ط1، الرباط، دار الأمان، 1435هـ، 2015م.

39. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، 2001م.

40. سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والجدود، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1433هـ–2012م.

41. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي–إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1971م.

42. سيدي محمّد بن مالك، الرّواية الجزائريّة المُعاصِرة بين التّخييل والتّاريخ، برج بوعريريج–الجزائر، دار خيال للنشر والترجمة، 2021م.

43. شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، جمهورية مصر العربية، ط1، نوستالجيا للإعلام والترجمة والنشر، 2018م.

44. صابر الحباشة، غواية السرد، قراءات في الرواية العربية من (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصانع، دار نينوى، 2010م.

45. صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، سلسلة الفكر، ط1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م.

46. طارق أحمد حسن، القهر الثقافي، سلاح الأسياد في ترويض العباد، ط1، مصر–الإسكندرية، دار الكتب المصرية، 2015م.

47. طائع الحداوي، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، ط1، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006م.

48. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنية إلى التفكيك، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة.

49. عبد العزيز عتيق، علم البديع، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.

50. عبد الغني عماد، في جينالوجيا الآخر، المسلم وتمثّلاته في الاستشراق والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2020م.

51. عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

52. عبد الفتاح كيليطو، المقامات السّرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، الدار البيضاء–المغرب، دار توبقال، 2001م.

53. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مَدخل إلى المناهج النقديَة الحَديثة، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996م.

54. عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، ط1، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2019م.

55. عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011م.

56. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكون والتمركز حول الذات-، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.

57. عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، ج1، مؤمنون بلا حدود، ط1، الرباط- بيروت، 2017م.

58. عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، الدار البيضاء-المغرب، ط8، المركز الثقافي العربي، 2012م.

59. عبد الله الغذامي، إشكالات النقد الثقافي أسئلة في النظرية والتطبيق، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2023م.

60. عبد الله غالي الموسوي، النظرية البنائية واستراتيجيات ما وراء المعرفة، ط1، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، 1436هـ-2015م.

61. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م.

62. عبد الهادي عبد الرّحمان، سلطة النص قراءات في توظيف النص الدّيني، ط1، الإسكندرية، دار الانتشار العربي، 1998م.

63. عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، ط2، القاهرة، دار الشروق، 2002م.

64. عبد الوهاب المسيري، من هو اليهودي؟، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1997م.

65. عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2007م.

66. علاء هاشم مناف، حفريات الأنساق الأبستمولوجية في شعر أبي الطيب المتنبي، ط1، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، 1433هـ-2012م.

67. علي أحمد سعيد، (أدونيس)، النص القرآن وآفاق الكتابة، ط1، بيروت، دار الآداب، 1993م.

68. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

69. عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001م، ص38.

70. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دمشق، 1988م.

71. مجموعة باحثين، مفهوم الآخر في اليهودية والمسيحية، التأصيل النظري للدراسات الحضارية، ط1، دمشق، دار الفكر، 2008م.

72. محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي.

73. محمد بازّي، صِناعةُ الخطاب -الأنساق العَميقَة للتَّأويليَّة العَربيّة، ط1، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر، 1436هـ-2015م.

74. محمد بن يوسف الزياني، دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران، تقديم: المهدي بوعبدلي، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر، 1978م.

75. محمد بوعزّة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ط1، الرباط، دار الأمان، 2011م-1432هـ.

76. محمد بوعزّة، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، ط1، بيروت، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018م.

77. محمد بوعزّة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ط1، دار الأمان، الرّباط، 1435هـ-2014م.

78. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة-دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

79. محمد صالح الشنطي، أسئلة الفكر وفضاءات السرد، دراسة نظرية وتطبيقية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2013م.

80. محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري، مسائل في المعنى، ط2، منوبة، مركز النشر الجامعي، 2017م.

81. محمد عبد الله دراز، الدين بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، الكويت، دار القلم، 1956م.

82. محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوتبارسوتر بين نظرتي الفعل والنسق الاجتماعي، مراجعة وتقديم، أحمد رأفت عبد الجواد، ط1.

83. محمد عمارة، روح الحضارة الإسلامية، ط1، القاهرة، دار النيل للطباعة والنشر، 1432هـ-2012م.

84. محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1999م.

85. محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، ط1، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2006م.

86. محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، ط1، تطوان-المغرب، منشورات كلية الآداب، 2010م.

87. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996م.

88. محمد مفتاح، المعنى والدلالة، ط1، المغرب، المركز الثقافي للكتاب، 2018م.

89. مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006م.

90. مصطفى شميعة، التأويل وآلياته في النسق الثقافي العربي، ط1، عمان، الابتكار للنشر والتوزيع، 2019م.

91. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، الجزائر، دار القصبة للنشر، 1999م.

92. معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 1434هـ-2013م.

93. نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ط1، بيروت–لبنان، 2006م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

94. هشام القلفاط وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، تقديم حمّادي صمّود، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة وحدة البحث في تحليل الخطاب، 2008م.

95. ياسين النصير، الرواية والمكان، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1986م.

96. يسين السيّد، التّحليل الثقافي للمجتمع نحو سياسة ثقافية جماهيرية، ط1، مصر، دار نهضة مصر للنشر، 2014م.

97. يوسف محمد عليمات، النقد النسقي –تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي–، الطبعة العربية الأولى، الأردن، دار الأهلية، 2015م.

98. يوسف محمد عليمات، جماليات التحليل الثقافيّ، الشعر الجاهليّ نموذجاً، ط1، عمّان، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004م.

ب– المراجع الأجنبية المترجمة

1. آرثر ايزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويس، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

2. آرمان ماتْلار، التنوّع الثقافي والعولمة، تعريب: أ خليل أحمد خليل، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1429هـ– 2008م.

3. أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر بدر حلوم، ط1، سورية، دار الحوار، 2000م.

4. ايدث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993م.

5. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، دار الحكمة، 2002م.

6. بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط2، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006م.

7. بيرجر بيتر وآخرون، التحليل الثقافي، تر: فاروق احمد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م.

8. ترنس هوكز، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005م.

9. تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992م.

10. تييري هنتش، الشرق الخيالي ورؤية الآخر (صورة الشرق في المخيال الغربي الرؤية السياسية الغربية للشرق المتوسط)، تر: ميّ عبد الكريم محمود، ط1، سورية–دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2006م.

11. جاك دريدا، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1998م.

12. جوديث بتلر، الذات تصفُ نفسها، ترجمة: فلاح رحيم، ط1، مصر، القاهرة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2014م.

13. جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط2، المغرب، دار توبقال، 1997م.

14. دانيال تشاندلِر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، ط1، بيروت، أكتوبر، المنظمة العربية للترجمة، 2008م.

15. روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جداً، ترجمة: لطفية الدليمي، دار المدى، ط1، دمشق، 2017م.

16. روبرت دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمّام حسّان، ط1، مصر، عالم الكتب، 1418هـ–1998م.

17. روجر آلن، الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.

18. سابينو أكوافيفا، انزو باتشي، علم الاجتماع الديني، ترجمة: عز الدين عناية، ط1، الإمارات العربية المتحدة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2011م.

19. غرينبلات وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن احمامة، ط1، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي للأدب، 2018م.

20. كريغ كالهون، النظرية الاجتماعية النقدية: ثقافة الاختلاف، وتاريخه، وتحدّيه، تر: مروان سعد الدين، ط1، بيروت، ديسمبر 2013م، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة.

21. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر، 1985م.

22. مارتن هيدغر وآخرون، حروب المعنى، تر: فتحي المسكيني، ط1، المملكة العربية، السعودية، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، 2022م.

23. مجموعة من الكتاب السوفييت، نظرية الادب، تر: جميل نصيف التكريتي، وزارة الإعلام العراقية، 1980م.

24. مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991م.

25. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987م.

26. نيكولاس ولمان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل.

27. هيلين توماس، جميلة أحمد، الأجساد الثقافية الإثنوغرافيا والنظرية، تر: أسامة الغزولي، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010م.

28. ياروسلاف ستيتكيفيتش، العرب والغصن الذهبي، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005م.

ج- الأطروحات والرسائل الأكاديمية

1. كريم خيرة، ظاهرة الوعدة الشعبية عند الجزائريين الاعتقاد والممارسة، قسم الفنون –كلية الآداب واللغات والفنون- جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.

د- المجلات والمقالات

1. إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية/ واسط، العدد الثالث عشر، نيسان 2013م.

2. أنور الجندي، الحوار بين الأديان، منار الإسلام، السنة3، العدد1.

3. حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة، الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي، مجلة فنون البصرة، العدد23، السنة2022م.

4. حفيظ ملواني، فضاء القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة معارف، العدد 18، 01-06-2018م.

5. عبد القادر بودومة، الكتابة...تدمير الهوية، مجلة الاختلاف، ع3-4، آيار، 2003م.

6. مبارك عيسى الجابري، خارج الأسوار.. أوراق في الدراسات الثقافية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد 18، 1998م، يوليو 2021م.

7. محمد بوعزة، تشكّل الهوية في ظل المواجهة الكولونيالية، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، العدد 26، 01 سبتمبر 2018م.

8. مفيد نجم، الهوية، والغيرية، والمكان في الاستشراق جنسياً، مجلة قرطاس، العدد السادس، 2004م.

9. موسى سلامة، الثقافة والحضارة، مجلة الهلال، مصر، ع2، مارس1927م.

هـ- المنصّات والمواقع الإلكترونية

1. حوار مع الكاتب عبد الوهاب عيساوي، بتاريخ: 07أوت 2023م.