الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس– مستغانم–

المثاقفة وتقويض المركز في الرواية الجزائرية المعاصرة

- الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي أنموذجاً -

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام (LMD) في اللغة والأدب العربي

تخصص :أدب عالمي ومقارن

إعداد الطالب: غوالمي موراد

إشراف الأستاذ: قاضي الشيخ

أعضاء لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	جامعة الانتماء	الصفة
بن يشو الجيلالي	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس– مستغانم	رئيساً
قاضي الشيخ	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم	مشرفاً مقرّراً
بن دحان عبد الوهاب	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم	عضواً ممتحناً
قوفي أحمد	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم	عضواً ممتحناً
خاين محمد	أستاذ	جامعة غليزان	عضواً ممتحناً
نقماري يوسف	أستاذ	جامعة الشلف	عضواً ممتحناً

السنة الجامعية: 1446–1447 هـ/ 2024/2025 م

قال تعالى:

بسم الله الرحمن الرحيم

(يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ) الحجرات 13

إن هناك خبراء في الصراع الفكري أخصائيون في تحطيم الأفكار، تماما مثل

أخصائيي الذرة المختصون بتحطيم نواة الذرة

مالك بن نبي

إهداء

وأنا بصدد إنجاز الفصل الأول من البحث.....

.....إلى روح أبي إلى الطود الذي علمني الاستغناء، أهدي هذا العمل.

شكر وعرفان

نحمد الله على فضله ونعمه وكرمه أن أعانني ووفقني على إنجاز هذا البحث، ثم أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل قاضي الشيخ، نظير إشرافه على هذا العمل، كما أتوجه بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام أعضاء اللجنة المناقشة، على رحابة وسعة صدورهم وقبولهم مناقشة هذه المذكرة، ونشكر كل من علمني وأخص بالذكر أساتذة المركز الجامعي سي الحواس بريكة وأساتذة جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم.

مقـدمة

قطعت التجربة الروائيــة الجزائريــة أشواطاً منذ إهدائهــا للإنسانية أول رواية تصل كـاملة (الحمار الذهبي) للوكيوس أبوليوس(*Lucius Apuleius*)، ووصولا للروايـة المعـاصرة بكافة أنواعها، ولعل الجوائـز العربية والعالمية التي تحصدها الأعمال السردية الجزائرية، تعد خير دليل على جودتها ومكانتها المرموقة في الساحة الأدبية العالمية.

لا يخفى عنا أن النثر قد استطاع أن يأخذ مكان الصدارة بعدما كان مهمشاً أمام الشعر؛ هذا الذي لم يتزحزح عن مكانته في الأدبيات العربية إلا بظهور فن الرواية، التي كانت وليدة احتكـاك العرب بالآخر الغربي وتأثرهم بالثقـافة الأوربيـة خاصة، والذي أعطى للرواية العربية مكانة هامة لدى النقاد والباحثين هو مزجها للوافد الأجنبي مع التراث السردي العربي الضارب في القدم، فمحاولة الاستنبات جعلت للرواية خصوصيات فنية وأسلوبية تميزها عن غيرها من السرديات العالمية.

وفي الآونة الأخيرة انتقل الروائي الجزائري إلى التجريب قصد إبداع وخلق عوالم جديدة تستجيب لروح العصر، فكان الاشتغال على التاريخ ملاذاً لفهم الواقع ضمن خلفياته القبلية التي ساهمت في إنتاجه وتبلوره والتطلع للمستقبل، فإقحام معطيات التاريخ ومزجها بالخيال ينتج سردًا قريبًا من الواقع، محملًا بجماليات تخييلية من شأنها أن تحفز المتلقي وتجعله يعيش داخل أحداث الرواية بجميع جوارحه ومكتسباته القبلية متطلعًا لما هو قادم،

والشخصيات الروائية تؤدي دورًا مهمًا في هذه العملية، فهي بوصفها شخصيات تاريخية معروفة لدى المتلقي تتفاعل وتتحاور مع شخصيات أخرى قد تكون غير تاريخية تشد القارئ وتحفز مخيلته نحو النقد الممنهج والبناء، قصد تحليل منطقي يركز على عنصر التأويل كونه يقوم بالدور الأهم في المقاربة الأدبية لدى المتلقي.

وإذا كان السرد التاريخي يعتمد على التاريخ بأحداثه ووقائعه المثبتة، فإن الرواية التاريخية تعتمد عل الخيال والإبداع أكثر من اعتمادها على المادة التاريخية الجامدة.

ولهذه الأسباب وقع اختيارنا على رواية الديوان الاسبرطي لعيساوي عبد الوهاب كمتن روائي تاريخي لمقاربته في بحثنا هذا الموسوم بالمثاقفة وتقويض المركز في الرواية الجزائرية – الديوان الاسبرطي أنموذجًا – .

ولعل الحافز الأكبر أو السبب الذاتي الذي نحا بنا نحو هذا المتن، هو البحث في أسباب التتويج بالجائزة وتتبع منطلقات لجان التحكيم وميولاتهم ومنتهاهم الفكري النقدي بغية مسايرته، والسبب الموضوعي هو كون الرواية أو العمل السردي الموسوم بالديوان الإسبرطي يجمع شخصيات مختلفة تتحاور فيما بينها وتتثاقف ضمن إطار مكاني وزماني محدد؛ وهذا ما يحفز الناقد المقارن أي أن السبب هو انتماء عملية التثاقف للدرس المقارن لكون الشخصيات مختلفة الأعراق (جزائري، عثماني، فرنسي).

شهد النقد الأدبي تطورًا كبيرًا خاصة بعد الدرس اللساني الدوسيسيري والشكلاني الروسي اللذان شكلا النواة الأولى للدراسات النسقية التي تعنى بالنص الأدبي كبنية قائمة بذاتها تتجاوز السياق، وهذا ما فتح الباب على مصراعيه للمقاربة الأدبية التي من شأنها أن تعيد النظر في المفاهيم والمصطلحات الإجرائية قصد إعادة تشكيلها وضبطها ضمن المتغيرات الحاصلة على أنماط التفكير التي تأثرت بفلسفات ما بعد الحداثة ؛ هذه الأخيرة التي فعلت آليات التشكيك والتقويض لكل ما هو مركزي وثابت ومهيمن ومتوارث، وهذا ما أنتج نظريات جديدة قصد مقاربة المتون الأدبية مثل نظرية النقد الثقافي والقراءة والتلقي، والتأويلية وما شابه ذلك.

ونظراً للزخم والسجال المعرفي والثقافي الذي أحدثته الرواية فقد حاولت هذه الدراسة الإجابة عن معوقات المثاقفة وإبراز مظاهر التأثير والتأثر وتقويض تعالي المركز وسبل الانتصار للهامش والنأي به عن بؤر الاستلاب والضياع الهوياتي، وهذا ما يخلق بعض الإشكاليات من قبيل:

* سؤال المثاقفة وماهي معوقات التلاقح الثقافي من خلال شخصيات الرواية ؟

* مامدى تأثير فعل المثاقفة على شخصيات الرواية وكيف انعكس التلاقح الثقافي على المتلقي؟

*كيف بدت العلاقة التي تحكم المركز والهامش في رواية الديوان الاسبرطي؟

*كيف تقوضت المراكز المهيمنة في المتن السردي وكيف أزاح الهامش سلطة المركز؟

* ما موقف الهويات المتصارعة من فعل التلاقح الثقافي وما دلالة نموذج المدينة من خلال تمظهراته في الرواية ؟

* ما الاستلاب الهوياتي وكيف تمظهر كنسق ثقافي في الرواية ؟

ولكون العمل الذي بين أيدينا ينفتح على أبعاد ثقافية وحضارية متنوعة، ومن أجل الوصول إلى تفسير وتأويل أدبي لا يخرج عن أطره المنهجية، قمنا بتقسيم البحث إلى ثلاث فصول، فصل أول نظري تناولنا فيه المفاهيم والمناهج التي سيبنى بها البحث، مثل مفاهيم الثقافة والمثاقفة والتقويض، والمركز والهامش، وتحديد الإجراءات النقدية التقويضية والسيميولوجية، والتطرق لبعض آلياتهما التطبيقية، وفصل ثانٍ تطرقنا فيه إلى تلخيص الرواية، ووصف العتبات النصية الواردة في المتن الروائي؛ ومحاولة البحث في دلالاتها؛ لنصل إلى الخوض في مقاربة عتبة غلاف الصورة، ثم فصل ثالث وأخير يعنى بالنقد الثقافي، والمكان كمقوض للمركز، ونموذج المدينة والصراع الهوياتي مع الآخر في الرواية، والتطرق لنماذج من المدن في الرواية، ورصد نسق الاستلاب وعلاقة الأنا بالأخر، فكانت الخطة- بعد الإهداء والشكر والمقدمة – موضحة على النحو التالي:

الفصل الأول: **مفاهيم نظرية**

1- مفهوم المثاقفة.

2- مفهوم التقويض.

3- مفاهيم حول المركز والهامش.

4- قضية المركز والهامش في الدراسات الثقافية.

5- المنهج السيميائي وآلياته في النقد الأدبي.

6- إستراتجية التقويض عند دريدا.

الفصل الثاني:العتبات النصية وتقويض المركز في رواية الديوان الاسبرطي

1- ملخص الرواية.

2- وصف العتبات النصية في رواية الديوان الاسبرطي.

3- دلالة العتبات وتقويض المركز في رواية الديوان الاسبرطي.

4- عتبة صورة الغلاف.

الفصل الثالث: نموذج المدينة والصراع الهوياتي مع الآخر في رواية الديوان الاسبرطي

1- النقد الثقافي.

2- المكان كمقوض للمركز في الديوان الاسبرطي.

3- المدينة بين المثاقفة والصراع الهوياتي.

4- نماذج من المدن ومسألة الصراع الهوياتي في الديوان الاسبرطي.

5- الآخرية ونسق الاستلاب الهوياتي في الديوان الاسبرطي.

ثم ختمنا البحث ببعض المخرجات التي أسفر عنها البحث.

ولمقاربة الرواية التي بين أيدينا والمتمثلة في رواية الديوان الإسبرطي لصاحبها عبد الوهاب عيساوي رأينا أنه من الضروري استدعاء عدة مناهج نقدية قصد دراسة هذه العينة، وإذا سلمنا بأن المنهج هو من يستدعي نفسه ويفرض سلطته على المتلقي أو القارئ الفعلي، ولكون الرواية مكتظة بالحوارية بين أطراف متناقضة فكريا وعقديا وحضاريا تحاول التثاقف والتلاقح فيما بينها، رأينا أن المقاربة تقتضي استدعاء عدة مناهج لعل أهمها الوصف كمنهج علمي، والاستعانة بالمقاربة السيميولوجية، والقراءة الثقافية، والإستراتيجية التفكيكية، قصد تفكيك المشهد الروائي وإعادة صياغته ضمن أطره النسقية، فالوصف لابد منه حين الاشتغال على المتون السردية والتاريخ حاضر لا محالة بحضور الأحداث التاريخية متزامنة مع ذكر شخصياتها العالقة في الذهن، أما عن السيميولوجيا والتفكيك

والنقد الثقافي فهم أساس النقد النسقي الذي يرى أن النص بنية نسقية ينبغي الانطلاق منها قصد فهم النص دون الغلو في إقحام ما كان خارجه.

ونصدقكم القول أن العمل على مثل هذه المناهج النقدية الوافدة من الغرب، فيه من الصعوبة ما يجعل الباحث يجثو منهكا لكثرة المصطلحات وتداخل النظريات.

وقد اعتمدنا في بحثنا على بعض المراجع أهمها:

- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر،ط6، 2020.
- آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.
- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

وحري بنا أن نُقِر أن رواية الديوان الاسبرطي قد تناولها بعض النقاد والباحثين لكن لم يكـن البحث في صميم المثاقفة وتقويض المركز، ومن بعض الدراسات التي تناولت المدونة نجد: (السرد المضاد للتاريخ في رواية الديوان الاسبرطي لهاشمي غزلان 2023، تمثلات الآخر اليهودي في الرواية العربية المعاصرة رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي أنموذجاً لبيبي نذير 2022، الانساق الثقافية في رواية الديوان الإسبرطي للخضر بن عيسى ذيب 2021، خطاب الأنا والآخر في رواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب عيساوي بين التصادم والتفاهم لقعفازي حسين وبوزيدي نعيمة 2023، حواريّة السرد التاريخي وتداخل الأصوات في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي لسعيدي منير 2022) .

وفي الأخير نتمنى أن يفتح هذا البحث المتواضع آفاقًا جديدة لمقاربة روايات عبد الوهاب عيساوي، وفق المناهج النقدية المعاصرة، ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر للأستاذ قاضي الشيخ على صبره وتوجيهاته، كما لا أنسى كل من ساعدني من قريب ومن بعيد في انجاز هذا البحث.

غوالمي موراد

بريكة ولاية باتنة يوم : 05 أوت 2024

الفصل الأول

ثنائية الثقافة والتقويض بين المركز والهامش

مفاهيم نظرية

1. مفهوم المثاقفة.
2. مفهوم التقويض.
3. مفاهيم حول المركز والهامش.
4. قضية المركز والهامش في الدراسات الثقافية.
5. المنهج السيميائي وآلياته في النقد الأدبي.
6. إستراتجية التقويض عند دريدا.

1 – مفهوم المثاقفة:

قبل الخوض في محاولة تحديد المصطلح ينبغي الإشارة إلى تشابك وتعدد المصطلحات الممهدة لتبلور وبروز اصطلاح المثاقفة، وحريا بنا أن نبدأ بالمفهوم اللغوي لاجتثاث جذور هذه الكلمة من المعاجم الثرية المحكمة، ولا يتم الوصول إلى حد المثاقفة إلا بتناول التطور التاريخي للفظ الثقافة بحد ذاتها.

1–1 مفهوم الثقافة لغةً:

من الجذر اللغوي ث ق ف، نستطيع تحديد عدة معان كما وردت في المعاجم والقواميس، ففي لسان العرب نجد:" ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفاً وثِقافاً وثُقُوفةً: حَذَقَه... ويقال: ثَقِفَ الشيءَ وهو سُرعةُ التعلم. ابن دريد: ثَقِفْتُ الشيءَ حَذَقْتُه، وثَقِفْتُه إذا ظَفِرْتَ به. قال الله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم (فإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ)الأنفال آية 57. وثَقُفَ الرجلُ ثَقافةً أي صار حاذِقاً خفيفاً مثل ضَخُم، فهو ضَخْمٌ... ففي حديث الهِجْرةِ: وهو غلام لَقِنٌ ثَقِفٌ أَي ذو فِطْنةٍ وذَكاء "[1]، ومما سبق نلاحظ أن معنى الثقافة يأخذ عدة أشكال منها: الحذاقة، وسرعة التعلم، والظفر بالشيء، والفطنة والذكاء.

[1]– أبو الفضل بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، مادة(ث ق ف)، ج:09، ص 19.

وعند الزمخشري نلمس معنى آخر، وهو التأديب والتهذيب. " ومن المجاز : أدّبَهُ وثقّفهُ . ولولا تثقيفُك و توفيقُك لما كنت شيئا وهل تهذّبتُ وتثقّفتُ إلّا على يدك "[1]، ومادة ثقف في اللغة نجدها لا تخرج عن معاني وصفات نبيلة تقرن بالفرد فتارة يكون فهم وتارة حذق وتارة فطن سريع التعلم.

وينبغي توضيح أمر مهم وهو أن منبت هذا اللفظ فرنسي إذ "من المبرر أن نتوقف، بصفة خاصة، مع المثال الفرنسي لاستخدام 'ثقافة' ، إذ يبدو أكيداً أن التطور الدلالي الحاسم الخاص بالكلمة والذي سمح، لاحقاً، بابتداع المفهوم حدث داخل اللسان الفرنسي، في قرن الأنوار، قبل أن ينتشر بواسطة الاقتراض اللساني داخل اللسانين المجاورين (الانجليزي والألماني) "[2]، ويمكننا القول إن المتتبع لكلمة ثقافة يجد أن منبتها في اللغات الأجنبية يعود في بداياته اللغوية إلى الأصل اللاتيني"(*cultura* من فعل *colere* بمعنى حرث أو نمىّ). وقد كانت دلالة الأصل اللاتيني في العصور القديمة والوسيطة مقصورة على تنمية الأرض ومحصولاتها ... ومع أن شيشرون استعملها بالمعنى المجازي داعيًا الفلسفة *(cultura mentis)* أي فلاحة العقل أو تنميته فإن هذا المعنى ظل نادرا في

[1] –أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، باب الثاء، ج:01، ص110.

[2] – دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية،ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، ط1، 2007، ص16.

اللغة اللاتينية ... فلما كان القرن الثامن عشر أخذ الكتّاب الفرنسيون كفولتير وأقرانه، يطلقون هذه اللفظة إجمالا دون إضافة إلى شيء معين وغدت (*culture*) بهذا المعنى المطلق تدل على تنمية العقل والذوق "[1]، ومما سبق نخلص إلى أن مفهوم الثقافة عند الغرب قد تطور من تنمية وفلاحته العقل إلى تهذيب الذوق.

1-2 مفهوم الثقافة اصطلاحا:

نلاحظ أن لفظ الثقافة يطرح إشكالا من حيث الدلالة حتى في لغته المنشأ، " حيث تفرعت عنه ثلاث دلالات، تحولت تباعًا إلى كلمات متميزة هي كلمة :*culte* وتدل على العبادة والتقديس؛ وكلمة :*colunus* وتفيد إعمار الأرض والاستيطان ، ثم كلمة :*cultura* التي تعني حرث الأرض وزراعتها "[2]، ونخلص إلى أن لفظ الثقافة قد انتقل من المجاز؛ أي من الفعل حرث *colere* إلى تنمية العقل*Culture*، "وقد شاع تداوله بصفة خاصة في كتابات أدباء ومفكري حركة النزعة الإنسانية. بيد أن القواميس اللغوية الأوروبية لم تهتم كثيرا بتدوين هذا المعنى المستحدث، فظل مهملا ولم يكتب له الذيوع والانتشار من جديد إلا في

[1]– قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، دار العلم للملايين ، بيروت، ط4،1981، ص33 .

[2] – عبد الرزاق الدواي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات:حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1،2013، ص 17.

القرن الثامن عشر مع فلاسفة عصر الأنوار"[1]، وسرعان ما اتسع المفهوم خاصة بعد ربطه بعلوم أخرى كثابت دلالي يضاف إليه متحول وغالبا ما يكون هذا المتحول علما من العلوم قائما بذاته من قبيل " ثقافة الفنون، وثقافة الآداب وثقافة العلوم، كما لو كان ضروريا أن يحدد الشيء المعتنى به تثقيفا"[2].

ومع تطـور الدراسات الانثـروبولوجية تبلـور مفهـوم جديـد للثقـافة، حيث أننـا " ندين إلى عـالم الأنثـروبولوجيـا البريطـاني إدوارد بارنـات تايلـور(*Edwar Burnett Tylor*)(1832-1917) بأول تعريف للمفهوم الاثنولوجي للثقافة: إن"ثقافة" أو "حضارة"، موضوعة في معناها الإثنولوجي الأكثر اتساعاً، هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"[3].

و"الثقافة بمعناها الواسع والمتداول، هي ما يكتسبه المرء من معارف متنوعة شاملة للعديد من الميادين، وما يحرز عليه من ذوق وحس نقدي وحكم سليم.أما

[1] – عبد الرزاق الدواي ،المرجع السابق، ص18.

[2] – إبراهيم الصعبي، جدلية الثقافة والمعرفة المعاصرة، مجلة آفاق المعرفة، ع529، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص290.

[3]– دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ،المرجع السابق،ص31.

في الإثنولوجيا، فهي تعني جميع ضروب النشاط المميزة لمجتمع ما، من أكثرها بساطة إلى أشدها تعقدا " [1].

والباحث في دلالة مصطلح الثقافة يجد صعوبة لكثرة التعريفات مع كثرة العلوم وتنوع زوايا النظر، و"يكفي القول أن هناك اتجاهين في تلك التعريفات يتنافسان على التفوق، أحدهما ينظر إلى الثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والأيديولوجيات، وما شاكلها من المنتجات العقلية، أما الاتجاه الآخر فيرى الثقافة على أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما، و العلاقات الشخصية بين أفراده وكذلك توجهاتهم "[2]، والذي يجعلنا نكتفي ببعض التعريفات وعدم الغوص أكثر في دلالة المصطلح هو اتساع الدلالة، حيث " يبدو معنى (الثقافة) مفهوماً متمدداً ومطاطاً ويمكن تطبيقه تقريباً على أي موقف أو تعبير أو جهد إنساني "[3]، كما عرفها مالك بن نبي بقوله: " فالثقافة هي تلك الكتلة نفسها بما تتضمنه من عادات متجانسة، وعبقريات متقاربة وتقاليد متكاملة، وأذواق متناسبة وعواطف متشابهة، وبعبارة جامعة: هي كل ما يعطي الحضارة سمتها الخاصة ويحدد قطبيها: من عقلية ابن خلدون، وروحانية الغزالي، أو عقلية ديكارت

[1]– جلال الدين سعد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2004، ص123.

[2] – مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، عدد223،يوليو1979، الكويت، ص29.

[3] – تيري إغلتن، الثقافة، ترجمة لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1 ،2018، بغداد، العراق، ص21.

وروحانية جان دارك، هذا هو معنى الثقافة في التاريخ "[1]، ومنه فالثقافة تشمل كل ما هو موجود في عقل البشرية من مدارك.

1-3 مفهوم المثاقفة (Acculturation):

من المعلوم أن الاختلاف ظاهرة طبيعية وفطرية في البشر، ونستطيع القول أنها تبدأ من اللون والصفات الخَلْقية؛ كحجم الأعضاء ولون العينين والبشرة وما شابه ذلك ؛ لتمتد إلى الصفات الخُلُقية مثل طبيعة المعتقد والحالة الفكرية، وتختلف هذه الصفات باختلاف القبائل والشعوب والأمم، ونتيجة للاحتكاك الإنساني الذي يقتضي نشوء عمل تبادلي للمدركات تبدأ ملامح ظاهرة المثاقفة في البروز.

إن مفهوم المثاقفة يتحدد من جهة أنها مفاعلة أي مشاركة أو عملية تبادل فكري بين شخصين أو أكثر أثناء الاحتكاك، "فتحديد التبادل الفعال الذي نتصوره يساعد على تكوين ثقافة معينة، يجب أن يبدأ من هذه النظرة العامة عن المحيط الثقافي، فالثقافة أولا هي (محيط) معين يتحرك في حدوده الإنسان ، فيغذي إلهامه ويكيف مدى صلاحيته للتأثير عن طريق التبادل "[2]، ويمكن الإشارة إلى أن علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين قد حددوا مصطلح المثاقفة على أنها" تلك الظواهر

[1] – مالك بن نبي ، مشكلة الثقافة ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط4 ، 1984 ، ص،77.

[2] – المرجع نفسه ، ص 102.

التي تنتج عندما يحدث اتصال ثقافي مباشر بين جماعات ثقافية مختلفة، وما يترتب عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية لهذه الجماعات "[1]، ومن التحديد السابق نخلص إلى أن فعل التثاقف لا يرقى إلى مصاف المثاقفة؛ إلا بوجود تغيير في النمط الثقافي لأحد أطراف التلاقح الثقافي، ومنه يمكن أن يتبلور مفهوم المثاقفة من ناحية أنها المشاركة الفكرية والتلاقح الذي يخلق تبادل بين للقيم والمدركات أشخاص ما .

ويعود السبق في التركيز على مظاهر التثاقف لعلم الأنثروبولوجيا، الذي تجاوز علم الأعراق أو الأثنولوجيا كونه يدرس الإنسان بصفته كائن ثقافي ضمن إطار اثني، ليتطور ويصبح دراسة مقارنة ثقافية بين الاثنيات، ويرقى إلى الانثروبولوجيا التي تتولى مهام التحليل والتصنيف والتفسير والتنظير، و"يبدو أن الاسم التثاقف، بما هو اسم، كان قد ابتدع، منذ عام 1880 من قبل ج.و.بويل* *(j.w.powel)* عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي الذي كان يسمي هكذا تحول أنماط المهاجرين وفكرهم في تماسهم مع المجتمع الأمريكي. ولا تعني الكلمة مجرد نزع

[1] – شارلوت سميث ، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية، المركز القومي للترجمة ،القاهرة ، مصر، ط2، 2009، ص229.

*جون ويزلي باول، بالأنجليزية:**John Wesley Powell**،1902/1834،جيولوجي أمريكي ومتخصص في علم الأجناس.

للثقافة."[1] ومن المحتمل " أن يكون أحد مبتدعي مفهوم التثاقف الرئيسيين هو هرسكوفيتس* (*Herskovits*) الذي انصرف منذ عام 1928 عن دراسة الهنود، وهو الموضوع الذي كاد يكون، حينها، الموضوع الوحيد للأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة ليكرس جهده للبحث في ثقافة السود، أسلاف العبيد الأفارقة"[2]، إن التثاقف هنا قد يختلف مع المثاقفة من حيث الوزن الصرفي والدلالة فصيغة المفاعلة تقتضي المشاركة حتما لكن صيغة التفاعل قد تعني المشاركة وقد تعني الانقياد والمطاوعة كما في قوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم " فَنَادَوْاْ صَٰحِبَهُمْ فَتَعَاطَىٰ فَعَقَرَ" سورة القمر آية 29، فلو تصفحنا تفاسير القرآن الكريم لوجدنا أحدها وهو تفسير العلامة عبد الرحمان بن ناصر السعدي يقول " فتعاطى أي انقاد لما أمروه به من عقرها"[3] ، فإذا سلمنا بأن معنى التثاقف يقتضي اللين والمطاوعة أثناء عملية التواصل والاحتكاك بين الشعوب ؛ أي أنه عملية آنية وحتمية فإن المثاقفة تقتضي قبول العنصر الدخيل وتفادي الصراع الفكري معه بعد عملية التثاقف، " فتبدو كأنها فعل محايد من التعارف الثقافي في إطار نسبية ثقافية تتوخى تفادي

---

[1]– دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، المرجع السابق، ص92.

* ملفيل هرسكوفيتس عالم أنثروبولوجيا وفلكلور أمريكي، 1895 / 1963، اشتهر بدراساته عن الزنوج في أفريقيا .

[2]– دنيس كوش، المرجع نفسه، ص90.

[3]– عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص826.

الخلافات الناجمة عن الجهل المتبادل وتحولها إلى صراعات فكرية أو مواجهات بين الجماعات البشرية" [1]، ومن المعلوم أن الباحث في تحديد المصطلحات يصطدم لا محالة بالتداخل والكثرة ويصعب عليه الاكتفاء بتعريف محدد ارتأينا الاستعانة بمفهومين محاولين التعليق عليهما لضبط مفهوم قريب للفهم.

يعرفها ملفيل هرسكوفيتس على أنها "المثاقفة/التثاقف بأنه رصد الظواهر التي تنجم عن الاحتكاك المباشر والمستمر بين جماعتين من الأفراد مختلفين في الثقافة مع ما تجدره من تغيرات في النماذج الثقافية الأصلية لدى إحدى المجموعتين أو كلتيهما"[2]، وهذا التعريف قريب جداً من حد المثاقفة بحيث يركز على التغيرات التي تمس الثقافة الأصلية، والمثاقفة قد تعني "التحاور والمقارنة بين ثقافة جديدة يتم اكتسابها اختياريا، وبين ثقافة أصلية لدى الفرد أو الجماعة. وتؤدي الثقافة من هذا المنطلق إلى حدوث تغير ما، ناتج عن المزج أو الحوار بين حضارتين أو ثقافتين، وليس خضوع ثقافة إلى ثقافة أخرى"[3]، وبالتركيز على عنصر التحاور وتقبل الآخر

[1]– عصام بوعزة (ترجمة القرآن الكريم بين الدعوة والمثاقفة)، الترجمة وإشكالات المثاقفة، منتدى العلاقات العربية والدولية، قطر، ط1،2016، ج2، ص336. .

[2] – سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2014، ص269.

[3] – جمال نجيب التلاوي، المثاقفة عبد الصبور واليوت، دراسة عبر حضارية، ترجمة:ماهر مهدي، حنان الشريف، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، ط1، 2005، ص07.

دون الوقـوع في صـدام مبـاشر يخل والتعايش وبأخذ مبدأ الاكتساب الاختياري نكون قد حققنا فعل التثاقف ليسمو لمصاف المثاقفة.

مفهوم التقويض (*Deconstruction*):

لا يخفى على الباحثين أن المصطلحات الأدبية قد شابها الكثير من الغموض والالتباس مع مثيلاتها التي تؤدي نفس المعنى أو تقترب منه، وهذا ما حدث مع مصطلح التقويض؛ حيث التبس به مصطلح التفكيك لقربه منه ومماثلة معناه، ولعل السبب الذي أحدث هذا الغموض هو عنصر الترجمة وتأثرها بترسبات التراث القومي والديني بغية الاستنبات الملائم، لذا سنحاول توضيح الفرق بينهما والعمل بالمصطلح الأقرب لغةً واصطلاحاً.

2-1 التقويض لغة :

جاء في لسان العرب " قَوَّضَ البناء: نَقَضَه من غير هَدْم، وتَقَوَّض هو: انْهَدَم مكانه، وتَقَوَّضَ البيتُ تَقَوُّضاً وقوَّضْتُهُ أَنا... وتَقَوّضَ البيتُ وتَقَوَّزَ إِذا انهدم، سواء أَكان بيتَ مدَر أَو شعرَ"[1]، ومن هذا المفهوم يتضح معنى التقويض بوصفه عملية انهدام لبنيان كان قائما بذاته، وجاء في القاموس المحيط " وهو يَتَفَكّكُ: إذا لم يكن

[1]– أبو الفضل بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، الجزء11، 1999، ص346.

به تماسك من حمق"[1] أما المعجم الوسيط فنجد فيه "تفككت شخصية فلانٍ: ضعفت. وفلان يتفكك في مشيه وكلامه: يضطرب فيهما"[2]، وينبغي الإشارة إلى اشتراك جل المعاجم اللغوية في معنى الانهدام وعدم التماسك والضعف والاضطراب.

2-2 التقويض اصطلاحاً:

إن الحديث عن التقويض يكون من خلال تتبع البدايات الممهدة له خاصة مع العصر الحديث حيث تلاشت النظم الفلسفية القديمة والميتافيزيقا التي أثقلت كاهل الإنسان الغربي ونركز على أفكار فريدريك نيتشة ثم مارتن هايدغر لنخلص إلى تبلور مصطلح التقويض عند جاك ديريدا.

2-2-1 فردريك نيتشه والتقويض:

أما من الناحية الاصطلاحية فيمكن تتبع معنى التقويض من بداية بروز ملامحه كنظرية فلسفية ممهدة لغزو النص الأدبي باعتباره وسيلة مقاربة وفهم، حيث يدين بشدة للفيلسوف الألماني فردريك نيتشه* (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*) الذي هاجم الأخلاق والعقل والدين وحاول تقويضها " ليس هناك خطأ أخطر من الخلط بين العلة والمعلول، إنه ما أسميه الانحراف الحقيقي

---

[1] – مجد الدين الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص1261.

[2] – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر،ط3، الجزء1، دس، ص698.

*فريدريش فيلهيلم نيتشه، بالألمانية Friedrich Nietzsche، 1900/1844، فيلسوف ألماني وناقد ثقافي وشاعر.

للعقل. ومع ذلك فإن هذا الخطأ من العادات البشرية الأكثر قدما والأكثر معاصرة، بل هو مقدس لدينا ويحمل اسم ال"دين" وال"أخلاق". كل اقتراح يصوغه الدين والأخلاق يتضمنه، ويعتبر الكهنة والمشرعون الأخلاقيون أصل انحراف العقل ذاك"[1] ، إن نيتشه يشير إلى خطأ الإنسان حين يضبط تصرفاته ويربطها بمعتقدات قبلية أملاها عليه الدين دون أن يخوض في أسبابها أو يسأل عنها ولا مجال للعقل في نفيها أو استبعادها حتى ولو كانت تضر بالإنسان ، فهو يقوض الأخلاق والدين معاً ويهاجم الكهنة والمشرعون ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتبر مبدأ حرية الاختيار حيلة تبناها رجال الدين للتحكم في الأتباع " لم يعد لنا الآن أي تسامح مع مفهوم"حرية الاختيار"، لا نفهم معناه إلا قليلاً- إنها أكبر حيل المراوغة المشبوهة التي يمارسها علماء اللاهوت الذين يهدفون إلى جعل البشرية – مسؤولة – الذي يريدون، أي جعلها أكثر تبعية لعلماء اللاهوت... فإن إرادة العقاب والمحاكمة هي التي تعمل"[2] ، لقد تجاوز نيتشه الحديث عن الأوامر والنواهي التي يفرضها علماء الدين على أتباع الديانة وآثر التوجه مباشرة نحو حرية الاختيار ليجعل منها حيلة يتخذها رجال الدين للسيطرة على الأتباع باعتبارها دائمة ما

[1]– فرديدريك نيتشه، أفول الأصنام، ت حسان بورقيبة و محمد الناجي، إفريقيا الشرق،الدر البيضاء،المغرب، ط1، 1996، ص44.

[2]– المرجع نفسه، ص53.

دامت الديانة قائمة، إن نيتشه بهذا الطرح يقوض علم النفس القديم " علم نفس الإرادة، قد انبثق من كون أصحابه، الكهنة الذين كانوا على رأس الجماعات القديمة، أرادوا أن يمنحوا أنفسهم حق فرض عقوبات أو إعطاء مثل هذا الحق للإله... إن كانوا قد تصوروا رجالاً أحرارا فلهدف واحد، لكي تمكن محاكمتهم وإدانتهم، لكي يصيروا مذنبين: بالتالي، كان يلزم قطعاً أن تُفهم كل حركة على أنها كانت إرادية، أن يُفهم أصل كل حركة على أنه كان كامنا في الشعور "[1].

إن نيتشه بطرحه السابق يضرب علم النفس القديم أو علم الإرادة في صميمه الأول بحيث يقوضه جاعلاً منه حيلة من حيل السيطرة والتحكم في الإنسان، ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يهاجم الديانة المسيحية والآلهة ويقوضهما معاً " إن المسيحية هي ميتافيزيقا الجلاد..."[2]، لقد ربط نيتشه الدين المسيحي بالميتافيزيقا قاصداً تقويضها مشككاً في رجال الدين واصفاً إياهم بالجلاد الذي يستعد لعقاب المذنبين، أما عن إدعائه أو طرحه الخطير الذي هاجم فيه الآلهة معلناً موتها " لقد كانت فكرة الإله حتى الآن الاعتراض الرئيسي ضد الوجود ..إننا نجحد الإله ننفي

[1] – فرديدريك نيتشه، أفول الأصنام، المرجع السابق، ص54.

[2] – المرجع نفسه، ص54.

المسؤولية عن الإله: بهذا فقط ننقذ العالم "[1]، فإن جحود الإله بنفي المسؤولية عنه لا يتعارض وفكرة حرية الاختيار التي قوضها في ما سبق بل يحمل الإنسان نتيجة أفعاله السيئة التي يحاول التملص من تبعاتها بإرجاع أسبابها للقدر والآلهة، لتأتي بعد كل هذا الفكرة المركز التي قوضها نيتشه في مؤلفه الشهير هكذا تكلم زرادشت " لكن حالما وجد زرادشت نفسه وحيداً حدّث قلبه بهذا الكلام : أيعقل هذا ؟!هذا القديس العجوز لم يسمع هنا في غابه بعد أن الله قد مات!"[2]، لقد التقى نبي نيتشه مع العجوز العابد أسفل الجبل واستمع لحديثه عن الخلوة والتعبد، ليُفاجئ المتلقي بإعلان زرادشت النبي المزعوم في الرواية عن موت الإله، وبهذا يظهر التقويض جلياً ليجعل من نيتشه أول مهاجم للميتافيزيقا والمعتقد والأديان والآلهة معاً.

2-2-2 مارتن هايدغر والتقويض:

ولتتبع معنى التقويض وجب علينا ذكر الفيلسوف مارتن هايدغر* *(Martin Heidegger)* ممهد ثاني لميلاد التفكيكية، وهذا خلال خوضه في مسالة الكينونة والوجود وتأسيسه لأنطولوجيا جديدة تتخذ الوجود الإنساني موضوعا للدراسة بدل الوجود في صفته العامة وطرحه لفكرة الدازين هذا " الكائن

[1] – فرديدريك نيتشه، أفول الأصنام، المرجع السابق، ص56.

[2] – فرديدريكنيتشه،هكذا تكلم زرادشت، ت علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007، ص39.

* مارتن هايدغر، بالألمانية Martin Heidegger ، 1889 /1976 ، فيلسُوف أَلَمَّانِي.

الذي هو أنا نفسي في كل مرة ، الذي كينونته هي لي في كل مرة . هذا التعيين إنما يشير إلى تقوم أنطولوجي"[1] ، ففي قول هايدغر إنما يشير إلى تقوّم أنطولوجي تصريح بتقويض الانطولوجيا القديمة التي تعنى بالوجود وظهور انطولوجيا جديدة تعنى بالإنسان بصفته أنا داخل حيز الوجود، فالتقوّم يحمل دلالة زوال الاعوجاج وبروز القيمة، والإنسان عند هايدغر هو الكائن الوحيد الذي يقول أنا أو هو الكائن الوحيد الذي يتساءل والانطولوجيا التي يجب صب الاهتمام عليها هي مجال حياة هذا الكائن وتفاعله مع المكان والزمان ووعيه وشعوره، باعتباره الموجود الوحيد الغير منغلق على ذاته، وعلاقته بالعالم منبثقة من صميم وجوده وهو مدرك وواعي لوجوده ومنفتح على العالم، وهو بهذا التعبير يسعى نحو هدم ودحض الانطولوجيا اليونانية التي تهتم بالأشياء غير المادية أو الجوهر الذي يعد أساس الميتافيزيقا.

2-2-3 جاك دريدا والتقويض:

إن التفكيكية هي نتاج ما بعد الحداثة ونظرياتها وهي مخاض كلاً من النظريات اللسانية والبنيوية والسيميولوجية، فمع نهاية الحرب العالمية الثانية وشعور العالم بالقلق والتوتر والاضطراب، بدأ التشكيك في الأخلاق والدين وتفشى

[1] – مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ت فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص232.

الإلحاد، وعم الخوف على مصير الإنسانية، واُستُنكِرت الأنظمة الاقتصادية سواء كانت رأسمالية أو اشتراكية، ووقف الفكر موقف دهشة وارتباك إزاء ما يحدث فكانت الضربات الأولى موجهة نحو الثوابت والمعتقدات والمسلمات بوصفها سبباً للنكسة وعجزها عن وقف الموت وإنقاذ البشرية، و" ليس من قبيل الصدفة أن تأتي التفكيكية، بل دعت الحاجة ملحة لطلبها في وقت أصبح العالم يشكك في معرفته، بعدما بدأ يسقط كل شيء كان يدعي باليقين"[1]، فبعدما تجاوز الإنسان مرحلة اللوغوس والميتافيزيقا وتبنى عقلانية كانط التي تجمع بين التجربة الحسية والعقل لاكتساب المعرفة والتعرف على الحقائق أسلم أموره للعلم فاصطدم بجدار الموت والجشع.

يعد الفيلسوف والأديب والناقد الفرنسي جاك دريدا *(Jacques Derrida)* الرائد الأول لميلاد التفكيكية أو التقويض، وهو أول من استخدم التقويض مفهوماً وتوظيفاً، وهذا ما يتفق عليه جل الباحثين.

ويمكن تحديد التقويض على أنه " المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في

[1]– فرفودة فاطمة، مقال جاك دريدا: ميلاد التفكيكية بين الممارسة النقدية وتقويض المركز، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، مجلة التدوين، عدد 11، تاريخ النشر 30 جويلية 2018، ص 84.

مواجهته للفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا. وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى التفكيك "[1].

والتفكيك عملية تقتضي إعادة بناء ما تم تفكيكه، أما التقويض فبعيد كل البعد عن البناء فهو نقيض البناء، "كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض، إذ يرى في إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه"[2]، ومما سبق ذكره يتضح أن التقويض لا ينتج نصا متماسكا فغاية الناقد لا تتحدد بالنص الثاني بل تتعداه إلى ما بعد التفكيك والبناء فهي تمتد وتتركز في عملية الهدم نفسها والمعنى المصرح به في النص الأدبي دائما ما يحمل معاني ضمنية غائبة تطفو إلى السطح بمجرد تعدد الإجراءات القرائية النقدية، والمقصود بالإجراء القرائي النقدي هو ذلك الإجراء الذي يتجاوز المناهج السياقية التي ترتكز على الكاتب وظروفه وحالاته النفسية وتهمل النص والمتلقي.

---

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص 107.

[2]– المرجع نفسه ، ص 107،108.

مع ظهور الدرس اللساني في أواخر القرن التاسع عشر، أخذ الدرس النقدي ينحو وينزع إلى مقاربة النص بصفته بنية متكاملة في حد ذاتها ينبغي دراستها بمعزل عن ظروف كاتبها ومحيطه، ومن المعلوم أن النص يتكون من وحدات لغوية أو علامات لسانية وجب التركيز عليها بصفتها العنصر الرئيس الذي يكون النص، فهذه الأخيرة هي التي تحدد المعنى ضمن ثنائية الدال والمدلول، فالدال هو المادة المكتوبة أو المنطوقة والمدلول هو الجانب الحاضر في الذهن، وقد ركز دريدا على هذه الأخيرة أي الصورة الذهنية التي ربطها بمبدأ الإحالات، ويشير إلى" أن كل عنصر في اللغة، مثلما في كل تركب، لا يتمتع في حد ذاته بقيمة، وإنما يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل – نسق من التعارضات – إن العناصر تعيش، جميعا، فيما بينها، نظاماً من الإحالات *renvois* المتبادلة وهذه الإحالات هي ما يمنحها مقامها وعملها"[1]، والجدير بالذكر أن الإحالات تتحكم فيها قوة ثانية وهي الخلفية الثقافية للقارئ أو المتلقي، ويثني دريدا على هايدغر بوصفه السباق لوضع اللبنات الأولى للتفكيك " إن ديني لهايدغر هو من الكبر، بحيث أنه سيصعب أن نقوم بجرده، والتحدث عنه بمفردات تقييميه أو كمية ، أوجز المسألة بالقول إنه هو من

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص33.

قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعلمنا أن نسلك معها سلوكاً –إستراتيجياً – يقوم على التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل"[1] .

إن العلاقة بين ثنائية الدال والمدلول ونظرة المدارس اللسانية إلى اللغة والكلام منذ دي سوسير وإلى تشومسكي ، والدراسات البنيوية التي تحاول استخلاص المعنى من الشكل كانت أهم حاضنة لميلاد التقويض ، فالانغلاق ضمن البنية النصية الشكلية وإهمال الجوانب الأخرى المساهمة في تبلور المعنى جعل الدرس البنيوي في مأزق لابد من محاولة تجاوزه، وهذا ما حدث فعلا في منتصف ستينات القرن التاسع عشر، حيث ظهرت حركة ما بعد البنيوية لتكون بمثابة التيار والمنهج المتمرد على البنيوية؛ هذا وإن عدها البعض امتداد للتوجه البنيوي وهذا ما صرح به يوسف وغليسي "إن حركة ما بعد البنيوية التي ظهرت في منتصف ستينيات القرن الماضي(أي في عز الرواج البنيوي!) ليست قطيعة في المسار البنيوي، إنما هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف – بالمفهوم الرياضي – في منحى الدالة البنيوية، تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها"[2]، والكل يعلم أن نقطة الانعطاف في الدوال لا تعني قطع للدالة بل مجرد تغير في المنحى لا غير .

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، المرجع السابق، ص 47.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص168

ألبست المقاربة البنيوية وباعتمادها على النص الأدبي معزولاً عن سياقاته الخارجية، حلة القداسة وألغت سلطة المؤلف أو المبدع التي هيمنت على النقد النسقي في شتى مراحل تطوره، حيث أن " صورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في الثقافة المتداولة تتمركز، أساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه و أهوائه ، ومازال النقد يردد، في معظم الأحوال، بأن أعمال بودلير، وليدة فشل الإنسان بودلير، وأن أعمال فان غوغ وليدة جنونه، وأعمال شايكوفسكي* *(Piotr Ilitch Tchaikovski)* وليدة نقائصه: وهكذا يبحث دوماً عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم، بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره "[1]، وهذا يعني أن الناقد يخضع لفكر المؤلف وما النص سوى ألغاز لا نملك زمامها ولا نستطيع حلها إلا بالعودة إلى المؤلف، ولهذا وجب التحرر من هذه السلطة التي تقيد الناقد وتجمد فكره" وكانت البداية مع رولان بارت* *Roland Barthes* (1915-1980) في نظريته الشهيرة (موت المؤلف:) *la mort de l'auteur* التي صاغها سنة

.* بيتر إليتش تشايكوفسكي، **1893/1840** ، مؤلف موسيقي روسي.

[1]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة : ع.بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، ص82

* رولان بارت ، بالفرنسية **Roland Barthes** ، **1939/1915**، فيلسوف فرنسي وناقد أدبي.

1968، و التي حطم فيها صنم المؤلف وقوض مملكته"[1] ، ويبدو أن فكرة موت الإله لنيتشه قد فعلت فعلتها مع بارت حيث كان ينعت المؤلف بالإله " نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير(هو رسالة المؤلف الإله)"[2]، وإذا كانت البنيوية قد ألغت سلطة المؤلف فإن مشروع ما بعد البنيوية قد زاد الطين بلة وهذا مع بارت نفسه الذي كان بنيوياً وأصبح قطب ألمع أقطاب ما بعد البنيوية حيث " أعاد بارت المؤلف إلى مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك قي فضاء ثقافي مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا"[3]، ونستطيع القول مما سبق أن المؤلف بمجرد رفع قلمه عن النص ينتهي وجوده ويصبح مجرد قارئ لا ينتمي لنصه بأي صلة ولو تحجج بلغته وأسلوبه لكان الرد والحجة عليه أن اللغة والأسلوب ما هي إلا مكتسبات قبلية تلقاها كما يتلقاها غيره ولم تكن وليدة العدم.

---

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص169.

[2]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، المرجع السابق، ص85.

[3]– يوسف وغليسي، المرجع نفسه، ص170.

إن بارت بإعلانه موت المؤلف قد فتح باباً لظهور عنصر أو لنقل دخيل مستحدث لمقاربة النص الأدبي ولم يكن لهذا العنصر سوى مستقبل لا دخل له في إحداث المعنى فقد "بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة؛ حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان متفرجا عليه أو مستهلكا له في أحسن الأحوال"[1]، وهذا ما يشير إليه عبد العزيز حمودة حيث جعل دور القارئ ركن من أركان التفكيك " لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في استراتيجية التفكيك هو دور القارئ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق، أو اللغة. القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه. ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف. من هنا فإن أي مناقشة للتفكيك لا بد أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي التي لا يوجد قبل حدوثها شيء"[2]، إن التفاعل الحاصل بين القارئ والنص الأدبي تفاعل آني لا يفرض تدخل المؤلف بقد ما يفرض تفعيل المخزون الثقافي للمتلقي في فهم وفك شفرات النص، ويمكن القول تفعيل المخزون العلمي والثقافي والأدبي للمتلقي يفرض سلطة قادرة حتى على عزل النص بحد ذاته وعزل الرقابة التي يفرضها المؤلف وهذا هو جوهر التقويض.

---

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص171.

[2]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص281،282.

إن التلقي كمصطلح أدبي يستند على فعل القراءة من المتلقي وإبعاد المؤلف لم يأتي اعتباطا بل ساهمت في تبلوره عدة نظريات ومدارس لسانية ولغوية مثل الشكلانية والبنيوية والسيميائية ، فالشكلانية بتبنيها فكرة التركيز على الشكل قد أبعدت المؤلف و قربت القارئ وحددت مفهوم الأدب "حيث عارض الشكلانيين الروس بأن الأدب فيض من روح المؤلف أو وثيقة تاريخية اجتماعية، أو تجل لمنظومة فلسفية ما إذن هي دعوة إلى استقلالية الأدب عن السياقات الخارجية المحيطة به وإبعاد كل من السياقات التاريخية والاجتماعية والفلسفية عن الأدب وتركيزهم على دراسة النص من ناحيته الشكلية أي لغوية فقط"[1]، وننوه في هذا المقام بأن مصطلح التغريب الذي تبنته الشكلانية يخدم كثيرا فكرة التقويض ، والذي ظهر "مع الشكلاني الروسي شكلوفسكي حيث وظف هذا المصطلح لأول مرة في رواية رحلات جلفرلسويفت حيث أنه يركز على كيفية تحويل الفني للمادة غير الأدبية وما يتماشى والذوق الفني الأدبي"[2]، وهذا يعني أن التغريب يوحي بشيء من التأويل وتدخل القارئ في تحديد المعنى عبر استخدام" طرائق جديدة لكسر الألفة التي

[1]– حسين حليمي، مقال:الشكلانية الروسية الامتداد والتطور، مجلة التحبير، مجلد3، عدد2، الشلف، الجزائر، ت ن : 2021/07/29، ص59، ت ت: 2023/05/01. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/160755

[2]– حسين حليمي، مقال: الشكلانية الروسية الامتداد والتطور، المرجع السابق، ص65.

كانت موجودة وكذلك تغريب الأحداث الموجودة في الرواية وهذا عبر استعمال مجموعة من التقنيات "[1] ، ومن جملة مصطلحات الشكلانية نجد مصطلح العنصر المهيمن الذي يعرفه رومان ياكبسون" بأنه العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني فهو الذي يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها"[2]، ويمكننا القول أن هذا العنصر يحدده المتلقي من خلال القراءة، و" الهدف الذي تقف خلفه الشكلانية من خلال العنصر المهيمن هي الغايـة الجمالية وكذلك إبراز دور القارئ وإعطائه حرية في تأويل وقراءة العمل الأدبي" [3]، هذا عن اهتمام الشكلانية بالقارئ أما إذا جئنا إلى البنيوية فنجدها تقصي المؤلف وتركز على نظرة القارئ للبنية الشكلية، أما السيميوطيقا فقد ساهمت في نظرية القراءة والتلقي بتركيزها على التأويل وعلى العنصر المؤول الذي هو القارئ في حد ذاته فهي " تبحث عن التأويلات المتتالية في أغوار النص بل تتعداها إلى جميع العلامات الثانوية خلف ما يحيط بنا في جميع الميادين والأطر"[4]، فبعد ما أضاف تشارلز ساندرز بيرس*

---

[1]– حسين حليمي، مقال: الشكلانية الروسية الامتداد والتطور، المرجع السابق، ص65.

[2]– المرجع نفسه، 67.

[3]– المرجع نفسه، 67.

[4]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص 39.

* تشارلز ساندرز برس، بالانجليزية: Charles Sanders Peirce، 1914/1839، فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات أمريكي.

(Charles Sanders Peirce) عنصر جديد إلى العلامة اللغوية التي كانت محل تركيز سوسير في المشروع الذي تنبأ به ألا وهو ميلاد السيميوطيقا، فبعدما كان التركيز على الدال والمدلول لتحديد العلامة "جاء "أوجدان و ريتشاردز"*، وأكدا على فكرة المشار إليه في كتابهما "معنى المعنى"، فالرمز يقابل الدال عند دي سوسير، والفكرة تقابل المدلول، أما المشار إليه فلا وجود له عند سوسير"[1]، لقد تحول التركيز نحو عنصر الموضوع الذي يضاف الى الدال والمدلول لتحديد العلامة اللغوية " فالعلامة البيريسية (Piercien) قد تكون لغوية، وهي ثلاثة أنواع إشارة، رمز، أيقونة التي أغفلها سوسير، وحصر علامته في إطار ثنائي قائم على الدال والمدلول، ثم ان سيموطيقيا بيرس ليست مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة ظواهر معينة لكنها بالإضافة إلى ذلك تصور متكامل للكون الذي هو سلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية"[2]، إن علاقة الاعتباط التي أقرها دي سوسير بين الدال والمدلول والتي تهدف إلى عدم وجود رابط بين المنطوق والمتخيل قد نسفها بيرس؛ حيث أوحى بوجود علاقة أو رابط بينهما من خلال

---

[1] – رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع نفسه، ص37.

* يقصد رضا عامر تشارلز كي أوغدن Charles Kay Ogden(1889–1957م) وأيفر أرمسترنغ رتشاردرز Ivor Armstrong Richards(1893–1979م) .

[2]– رضا عامر، المرجع نفسه ، ص40.

الموضوع الذي هو علامة أيقونة ورمز وإشارة، فالعلامة الإيقونة يحكمها التشابه والتطابق مثل الصورة الفوتوغرافية لشخص ما فهي تدل عليه دلالة تطابق مثل البصمة لا تدل إلا على صاحبها، والعلامة الإشارة التي يمكن أن يحكمها التواجد في نفس المكان أو التجاور والتي هي بمثابة الأسهم التي تشير إلى شيء ما، ومثال على ذلك الصحراء نشير إليها بالجمل أو النخل لتواجدهما وتجاورهما للمشار إليه الذي هو الصحراء نفسها، أما العلامة الرمز حيث الدال فيها يرمز إلى المدلول ولا يشير إليه والرمزية هنا تحدد عرفا واصطلاحا داخل اللغة ومثال على ذلك الحمامة البيضاء ترمز إلى السلام عند كل الشعوب ونفس الشيء مع علامات الاستفهام والتعجب فهي ترمز لهما ولا تشير إليهما ولا تعد أيقونتان.

فتح المنهج السيميائي باب التأويل المنطقي اعتمادا على عناصر الأيقونة والإشارة والرمز وساهم في "عملية انفتاح النص على القراءات المتجددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي، تعتمد على أن النص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي ، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل، كل قراءة هي اكتشاف جديد، وهذا ما جعل من المنهج

السيميائي يحقق الرواج النقدي له"[1]، والتأويل المنطقي المبني على التحليل السيميائي ضمن أدوات إجرائية مسبقة يصب في لُب التقويض الديريدي.

2- مفاهيم حول قضية المركز والهامش :

لم يستطـــع أي جنس أدبي أن يأخــذ حيــزا كبيرا من اهتمام النقاد من حيث اتصاله بالواقع المعاش والتعبير عنه ما استطاعت أن تأخذه الرواية، وما الندوات الفكرية والجوائز الأدبية التي تقام لهذا الفن السردي إلا خير دليل على احتلالها لمركز الصدارة، ومعلوم لدينا أن الرواية خاصة التاريخية منها تعج بالاختلافات الأيديولوجية والصراعات الفكرية، هذه الأخيرة التي دائما ما تفضي باستعلاء ثقافة وأيديولوجية معينة وأخذها مكان المركز الذي يتحدد بضده المهمش أي الثقافة والأيديولوجية المستعْمَرة أو الخاضعة لسيطرة الآخر، والحديث عن قضية المركز والهامش في الرواية يقتضي تحديد كل طرف على حدا ثم توضيح العلاقة التي تربطهما ضمن المتون السردية وتتبع أسباب بروز هذه القضية ومراحل تطورها في الرواية، فماذا نعني بالمركز والهامش وما علاقتهم بالرواية وما هي الأسباب التي أدت إلى ظهور هذه القضية وكيف دخلت مجال النقد الأدبي ؟

[1]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص44.

3-1 مفهوم المركز *(the center)*

3-1-1 المركز لغةً:

جاء في لسان العرب " الرَّكْزُ: غرزُك شيئاً منتصباً كالرمح ونحوه تركزه ركزاً في مركزه، وقد رَكَزَه يرْكُزُه ويرْكِزُه ركزاً وركّزَه: غرزه في الأرض...والمراكِزُ: منابت الأسنان. ومركز الجُندِ: الموضع الذي أُمروا أن يلزموه وأُمروا أن لا يبرحوه، ومركز الرجل: موضعه. يقال: أخل فلان بمركزه...ومركز الدائرة: وسطُها "[1] .

أما القاموس المحيط فورد فيه " كالركيزة، و دفين أهل الجاهلية، وقطع الفضة والذهب من المعدن...و الرَّكْزَة: النخلة تقتلع من الجذع" [2].

ومما سبق نخلص إلى أن المركز يأخذ معنى الوسط أو النقطة التي تتفرع منها الدائرة، كما يأخذ معنى الغالي النفيس من الخبيئة والدفينة والركاز كالذهب والفضة، كما يأخذ معنى الثبات والصمود من غرز الرماح والتزام الجند مواضعهم، وقد يأخذ معنى الأصل واللب من منابت الأسنان ومن اقتلاع النخل من جذوعها.

---

[1]– أبو الفضل بن مكرم بن منظور،لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2000، مجلد 06، ص2014.

[1]– مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005 ، ص512.

3-1-2 المركز اصطلاحاً:

لكي نضبط المصطلح الأدبي للمركز وجب علينا ذكر آراء بعض العلوم التي تتقاطع مع الأدب من حيث التفاعل في الواقع الحياتي المعاش ، ويمكن عد ثلاث علوم أساسية وهي علم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم السياسة، فالمركز عند علماء الاجتماع يمكن تلمس معناه في مفهوم الاتنية المركزية *Ethnocentrisme* و"يقصد بهذا المصطلح الجديد، الذي وضعه ويليام سمنر* في العام1906، موقف من يعتبرون أنه ينبغي تفضيل طريقتهم الخاصة في الوجود وفي التصرف أو في التفكير على كل الطرق الأخرى. إن هذه الذاتية – وباعتمادها على تشابه شديد بين الفرد وبين المجموعة التي ينتمي إليها، وعلى تأكيد تفوق بعض القيم والمعتقدات والتمثلات– تعد اتجاها أو موقفا فكريا يقوم على الرجوع إلى القواعد والمعايير الخاصة المعتادة للحكم على الآخرين و القيام بالتمييز بين الهمجيين والمتحضرين، وغالبا بغية الحفاظ على المثال الأعلى للنقاء أو الأصالة."[1]، و المركزية هنا تختزل في موقف صادر من جهة تعتز وتفضل طريقتها ومنهجها في الحياة تفكيرا وتصرفا، وتحكم على تصرفات الغير بمعايير وقوانين مسبقة تخدم طريقتهم

* ويليام سمنر، بالانجليزية:**William Graham Sumner** ، **1910/1840**، عالم اجتماع أمريكي.

[1]– جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة أنسام محمد الأسعد، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص84.

ومنهجهم "وكما أكد ميلفيل هيرسكووفيتس وألفريد كلوبير وكلود ليفي ستروس، فإن تصرفا كهذا التصرف يقترن برفض تنوع الثقافات، ويعد عادة مرادفا لعدم التسامح وكره الأجانب والعنصرية، ووصم الآخر بالعار"[1]، ولو تمعنتا في المفهوم السابق لوجدنا معالم النظرة الاستعلائية بارزة وواضحة من خلال الرفض المطلق للتعايش مع الآخر لا لشيء غير اختلاف ثقافته ونظرته للحياة والوجود.

وقد يستخدم المركز "بمفهوم اجتماعي وجغرافي، للدلالة على العلاقة القائمة، بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما، ومناطقه المحيطة "[2]، وهذا ما نلمسه عند أفلاطون في تقسيمه لفئات المجتمع إلى ثلاث طبقات:

- طبقة الحكام أو الأسياد الذين يتصفون بالحكمة ويسيرون الدولة وهم المركز.
- طبقة الجنود ويتصفون بالقوة ومهمتهم حماية الحكام والدولة ويعتبرون هامش بالنسبة للحكام ومركز بالنسبة للطبقة الثالثة.
- طبقة العمال أو العبيد، وهي الطبقة الكادحة التي تخدم الحكام والجنود ويعتبرون هامش.

---

[1]– جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، المرجع السابق، ص84.

[2]– ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة عادل المختار الهواري، سعد عبد العزيز فضلوح، 1999، دار المعرفة الجامعية،مصر، ص99.

فمكانة الفرد داخل المجتمع تتأرجح بين المركز والهامش، والمركز الاجتماعي للفرد يحدده" الوضع الذي يشغله الشخص أو جماعة من الأشخاص داخل جماعتهم "[1]، وهذا يعني أن الوضع المشغول هو المحدد للمكانة فلو كان الشخص أو مجموعة الأشخاص يشغلون حيزا مهما في مجتمعهم لكانوا مركزاً والعكس صحيح.

ومن الناحية الاقتصادية نذكر مفهوم المركز نسبة للتجارة التي تعتبر العمود الفقري للاقتصاد فالمركز التجاري "يستخدم في الغالب للإشارة إلى المدن أو الأقاليم – خاصة تلك التي تقع في دول فقيرة – التي يوجد بها قطاع تجاري ضخم موجه بالأساس لتصدير المنتجات الأولية من داخل الدولة "[2]، فهو بمثابة قطب لاستقطاب السلع وجمعها ليتم تصديرها خارج الدولة، كما يشير مصطلح دول المركز إلى الدول المتقدمة صناعيا.

أما من المنظور السياسي فالمركز هو قلب الدولة وتكون هذه الأخيرة "في مركزها أشد مما يكون في الطرف والنطاق وإذا انتهت إلى النطاق الذي هو الغاية عجزت واقتصرت عما وراءها. شأن الأشعة والأنوار إذا انبعثت من المركز والدوائر

---

[1]– علي عبد الرزاق جلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص20.

3– جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، المركز المصري العربي، مصر، ط1، 2001، ص1341.

المنعكسة على سطح الماء من النقر عليه"[1]، وقد شبه ابن خلدون مركز الدولة التي تصبو دائماً نحو التوسع بسطح الماء عندما نرمي عليه حجر حيث تتشكل موجات تنبعث من المركز وتزداد توسعاً ولو حاولنا نقل أو تغيير المركز برمي حجر ثاني لاختل التوسع ، فالقوة مقرها المركز الأول المحمي بالأطراف ، وهذا ما عودنا عليه التاريخ فقوة الإمبراطورية الرومانية تمثلت في بقاء مركزها وعاصمتها روما حتى ضرب بها المثل في توسعها واتصالها المباشر بالمركز في قولهم كل الطرق تؤدي إلى روما، ومثله في الدولة العثمانية التي كانت قوية بمركزها – اسطنبول- بالرغم من تعدد ايالاتها لكن مناط القوة نابع من المركز شأنها شأن جل الإمبراطوريات والدول العظمى.

وتعد العواصم السياسة مراكز قوة في الدول لذا كان الادعاء الصهيوني بأن القدس لم تكن عاصمة سياسية لفلسطين إلا ببداية الاحتلال الصهيوني واتخاذ القدس عاصمة له، وهذا ما فندته نائلة الوعري* من خلال كتابها- القدس عاصمة فلسطين السياسية والروحية 1908،1948- الصادر عن المؤسسة العربية

---

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر"مقدمة العلامة ابن خلدون"، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 2007، ص173.

***كاتبة وأستاذة جامعية وباحثة فلسطينية.**

للدراسات والنشر بيروت 2022 ، ولا يهم مضمون الكتاب بقدر أهمية العاصمة بوصفها مركزا سياسيا للدولة يكون منبعا لاتخاذ القرار ودليل قوة وتجذر وديمومة.

ويمكننا تلمس بعض ملامح المركزية في الأدب والنقد، من خلال النظريتين النقديتين الشهيرتين المحاكاة وعمود الشعر، فهما تقران بمبدأ تعالي النموذج المركز وكل ما ينجز من أدب لا يخلو من الهامشية ما لم ينجز على قالب المركز، هذا ويمكننا إضافة المكافئات التي كانت تعطى لشعراء المدح مقارنة بشعر التمرد والهجاء، ولعل المدرسة الفرنسية المقارنة قد بالغت كثيرا في إقصائها وتهميشها للأخر بجعل آدابها هي النموذج المؤثر والباقي متأثر وهامشي، فالأديب يبقى مكبل بمركز قبلي لا يمكنه تجاوزه، ويتجلى التأثير الأدبي كمصطلح في :

" 1- تقبل سلطة رمزية لنص سابق، أو معاصر.

2- الخضوع لنزعة أدبية، أو تيار عالمي.

3- الوقوع تحت تأثير مثاقفة أدبية، بحكم علاقات القوى التي تخضع لآداب الدول الكبرى، آداب الدويلات الصغرى "[1].

[1]- سعيد علواش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1،1985، ص30.

كما أن المركزية في الأدب قد تشير إلى تسلط جهات معينة على الأدباء ونقصد بالجهات الحكومات أو السلطة الحاكمة وقد يكون التسلط من أطراف خارجية لأغراض إيديولوجية مقنعا بأساليب الإغراء مثل الجوائز الأدبية و رعاية الأدب والاهتمام بالمبدع "عن طريق شخص ما أو مؤسسة يحميانه، ولكنهما ينتظران منه بالمقابل إشباع رغبتهما الثقافية والعلاقة بين التابع والسيد "[1]، ومن المعلوم أن إشباع رغبة الطرف الأخر لا تكون إلا بمحاربة كل ما هو محلي وأصلي بغية إحلال الفكر الدخيل محل التراث وبذلك تمكين السيطرة الفكرية وتوجيه الشعوب نحو أهداف مبيتة مسبقا.

ولعل أسلوب الترجمة والجوائز التي يتركز معظمها في لغات الدول الأوربية خاصة اللغة الانجليزية والفرنسية ، هذا الأسلوب يصب في خانة هذه الدول ويكسبها " ما أسمته بالجمهورية العالمية للآداب التي تضم مختلف الثروات الأدبية للشعوب، وعاصمة هذه الجمهورية أو السيدة الأولى على هذا المجال الأدبي هي باريس وينافسها على السيادة كل من برلين ولندن، صاحبتي الآداب الكبرى "[2] ، والمتمعن في الكلام السابق يلاحظ أن عالمية الأدب أو التوجه نحو العالمية الذي

[1]– روبيرت إسكاربيت، سوسيولوجي العرب، عويدات للنشر والطباعة،بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص58.

[2]– منى محمد طلبة، عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد02، مجلد 33، أكتوبر، ديسمبر، 2001، ص162.

تحكمه الترجمة فهي التي ترقى بآداب الأمم الضعيفة ، هذا التوجه يخدم كثيرا الدول المتقدمة فكريا وأدبيا وخاصة فرنسا وألمانيا وانجلترا بصفتهم أصحاب اللغات المترجم لها. وتفاديا للتشعب و الاسترسال في مصطلح المركز، سنعرج لمحاولة تحديد مصطلح الهامش ابتغاء التعرف عليه في مجال الأدب بوصف هذا الأخير مرآة للواقع أو هو الحياة بحد ذاتها فما معنى الهامش في مجال الأدب؟

3-2 مفهوم الهامش *(the margin)*

3-2-1 الهامش لغةً:

بالعودة للسان العرب نجد " همش: الهمشة. الكلام والحركة، هَمَشَ، وهَمِشَ القوم فهم يهمَشون ويهمِشون وتهامشوا والمرأة همش الحديث بالتحريك تكثر الكلام وتجلب. ويقول ابن الأعرابي: الهَمَشُ والهمْش كثرة الكلام في غير صواب وأنشد: وهَمِشوا بكلام غير حسن "[1]، أما القاموس المحيط فجاء فيه " الهَمْشُ: الجمعُ، ونوع من الحَلْبِ...وهَمَشَ، كضَرَبَ وعَلِمَ: أكثر الكلام...والهامِشُ: حاشية الكتاب....وتهامشوا: دخل بعضهم في بعض، وتحركوا "[2]، من المفهومين اللغويين السابق ذكرهم نخلص إلى أن الهامش يأخذ معنى كثرة الحركة والكلام وإحداث الجلبة

[1] – أبو الفضل بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 ،2000، مجلد 15، ص92.

[2]– مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005 ، ص610.

بدون فائدة ترجى أو في غير الصواب، وتأخذ معنى الجمع والإسراف فيه كالحلب الذي لا يبقي شيء، ويأخذ معنى الحاشية البعيدة عن المتن، ويأخذ معنى التحرك العشوائي الغير مدروس كدخول القوم بعضهم في بعض.

3-2-2 الهامش اصطلاحاً:

كما تعاملنا مع مصطلح المركز اصطلاحاً نتعامل مع الهامش لأنه يتسم بعلاقة جدلية معه، فإذا كان المركز موقف من يعتبرون أنه ينبغي تفضيل طريقتهم الخاصة في الوجود وفي التصرف أو في التفكير على كل الطرق الأخرى، فإن الهامش عكس هذا المفهوم حيث أنه " إقليم يقع على هامش منطقة ثقافية معينة، تلتقي فيه ثقافتان أو أكثر، وتحل فيه السمات الثقافية لمنطقة مجاورة "[1]، ويمكن القول إن حلول هذه السمات الثقافية راجع إلى تقبل العنصر المحلي للعنصر الدخيل وانبهاره وعجزه عن الإتيان بمثله، وقد يكون التهميش داخل الأمَّة الواحدة بحيث يهمش الضعفاء والفقراء والأقليات المضطهدة ويكون هذا التهميش مقصودا بحيث يكون الشخص الهامشي "هو الإنسان المقصي عن دائرة الاهتمام والمنبوذ في عرف الأخلاق والمقموع من قبل مؤسسات المجتمع والعقل والعقيدة والسلطة "[2] ،

[1]– محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، دط، 2008، ص277.

[2]– شرف الدين ماجدولين، الفتنة والأخر انساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012، ص61.

والطبيعة القصدية التي تتبناها المجتمعات الكبرى عبر الزمن تقتضي إبعاد هذه الفئة عن مراكز المدن "فحتماً كل مجتمع مهما كانت هوية هذا المجتمع، ومهما كانت الفترة الزمنية التي ينشأ فيها يكون له مركز يتمركز فيه الحاكم والسلطة وكل آليات التحكم في هذا المجتمع، كما يكون له أطراف أو هوامش تقترب أو تبتعد عن المركز بحسب اهتمام ذلك المركز بها "[1] ، وهذا ما يكسب الهامش صفة الحاشية البعيدة عن المتن كما في المفهوم اللغوي، فأطراف المدينة تماثل الحاشية في المتن، وأدب هذه الأطراف أو المجتمعات الصغرى المقصية يكون أدب هامش بينما أدب المجتمعات الكبرى المسيطرة اقتصاديا وتاريخيا وعسكريا والسباقة فكريا يدعى بأدب المركز، ويمكن أن يكون الإقصاء من طرف الطبقة العليا المثقفة أو النخبة حيث تكون لغتهم أكاديمية تكثر فيها المصطلحات العلمية لأدب الطبقة السفلى أو العامية التي لا ترقى لمستوى أكاديمي.

4- قضية المركز والهامش في الدراسات الثقافية

إن المتمعن في ثنائية المركز والهامش، يلمح تلازماً وإتباعاً فحيثما نذكر المركز يتبادر في الذهن لفظ الهامش أو الدائرة التي هي بمثابة محيط هامشي نِسبةً للمركز،

[1]- هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيو ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2015، ص20.

ومن طبيعة هذه العلاقة ارتبطت قضية المركز والهامش بالأدب والدراسات الثقافية، ويمكن تشبيه هذه العلاقة بعلاقة "اللون بالظل، والكلام بالصمت، ففي العلاقتين تلازم إشكالي، فلا بزوغ للون بغياب الظل، كما أن لا أثر لكلام بلا صمت، بالطبع ثمة إيجاد كامل بانعدام التكافؤ، وتأكيد للهيمنة "[1] ؛ فاللون على الرغم من بريقه وجماله وسلبه للأنظار يبقى معتما دون ظل، والكلام دائما يقتضي مستمع صامت ليستوعب المراد، وللمركز والهامش جذور ومنابت تمتد إلى العصر الجاهلي في الأدب العربي وما قضية الصعلكة سوى مثال عن الإقصاء والظلم الـذي يسلطه المجتمـع على أفراد لمجرد سواد لون بشرتهم أو قبح شكلهم أو لفقـرهم ونفـاذ مالهم، فكانوا يمثلون الهامش مقابل مراكز قبائلهم.

وإضافة إلى ذلك قد نجد تمثلات المركز في حياة بعض الشعراء حتى في عصر الإسلام مثل خمريات أبو نواس التي تمثل هامشا نسبة للشعر الديني ومدح الإسلام والرسول، وإذا تحدثنا عن الشعر فيمكن ضمه إلى الكفة الراجحة والتي هي كفة المركز في الأدب العربي القديم ويقابله في الكفة الأخرى النثر بكل أنواعه ويمكن القول أن "تهميش النثر يعود بالأساس إلى تهميش الكتابة وانتشار الأمية والاعتماد

[1]– شرف الدين ماجدولين، الفتنة والأخر انساق الغيرية في السرد العربي، المرجع السابق، ص17.

على العقل "[1]، ولعل القصد من ذلك أن مركزية الشعر مستمدة من الشفوية وسهولة جريانه على اللسان ، وهامشية النثر راجعة لثقله على اللسان وصعوبة حفظه ، وربما يرجع ذلك لفقدانه عناصر الوزن والقافية، ويمكننا أيضا الحديث عن مركزية الشعر الفصيح وهامشية الشعر العامي، ومما سبق نستنتج أن الأدب محكوم بعدة اعتبارات دينية وسياسية واجتماعية وجمالية تلعب دوراً مهما في تصنيفه ضمن خانتي المركز والهامش.

إن التركيز على تتبع طبيعة العلاقات الرابطة بين الثنائيات الضدية، وإن كان منسوب في تبلوره إلى دراسات ما بعد الحداثة ، وما بعد الكولونيالية أو ما بعد التحرر من الحركات الاستدمارية، فهو يبقى مدين للبنيوية باعتبارها أول من ركز على طبيعة العلاقة التي تحكم العناصر المشكلة للبنية مع تهميش العناصر والتمركز حول العلاقة.

وينبغي الإشارة إلى أن كلمة ما بعد الحداثة "تنسب إلى المؤرخ أرنولد توينبي فقد كان هو الذي بشر به في عام 1969 في كتابه: حالة ما بعد الحداثة، وأعلن فيه أن أبناء المجتمعات الرأسمالية المتقدمة يعيشون في عالم ما بعد الحداثة منذ

[1]– الباح دليلة، مقال: المركز والهامش، مفهومه، أنواعه، جذوره، مجلة قراءات، بسكرة، الجزائر،عدد04،ت ن: 2014/01/23، ص310. ت ت:2023/05/06، س:09:30.
الرابط:http://archives.univ-biskra.dz/handle/123456789/2047?mode=full

الستينات على الأقل. وهذا الادعاء هو الذي جعل نظرية ما بعد الحداثة موضوعا للدرس السيسيولوجي"[1]، وكانت بداية الاهتمام بالعلاقات التي تربط الثقافات المختلفة متصلة بظهور دراسات التاريخ الثقافي الذي "تم تطويره في الولايات المتحدة على يد (بواس) * *Franz Boas* (1940) وأتباعه، وفي أوربا من خلال مدرسة الدائرة الثقافية، وغيرهم من الانثروبولوجيين الذين انصب اهتمامهم الأساسي على استخلاص العلاقات التاريخية من ملاحظة التوزيع المكاني للسمات الثقافية وقد هاجم بواس التاريخ التأملي (الضني) للانتروبولوجيين التطوريين ودافع عن المنهج التاريخي"[2] ، ولعل القصد بالتطوريين هنا أنصار النظرية الداروينية التي صنفت الثقافة تصنيف طبيعي بيولوجي يخضع للتطور وفي المقابل هناك تصنيف ثاني سوسيولوجي يختص به المجتمع أو الإنسان بصفته كائن مفكر وعاقل مقاوم لضغوطات الطبيعة "ومنذ السبعينيات، سعت الدراسات الداروينية الجديدة في الثقافة إلى التشكيك بهذا التقسيم. فقد طرحت تطبيق منطق التطور على الظواهر الاجتماعية والثقافية.حرضت هذه المحاولات سجالات حامية، وغالبا ما اتهم

[1] – جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ص1247.

* فرانز أوري بواس، بالانجليزية: Franz Boas، 1942/1858، عالم أنثروبولوجيا ألماني المولد أمريكي الجنسية.

[2] – سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص62.

الباحثون بالنزعة الاختزالية البيولوجية* *reductionnismebiologiqe* وبنكران كل استقلالية للثقافة البشرية "[1].

وينبغي التنبيه هنا إلى أن علمـاء الانتروبولوجيا والاثنولوجيـا لم تكن نظرتهم قاصـرة لهذا الحد فقد " ورث الأوروبيون من تاريخ ومن قرون عديدة ترسبات علمية تندرج اليوم في مصطلحين: الاثنولوجيا *(Lethnologie)* التي تعني الدراسة العلمية للمجتمعات الأخرى، والانتروبولوجيا *(Lanthropologie)* التي يعني بها دراسـة الخصائص الاجتماعية والثقافية للإنسانية بمجملها"[2].

وإذا كان علماء الاثنولوجيا والانتروبولوجيا قد اهتموا بتطور الاثنيات والجماعـات السكانية الكبرى معا؛ فإن التاريخ الثقافي صب جل اهتمامه على العلاقات التي تحكم وجود سمـات ما في مجتمعات قد تكون متباعدة فيما بينها، وبالرغم من تنبه الأمريكيين لهذه الظاهرة؛ أي ظاهرة تعالق التاريخ بالثقافة " لكن لم تتكون مدرسة موحدة للأنتروبولوجيا التاريخية في الولايات المتحدة الأمريكية "[3] ولم

---

* هي نزعة ترمي إلى تساوي الإنسان مع الحيوان في الدراسة بوصفهما كائنين بيولوجيين طبيعيين.

[1] – نيكولا جورنه، بين الكوني والخصوصي البحث عن الهويات، طبيعة الثقافة، تشييد الهويات، ترجمة: إياس حسن، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط 2، 2014 ، ص30.

[1] – فيليب لابورت.تولرا،جان بيار فارنييه، إثنولوجياأنتروبولوجيا، ترجمة:مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص07.

[3] – سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، المرجع السابق، ص62.

تكن القارة الأوربية في معزل عن هذه الظاهرة ، ففي" ألمانيا تطورا اتجاه التاريخ الثقافي على يد (فروبنيوس) وآخرين من مدرسة الدائرة الثقافية، ويعد ليفي شتراوس واحداً من المحدثين الذين تأثروا تأثراً عميقاً بمنهج (التاريخ الثقـافي) والذي ارجـع إلـى(بواس) فضل تقديم أول صياغة واضحة لمشكلة العلاقة بين البناء الثقافي والتنوع الثقافي "[1]، ولا يخفى عنا أن ألمانيا بالتحديد كانت مهداً لقضية المركز والأطراف، ويتضح ذلك جليا في اعتزاز يوهان غوته* (*Johann Wolfgang von Goethe*) بالأدب الألماني واعتباره مركزا نسبة للآداب الأوربية الأخرى وكان هذا قبل مناداته بضرورة إيجاد أدب عالمي موحد.

حيث أن يوهان غوته يعد " أول من استخدم تعبير الأدب العالمي عام 1867، في معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته تاسو إلى اللغة الفرنسية، وعنه انتقل إلى كل لغات العالم مترجما، غير أن جوته ألقى بالفكرة دون أن يقف عندها طويلا "[2] ، أما عن الدائرة الثقافية فهي التي تعنى " بتطبيق المنهج المقارن الذي يقتضي تجنب المقارنات السطحية والتعرض لجوانب أكثر عمقا لفحص وكشف

---

[1]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، المرجع السابق، ص62.

* يوهان فولفغانغ فون غوته، بالألمانية: **Johann Wolfgang von Goethe**، 1832/1749، شاعر وعالم طبيعي الماني.

[2] – الطاهر احمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص635.

طبيعة الواقع الثقافي، من خلال عقد المقارنات الجادة والعميقة بين شتى الثقافات وكثيرا ما يستخدم أصحاب هذا الاتجاه الثقافي بعض المصطلحات منها (السمات الثقافية) و (المركبات الثقافية)، فالدائرة الثقافية تسعى إلى التوصل إلى تحقيق دراسة أرقى وأدق في ميدان المقارنة والتصنيف "[1] ، ويمكننا القول أن قضية المركز والهامش تصب في حقل الدراسات الثقافية، هذه الأخيرة التي كانت مواضيعها تأخذ حيزا كبيرا في تشعبها وتقاطعاتها مع جل العلوم الاجتماعية ومن بعض أمثلتها إضافة لقضية المركز والهامش نذكر بعض القضايا أو الثنائيات الضدية مثل المرأة والرجل، العقل والجسد، الجنس والجندر، العلامة والأيحاء.

ولو تتبعنا الإرهاصات والأسباب المؤدية لظهور وبزوغ الدرس الثقافي لاضطررنا أن نقف عند مدرسة برمنجهام للدراسات الثقافية التي يعود الفضل في بروزها إلى "خريجي جامعة برمنغهام، والباحث الاجتماعي البريطاني ريتشارد هوغرت *(Richard Hoggart)* هو الذي وضع حجر الأساس لمركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة *(Centre for ContemporaryStudies)* في عام 1964، حيث أشرف عليه

[1]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، المرجع السابق، ص **164**.

بشكل مباشر، ثم أُنيطت إدارته إلى ستيوارت هول وبعده إلى ريتشارد جونسون"[1]، وكان للأسماء الثلاثة السابق ذكرها جهودا وأفكار ساهمت لحد كبير في تبلور مفهوم وميدان الدراسات الثقافية، وقد أشار مبارك الجابري في كتابه – خارج الأسوار: أوراق في الدراسات الثقافية – إلى أن ستيوارت هول المدير الثاني لمركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة قد حد مفهوم الدراسات الثقافية على أنها " تشكل خطابي من الأفكار والصور والممارسات التي توفر طرقا للحديث عن أشكال المعرفة والسلوك المرتبطة بموضوع معين أو نشاط اجتماعي، أو موقع مؤسسي في المجتمع"[2]، إن مفهوم ستيوارت هول* *(Stuart Hall)* قد فتح الباب لعدة علوم تشترك في وصفها خطاب وأفكار وسلوك صادر عن الأفراد والمجموعات على حد سواء للدخول في حقل الدراسات الثقافية وهو بهذا المفهوم قد وسع مجال البحث ولم ينسبه لجهة معينة على حساب الأخرى ، وإنما أوردنا هذا الرأي نظراً لكثرة المفاهيم التي حيكت حول الدراسات الثقافية ومجال تخصصها، ويشير آرثر أيزابرجر إلى أسبقية مركز برمنغهام في عرض وطرح

---

[1]– حسين حاج محمدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ترجمة: أسعد مندي الكعبي، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص24.

[2]– مبارك الجابري، خارج الأسوار أوراق في الدراسات الثقافية، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، مسقط، عمان، دط، 2022، ص31.

*** ستيوارت ماكفايل هال، بالإنجليزية : Stuart Hall ، 2014/1932، عالم اجتماع بريطاني الجنسية جامايكي المولد.**

فكرة مصطلح الدراسات الثقافية حيث يقول "إن مصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحا جديدا، حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام *(Brimingham)* في عام 1961- في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية*(Workingpapers in Cultural Studies)*، والتي تناولت وسائل الإعلام*(Media)* والثقافة الشعبية *(Popular culture)*، والثقافات الدنيا *(Sub culture)*،والمسائل الأيديولوجية *(Ideologicalmatters)*، والأدب *(Literature)*، وعلم العلامات*(Semiotics)* ،والمسائل المرتبطة بالجنوسة *(genderRelate issues)*،والحركات الاجتماعية*(movements Social)*،والحياة اليومية*(evereyday life)*، وموضوعات أخرى متنوعة"[1]، والحديث عن الدراسات الثقافية يطول ويتشعب حسب تشعب وتنوع العلوم التي تناولته، ونستطيع القول أنها كانت ممهدة للدراسات الأدبية الثقافية وهذا ما نرمي إليه في ثنايا بحثنا فالدراسات الثقافية بمفهومها الواسع لا تهمنا بقدر ما يهمنا الدرس الأدبي الثقافي ؛ وهذا راجع لكون " الدراسات الثقافية تخصص

[1]– آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص31.

معرفي أو أكاديمي ومنهج تحليل للثقافة من منظور اجتماعي سياسي أكثر مما هو جمالي"[1] ، و المعلوم أن الجمالية يختص بها الأدب بكافة فنونه ، فالجمالية الثقافية لا يمكن تلمسها في غير النصوص الأدبية ، هذه الأخيرة التي تحمل في ثناياها وبالتحديد خلف الجمالية جُملا وأنساقا معلنة ومضمرة تفسر ما كان خفيًا من فكرٍ وتوجه وسلوك لدى الأديب أو صاحب النص، ومن رحم الدراسات الثقافية خرج النقد الثقافي والنقد الثقافي المقارن؛ مدفوعين بمبدأ التركيز على دراسة العلاقات ليكونا فرعين جديدين أو بالأحرى علمين جديدين لهما مقومات وأسس وآليات محددة.

5- المنهج السيميائي وآلياته في النقد الأدبي

إن البحث في المفهوم اللغوي والاصطلاحي لمصطلح السيمياء موضوع معقد نوعا ما فقد ترك إرثا من الجدال والاختلاف بين الباحثين وهذا ما تعودنا عليه خاصة إذا كان الموضوع المراد دراسته لم يستقى من التراث العربي بل تم جلبه من الغرب بغية محاولة استنباته في الثقافة العربية، ومصطلح السيمياء أو التحليل السيميائي قد أخذ مفاهيم متعددة وسنكتفي ببعض المفاهيم التي صاغها واتفق

[1]- سايمون ديورونغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جوان2015، ص09.

عليها الباحثين والنقاد الغرب والعرب كلا حسب رؤيته دون الإسهاب والتعمق في الخلافات المفاهيمية، " فقد عرف علماء الغرب (السيميولوجيا) تعريفات متنوعة، لكنها تصب في منبع واحد فهي العلم الذي يدرس العلامات ، وهذا ما أشار إليه كل من تزيفيتان تودوروف، وجوليان قريماس وكريستيان ميتز ، وآخرون"[1]، والمتمعن في هذا المفهوم وفي جل المفاهيم العربية للسيمياء سواء كانت لغوية أو اصطلاحية وبعد تتبعها في التراث الغربي والعربي يجدها كلها تصب في بوتقة واحدة ألا وهي العلامة، والسيمياء "هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية "[2] ، وهذا المفهوم يشير إلى العلاقة التي بدورها تحيل إلى لب الدرس الثقافي الذي بدوره يحيل إلى النقد الثقافي كما سنرى لاحقا، ويعرفها محمد السرغيني على أنها " ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أياً كان مصدرها،

[1] – رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص33، 34.

[2] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005، ص52.

لغوياً، أو سنتياً، أو مؤشرياً "[1]، وسنكتفي بهذه المفاهيم لنعرج على آليات هذا المنهج وطرقه الإجرائية التطبيقية.

إن تطبيق المنهج على النصوص الأدبية يختلف من باحث إلى آخر والسبب في هذا يعود لاختلاف الخلفية الثقافية والرصيد العلمي المستوعب من علوم اللغة بين النقاد، ولا يخفى علينا تداخل واختلاف المصطلحات الخاصة بهذا المنهج بين النقاد حيث أشار يوسف وغليسي إلى الكم الهائل من التعدد الاصطلاحي فبين مصطلحي السيمياء والسيميولوجيا فقط وضح أن "السيميائية معطى ثقافي أمريكي-أساسا- يحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية، بينما السيميولوجيا معطى ثقافي أوربي هو أدنى إلى العلامات اللغوية، والمجال ألألسني عموما، منه إلى أي مجال آخر، فكأن الأولى أعتق تاريخا وأوسع موضوعا من الثانية فضلا عن تباينهما في مجال جغرافية التداول "[2] ، وإذا كان علماء الغرب أنفسهم قد اختلفوا في بعض التسميات فإن المشتغلون في هذا الحقل عندنا قد توسع الخلاف الاصطلاحي بينهم إلى درجة أنهم وفي نفس الموضوع أي تسمية هذا العلم اختلفوا كثيرا حيث أورد يوسف وغليسي بعد طرحه للكثير من مرادفات

[1] – محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص5،6.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص100.

السيميولوجيا عند الباحثين العرب أن الباحث عبد الله بوخلخال قد سبقه " إلى مثل هذا الصنيع، حين قدم – في أحد الملتقيات السيميائية المتخصصة- ورقة وجيزة قيمة؛ أحصى خلالها ما يقارب عشرين ترجمة لهذين المصطلحين، وكان ذلكم الرقم كافيا له كي يرفع عقيرته ناعيا على الجهات المتخصصة انغلاقها على ذاتها ومناديا بالتنسيق والتوحيد"[1]، وعلى العموم فإن الاختلاف في المصطلح يبقى قائما لكن هذا لا يستطيع أن يوقف عجلة النقد السيميائي بقدر ما يدعوا نحو الاجتهاد والاتفاق.

إن علم العلامات أو السيميولوجيا أو السيموطيقا أو السيمياء ومهما تعددت مفاهيمه وتسمياته يهدف إلى وظيفة وطريقة واحدة ألا وهي دراسة العلامات وتتبعها من حيث الدلالة فالوظيفة تتجلى في الغاية التي هي البحث عن الدلالة والطريقة تتلخص في تتبع اللغة والبنى سطحية كانت أو عميقة ، وكشف الإيحاءات غير الظاهرة في سطح المتن السردي، "ويمكن أن ينظر إلى علم العلامات على أنه شكل من أشكال علم اللغويات التطبيقية . ولقد تم تطبيق التحليل السيميوطيقي، على كل شيء في حياتنا المعاصرة ابتداء من الموضة إلى الإعلانات ومن قصص

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص107.

جيمس بوند إلى حرب النجوم، ويعد المفهوم الأساسي لعلم العلامات هو العلامة أو الرمز"[1] ، ويمكن القول أن القصد من كونه شكل من أشكال علم اللغويات التطبيقية أنه يتخذ منهجه وآلياته من مستويات التحليل اللغوي في شتى أصنافها، ولا يخفى على الباحثين أن السيمياء تحتل "في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية. إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والانتروبولوجيا (ومن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها) "[2]، إن امتداد طرق التحليل في السيمياء إلى كم كثير من حقول المعرفة يحيلنا إلى فكرة قفزها من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي وهذا مرده إلى أن "كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسيميائيات. وبعبارة أخرى فإن كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها. فالضحك والبكاء والفرح واللباس...وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية، كلها

[1]– آرثر أيزابرجـر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، ص121.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012، ص25.

علامات تقعيد"[1]، ولما كانت اللغة والعلامة والرمز محل اشتغال الإجراء النقدي السيميائي كان من المنطقي تدخل التحليل البنيوي وأيضا التقويضي، لأن عنصر اللغة كائن لامحالة في المتن السردي أو النص الأدبي فالسيمياء تقوم "على لعبة الهدم والبناء فهي لا تهتم بالعمل الخارجي اجتماعيا كان أو سياسيا أو تاريخيا ولا بالمضمون الذي يعبر عنه النص ولا ما يرمي إليه من أهداف إنما المهم بالنسبة للسيميائي أن يجيب عن السؤال: كيف بُني النص ولذلك فهي تستقي من البنيوية في هذا الجانب الخاص بعمليتي التحليل و التركيب، إنها لا تُعنى بالمضامين، بل بأشكال المضامين"[2]، وهذا يعني أن الناقد في الإجراء السيميائي يصب جل اهتمامه على البنية الشكلية وما يتخللها من رموز وصور وفراغات وكل ما يمكنه أن يوحي بمعنى دلالي معين، مما يدفعنا إلى إقحام مستويات اللغة في الدراسة ، وقد أشار رضا عامر في كتابه المناهج النقدية المعاصرة إلى أنه " لا يمكن فهم النص الأدبي، وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه إلا من خلال التسلح بنظرية الأدب والانطلاق من مكونات النص ومدى استفزازه للمتلقي والناقد على السواء لأنها العملية الأساس التي نتكئ عليها في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها ومدى انزياحها عن

---

[1]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع نفسه، ص29.

[2]– مخلوف عامر، مناهج نقدية محاضرات ميسرة، منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، د ط، 2017، ص87،88.

المعايير الثابتة للنص الأصلي "[1]، ومما سبق ذكره نستطيع تلخيص الدراسة والتحليل السيميائي للنص الأدبي ضمن مقاربات وضحها رضا عامر في كتابه المناهج النقدية المعاصرة بحيث قسم طريقة التحليل أو القراءة النقدية المعاصرة للخطاب الأدبي إلى مقاربة لسانية ضمن مستويات الصوت والنحو والتركيب والدلالة المعجمية، ومقاربة جمالية وفيها نتناول التناص والانزياح، ومقاربة العتبات النصية وفيها نتناول تحليل العنوان وصورة الغلاف ولون الغلاف وجميع ماله دلالة من داخل وخارج المتن السردي.

5-1 مقاربة العتبات:

إن أول علامة وأول بوابة تستقطب المتلقي أثناء تناول المتن الأدبي هي العتبات الأولى الظاهرة على الغلاف ، وأصبح من الضروري أن تُأخذ بعين الاعتبار بصفتها المفتاح الذي يتاح لنا بواسطته كشف أغوار النص الداخلية ، ومن بين أهم هذه العتبات نجد العنوان الذي يعد " بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال "[2] ، فالعنوان من هذا المنطلق يعتبر تكثيف للمتن السردي به نستطيع التنبؤ بما سنجده في المتن السردي ، ولا تتلخص مقاربة العتبات في العنوان

[1]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص50.

[2]– جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المغرب، ط1، 2015، ص108.

وحده بل تشمل كل ما يكون أولياً ضمن عملية القراءة وتفاعل النص مع المتلقي، فالعنوان وإن عُد تكثيفاً فهو يشترك مع علامات سيميولوجية أخرى تعين المتلقي على إنتاج الدلالة، ومنه فالعتبات النصية تعتبر عناصر في أي نص أدبي، بما في ذلك الرواية، فهي وإن كان دورها في الغالب المساهمة في التشويق والإثارة أثناء التلقي، فإن الدور الذي ركزت عليه الدراسة السيميولوجية هو مساهمة هذه العتبات في إنتاج الدلالة، وقد فصل عبد المالك أشهبون العتبات بعدما أطلق عليها تسمية النصوص المحاذية أو المحيطة، حيث قسم النصوص المحاذية إلى "عتبات ونصوص محيطة خارجية: ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية، كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف...بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة(الصفحة الأخيرة)" [1]، أي أن النصوص المحيطة الخارجية لا تخرج عن الواجهة الشكلية للكتاب الأمامية والخلفية أو الأولى والأخيرة، و" نصوص محيطة داخلية: وتشمل كلا من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل...ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب، أي بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1،2009، ص39.

النص الداخلية"[1]، وقد نبه عبد المالك أشهبون إلى أن العتبات المحيطة ليست كلها نصوص فقد أشار إلى أن هناك عتبات لا ترقى لتكون نصا لأن النص "هو وحدة تركيبية ودلالية ذات استقلال نسبي، وقابلة للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها. ومثال تلك العتبات: اسم المؤلف والتعيين الجنسي وغلاف الكتاب، فهذه العتبات عبارة عن علامات ومؤشرات لها دورها الخاص في نطاق خطاب العتبات ككل، لكنها لا ترقى إلى مستوى توصيفها بكونها نصوصا حسب المفهوم الوارد أعلاه"[2] ، وحقيقة إن الحديث عن العتبات بالتفصيل يقتضي الإطالة والإسهاب ، ومن أبراز أعلام الغرب الذين تناولوا موضوع العتبات نجد رائد السيميولوجيا ودراسة العتبات الناقد الفرنسي جيرار جينيتGerard Genette(2018/1930)، فقد قدم كتب تنطوي على أفكار كثيرا ما نهل منها النقاد، ومن أهم هذه الكتب نذكر:(خطاب الحكاية/مدخل إلى النص الجامع/عودة إلى خطاب الحكاية/نظرية السرد من وجهة نظر التبئير/ طرائق تحليل السرد الأدبي/ من البنيوية إلى الشعرية)، ومن أبرز الكتب التي تناولت العتبات في الساحة العربية نجد كتاب (عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص) لصاحبه عبد الحق بلعابد، وقد قدم له الناقد العربي

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع نفسه ، ص39،40.

[2] – المرجع نفسه ، ص40.

الكبير سعيد يقطين ومما قاله في المؤلف " تآلف عبد الحق مع عتبات جنيت، لأنه يطلب منا التآلف من العتبات المختلفة، وفي ذلك تشديد على تنوع مصادر الاهتمام بالنص، والإشارة إلى ضرورة الانتباه والتعامل معها.خطا بلعابد خطوة إيجابية نحو العتبات، تعريفا وتلخيصا، وتحليلا وتركيبا. إنها خطوة لإعادة النظر في معمار النص، أو النص باعتباره معمارا"[1]، إنه ومن بعد عرض العتبات أو النصوص المحاذية الداخلية والخارجية كان لازما علينا التطرق إلى النصوص أو العتبات اللاحقة و" تمثل النصوص المحاذية اللاحقة أهمية خاصة في توضيح مقاصد الكتاب، أو شرح طموحات الكاتب الأدبية. أما أهم عناصر العتبات اللاحقة، فهي كما يلي: الاستجوابات الصحفية والحوارات والاعترافات أو الشهادات"[2]، فمن خلال هذه العتبات اللاحقة يمكننا إضافة ما يعيننا على تتبع دلالة العمل الأدبي بعد مرحلة إكماله، كما " تمكن هذه النصوص (المحاذية اللاحقة) الكاتب من أن ينفي مسؤوليته إزاء بعض هذه العتبات والنصوص المحيطة كأن يستدرك الكاتب تأويلا غير مناسب أثناء وضعه تعيينا جنسيا من قبيل (رواية)، حيث يردف المؤلف –

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص16.

[2]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص40.

موضحا المغزى من هذا التعيين- بقوله: ليس هذا بالضبط ما أريد قوله"[1]، إن العتبات ومن هذا المنطلق تعتبر وسيلة تصحيح للأفكار المكتوبة مسبقا فهي تفتح حرية للتأليف وتساعد الكاتب في التوضيح والتصحيح على حد سواء، والنصوص اللاحقة تبقى حية حتى بعد وفاة صاحب الكتاب فهي متجددة مع كل طبعة، فعند التقديم للطبع نجد حرص الكتاب ودور النشر على إضافة تقديم جيد للكتاب هذا الأخير الذي يعتبر نصا لاحقا يضاف إلى إسهامات الكاتب ويرتبط به ارتباطا مباشرا، وهذا ما لحضناه في تقديم سعيد يقطين لكتاب عبد الحق بلعابد، "كما تجدر الإشارة إلى أن مقاربة العتبات مسألة لا حدود لها، وهذا راجع إلى تعدد الطبعات والإضافات التي تضاف إلى الكتاب بتدخل مباشر أو غير مباشر من الكاتب أو الناشر أو الرقابة" [2] ، ومما سبق ذكره لا يمكننا سوى التسليم بأن العتبات النصية تلعب دورا كبيرا وحاسما في توضيح المقصد والدلالة.

5-2 مقاربة لسانية:

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص40.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

إن المقاربة اللسانية تقتضي إقحام عنصر اللغة في عملية التلقي والنقد مما يعني تحويل مسار الدراسة إلى البنيات الصوتية والتركيبية والصرفية والدلالية، والمقاربة اللسانية تقتضي الإلمام بعلوم اللغة؛ فالناقد المعاصر " لابد عليه أن يكون متمكنًا من استعمال الأدوات الإجرائية اللغوية فهمًا وتطبيقًا أثناء عملية استنطاق النص الأدبي وسبر أغواره العميقة وربط دلالاته اللغوية بالمفاهيم الرامزة إليه من قريب أو من بعيد "[1] ، وبما أن اللغة تتألف من مجموعة أصوات تتآلف فيما بينها لتكون كلمات وجمل ذات معنى، وجب التركيز على الصوت و"الحديث عن البنية الصوتية في حقيقته هو حديث عن الفونيمات التي باتت تشكل اللفظ المؤسس للجملة، وكل صوت إلا ونجده يؤدي دور بالغ التعقيد في هندسة النص"[2]، ومنه فالمقاربة هنا تستند على علم الصوت حيث نتتبع فيه جماليات التشكيل الصوتي، وحالات الظاهرة الصوتية مثل التكرار والتفخيم وما شابه ذلك، وعلى العموم يمكن القول أن الصوت أصبح عنصراً مهماً في تكوين المعنى.

أما عن البنية التركيبية فيقصد بها تتبع العلاقات الرابطة بين الوحدات اللغوية ودراسة نظامها الترتيبي، وهذا ما يحيلنا إلى موضوع النحو بصفته علم يعنى بدراسة

---

[1]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص51، 52.

[2]– المرجع نفسه، ص 52.

أواخر الكلمات من حيث الإعراب والبناء، فالنحو يتدخل في الدلالة "لأن علاقة الإسناد تقوم أصلاً على المباني الصرفية الوظيفية. والعلاقة السياقية ما لم تحتسب معنى الكلمات المعجمي لا تقدم إلا شكلاً من ترابط المباني ذوات المعاني الوظيفية في الصوت والصرف"[1] ، ومنه فالإسناد بصفته يتمحور على العلاقة الرابطة بين المسند والمسند إليه وحالاتهما التركيبية في الجمل يصب مباشرة في حقل تكون المعنى وإنتاج الدلالة اللغوية، "والبحث في البنية التركيبية لأي نص يحيلنا مباشرة إلى دراسة الجملة بوصفها تشكل الوحدة اللغوية الأساسية في عملية بناء النص، وعلى هذا التحليل التركيبي يعتمد على تصنيفات الجمل من جمل اسمية، فعلية...والمقاربة النقدية المعاصرة تقوم على ملاحظة سمات النص اللغوية عبر جميع مستوياتها المفرداتية والتركيبية عموما"[2]، ويمكن للباحث في هذه المقاربة أن يستعين بالإحصاء وملاحظة الظواهر التركيبية من حيث الغلبة ثم يربطها بالدلالة اللغوية.

وفي البنية الصرفية يتدخل علم الصرف بصفته علما هاما يعين على إنتاج الدلالة "لأن المباني الصرفية تدل على المعاني من خلال وظائفها، فهي أشكال

[1]– أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط3، 2008، ص282،281.

[2]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 52.

وعلامات"[1]، وبما أن علم الصرف يدرس الكلمة ويبينها من حيث الأصالة والزيادة وما شابه ذلك، والتغيير الحاصل على حالة الكلمات يدفع الناقد إلى البحث عن تأويلات قصد إنتاج معاني تتلاءم وحالة الكلمة في الجمل المركبة للمتن السردي، "وعموما يعد علم الصرف علما هاما في عملية النقد والتأويل ...للوصول لقراءة واعية بكل تلكم التصورات المحيطة بالنص، ودلالاته العميقة"[2]، ومنه نخلص إلى أن علم الصرف يتدخل بطريقة أو بأخرى في إنتاج الدلالة ويعد اختلاله وشذوذه عن القاعدة المتبعة عموما بوابة لدخول مجال التأويل.

وأما عن البنية الدلالية فالحديث يدفعنا نحو المعجم، هذا الأخير الذي يلزم الرجوع إليه باعتباره "هو الذي يقدم المعنى الاجتماعي العرفي الذي تتم به أجزاء الكلام، وعليه يتوقف المعنى اللغوي الصرف"[3]، فالناقد هنا وجب عليه أخذ الدلالة المعجمية بعين الاعتبار في مقاربته للنص الأدبي، بحيث "يبحث في الدلالات اللغوية وغير اللغوية من خلال تناول المعجم اللغوي المكون للنص المراد استنطاقه، وتأويل دلالاته وتقسيمها إلى حقول لغوية تتناسب مع شق محدد من النص على صعيد الفهرسة التي تعطي الحالة الفنية والجمالية التي يقوم عليها الخطاب المطروق

[1]– أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، المرجع السابق، ص281.

[2]– رضا عامر، المرجع نفسه، ص53.

[3]– أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، المرجع السابق، ص282.

محل الدراسة"[1]، والحقول اللغوية المقصودة هي حقول تصنيفية تعبيرية دلالية بحيث تجمع الكلمات التي توحي بدلالة أو حالة نفسية معينة مثلا وتوضع في الحقل الذي يناسبها من حيث الإيحاء الدلالي ومن أمثلة هذه الحقول الحقل الأدبي، الحقل الديني، الحقل النفسي، الحقل الثقافي، والحقول الدلالية كثيرة لكن المهم هو تتبع الحقل الغالب الذي تتمحور حوله الدلالة وربطها بالنص وسياقه وإقحام عنصر التأويل "ونشير هنا أن هدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلًا معينًا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام...والناقد عليه تأويل كل حقل حسب دلالاته المنوطة به"[2] ، ومن المعلوم أن الكلمات لا تأخذ معناها إلا إذا راعينا السياق، ولكن يبقى المعنى المركزي الحقيقي للكلمة متصل بجذرها اللغوي وكل المعاني المنسوبة للسياق هامشية ومجازية، ودلالة الجذر الأصلي للكلمة لا يمكننا معرفتها إلا بالرجوع للمعجم.

3-5 مقاربة جمالية (التناص و الانزياح):

[1]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 53.

[2]– المرجع نفسه، ص 53.

ورد في القاموس المحيط "النَّصُّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر ، والتوقيف، والتعيينُ على شيءٍ ما"[1]، ومنه فالتناص دلالة معجمية على إسناد شيء إلى شيء قبله وتعيين المسند بحسب المسند إليه، وفي نفس القاموس جاء" وتَنَصَّى: اتَّصَلَ"[2]، وفي هذا المفهوم اللغـوي دلالة أوضح للتناص من حيث أنه يعني اتصـال نص مـا بما قبله من نصـوص، " فقد أدرك المرء أن سمات كثيرة للنصوص الأدبية تتطابق مع سمات نصية عامة أو على الأقل مع أشكال نصية محددة"[3]، ويرجع الفضل في تبلور وظهور مصطلح التناص إلى الناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية جوليا كرسيتيفا* *(Julia Kristeva)*، حيث استفادت من آراء من سبقها من علماء اللسان الذين أشاروا لحضور الألفاظ القديمة أو السابق اكتسابها في كل منطوق، ونقاد الرواية ونخص بالذكر ميخائيل باختين*[4] *(MikhaïlBakhtine)* الذي ركز بحوثه على مبدأ الحوارية وحضور العلوم الاجتماعية والإنسانية مجتمعة لإنتاج النصوص، حيث بدأت جوليا كريستيفا من هذا الركام المعرفي لتصل لمفهوم التناص

---

[1]– مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المرجع السابق، ص632،633.

[2]– المرجع نفسه، ص1339.

[3]– تون أ. فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة:سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر،2001، ص17.

*جوليا كريستيفا، بالفرنسية: Julia Kristeva،1941، فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسية.

* 1 ميخائيل باختين، بالروسية: Михаил Бахтин، 1975/1859، فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي.

ويظهر هذا الأخير في كتابها علم النص ففي فصل من فصوله والمعنون بعنوان رئيسي- النص المغلق- وتحت عنوان فرعي – الملفوظ كإيديولوجيم- تقول:" نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه.فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع(صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[1].

ومعنى هذا أن النص عملية إنتاجية تستخدم فيها الألفاظ والمكتسبات السابقة لإنتاج نص جديد لابد من اتصاله بنصوص قبلية، ويلعب المنطق دورا هاما في انتقال هذه الألفاظ أو الأفكار بين النصوص، فعملية إنتاج أي نص أدبي لابد أن تقوم على نص سابق، أي أن المضامين والأفكار والأسلوب ليست للمؤلف كلها

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21.

بل لابد أن يتخللها مكتسبات قبلية تتضح وتبرز في النص الجديد، ولا يهمنا القصدية هنا فالمؤلف قد لا يلاحظ حضور التناص لكن الناقد بطبيعته البحثية المعمقة يستطيع استخلاص الحضور أو الترحال الفكري بين النصوص.

ويجدر الإشارة إلى أن ظاهرة التناص تفتح بابا للتأويلات في النصوص وهذا ما أشار إليه رضا عامر في قوله " لقد نشأ علم التناص في النقد الأدبي المعاصر كنوع من الجمالية التي تؤسس لأبعاد فكرية وإيديولوجية يتشربها النقد ويعرضها المبدع...ولعل أشكال التناص الديني/ الأسطوري/الأدبي/التاريخي هي نماذج جمالية يبحث فيها التأويل، ويكشفها الناص من خلال ظاهرة التناص بشكل عام كنوع من الجمالية النقدية "[1]، ولعل القصد هنا هو أن المبدع حين يقصد تضمين بعض الأفكار أو الجمل أو الألفاظ السابق اكتسابها فهو ينشر ويمهد ويشير إلى إيديولوجية معينة ليرسخها في عقل المتلقي عمدا، وإذا عكسنا الأمر فالناقد بتتبعه للتناص في إجراءه القرائي قد يقصد محاولة تأويل أفكار معينة والاستعانة بها لبث إيديولوجية وأفكار معينة بخلخلة وتفكيك المتن السردي وكل هذا تحت غطاء الجمالية.

[1]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص54.

ولو تحدثنا عن الانزياح لوجدنا المفهوم اللغوي لا يخرج عن معنى البعد، فقد جاء في القاموس المحيط " نَزَحَ، كمنع وضَرَبَ، نَزْحاً ونُزُوحاً: بَعُدَ... والنزيحُ: البعيدُ "[1]، ومنه فالمعنى اللغوي يشير إلى التباعد أو التنحي بعيدا عن الأصل، أما المعنى الاصطلاحي للانزياح فنجده مبثوثا في البلاغة العربية القديمة تحت مسميات أخرى لكنها تلامس المعنى الحديث كثيرا، فما مراعاة الحال و العدول إلا مرادفات قريبة جدا من الانزياح بمعناه الحديث، وقبل أن يظهر علم الأسلوب أو الأسلوبية التي من رحمها تمخض مصطلح الانزياح أو هي العلم الذي يدرس الانزياحات اللغوية بجميع أصنافها، نجد أن مصطلح التغريب الذي ظهر مع الشكلانية الروسية والذي يعني تغريب الكلام الاعتيادي بواسطة الكلام الأدبي تحت قناع الجمالية " فالخطاب الأدبي يغرب أو يستلب *alienate* الكلام الاعتيادي ، ولكنه في فعله هذا، وبصورة تنطوي على مفارقة، يبلغ بنا إلى تملك أعمق وأكثر امتلاء وصميمية للتجربة. إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك أو ننتبه إليه في الغالب: فهو، مثل اللغة، الوسط الذي نتحرك فيه"[2]، وكأن الخطاب الأدبي أعمق وأكثر دلالة من الكلام العادي، وهذا راجع لكون الأدب ليس محاكاة للواقع بل هو حسب الرؤية

[1]– مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط،المرجع السابق، ص244.

[2]– تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص15.

الشكلانية" يتكون من الفروق التي بينه، وبين نظم الواقع؛ وأن علمه، أو دراسته هي مجموعة من (الفروق)، كما يقول ايخنباوم(الخاصيات)، التي تميز الأدب عن أية مادة أخرى"[1] والمعلوم أن هناك ألفة غير محسوسة بين الألفاظ أو الكلمات والمتكلم والمتلقي، هذه الألفة يتم كسرها بالتغريب الذي يفضي إلى الدهشة والجمالية وهو صميم الأدبية عند الشكلانيين على حد علمي ، وبالعودة إلى الانزياح الذي ظهر مع الأسلوبية بصفتها تهتم بالخطاب الأدبي والفرق بينه وبين الكلام العادي نجده " قد كان أكثر الفرعيات الأسلوبية دورانًا في الخطاب النقدي العربي" [2]، وعليه فالمقاربة النقدية التي تعتمد على التقويض بغية كشف الدلالة العميقة للخطاب الأدبي تقتضي التركيز على الانزياح بأنواعه " الانزياح الصوتي/الانزياح التركيبي/الانزياح الدلالي، وهذه النماذج الثلاثة هي أشكال لمختلف الانتهاكات اللغوية التي يبحث عنها التأويل ويصور دلالاتها الإيحائية الناقد في النهاية كتصوير جمالي، ورؤية فنية تستحق الدراسة "[3]، إن الانزياح بوصفه الأداة التي تحول الكلام العادي إلى خطاب أدبي نجده يتمظهر في الرواية بوصفها جنس أدبي ألقى بظلاله على الساحة الأدبية المعاصرة، ولذلك وجب "الغوص في الرواية من خلال الإجراء

[1] – تيري إيغلتون، نظرية الأدب، المرجع السابق، ص15.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص91.

[3] – رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص54.

السيميائي بما أنها جنس أدبي، منطلقين من قراءة أوليات أدبيتها، وهو(الانزياح) الذي يحول اللغة التوصيلية إلى نص أدبي، وذلك باستقراء مظاهره بصفتها علامة ذات دلالة تتحول لمؤولات ومفسرات لا نهائية ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي"[1]، ومما سبق يمكننا القول أن النقد السيميائي ضرورة لابد منها إذا كان الناقد يخوض في مسار تقويضي ضمن متون سردية تحتاج إلى إقحام عنصر التأويل قصد البحث عن الدلالة .

6- استراتيجية التقويض عند دريدا:

إن المقاربة ما بعد الحداثية للنصوص الأدبية والتي تركز في إجرائها القرائي على المتلقي أو القارئ الفعلي أضحت هي السبيل المهيمن على القراءات النقدية المعاصرة، ويعد التقويض عند جاك دريدا غاية لا وسيلة، لذا نجده يعتمد على إستراتيجية معقدة يلعب التأويل دورا كبيرا فيها، وأول باب يفتح أثناء القراءة المبيتة لنية التقويض هو باب التشكيك في المعتقدات والمسلمات واليقينيات وحتى المنطق، وإذا سلمنا أن التقويضية في منشأها كحركة نقدية افرزها المأزق الذي وقع فيه النقد البنيوي بإهماله للمتلقي وتركيزه على لغة النص الأدبي، فيمكننا القول أن التقويضية

[1]- آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص86.

ما هي إلا امتداد واستدراك على البنيوية وهذا ما يفسر كون جل المنظرين للتقويض كانوا بنيويين في الأصل، لتأتي بعد هذا الباب إجراءات أخرى، وعلى العموم فإن عملية التقويض تتم "على مرحلتين:يقوم الكاتب بالتعمق في النص حتى يصل إلى الافتراضات الكامنة فيه وإلى المنظومات القيمية والمعرفية التي يستند إليها، وإلى افتراضاته الأصولية وأساسه الميتافيزيقي الكامن. أما المرحلة الثانية، فهي حين يبدأ الناقد في اكتشاف عنصر ممالئ في النص (تفصيلات هامشية– مصطلحات غير هامة متكررة – إشارات عابرة) فيأخذ الناقد التفكيكي، ويظل يعمق فيها ويحملها بالمعاني حتى يبين احتواء الكل الثابت المتجاوز على تفاصيل تقويض من كليته وثباته وتجاوزه، وحتى يبين مدى اشتراك الثنائيات في السمات رغم اختلافها، فهما ليسا متعارضين بما فيه الكفاية وبذلك يتداخل قطبا الثنائية وتختلط حدودهما "[1] ، والتقويض بهذا المنطلق لا يعتبر منهجا أو آلية علمية محكمة بل يمكن وصفه بالإستراتيجية التي غالبا ما نجدها توظف في الحروب والمعارك مما يعني أنها عبارة عن خطة يعتمدها القارئ التقويضي وكما أن لكل حرب إستراتجيتها فلكل نص

[1]– أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط1، 2010، ص170.

إستراتجية خاصة لتقويضه، ويمكن الإشارة إلى أن التقويض عند دريدا يعتمد على جملة من المقولات يمكن ذكرها على النحو التالي:

1-6 الاختلاف *(la différence)*

ينبغي التنبيه إلى أن دريدا لم يستعمل اللفظ الفرنسي بهذا الشكل بل استبدل حرف *(e)* في الكلمة بحرف *(a)* لتصبح *(la différance)*، وأشار إلى صعوبة ترجمتها " فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الانجليزية وما سواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما... و أعتبر أنني أكتب حقاً حين أذهب في اللغة إلى الحدود التي تصبح معها شبه (أقول شبه) عصية على الترجمة. هذه طريقة في عدم نسيان أننا نكتب دائماً داخل لغة معينة"[1]، وهنا نلمس من كلام دريدا إعلاء من شأن اللغة وتميزها بمفردات خاصة بها بحيث لا يمكن استبدالها بترجمات ضمن لغات أخرى إلا بمفردات تشابه المعنى ولا تعبر عنه كما في لغته الأم، ويجيب دريدا عن سؤال دلالة الاختلاف فيقول" فأنا أعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. «الكتابة» مثلا، أو «الأثر» أو «الزيادة» أو «الملحق» وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، المرجع السابق، ص53.

قيمة غير قابلة للتعيين"[1]، وأعطى دريدا أمثلة على الكلمات التي تحمل في ثناياها معاني مزدوجة أو متضادة وهذا ما جعله يضع فكرة الاختلاف، حيث يقول " و*(hymen)*، مثلما لدى مالارميه، تدل في الوقت نفسه على غشاء البكارة الذي يمنع من النفاذ ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة. و«الفارماكون» ، هذه المفردة الافلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السم والترياق، الخير والشر (وجهي الكتابة) الخ.إنها، إجمالاً كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل لل«*différance*»"[2] ، ومن كلام أو تفسير دريدا للاختلاف يمكننا الجزم أنه يعنياستحالة تحديد المعنى النهائي بمجرد تواجد الدال وهذا راجع لتنوع وتعدد المدلولات لدال واحد، مما يفتح مجال للتأويل والتريث قبل تحديد المعاني وهذا ما يطلق عليه بالإرجاء ؛ هذا المصطلح الذي طالما قرن بالاختلاف في الدرس التفكيكي، و يمكننا القول أن الإرجاءفي مفهومه العام يهدف إلى رفض تحديد معنى نهائي وترك باب التأويل مفتوحا لدخول معاني جديدة لا منتهية.

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، المرجع السابق ، ص53.

[2] – المرجع نفسه، ص53.

2-6 الكتابة (en écrivant)

ركز دريدا على أهمية الكتابة بعدما كانت مهملة مقابل الكلام المنطوق في الفكر الغربي، حيث يشير إلى أن هذا التمحور حول الكلام ناتج عن " قاموس خارج من اللاهوت مباشرة، لا ينجرح فيه حتى مفكرو عقلانية معينة(روسو، مثلا، أو ديكارت) من الكلام على «النور الطبيعي» و«الصمود بوجه غواية الشيطان »، الخ..."[1] ، فالفكر الغربي الذي يصدر عن مفكرين وسمهم دريدا بصفة العقلانية يقدس الكلام بوصفه أول ما صدر إنما صدر منطوقا عن اللاهوت مباشرة فالكلمة قرنت بالبدء ولم تقرن الكتابة به " ومن ثمّ يُغلب الكلام المباشر على الكتابة، فالصوت وحده يتمتع بعلاقة جوهرية مع الحياة المنفردة للروح "[2] ، والتركيز القائم على أسبقية الصوت أو الكلام المنطوق يستند إلى الآنية أو التأثير اللحظي الذي يحدثه المتكلم في فكر المستمع فهو مباشر ومركز بحيث ينفعل السامع مع نبرة الصوت وقوة اللفظ انفعالا مباشرا، وهذا عكس الانفعال الذي تحدثه الكتابة باعتبارها نسخة ثانية عن الكلام، و" الكلام ليس وسيلة جماعية، بل مظاهر فردية قصيرة الزمن، فلا نحصل في الكلام على مجموعة الأفعال المعينة، لأنه مجموع ما يقوله

[1] – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، المرجع السابق، ص 26.

[2] – المرجع نفسه، ص 26.

الناس، ولأنه يضم الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم، وكذلك الأفعال الصوتية التي تعتمد أيضا على إرادة المتكلم، وهذه الأفعال لابد منها لتحقيق الفعاليات المذكورة "[1] ، ومنه تتضح أهمية الكلام وتفوقها على الكتابة.

[1] – رسول محمد رسول، فلسفة العلامة من جون سانت توماس إلى جيل دولوز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2015، ص186.

الفصل الثاني

العتبات النصية وتقويض المركز في رواية

الديوان الاسبرطي

1- ملخص الرواية.

2- وصف العتبات النصية في رواية الديوان الاسبرطي.

3- دلالة العتبات وتقويض المركز في رواية الديوان الاسبرطي.

4- عتبة صورة الغلاف.

1- ملخص الرواية:

تبدأ الرواية باقتباس من الديوان الشرقي لجوته، يدعوا فيه إلى التلاقح والنهل من علوم الشرق والغرب على حد السواء، ثم يأتي القسم الأول بعد إهداء صغير لروح الشاعر والناقد حميد ناصر خوجة.

وكان هذا القسم يحوي عدة أجزاء بحسب شخصيات الرواية ؛ فكانت البداية مع ديبون يستذكر خطاب صديقه اللورد كافيار حيث يدعوه إلى الصحو من أحلام كان يتخيلها ويحثه على العودة إلى مرسيليا، ثم يأتي ذكر زمن الرواية " اثنا عشر عاما انقضت على موت نابليون، وثلاث سنوات بعد سقوط الجزائر"[1]، أما عن المكان في هذا الجزء المعنون بديبون فهو مرسيليا حيث يتمحور الحديث الأول في الرواية حول نابليون ولويس التاسع عشر بوصفهما قائدين عظيمين خاصة عند اللورد كافيار الذي دائما يلهث باسمهما ويصف المدينة الاسبرطية(الجزائر) بكونها منجم مال قبل المجد " فالتجار في مرسيليا يريدونها بالتأكيد ليس فقط من اجل أمجادهم السالفة، بل لأشياء أخرى، المال كما يقول شاول إله جديد وما أكثر الآلهة "[2]، كان صوت كافيار يخترق أذان ديبون ويحثه على ترك أوهام العيش في

[1]- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص14.

اسبرطة واصفا أهلها بالبرابرة، ليأتي ذكر شخصيتين من اسبرطة وهما ابن ميار والسلاوي.

كانا يصران على بقاء ديبون في اسبرطة وهنا يتضح للقارئ أن ديبون عاد إلى مرسيليا مكرها وتحت تأثير وضغط صديقه اللورد كافيار، ثم يعرج الروائي لوصف الميناء في مرسيليا ووصف الشوارع والأبنية والمسرح، وفي خضم الحديث عن الشوارع يأتي ذكر جريدة فرنسية مشهورة بحادثة عظام الجزائريين وهنا ينجذب القارئ متشوقا لتفاصيل الحادثة " يبدو أن أصدقائك القدامى حين فرغت جيوبهم من الذهب ملأوها بالعظام "[1]، كان الخبر الذي أوردته جريدة لوسيمافور دو مارساي بمثابة العار الذي لم يستطع ديبون تحمله لكنه كان يشك في أن الأمر لايغدو سوى إشاعة فقرر مرافقة الطبيب المكلف بمعاينة الباخرة بون جوزيفين التي كانت في طريقها لميناء مارسيليا محملة بالعظام البشرية السالف ذكرها، ودار الحوار في هذا الجزء من الرواية بين الطبيب وكافيار وديبون حول حادثة المتاجرة بالعظام وهنا نلمس اشمئزاز ديبون من المشهد وبرودة كافيار وتقبله للموقف " لو كان كافيار هنا لما انتظرت طويلا مع الطبيب، ولاستخرج من جيبه عظاما قد تكون لطفلٍ صغير،

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص15.

أو ربما لعجوز ويهديني أياها: خذها إنها تصلح أن تنحت منها صليبا تعلقه في عنقك "[1]، وهذا المقطع يصف طريقة تعامل كافيار مع حادثة المتاجرة بالعظام.

بينما يظهر تأثر ديبون في قوله " لم يعد بمقدوري الاحتمال. سحبت نفسي وتسلقت السلم في عجلة، باحثا عن هواء نقي، العفونة تتسع، والعالم يزداد ضيقا من حولي، كل شيء في عيني حال إلى جماجم صغيرة تنادي باسمي "[2] ، لم يكن ديبون من أولائك الذين يشجعون التعالي والجبروت الممزوج بنظرة الدونية إلى اسبرطة(الجزائر المحروسة)، والشخصية التي تجمع الصفات السالفة هي شخصية كافيار" كلما استعدت آخر الأيام التي جمعتني بكافيار تزداد رغبتي في العودة إلى الجزائر، وحين أحاول التخلص من مشهد العظام أُفاجأ بنفسي أمامهم "[3]، وفي خضم هذا الصراع النفسي حاول ديبون الوصول إلى حل فتكلم الجانب الإنساني في نفسه " سأرجع إلى المحروسة وسأصبح حارسا ليس فقط على المقابر، بل على حياة الجميع، قلت هذا بصوت مسموع التفت له بعض السابلة، فخطوت مسرعا فارا من شارع فنتور"[4]، وفي ختام الجزء المعنون بديبون تعجب ديبون من سكوت سكان

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

[3]– المرجع نفسه، ص22.

[4]– المرجع نفسه، ص23.

مارسيليا عما حدث في الميناء وثورتهم وغضبهم يوم أهين قنصلهم من طرف داي الجزائر في ما مضى.

يطغى الجانب الإنساني الذي على شخصية ديبون ورفض الفرنسيين لهذا الجانب الذي يرونه دخيل على فكر ديبون باعتباره مثقف فرنسي "هكذا أنت ياديبون، لا تستطيع أن تضع حدا لمزاجيتك، قالها لك كلوزيل ثم أعادها لك الدوق روفيغو ساخراً: أصبحت يا ديبون تتصرف مثل هؤلاء الشرقيين، وتنفعل مثلهم، مخالطتك لهم أصابتك بالعدوى، والآن أراك تماثلهم في كثير من الطباع، ما الذي يجبرك على الانحياز إلى هؤلاء البرابرة، وقد ساهمت في مجد أمتك "[1]، وبعد كل هذه الأحداث قرر أخيرا ديبون العودة إلى الجزائر.

ثم يأتي جزء جديد معنون بكافيار الجزائر مارس 1833، وفي هذا الجزء يفتتح الروائي سرده برسالة من كافيار لديبون يخبره فيها عن امتعاضه من الدين المسيحي ومن الرب واصطدامه بواقع فوضوي تتخلله الهزائم مما يستدعي التخلي عن الجانب الإنساني والديني والإيمان بالقوة والغزو والسيطرة " أيها المبجل ديبون إن الرب الذي صرت أومن به لا يرضى لي مد خدي الآخر، إنه إله مسرته في سفك الدماء من أجل مجده ... غير أن الهزائم التي منيت بها جعلتني أفكر في مصيري

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص26.

الذي قادني إليه حلمي، ثم وجدت الطريق بعد تيهي "[1]، كان كافيار يلصق هزائم معركة واترلو بالخيانة ويكره المور والأتراك " أراك تدافع عن أولئك المور والأتراك، وكأنك متجاهل ما فعلوه بنا؟! و عوض أن تفكر في مصلحتك، تحمل الصليب في وجهي....واترلو قصمت ظهري ثم أسرني الأتراك متقززين مني، صيروني عبدا وقد كنت قائدا على كتيبتي، لكن ما الذي أفعله أمام أوهامك! لم يعد العالم الآن يحتمل أصحاب الفضيلة "[2] ، ويؤكد كافيار في هذا الجزء ولاءه المطلق لنابليون قائده العظيم ويسترسل الروائي على لسان كافيار في وصف استقبال الجنود لنابليون وكيفية تحيتهم له حتى يخيل للقارئ أن نابليون هذا يملك من العظمة والقوة والحكمة ما يجعل من جنوده في حالة انبهار وانقياد تام له حتى بعد هزيمته وموته، ويصف كافيار المعركة الأخيرة وصفا دقيقا مبينا ومركزا على حالة القائد حتى استسلامه .

وفي هذا الجزء من الرواية يصرح كافيار بأن ديبون يفضل المور على الأتراك " يفضل ديبون المور على الأتراك، غير أنني أجدهم سواء، لأن مقدار الطمع الذي يحمله الأتراك، يحمله المور خبثاً "[3]، ويستمر كافيار في وصف المور ونعتهم بأقبح الصفات كالخبث والنفاق بينما يبرأ الأتراك من هذه الصفات حتى يأتيه جندي

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص30.

[2]– المرجع نفسه، ص31.

[3]– المرجع نفسه، ص33.

برسالة من الدوق روفيغو حاكم الجزائر السابق يدعوه فيها إلى زيارته في بيته بصفته يملك تاريخ مثير في الجزائر.

يسترسل كافيار في وصف هزيمة واترلو وكيف عاد لمهنة صيد السمك ثم تاه مع بعض رفاقه الصيادين في عرض البحر المتوسط حتى هبت عاصفة قوية ورمتهم باتجاه الشرق أين وقعوا أسرى لدى الجنود الأتراك، ويصف كافيار طريقة تعامل الأتراك مع الأسرى بوحشية وعنف؛ حتى أنه تعجب من نظرة ديبون لهم " يصر ديبون على الدفاع عن هؤلاء، مثلما يلجأ إلى مسيحه الشخصي ليحاججني. أيها البائس: حتى البابا نفسه لم يعد يؤمن بالمسيح الذي تؤمن به، من أجل سلطة المال تحولت الأديان إلى أقنعة. هؤلاء الأتراك المحمديون كانوا يأخذون أموالنا ثم يستعبدوننا...ثم يقولون إن الله يأمرهم بذلك، هذا هو الرب الذي صار الجميع يؤمن به، في أوروبا أو إفريقية"[1]، واقتيد كافيار ورفاقه إلى الجزائر التي بالغ كافيار في وصف جمالها" وشاهدنا في الأفق مدينة الجزائر، تراءت لي في بياضها الرخامي، وشكلها المثلثي المنحدر. صفوف من السطوح يرتفع بعضها فوق بعض، وتتوزع القباب والمنائر والقصور داخلها"[2]، واختار كافيار المكوث في بيت القنصل

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي ، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص42.

السويدي وعزم " على قراءة المدينة بعين رجل أوربي حر"[1]، وختم هذا الجزء من الرواية بمغادرة الدوق روفيغو الجزائر .

ليبدأ جزء ثالث معنون بابن ميار المحروسة مارس 1833، ويبدأ ابن ميار في سرد الأحداث مباشرة بتواجده في المحروسة وفي قصر الباشا بالقصبة تحديدا، حيث يستذكر كيف كان مرموقا في عمله بصفته عضوا في مجلس البلدية " قد أصبحت وحيدا يا ابن ميار لا مال ولا سلطان، تكاد تكون فقيرا بعدما سلبوا منك كل شيء، التجارة والضياع وحتى الأصدقاء، كان آخرهم المفتي الحنفي...لكنك تظل تعتقد أنك بعرائضك ستعيد المجد لهذه المدينة بعد رحيل بني عثمان " [2]، وكان ابن ميار يؤمن بعودة بني عثمان ويبدي ولاء منقطع النظير للأتراك، بينما يبدي استياءه لكافيار وللدوق روفيغو ويحن لعودة ديبون إلى المحروسة، وتخلل هذا الجزء الحديث عن عنف وجبروت كافيار وهدمه للمساجد بغية التوسعة، وامتد الوصف ليشمل حالة المدينة أثناء الاحتلال الفرنسي وانزعاج ابن ميار من أفعال الفرنسيين وحنينه للعثمانيين وللزوايا والأضرحة "ثم دنوت من ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي وهمست: هم لا يريدون إبقاء أحد في مدينتك. رحل أكثر من ثلثي المدينة

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص43.

[2]– المرجع نفسه ، ص49.

والذين بقوا أغلبهم من الفقراء، وكل من رحلوا أُخذت ديارهم وأُسكنت، ولا نستطيع أن نفعل شيئا. وظل سيدي صامتا لم يجيبني مثلما في السابق "[1].

وتخلل هذا الحديث وصف لبعض الشخصيات مثل المزوار الذي كان " ضابطا مسؤولًا عن المبغى، يعُدُ نساءه ويحصل الضرائب منهن. وظل محتقرا من الجميع، حتى من الخزناجي الذي يجني له دراهم البوجو، والآن بعد أن أصبح الفرنسيون هم الملاك الجدد، أضحى أسوأ وأقل حياء من ذي قبل "[2]، وأتى ذكر شخصية جديدة في هذا الجزء وهي دوجة التي شك ابن ميار في أن المزوار يراقبها ويترصد له "لو اكتشفت أن دوجة في بيتك، فلن يشفع لك أحد!! دوت الكلمات في رأسي، وشككت أنه وضع رقيبا على بيتي "[3]، وبذكر دوجة نكتشف شخصية جديدة وهي السلاوي الذي كان عدوا للمزوار وصديقا لدوجة، وتحول ابن ميار للحديث عن الحاكم الجديد للجزائر (فوارول) وعن كيفية الاتصال به وتبليغه للعرائض والشكاوي التي كان ابن ميار مكلفا بها، وختم هذا الجزء بوصف بيت ابن ميار ومشاركة دوجة ولالة سعدية وحمة السلاوي البيت معه، ووصول ديبون إلى الجزائر بينما يهم ابن ميار لمغادرتها.

---

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص54.

[2]– المرجع نفسه، ص55.

[3]– المرجع نفسه، ص55.

ثم يأتي جزء جديد تحت عنوان: حمة السلاوي المحروسة مارس 1833، وفي هذا الجزء يروي السلاوي تفاصيل حياته في المحروسة، بداية بهروبه من جنود البولداش "كان الجنود البولداش مسرعين خلفي، ولكني لم أكن لأتوقف، فلا يعرف الإنكشارية الرحمة حينما يتعلق الأمر بنا نحن المغاربة "[1] ، وقد ركز السلاوي على إظهار معاناته مع البولداش وكثرة مطاردتهم له وانفلاته منهم في كل مرة يطاردونه فيها، وكان السلاوي يهوى اللعب بعرائس يلوح بها من بعيد فتبدو خيالاتها في حائط المقهى الذي يرتاده سكان المحروسة فيتفوه بكلمات تغضب البولداش الذين يرصدون وقت خروجه من قلب المدينة، فيطاردونه ويمزقون عرائسه، وكان ابن ميار كثيراً ما ينقذه منهم، ويحصل على عرائس جديدة من دوجة.

تحدث السلاوي كثيرا عن قسوة البولداش وكراهيته لهم، وأكد على أن سكان المحروسة كانوا جبناء يخشون الأتراك كما يخشون الفرنسيين "غير أن أهل المحروسة خانعون ومنذ سنوات كانوا يطأطئون رؤوسهم ويتجنبون الأتراك في الشوارع. المدينة تجعل الناس أكثر جبنا وتقبلا للغزاة "[2] ، وفي هذا الجزء من الرواية يسرد الراوي على لسان حمة السلاوي ثورة شخص واحد ومواجهته للأتراك دون هوادة ووصفهم

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص63.

[2]– المرجع نفسه، ص65.

بالغزاة وفارضي الضرائب عنوة وظلما، ووصف حياتهم ومنازلهم التي تختلف عن منازل الجزائريين فالأتراك يتنعمون بأموال الضرائب وبخيرات الوطن عكس الجزائريين الذين يعيشون حياة فاقة وذل، وينتقل الحديث عن الثورة ضد الفرنسيين باعتبارهم غزاة مثلهم مثل الأتراك "ربما عليك يا حمة تغيير طريقتك، يجب أن تهتف في أهالي المحروسة أن ينضموا إلى الثوار، ما الذي يبقيهم في المحروسة خانعين "[1]، ويعلن السلاوي أن الوحيد الذي كان يصدق كلامه ويؤازره هي دوجة التي أخرجها من المبغى مما خلق لنفسه عدوا لدود وهو المزوار الذي كان دائما ما يطارده ويحيك له الحيل ليوقع به.

قتل العثمانيون أمير المحروسة الذي استنجد بهم وجلسوا على عرشه ليفسدوا في المحروسة " ثم دخلت دوجة إلى المحروسة، وما إن رآها المزوار حتى سحبها إلى فراشه، ثم إلى فراش الخاصة من بني عثمان، وأضحت دوجة مشاعا للرجال كلهم...من منهم ياترى رأى عريك يا دوجة؟ من منهم اكتشفت يده تفاصيل جسدك؟ من منهم قبل شفتيك، أو ضغط على نهديك المكورين؟ من منهم بات ليلة طويلة يضاجعك؟ من منهم وكم هم؟! "[2]، ويسرد حمة السلاوي لحضة معرفته

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي،ص68.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

لدوجة عندما كان سنها لا يتعدى الخامسة عشر، وكانت فقيرة وخدمت في بيت شيخ الحي تساعد زوجته، وتحولت إلى بيت تاجر النحاس وهكذا دواليك في بيوت المحروسة، ثم استقرت في حي المبغى تقابل من هب ودب، ويشبه السلاوي دوجة بالمحروسة " لو أعاد صديقي ابن ميار سيرة دوجة فقط لأدرك بسهولة أنها لا تختلف إلا بالقدر اليسير عن هذه المدينة "[1]، وكان السلاوي لا يفهم لماذا يحب ابن ميار الأتراك رغم عدم اختلافهم عن الفرنسيين من حيث البطش والاضطهاد، ثم يسرد السلاوي ويكثر من سرد حياة المزوار ومطاردته للبغايا لجلب الضرائب منهن، ويصف المحروسة على أنها بلاد تجارة وجشع وظلم وبغاء ورذيلة لينتهي هذا الجزء المعنون بحمة السلاوي .

ويبدأ جزء جديد تحت عنوان دوجة المحروسة مارس 1833، وفي هذا الجزء تسرد دوجة تفاصيل حياتها منذ دفنها لوالدها وفرارها نحو المحروسة وتعلقها بالسلاوي تعلقا شديدا، وكانت تسكن بيت ابن ميار تعين زوجته لالة سعدية وتتشوق لمقابلة السلاوي الذي كان كثيرا ما يرحل عن البيت ويطيل الرحلة، وتسرد دوجة حبها للسلاوي حيث كان كثيرا ما يخلصها ممن يريد النيل منها، لكنها لم تفهم شفقته عليها "كان السلاوي دوما يظهر في أوقات لا يمكن التنبؤ بها،

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص70.

يخلصني من مآزق ظلت تتكرر في حياتي، أفيق على صوته الخشن، ويده التي تخترق كل الأيادي التي تريد أن تنال شيئا من جسدي، وإن ظللت شهوراً عديدة تحت ناظريه لم يقترب، بل ظل جسده بعيداً. أحيانا إخالُ أنه لم يرني إلا بعين المشفق، وأحياناً أراه عاشقا "[1]، وتصف دوجة السلاوي وصفا لا يليق إلا بالعظماء المتعففين فهو يرفض كل النساء بينما يدافع عنهن وكل نساء المبغى حاولن استدراجه للرذيلة لكنه كان شامخا يرفض هذه المراودات، وتتحول دوجة لسرد ما كان يحدث في المبغى بألفاظ مقززة تجعل القارئ يتخيل مشاهد جنسية مروعة يندى لها الجبين وكيف خلصها السلاوي من هذا العذاب وذهب بها إلى بيت اليهودية.

تسترسل في وصف بيت اليهودية وحياتها هناك، ثم تعرج نحو خروجها مع لالة سعدية لزيارة ضريح الثعالبي وتصف المدينة والبحر والسفن وتعلق آمالها بعودة السلاوي الغائب منذ أسبوع، وأخيرا قابلته فقد خرج من السجن وحدثها عن ابن ميار الذي لم تسمع به من قبل وكيف دفع أموالا لإخراجه من السجن، وتختم دوجة هذا الجزء بوصف حالتها على أنها حبيسة الانتظار والترقب منذ فقدانها لعائلتها وإلى غاية ترقبها وانتظارها لحمة السلاوي.

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص77.

وإلى هنا ينتهي القسم الأول من الرواية ليليه قسم ثاني مجزأ بنفس عناوين الأجزاء السابقة ويبقى التسلسل نفسه في الأقسام التالية، ويبدأ هذا القسم مع جزء خاص بديبون حيث يدرج الروائي عنوان صغير "يوميات مراسل لحملة 1830: نشرت في لوسيمافور دو مرساي بتصرف "[1]، ويسرد ديبون حالة مدينة طولون حيث اكتسح السكان الميناء لمشاهدة الجنود وهم يستعدون للحملة، واتجه ديبون إلى سفينته لوناجور التي اختارها وتحدث مع قبطانها " بالتأكيد أنت ديبون الذي اختارته لوسيمافور دو مرساي لتغطية الحملة ؟؟ – أجل أنا هو "[2]، وتداولا الحديث عن الحملة وقائدها الذي عينه الملك ولمحا عن خيانته لنابليون معتبرين ذلك بمثابة النكتة فالقائد الجديد بورمون على حسبهم ليس جدير بحملة كهذه.

ليس من السهل مجابهة الأتراك نظرا لقوة أسطولهم ويـردف القبطـان قائـلا: " إن أردت احتلال مدينة الجزائر، عليك إحراق أسطولها ومن ثم يمكنك احتلال ما شئت. اعلم يا سيد ديبون أنه لا حرب حقيقية على الأرض الإفريقية. هم لا يفهمون من نظامها الكثير، وكل ما يعولون عليه طوال سنوات كانت سفنهم،

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص93.

[2] – المرجع نفسه، ص94.

وشجاعة رياسهم "[1]، ثم يسرد ديبون في هذا الجزء استعدادات الجنود للحملة ابتداء من 27 أفريل والى غاية الأسبوع الرابع من ماي؛ بوصف مشاهد تحضيراتهم وصعودهم السفن الحربية، وينتهي هذا الجزء بإقلاع السفن فجرا نحو الجزائر.

ويبدأ جزء ثاني معنون بكافيار، يتحدث فيه كافيار عن معاناته في سجون الأتراك، ثم يتحول إلى ذم العرب " عاشرت هؤلاء العرب وصرت أفهم كيف يفكرون ...الخبث هو سمة العرب، والخداع هو أقصر الوسائل التي يستعملونها لبلوغ غاياتهم "[2] ، وقد استرسل وأطنب كافيار في وصف حياته داخل سجون الأتراك في الجزائر، وكيف عاش مع العبيد في الأعمال الشاقة بتقطيع وحمل الصخور الضخمة، حتى هشم إصبعه مما أدى لبتره "معارك كثيرة خضتها مع نابليون، كسبنا جلها وخسرنا بعضها، ولم أفقد جزءا من جسدي. والآن صخرة في إفريقية تبتر جزءا منه دونما مبرر"[3]، ويسرد كافيار كيف هجم الانجليز والهولنديين على ميناء الجزائر وكيف سقط جدار السجن الذي كان فيه ، ويسرد مشاهدته لأسطول الاسبرطيين يحترق عن بكرة أبيه، وكيف تحرر من سجنه بموجب قانون يلغي عبودية وأسر المسيحيين ليختم هذا الجزء بتشبيه كافيار للجزائر بإسبرطة.

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص96.

[2]– المرجع نفسه، ص113.

[3]– المرجع نفسه، ص120.

ثم يأتي جزء ثالث معنون بابن ميار، يتحدث فيه الروائي على لسان ابن ميار حول وفاءه للعثمانيين واصطدامه بالفرنسيين، ويتخلل هذا الجزء الكثير من الوصف للحكام والبايات العثمانيين وذكر أمجادهم، ثم يورد الحادثة المفصلية في المسرد " ثم أقبل القنصل الفرنسي دوفال، تقدم بخطوات وهنأ الباشا، فرد التهنئة ثم سأله: – لماذا تأخر ملككم في إيفاء الديون... ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلا وهو يقف، ومن ثم يضرب القنصل بالمروحة التي كانت بيده"[1]، مما أدى إلى غزو الفرنسيين للمحروسة، ويختم الجزء بمغادرة ابن ميار المحروسة وتنقله إلى مرسيليا لعله يلتقي صديقه ديبون.

ويأتي جزء رابع معنون بحمة السلاوي وفيه يسرد السلاوي مواجهة العثمانيين للغزو الفرنسي في سيدي فرج ويركز حديثه عن بطولات أهالي المحروسة وتقاعس الجنود الأتراك، "هكذا هم دائما الأتراك، حتى في سطاوالي، كنا أكثر من جنود الإنكشارية، بل ضعف عددهم، وبينما كنا نتضور جوعا، كانوا يدخنون غلاييهم...وهاجمنا قبلهم في سيدي فرج، كنا في ثلاثمائة فارس فقط، كثير من أهالي المحروسة والعربان وقليل من البولداش"[2] ، ويسرد السلاوي بطولاته في المعركة

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص131.

[2]– المرجع نفسه، ص144،145.

وطريقة قتاله "كنت ألعن الأتراك حينما انطلقت أول الأمر، اللجام في يدي، والبندقية على كتفي، يركض الحصان حتى يتفصد عرقا، أُعدِل جلستي ساحبا البندقية... "[1]، ويختم السلاوي حديثه بإصابته في المعركة وتطلعه للمواجهة أو الموت والدفن في أعلى تلة تطل على المحروسة.

ثم يأتي الجزء الخامس المعنون بدوجة التي تحكي فترة من حياتها بعد موت أمها بعامين، حيث كان والدها يعمل في بيت القنصل السويدي ويكثر من الغياب حتى تقول أنه لن يعود ثم يأتي حاملا معه الدواء لأخيها الصغير منصور الذي كان يعاني من طفح جلدي ينخر جسده وتقر دوجة بأن هذا المشهد لا يزال يتكرر طوال العام، ثم تسرد دوجة لحظة دخولها المحروسة وإقامتها في بيت شيخ الحي الذي كانت توقره وتحترمه مثلما يحترمه باقي أهالي المحروسة وتثني عليه وعلى زوجته لتكرمهم باستضافتها في بيتهم، لكن الحالة تحولت نحو الأسوأ إذ أن شيخ الحي كان يخفي ميولات جنسية نحو دوجة ولاحظت زوجته هذه الميولات فتغيرت معاملتها لدوجة، وانتهى الأمر بطرد دوجة واستقر بها الحال في السوق تفترش الأرض وتقاوم نظرات التجار غير البريئة نحوها، ثم تحول السرد مباشرة إلى بيت ابن ميار وزوجته لالة سعدية، وتخلل السرد اشتياق دوجة للسلاوي، ثم تحول الحديث نحو بيت تاجر

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص145.

النحاس الذي أشفق على دوجة وأخذها إلى بيته وتعرفت على زوجته وكانت دوجة تحب هذه المرأة وتعتبرها بمثابة الأم الثانية لها، وكانت زوجة التاجر تقوم بأشياء غريبة فهي تكثر من الصراخ وترى أشياء لا يراها غيرها مما جعل زوجها يحضر شيخ ليقرأ عليها القرآن ويخبرهم أنها مسكونة، فما كان من زوجها إلا أن أخذها إلى أهلها وغادرت دوجة منزل التاجر بمجرد مغادرة الزوجة له، ليتحول السرد نحو بيت ابن ميار وزوجته لالة سعدية وكيف كانت دوجة تحكي ماضيها لسعدية ويختم الجزء باشتياق دوجة للسلاوي وعده بمثابة الأب بعد فقده.

ونطل على القسم الثالث من الرواية الذي كان أقل حجما من الأقسام الأخرى فالبداية كانت مع ديبون يسرد انطلاق السفينة لوناجور في الأسبوع الأخير من شهر ماي نحو الجزائر،حيث يصف طولون لحظة مغادرتها ثم يعرج لوصف السفينة وزرقة البحر، ويتخيل أن السفن وركابها ما هم إلا مبشرين "ثم تحركت السفن تجاه افريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستغير الناس. سنكون حتما مثل أولئك الحواريين الذين تفرقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب "[1]، ويتخلل هذا الجزء حوار مع كافيار حيث يرى هذا الأخير أن السفن باتجاه استعمار أراضي

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص171.

جديدة ونهب ممتلكاتها بينما يرى ديبون أن الحملة ما هي إلا تبشير بالمسيحية ونشر للسلام، ليُختم الجزء بالوصول لسيدي فرج.

ثم يأتي دور كافيار حيث دون تأملات على شكل لوحات؛ ففي اللوحة الأولى تحدث عن معاناته قديما في سجون المحروسة، وعن التنافر الحاصل بين البولداش والرياس، وفي اللوحة الثانية تحدث عن استعدادات الأتراك للحرب، وعن تسلط الباشاوات وميلهم للسلب والنهب، وفي الثالثة تحدث عن حياة المور والأتراك واليهود وعلاقاتهم الاجتماعية، وتقرب اليهود من البلاط العثماني، وفي الرابعة تحدث عن علاقته الوطيدة مع القنصل السويدي والقنصل الفرنسي، وفي خاتمة هذا الجزء تحدث عن شجاعة الفرنسيين في القتال، وعن حياته مع القنصل الفرنسي دوفال.

ثم يبدأ جزء ابن ميار، وفيه يتحدث عن بطش الجنود الفرنسيين، حيث عاثوا فسادا في المحروسة، وينعت الأتراك بالجبن والخيانة والتقاعس عن مواجهة الاستعمار الفرنسي.

ليأتي دور حمة السلاوي، حيث يروي بطولاته ومقاومته للفرنسيين، ثم يختم الفصل بدوجة التي تحدثت عن موت أخيها منصور وهجرتها نحو المحروسة، ومعاناتها

من بطش المزوار الذي ضاجعها دون رحمة وجعلها تتمنى أن يكون السلاوي حاضرا ليخلصها من بين يديه.

ونتحول نحو القسم الرابع من الرواية وبنفس العناوين ويمكننا تلخيص أجزاءه على النحو التالي:

- ديبون: يتحدث عن تمنيه بأن لا يجد مقاومة من سكان المحروسة لكنه اصطدم بالواقع الذي جعله يكن بعض الكره للبرابرة، ويصف الحرب ومقاومة أهالي المحروسة للغزو الفرنسي.
- كافيار: يكمل اللوحات التي ذكرها في القسم الثالث، لتصل إلى عشر لوحات وفيها يتحدث عن فترة مكوثه في بيت القنصل السويدي وحديثه عن نابليون ومعركة واترلو، ووصف معركة الثأر بالنسبة له، فتواجده لحظة استعمار اسبرطة يعتبر انتقام من الأتراك والعرب.
- ابن ميار: يكمل ما تحدث عنه في القسم السابق أي لحظة وصوله لباريس ويصف يومياته هناك، ثم يتحول للحديث عن مقاومة الأتراك للفرنسيين ويتعجب من بسالة السلاوي، ليكمل الجزء بالحديث عن فترة تواجده بباريس.

- حمة السلاوي: يبدي انزعاجه من المزوار ويعلن رغبته في الانتقام، حيث يخطط لقتله انتقاما لكل فتيات المبغى في المدينة ولدوجة خاصة، وفعلا حقق رغبته وقتل المزوار " كانت يدي تقبض على الخنجر، ثم هويت بها بكل جهدين الطعنة الأولى في الصدر، سريعةً اخترقته، وسمعت تكسر ضلعيه حين انغرز بينهما وسحبته، ليقطع جزءا من لحمه...ما إن سحبت الخنجر، لم أدري كم كان عدد الطعنات التي سددتها إليه لِيَخِرَ فوقي " [1] ، لينتهي الجزء بارتماء السلاوي في حضن دوجة.
- دوجة: تروي غياب السلاوي واشتياقها له، وتسرد اشتياق لالة سعدية لزوجها الذي تأخر عن العودة لبيته، ثم تتحول للحديث عن معاناتها في المبغى وظلم المزوار لها، وكيف أخذوها متزينة لبيت الآغا، وتسترسل دوجة في وصف جمال بيت الآغا وكيف قابلها، ليتحول السرد نحو كلام فاحش وبذيء يعج اللسان عن إعادته فقد ضاجعها بوحشية وفرت من بيته ليمسكها المزوار مرة ثانية، ثم يتحول السرد نحو خبر مقتل المزوار وكيف فرحت به دوجة.

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص297.

ثم يأتي القسم الخامس والأخير من الرواية وفيه يتناوب على السرد نفس الشخصيات السابقة وبنفس العناوين السابقة وتتكرر الأحداث لكن بوصف مغاير عن السابق، وبهذا القسم تُختم الرواية.

2- وصف العتبات النصية في رواية الديوان الاسبرطي.

حوت رواية الديوان الاسبرطي عدة عتبات نصية يمكنها أن تقربنا من الدلالة الضمنية والصريحة للمتن السردي، وتجعلنا نحاول فك شفرات النص ومقاصد الروائي ضمن مكتسبات قبلية كان قد تسلح بها المتلقي ووظفها في فهم دلالة المسرد الذي بين يديه، وهنا يمكننا الاشتغال على عتبات مثل عتبة العنوان وعتبة الإهداء، وعتبة العناوين الرئيسية والفرعية في الرواية هذا إضافة لعتبات أخرى يمكننا وصفها على هذا النحو:

1- عتبة العنوان : جاء عنوان الرواية بصيغة مبتدأ وخبر، (الديوان الإسبرطي) حيث كان أسفل الرواية يعلوه اسم الروائي باللغة العربية التي يعلوها نفس الاسم باللغة الفرنسية، ثم تعلوهم جميعا صورة حادثة المروحة .

2- عتبة دار النشر: دار ميم للنشر، الجزائر.

3- عتبة الجوائز: الجائزة العالمية للرواية العربية البوكر 2020.

4- عتبة التصدير:

الشرق والغرب على السواء

يقدمان إليك أشياء طاهرة للتذوق

فدع الأهواء، ودع القشرة،

واجلس في المأدبة الحافلة:

وما ينبغي لك، ولا عابرا

أن تنأى بجانبك عن هذا الطعام.

جوتة – الديوان الشرقي-

ترجمة عبد الرحمن بدوي

5- عتبة العناوين الرئيسة والعناوين الفرع: وهي الأقسام الخمس للرواية أوالشخصيات التي تناوبت على السرد والمتمثلة في:

*ديبون: وهي الشخصية التي تمثل الجانب الفرنسي أو الصوت المسيحي الداعي إلى الإنسانية وهو صحفي ومخطط للحملة على الجزائر.

*كافيار: وهي الشخصية الثانية التي تمثل الجانب الفرنسي أو الصوت المتطرف الداعي إلى الاستعمار وفرض الهيمنة على كل الشعوب الغير فرنسية، وهو جندي سابق في جيش نابليون .

*ابن ميار: وهي شخصية جزائرية متفهمة ومنفتحة على الآخر التركي والفرنسي، تدعوا إلى الحوار والتعايش.

*حمة السلاوي: وهي الشخصية الجزائرية الثانية والتي تمثل الصوت الجزائري العربي الرافض لكل أشكال الاستعمار، فهو يرفض التواجد التركي في الجزائر سواء كان باسم الدين أو بحجة الحماية، ومقاوم للغزو الفرنسي .

*دوجة: وهي الشخصية التي تمثل الجانب الجزائري الأصل، وهي الصوت النسوي في الرواية، ويبرز تعلقها بالشخصية الجزائرية الرافضة لأشكال الاستعمار أكثر من تعلقها بالشخصيات الأخرى.

6-عتبة الغلاف الخارجي الأخير للرواية : وهي الصفحة الأخيرة أو الواجهة الخلفية للرواية وتحوي صورة للروائي عبد الوهاب عيساوي مع مقتطف من الرواية وبالضبط من الصفحتين 28 و29 ، حيث يقول ديبون في الجزء الأول

من القسم الأول للرواية "تعود طولون إلى الذاكرة كمهرجان من الهتاف....بعد انتهاء عامين من غيابي وثلاث سنوات على احتلالها "[1] .

3- دلالة العتبات النصية وتقويض المركز في رواية الديوان الاسبرطي.

3-1 عتبة العنوان:

إن عنوان الرواية (الديوان الاسبرطي) مركب مزجي مبتدأ وخبر، فالديوان لفظ تركي يعني جهاز إداري في نظام الحكم العثماني كما يعني مجموعة أعمال شاعر ما ورصفها في كتاب واحد "غير أن كلمة ديوان أصلها فارسي على الأرجح وذلك أن كسرى اطلع ذات يوم على كُتَاب ديوانه فرآهم يحسبون مع أنفسهم فقال ديوانه أي (مجانين) فسمى موضعهم بهذا الاسم ثم حذفت الهاء عند كثرة الاستعمال تخفيفا فقيل ديوان ثم نقل هذا الاسم إلى كتاب هذه الأعمال المتضمن للقوانين والحسابات "[2]، ولفظ الاسبرطي نسبة لإسبرطة التي هي مدينة في بلاد اليونان تعتمد على الغزو وخاضت حرب شرسة مع الرومان، والمتأمل في عنوان الرواية يلاحظ فرق شاسع بين المسند والمسند إليه مما يوحي بعدم انسجام العنوان

[1]- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص28،29.

[2]- محمد رضا، تاريخ وسيرة ومناقب أمير المؤمنين: الفاروق عمر بن الخطاب، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر، مصر، ط 2، 1935، ص 45،46.

بدلالة المتن فهذا الأخير يتحدث عن حوار شخصيات روائية في الجزائر المحروسة خلال فترة انسحاب الأتراك ودخول الفرنسيين إلى الجزائر.

يمتد المركز هنا ليشمل مركزين (المنسحب وهو الجانب العثماني والدخيل وهو الجانب الفرنسي)، بينما يتمثل الهامش في صاحب الأرض وهو الجانب الجزائري الذي يرقى ليصبح مركزا من خلال مكتسبات المتلقي القبلية التي تفرض نفسها كون الجذور باقية وإن قلعت الأشجار واستبدلتها بأخرى، بينما العنوان يتحدث عن كتاب أو مجموعة أحداث اسبرطة التي ترمز إلى الجزائر بوصفها بلاد ترنوا إلى تحقيق مجد وهوية بعيدة عن الدخلاء ولصيقة بالأصل أو الجذر المهمش، وفكرة تشبيه الجزائر بإسبرطة وتعالقها مع مصطلح الديوان لا تستقم كون إسبرطة نابعة من تجمع بعض المنبوذين من روما وتحالفهم لتكوين دولة بينما الجزائر المهمشة لها تاريخ أمزيغي ضارب في شمال إفريقيا منذ القدم.

3-2 عتبة دار النشر:

وهنا لا يمكننا الخوض كثيرا في هذا الموضوع فدار النشر جزائرية تأسست نهاية 2007 ومقرها بالقليعة ولاية تيبازة، تصدر كتب أدبية بمعدل حوالي عشرة كتب في السنة، ولها لجنة قراءة مكونة من أكاديميين يبدون رأيهم في الأعمال قبل

نشرها، وحصلت على عدة جوائز منها جائزة رئيس الجمهورية في أكثر من عمل، وجائزة الطيب صالح عربياً للرواية العالمية العربية، وجائزة كاتارا للرواية العربية، وجائزة الشارقة، وجائزة البوكر للرواية العالمية العربية، ولعل دار نشر مرموقة مثل هذه لا يغفل عنها نشر عمل أدبي يميل إلى إعلاء الجانب الجزائري المهمش من المراكز المستعمرة.

3-3 عتبة الجوائز:

إن الفوز بجائزة البوكر العالمية للرواية العربية ليس بالأمر السهل، نظراً للكم الهائل الذي ينتج سنويا من السرديات الأدبية العربية، فالجوائز الأدبية تلعب دورا مهما في تناول العمل الأدبي، فهي تغري المتلقي وتدفعه نحو توجيه ميوله وذوقه إلى عمل كونه يدرك أن مُحكمي ونقاد الجهة المانحة قد تفحصوا العمل جيداً وأكثر من مرة قبل أن يحض بهذه المكانة حتى ولو كانت الجهة المانحة منحازة لأيديولوجيات ما كما يرى عبده خال* " أن الجوائز الأدبية بصيغتها الراهنة التي تقدم لعمل واحد يمكن إفساد المجالات الفنية والإنسانية، إذ كان المفترض أن يعمل المبدع في مشروعه الأدبي وتكون الجائزة على مشروع الكاتب، وأن لا يمنح الكاتب جائزة على كتاب واحد .إلا أن ظروف الكاتب المادية تجعل أي جائزة طوق نجاة

* كاتب وروائي سعودي فائز بالجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" في نسختها العربية للعام 2010 عن روايته ترمي بشرر.

لانتشاله من ضائقته المادية "[1]، وهذا ما يدفع بالمتلقي نحو غربلة العمل الأدبي وتصفيته من هيمنة الجهات المانحة خاصة لو كانت جهات عالمية تؤمن بالعلمنة وتفوق الغرب على الشرق؛ بحيث ترى أدبها هو المركز والآداب الأخرى هامشية تخضع للمركز، فهي إنما تعلي من شأن المهمش وتمنحه الجوائز شرط أن يخدم نظرتها الاستعلائية.

من شأن هذا الأخير أن يدفع بالمتلقي المثالي أو القارئ الفعلي إلى إقحام مكتسباته القبلية الأدبية والسياسية والأيديولوجية في مقاربته للعمل الأدبي وهذا ما يفتح مجالا لإعلاء الهامش وتفوقه على المركز الذي يلجئ للتحايل والإغراء لكسب الدعم والمساندة "وفي ظل الأوضاع السلطوية للثقافة العربية، وإهمال المثقف، ودخوله إلى بوابات الفقر والاحتياج مثلت الجوائز المقدمة من الأطراف لفتة للأديب العربي الذي ظل زمناً طويلاً في حالة عداء مع السلط بجميع تنوعاتها

[1]– عبده خال، مقال:الجوائز الأدبية والاستلاب الذاتي،موقع العربية، تاريخ النشر08اكتوبر2022،س 09:50،تاريخ التصفح29مارس2024، س12:19.

الرابط :

https://www.alarabiya.net/amp/politics/2022/10/08/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%84%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A

وفق تركيبة عالمنا العربي الهش في المجالات التنموية "[1] ومما سبق نخلص إلى أن عتبة جائزة البوكر للرواية العربية تعلي كفة الهامش بصفته مستهدف بالإغراء قصد خدمة المركز.

3-4 عتبة التصدير:

التصدير هو أن يضع المؤلف نصاً في بداية عمله بحيث يكون هذا النص مقتبسا من مؤلف آخر ويلخص ما سيتحدث عنه المتن السردي، و"يعرف جيرار جينيت تصدير الكتاب/ العمل كإقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه "[2]، والتصدير الذي اختاره عبد الوهاب عيساوي لبداية روايته، عبارة عن نص شعري ينسب إلى الديوان الشرقي، للأديب الألماني يوهان فولفغانغ فون غوته ، ونشير هنا إلى أن هذا النص من جملة "أشعار نشرت بعد وفاة جيته وتنسب إلى الديوان الشرقي "[3]، وقد جاء التصدير بعد صفحة العنوان مباشرة، حيث يتوسط صفحة بيضاء والجزء الأبيض الغير مكتوب يفوق الجزء المدون من حيث المساحة وكان النص على هذا النحو:

---

[1]– عبده خال، مقال:الجوائز الأدبية والاستلاب الذاتي، المرجع السابق.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات(ج.جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص107.

[3]– يوهان جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاسكندرية، مصر، دس،دط، ص 338.

" الشرق والغرب على السواء

يقدمان إليك أشياء طاهرة للتذوق

فدع الأهواء، ودع القشرة،

واجلس في المأدبة الحافلة:

وما ينبغي لك، ولا عابرا

أن تنأى بجانبك عن هذا الطعام.

جوتة – الديوان الشرقي–

ترجمة عبد الرحمن بدوي "[1]

ولو تمعنا في هذا التصدير لوجدناه يصب في معنى التثاقف والحوار والدعوة للنهل من الشرق والغرب على حد السواء كونهما يقدمان أشياء طاهرة للتذوق، ويمكننا تأويل هذا الطهر بالدين، كما يمكننا تأويله بالعمل الأدبي نفسه، فالذي يدع الأهواء ويدع القشرة كأنما يُبعِد التيارات الفكرية والمذهبية ويدني الجوهر الذي هو الدين الرئيس الذي تتفرع عنه المذاهب والتيارات، والذي يجلس في المأدبة الحافلة كأنما يجلس للأعمال الأدبية التي تسلب عقله وتجعله ينأى عن غيرها ويصب جل تركيزه على المتن، ونشير في هذا المقام إلى أن عبد الوهاب العيساوي حينما

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص07.

نقل شعر جوته من الديوان الشرقي الذي ترجمه عبد الرحمن بدوي، قد غير في مواضع كلمتي(الشرق والغرب)، ففي الديوان الشرقي لجوته وردت الأسطر الشعرية على نحو مغاير لما جاء به العيساوي حيث أنه أورد في تصديره:

" الشرق والغرب على السواء "[1]

بينما نجد أن المتن المقتبس منه – الديوان الشرقي لجوتة ترجمة عبد الرحمن بدوي– قد أورد السطر الشعري على هذا النحو:

" الغرب والشرق على السواء "[2]

إن المتلقي الذي لا يفهم سبب تغيير مكان اللفظتين في السطر الشعري مع أن الأمانة العلمية تقتضي عدم المساس أو التحويل لمكان الكلمات المقتبسة، قد يعتريه الشك في أن الأمر ورد سهوا من المؤلف أو من دار النشر، لكن أثناء تناوله للعمل الأدبي تتدخل مكتسباته القبلية استعانة بالمنهج فيحاول تأويل العمل على أنه إشارة أو علامة سيميولوجية تهدف إلى الإعلاء من شأن الشرق كونهم هامش بالنسبة للغرب الذي يمثل المركز، وهنا يتجلى العنصر التقويضي في التصدير السردي.

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص07.

[2]– يوهان جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، المرجع السابق، ص338.

3-5 عتبة العناوين (الشخصيات)

إن الشخصية وباعتبارها تشترك مع العنوان في تكوين عتبة سيميولوجية تساعد على كشف الدلالة في العمل الأدبي، تعد عنصرًا هاما في مقاربة الرواية، والشخصية في مفهومها السطحي هي "كائن خيالي، تبنى من خلاله جمل تتلفظ بها هي، أو تتلفظ بها عنها "[1]، فالجُمل التي تتلفظ بها الشخصية هي التي تُكَوِن المتن السردي، إضافة إلى ما يتلفظ به الراوي واصفا تلك الشخصيات الفاعلة والمتناوبة على الحوار في المتن، ومن المعلوم أن الشخصية تختلف فمنها ما يكون حقيقي مستمد من الواقع أو من التاريخ، ومنها ما يكون خيالي مستمد من مخيلة الروائي نفسه، و"تعد الشخصية وحدة دلالية، وذلك في كونها مدلولا منفصلا. وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف. وإذا قبلنا فرضية المنطلق القائلة بأن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها، فإنها ستكون سندا لصيانة الحكاية وتحولاتها. ويبدو أن كل سيميائيي الحكاية يتفقون حول هذه القضية "[2]، ومن هذا المنطلق سنحاول البحث في مدلولات الشخصيات الروائية في رواية الديوان

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار العربية للعلوم ناشرون، المغرب، دط، 2010، ص40.

[2]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013، ص38،39.

الإسبرطي كونها عتبات مدمجة مع العنوان الفرعي في تكوين الدلالة التي تفضي إلى تقويض المركز وإعلاء شأن الهامش.

3-5-1 عتبة شخصية ديبون:

ديبون شخصية يفتتح بها الروائي سرده في جميع أقسام الرواية، وهي شخصية تاريخيّة محورية تمثل الجانب الفرنسي بوصفه فرنسي الجنسية وصحفي مخطط للحملة الفرنسية على الجزائر، والذي يميز هذه الشخصية هو بعدها الإنساني وحبها للسلام، ويتجلى هذا البعد في اشمئزازه ورفضه لفكرة نقل عظام الجزائريين "لم يكن بمقدوري الاحتمال. سحبت نفسي وتسلقت السلم في عجلة، باحثا عن هواء نقي، العفونة تتسع والعالم يزداد ضيقا من حولي، كل شيء في عيني حال إلى جماجم صغيرة تنادي باسمي"[1]، ومن كلام ديبون نلاحظ بعد إنساني وشفقة واضحة خاصة على الأطفال الذين نقلت عظامهم لتطحن فتزيد من السكر بياضا، ويدعم هذا الطرح دعوته للفرنسيين بأن ينتفضوا ضد الأعمال الوحشية التي يقوم بها جيشهم في الجزائر المحروسة "بالأمس الكل ينتفض من أجل سمعة هذه الأمة العظيمة حين أُهين قنصلها، واليوم هل تراهم ينتفضون من أجل الشيء

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص21.

نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تسحق لتزيد السكر بياضا؟! "[1].

وخلف هذا البعد الإنساني يختفي بعد ثاني تبشيري مسيحي تنويري، فديبون على حد قول صديقه اللدود كافيار يؤمن أن قادته ما هم إلا تجلي للمسيح المخلص " أنت الذي لا تزال تعتقد أن كل النساء هن المجدلية، وأن كل القادة تجل للمخلص.أفق ياديبون، أفق أو عد إلى مرسيليا " [2]، ويتحدث ديبون عن ديانته مستذكرا كلام صديقه كافيار "أنار الرب روحك يا صديقي. كنت أصلي لك في قلبي "[3]، ويتحدث عن مشروع استعمار الجزائر بوصفه مشروع تبشيري "ولم يكن هذا المشروع إلا بداية لإنهاء العبودية التي جعلها الأتراك في أعناق أبناء المسيح. نعم المسيح الذي يدافع الملك عنه، لأنه من سلالة القديس لويس التاسع"[4]، والذي نفهمه من شخصية ديبون أنه تبشيري مؤمن بتعاليم المسيحية وهدفه نشر الدين المسيحي في إفريقيا دون إراقة للدماء "وأنا غير مقتنع بقطرة دم واحدة تسيل ليعم نور الرب إفريقية. يتناقض النور مع لون الدم، والسلاح مع الكلمة، والمحبة مع الكراهية"[5]، إن فكرة السلام وحب الآخر التي اتصفت بها شخصية ديبون

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص15.

[4]– المرجع نفسه، ص102.

[5]– المرجع نفسه، ص252.

تخفي دلالة مضمرة كشف عنها المعتقد أو الديانة التي تهدف إلى التبشير وهذا ما يعزز الطرح القائل ببروز الهامش واستعلاءه على المركز، فالمركز الفرنسي الذي يدعي نشر العلم والسلام يتهاوى أمام الهدف المضمر الذي يستدعي الهامش بوصفه جانب غير مرغوب فيه ولا يجب ذكره إذ لابد من إبرازه فسكان الجزائر في تلك الفترة لهم معتقدهم فهم رضوا بالإسلام دين والإسلام كما هو معلوم يقدس النفس البشرية وجاء ليحمي المصالح الكبرى أو الكليات الخمس التي هي حفظ الدين والنفس والعقل والنسل والمال.

3-5-2 عتبة شخصية كافيار :

كافيار يعد الشخصية الفرنسية الثانية في الرواية وهو على عكس ديبون كما يظهر في رسالته التي وقعها باسم صديقك اللدود كافيار، وكافيار كما ورد في الرواية كان جندي برتبة قائد في جيش نابليون "واترلو قصمت ظهري، ثم أسرني الأتراك متقززين مني، صيروني عبدا وقد كنت قائدا على كتيبتي"[1]، ومن منطلق كونه جندي سابق في جيش نابليون فهو يمجد فكرة الغزو التي تبناها نابليون من أجل التوسع على حساب الغير، وكان يُكِنُّ الكُره لبورمون القائد الجديد لحملة غزو الجزائر كونه خائنا فقد خان نابليون خلال حربه مع الانجليز "لا يمكن أن

[1]- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي،ص31.

يفعل هذا إلا نابليون يا ديبون، ومن المخزي مقارنته بمن خاننا في واترلو، ذلك القائد الذي تتبعت فتحه للمدينة الإسبرطية، كان أفضل لو بدأت يومياتك بقصة خيانته لنا حين فر قبل بلوغه مكان المعركة، فأي مجد سيجنيه هنا أمام هؤلاء البرابرة الذين لا يحسنون المعارك!"[1]، ومن خلال وصف كافيار السالف لسكان الجزائر بالبرابرة الذين لا يحسنون المعارك تتجلى شخصية المستعمر الحاقد على غيره في كافيار، أما بالنسبة للدين فكافيار لا يؤمن سوى بالحرب والغزو لاسترجاع المجد "إن الرب الذي صرت أومن به لا يرضى لي مد خدي الآخر، إنه إله مسرته في سفك الدماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكل يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أومن بعالم أفضل في ظل قائد واحد تجلت لي فيه صورة المسيح، غير أن الهزائم التي منيت بها جعلتني أفكر في مصيري الذي قادني إليه حلمي، ثم وجدت الطريق بعد تيهي "[2]، وفي هذا المقطع يختزل كافيار شخصيته المرتدة على عقيدتها بمجرد الهزيمة وتحويل إيمانها نحو الغزو والظلم واكتساب المجد على حساب الضعفاء من الأمم الأخرى، وبتكرار العنوان الفرعي لشخصية كافيار في المتن الروائي وبنفس التفكير المتسلط تتضح

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص31.

[2] – المرجع نفسه، ص30.

فكرة المركزية الاستعلائية الفرنسية ولكون "العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إما على تكثيف نصوصها أو فصولها عامة، وإما تفسيرها، وإما وضعها في مأزق التأويل"[1]، فإنه يمكننا عد شخصية كافيار عنصراً مُقَوِضَاً للمركزية الفرنسية باعتبارها مركزية ظالمة ومتعسفة تستدعي الاهتمام بالمهمش وهو الجانب الضعيف الذي يتعرض للغزو والذي يمثله سكان الجزائر.

لعل شخصية كافيار التي تعد شخصية غير تاريخية في العموم ولو سلمنا بأن "أول ظهور لاسم غير تاريخي يخلق نوعا من البياض الدلالي... وفي حكاية تقليدية عادة ما يتم الملء الدلالي بطريقة سريعة (عن طريق البورتريه مثلا، من خلال الإشارة إلى مكانة هامة، أو مركز اجتماعي خاص ما) "[2] ، فيمكننا القول أن لفظ كافيار يشير إلى نوعًا من المقبلات الغالية الراقية التي تستخرج من سمك الحفش، فالدلالة هنا تؤول بأن هذه الشخصية هي التي تطغى على رأس الحكم أو على الطبقة المثقفة الراقية في فرنسا وهذا ما يعزز فكرة وجوب تقويض المركزية الغربية.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات(ج.جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص125.

[2]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية ، ص41.

3-5-3 عتبة شخصية ابن ميار:

ابن ميـــــار شخصية جزائـرية ينتمي إلى المـور وهو اللقب الذي اعتاد الأوربيون استخدامه منذ العهد الروماني لوصف مجموعات سكانية متنوعة اتخذت من بلاد المغرب موطنا لها، ما يعني أن اللقب ضارب في القدم، وابن ميار سياسي بامتياز فقد كان صديقا للأتراك ينقل لهم انشغالات سكان المحروسة، وكان الباشا يُكِنُ له الاحترام "يقابلني باب الديوان، يفتح وأسمع صوت الخادم يناديني باسمي : سيدي ابن ميار الباشا ينتظرك. لم يكن المشهد ليغيب عن ذهني، أصواتهم تتعالى وقهقهتهم وهم يدخنون غلاييهم ويحتسون القهوة، معيدين سير المعارك القديمة، يومها كانت المحروسة عرسا لنا ولهم "[1]، من المقطع السابق تبرز الشخصية المحبة للأتراك والعاشقة للأمن والسلام، حيث أنه كان عضوا في مجلس البلدية قبل أن يطرد منه، وكانت سياسته لا تتفق مع سياسة كافيار "هكذا كان كافيار دوما ومنذ وصوله إلى مبنى الهندسة المدنية حتى وضع بين عينيه شوارع المدينة ومساجدها، في كل مرة يطلب مسجدًا من أجل أعمال التوسعة "[2]، ويعترف السلاوي بحبه للأتراك في أكثر من موضع في الرواية بينما لا يصطدم اصطداما

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص48.

[2]– المرجع نفسه، ص50.

مباشرا مع الفرنسيين "كل الضباط الذين التقيتهم اتهموني بالسعي لعودة العثمانيين، ولم أكن لأنكر ولا لأوافقهم، أحاول فقط جرهم إلى المقارنة فيخيب أملهم" [1]، وتتوافق شخصية ابن ميار مع ديبون والسلاوي في حب العيش بسلام بعيدا عن الظلم والاضطهاد "حين يملأ الحقد القلوب فلن تتجلى لها الحقيقة، ردد ديبون هذه الكلمات قبل رحيله، يأس من محاولاته القليلة وتركني مع السلاوي نجابه الفرنسيين وحدنا داخل المدينة"[2]، ونلمح في شخصية ابن ميار نوعاً من التصوف والدروشة "الأيام التي تلت زيارتي للضريح، لم تنبئ بجديد، سوى وصول حاكم جديد للمحروسة "[3]، وقد زار ابن ميار مرسيليا وأعجب بها أيما إعجاب، وتبرز شخصية المتصوف في قوله "لم أقحم ديبون في الأصوات التي كانت تنتابني في الأحـلام. وكيف له استيعـاب كرامات سيـدي عبد الرحمن؟ أو تصديق إني أسمع صوته في الحلم، ويتحول في يقظتي إلى طائر يومئ لي أن أتبعه "[4]، ومما سبق يمكننا القول إن شخصية ابن ميار قد ساهمت في تقويض مركزية الأتراك والفرنسيين بوصفهم دخلاء؛ الدخيل الأول استغل طيبة السكان الأصليين ومارس

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص51.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

[3]– المرجع نفسه، ص56.

[4]– المرجع نفسه، ص345.

عليهم كل أنواع السلب والدخيل الثاني استغل جهلهم وعبوديتهم السابقة للدخيل الأول الذي افسد دينهم وأغرقهم في الدجل والدروشة والجهل، مما يعلي من صورة المهمش الذي نقصد به سكان الجزائر الذين اتخذوا الدين الإسلامي معتقدا صافيا ينهلون من تعاليمه ويحيون على مبادئه.

3-5-4 عتبة شخصية حمة السلاوي:

شخصية جزائرية ثائرة حتى النخاع لا تعرف الاستسلام ولا تعترف لا بالتواجد التركي ولا بالتواجد الفرنسي، فهي الشخصية التي تتصف بالبطولة في الرواية كونها تدافع عن أرضها وعرضها من الغزاة، وكان يدعوا سكان المحروسة لمجابهة المستعمر فنراه يكلم نفسه "ربما عليك يا حمة تغيير طريقتك، يجب أن تهتف في أهالي المحروسة أن ينضموا إلى الثوار... فإما أن تصمت أو أن ترحل إلى الثوار الذين تلهج بذكرهم"[1]، والسلاوي بهذه الصفات نراه هو البطل في الرواية "فغالبا ما كانت العناوين الداخلية للأعمال الأدبية الكلاسيكية تحمل إما اسم البطل أو السارد، وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه"[2]، وعليه

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص68.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات(ج.جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص125.

فيمكن التسليم ببطولة السلاوي كنموذج يقوض مركزية الشخصيات التابعة للمستعمر أو الدخيل.

3-5-5 عتبة شخصية دوجة:

دوجة هي الصوت النسوي في الرواية وهي الشخصية الجزائرية الثانية من حيث البطولة في الرواية كونها امرأة عانت الفقر والحرمان واليتم وهي صغيرة، والمتأمل في اسم دوجة يرى خلفية دينية إسلامية فالأصل في هذا الاسم هو خديجة فالأمازيغ يطلقون اسم دوجة بديلا لخديجة كما يطلقون محند بديلا لمحمد، وعليه فيمكننا عد هذه الشخصية شخصية بطولية من الدرجة الثانية كونها تمثل الأمازيغي المسلم الجزائري صاحب الأرض.

وورود هذه الشخصية في الرواية بمعاناتها من طرف الدخلاء ومن المزوار خاصة، وبتعلقها بالبطل وتعلقه بها يمكن التسليم أيضا بوضيفتها التقويضية للمراكز الطاغية.

4- عتبة صورة الغلاف:

إن أول علامة وأول بوابة تستقطب المتلقي أثناء تناول المتن الأدبي، هي العتبات الأولى الظاهرة على الغلاف ، وأصبح من الضروري أن تُأخذ بعين

الاعتبار؛ بصفتها المفتاح الذي يتاح لنا بواسطته كشف أغوار النص الداخلية، ومن بين أهم هذه العتبات نجد العنوان، ولا تتلخص مقاربة العتبات في العنوان وحده بل تشمل كل ما يكون أولياً ضمن عملية القراءة وتفاعل النص مع المتلقي، فالعنوان وإن عُد تكثيفاً فهو يشترك مع علامات سيميولوجية أخرى تعين المتلقي على إنتاج الدلالة، ومنه فالعتبات النصية تعتبر عناصر في أي نص أدبي، بما في ذلك الرواية، فهي وإن كان دورها في الغالب المساهمة في التشويق والإثارة أثناء التلقي، فإن الدور الذي ركزت عليه الدراسة السيميولوجية هو مساهمة هذه العتبات في إنتاج الدلالة، وقد فصل عبد المالك أشهبون العتبات بعدما أطلق عليها تسمية النصوص المحاذية أو المحيطة، حيث قسم النصوص المحاذية إلى "عتبات ونصوص محيطة خارجية: ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية، كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف...بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة(الصفحة الأخيرة)"[1]، أي أن النصوص المحيطة الخارجية لا تخرج عن الواجهة الشكلية للكتاب الأمامية والخلفية أو الأولى والأخيرة.

حقيقة إن الحديث عن العتبات بالتفصيل يقتضي الإطالة والإسهاب ، والذي يهمنا في بحثنا هذا هو عتبة الغلاف المصورة أو صورة واجهة المتن الروائي،

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1، 2009. ص39.

كونها وسيلة تنبؤ للأفكار المكتوبة داخل المسرد المراد قراءته، فهي تفتح حرية للتأويل وتساعد المتلقي على الولوج داخل النص "كما تجدر الإشارة إلى أن مقاربة العتبات مسألة لا حدود لها، وهذا راجع إلى تعدد الطبعات والإضافات التي تضاف إلى الكتاب بتدخل مباشر أو غير مباشر من الكاتب أو الناشر أو الرقابة "[1]، ومما سبق ذكره لا يمكننا سوى التسليم بأن العتبات النصية وبالخصوص عتبة صورة الغلاف تلعب دورا كبيرا وحاسما في توضيح المقصد والدلالة، كما نجد فيها الكثير من مضمرات الخطاب التي يجب على الدارس الوقوف عليها.

4-1 مقاربة عتبة غلاف الصورة:

إن مقاربة عتبة صورة غلاف الرواية تقتضي إجراء قرائي تشترك فيه عدة مناهج نقدية؛ لكن يطغى عليه المنهج السيميائي بوصفه منهج يعنى بالعلامات والرموز، ويتسع المنهج ليشمل سيمياء الدلالة وسيمياء الثقافة ومنه ضرورة إشراك الوصف و التأويل والتفكيك بغية الوصول للدلالة المضمرة خلف رموز الصورة وأنساقها، ومقاربة صورة غلاف الرواية من حيث المنهج تتعقد أكثر إذا ما أخذنا في الحسبان أسباب توظيف الصورة البصرية في عمل أدبي يقتضي الشعرية والفنية كما يقتضي الدلالة والتعبير، ويمكننا في هذا المقام ذكر وظائف الصورة البصرية كما

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص43.

حددتها الناقدة الفرنسية مارتين جولي* *(Martine Joly)* حيث نوهت إلى أنها قريبة من وظائف اللغة الشفهية ورتبتها على النحو التالي:

" *الوظيفة الدلالية *(dénotative)* أو المسماة معرفية *(cognitive)* أو مرجعية *(référentielle)* مثل الصور الشخصية واللوحات الإرشادية على الطريق أو الصور الموجودة في الصحافة أو المصورة العلمية.

*الوظيفة التعبيرية *(expressive)* أو الانفعالية *(émotive)* مثل علو الجمال والفن.

*الوظيفة الشعرية *(poétique)* علم الجمال والفن وفن التصميم والخيارات التشكيلية.

*الوظيفة التأثيرية *(conative)* من *(conatio)* باللاتينية والتي تعني جهد أو محاولة): المجال الإعلاني والدعائي وفن التركيب والتكوين.

*الوظيفة الاتصالية *(phatique)*وهي مأخوذة عن الأصل اليوناني *(phatis)* الذي يعني تصريح: مجال الديكور والتصميم الداخلي، مجال الملابس والهواتف المحمولة"[1]، والملاحظ في هذا التقسيم أن الصورة تشترك مع اللغة بحالتيها

* مارتين جولي بالفرنسية: **Martine Joly** ،**2016/1943**، طبيبة فرنسية ومختصة في علم العلامات والصور والأفلام.

[1]– **مارتين جولي، مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة: جيهان عيسوي، أكاديمية الفنون، مصر، دط، 2011، ص62.**

نطقا وكتابة في الوظائف، ونشير إلى أن مقاربة الصورة عند مارتين جولي تقتضي مستوى تعييني، حيث نتطرق فيه إلى وصف الصورة وتعيين جميع الأجزاء المرئية دون محاولة الكشف عن دلالتها أو تأويلها، ومستوى تضميني يختص بالتفسير والتأويل والبحث عن الدلالة، وقد أثنت مارتين جولي على منهج رولان بارت في تحليله للصورة لقربه من منهجها، ونشير إلى أن رولان بارت وقف عند حضور الأسطورة في قراءة الصورة خاصة الفوتوغرافية منها.

إن الأسطورة عند رولان بارت بمثابة علامات لغوية تجمع بين الدال والمدلول لا تنكشف إلا بإقحام عنصر التأويل، والمقاربة " عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه بارت *(Roland Barthes)* الأسطورة "[1]، وفي تحليله لجملة من الصور الفوتوغرافية ذكر مثال عن صورة جنود في أرض المعركة ومعهم في نفس الصورة راهبات يجتزن ساحة المعركة دون خوف ودون مبالاة فخطرت في بال رولان بارت فكرة من أفكار البنيوية وهي فكرة التركيز على العناصر التي تحكم البنية ، يقول بارت بعدما ركز في الصورة السابق ذكرها: " فهمت بسرعة أن وجودها

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط ،2005، ص269.

(مغامرتها) متعلق بالحضور المتزامن لعنصرين منفصلين متناثرين، حيث لم ينتميا إلى نفس العالم (لا ضرورة للذهاب إلى التضاد). الجنود والراهبات. تكهنت بقاعدة بنيوية (على مستوى نضرتي الخاصة) "[1]، وأحدث بارت في تحليله لمجموعة من الصور مصطلح الستوديوم، ومفهومه عند بارت "هو ذلك الحقل الرحب للرغبة الفاترة، للاهتمام المتنوع، للمذاق المتناقض: أحب/لا أحب، أميل/لا أميل، ينتسب الستوديوم إلى صيغة الانجذاب *to like*، وليس الشغف *to love*"[2]، وكأن الستوديوم هو عملية الـدراسة وتحليل الصورة في شموليتها للبحث عن معنى كبير يتولد من جزئية صغيرة، بحيث تنصب الدراسة في ما يجذبك في الصورة وليس في ما أنت ترتقب رؤيته بشغف ذاتي أي ما تطبعه الصورة فيك وليس ما تريده أنت أن ينطبع على الصورة "والتعرف على الستوديوم، يجعل من المحتم التعرف على نوايا المصور، والدخول في تناغم معها، التصديق عليها، شجبها، ولكن دائما ما أستوعبها وأدخل في نقاش ذاتي معها ويـذكر بـارت التفاصيل الصغيرة في الصـورة " في الأشكال والوجوه وفي الإيماءات ، وفي الزخارف، والأفعال (هذا المعنى الضمني

[1]– رولان بارت، الغرفة المضيئة(تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة: هالة نمر،المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص24.

[2]– رولان بارت، الغرفة المضيئة، ص29.

حاضر في الستوديوم) "[1]، ويشبهها بالفواصل والنقاط في النصوص ويطلق عليها لفظ البونكتوم، وكأنه يعني به الشيء الأكثر جذب في الصورة أو الجزئية التي يتكأ عليها الكل، وقد حلل بارت عدة صور من هذا القبيل في كتابه الغرفة المضيئة وحاول استخلاص منهج مقاربة للصورة يلعب التأويل دورا كبيرا في فهم دلالتها.

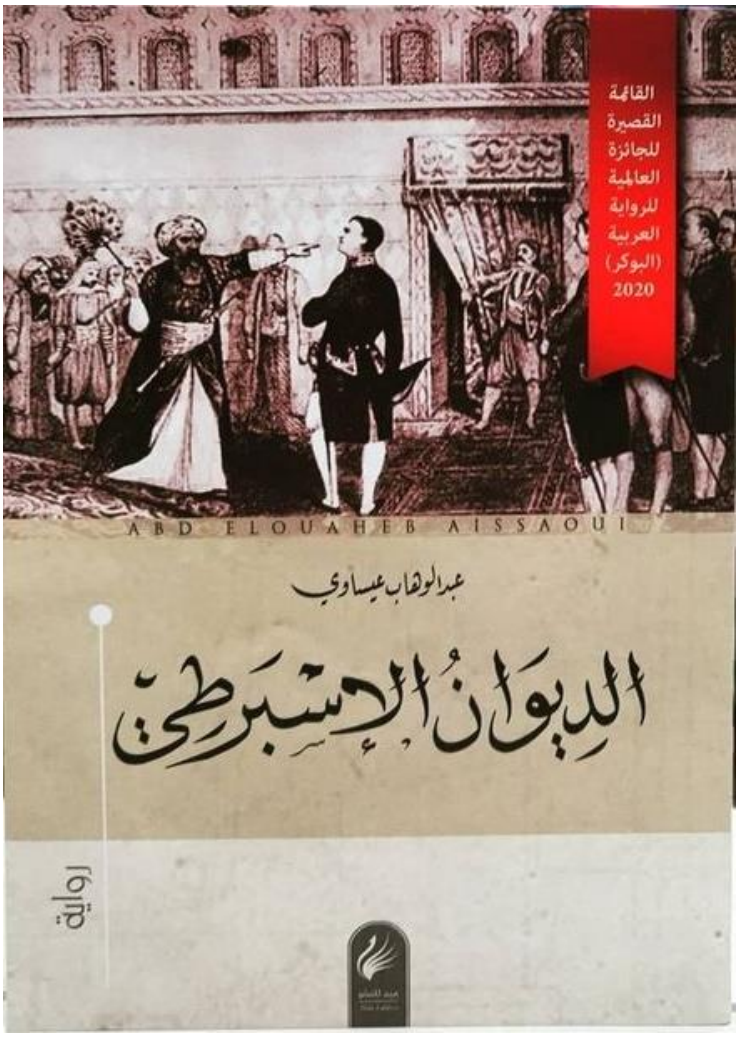
هناك الكثير من الطرق لتحليل الصور وكل باحث يحلل بحسب المقاربة التي تناسبه، وهذا راجع لكون "افتراض منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية الثابتة تبدو معقدة وصعبة، وعلى القارئ أن يكون مجهزا بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرسائل تشرك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي"[2]، وعلى العموم يمكننا نهج خطة تعتمد على وصف الصورة وصفا دقيقا، ثم الشروع في عملية الاستنطاق والتفسير والتأويل بغية الكشف عن الدلالات الصريحة والضمنية للصورة، وقد وضع قدور عبد الله ثاني طريقة مقاربة للصورة في كتابه سيميائية الصورة أحسبها تلم بجميع المناهج السابق ذكرها، حيث تبدأ المقاربة بوصف الرسالة ثم مقاربة نسقية ثم مقاربة إيكونولوجية ثم مقاربة

[1]– رولان بارت، الغرفة المضيئة، ص28.

[2]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، ص269.

سيميولوجية ونختم بحوصلة وتقييم شخصي للصورة، لكن المقاربة بهذه الطريقة تتطلب الإطناب والاسترسال في التحليل لذا سنركز في مقاربتنا على وصف الرسالة ثم وصف الصورة ثم المقاربة السميولوجية للمعنى الظاهر و تفكيك الظاهر بغية الوصول للمعنى الضمني للصورة ثم الحوصلة والتقييم.

4-2 مقاربة غلاف صورة رواية الديوان الإسبرطي:



4-2-1 وصف الرسالة:

– **المرسل**: الروائي عيساوي عبد الوهاب ولد في شهر مارس 1985 بحاسي بحبح ولاية الجلفة، تخرج من جامعة زيان عاشور برتبة مهندس الكتروميكانيك له عدة روايات وفاز بعدة جوائز وطنية ودولية في مجال الرواية، ويشترك مع المرسل الناشر وهي دار ميم للنشر بالجزائر .

– **الرسالة**: هي لوحة فنية دون إطار والحامل هو الغلاف الأمامي لرواية الديوان الاسبرطي لعبد الوهاب العيساوي والصادرة سنة 2020 بطبعتها السادسة عن دار ميم بالجزائر وهي تجسد حادثة المروحة، ذات بعد سياسي وتاريخي، وألوان الصورة هي الأبيض والأسود.

– **المرسل إليه**: المتلقي وهو القارئ العربي.

4-2-2 وصف الصورة:

إن أهم ما ورد في الصورة هو الرمز الأيقوني الذي يمثل الداي حسين داي الجزائر، بلباس تركي يتكون من عمامة بيضاء وبرنس أسود تحته قميص أبيض ويحمل في يده اليمنى مروحة على شكل ريش طاووس ويشير بيده اليسرى نحو ستارة المخرج بينما ينظر إلى القنصل الفرنسي بيار دوفال الذي ظهر بلباس أسود

يحمل في يده اليمنى قبعته ويده اليسرى مضمومة نحو صدره، حيث يتوسطان الصورة، ومكان الحادثة هو قصر الداي ، حيث يظهر جدار القصر من الداخل تعلوه مجموعة من النوافذ، ومدخل على الجهة اليمنى به ستارة مفتوحة يمسكها جندي بزي عثماني ، وعلى يمين الصورة أربع أشخاص من الوفد الفرنسي ثلاثة منهم يرتدون نفس زي القنصل، وواحد يرتدي زي مخالف عنهم، حيث يظهر لباسه باللون الأبيض بينما باقي الوفد بما فيهم القنصل فلباسهم أسود، وعلى يسار الصورة يظهر مجموعة من حاشية الداي، عددهم متداخل استطعت إحصاء سبعة منهم، ولباسهم موحد تقريبا يغلب عليه اللون الأبيض، والصورة كاملة عبارة عن لوحة فنية بالأبيض والأسود.

4-2-3 مقاربة سيميولوجية وتفكيكية للمعنى في صورة غلاف الرواية:

إن أول ما تقع عليه العين في الصورة هو الألوان باعتبارها انعكاس للضوء المسلط على الأسطح، والصورة التي بين أيدينا تشكلت من لونين فقط وهما الأبيض والأسود توزعا على السطح بدرجات متقاربة، وهذا التقارب في الدرجة واختلاف اللون قد يشير إلى فكرة الصراع بين متضادين، ومن المعلوم أن الأبيض و الأسود في فن الصورة يدلان على قدم الصورة زمنيا حتى أننا نطلق على الأفلام والأشرطة

القديمة وحتى أجهزة التلفاز أبيض وأسود (*Noir et blanc*)، وهذه الدلالة التي تشير إلى القديم، نستطيع عدها بوابة ولوج إلى نوع المتن الذي يختفي خلف الغلاف وهو النوع التاريخي للرواية، وإذا أخذنا عنصر الدلالة للألوان نجد أن اللون الأبيض "يرمز إلى الطهر والصفـاء والبراءة والـحرية والأمن والاستقـرار "[1]، وهذا اللون قد استخدمه الكثير من الشعوب للدلالة عل المعاني السابقة ومنهم العرب " فقد قالوا: كلام أبيض، وقالوا: يد بيضاء. واستخدموا البياض للمدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب...وأطلقوا على الحنطة وعلى الشمس اسم: البيضاء. وقالوا: الأيام البيض لليالي 13،14،15 لأن القمر يطلع فيها من أولها إلى آخرها "[2].

واللون الأبيض يعتبر ضعيفا مقارنة بالأسود، هذا الأخير الذي" يرمز إلى الظلام والكآبة والجهل"[3]، وقوة اللون الأسود تعززها دلالة الكثرة والغلبة لأن " سواد القوم معظمهم، وسواد الناس عوامهم وكل عدد كثير. والسواد جماعة النخل والشجر لخضرته "[4]، والسواد والبياض هم منبت وحقيقة الألوان إذ يقول الجاحظ " وزعموا أن اللون في الحقيقة إنما هو البياض والسواد، وحكموا في المقالة الأولى بالقوة للسواد

---

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، المرجع السابق، ص143.

[2]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص69.

[3]– قدور عبد الله ثاني، المرجع نفسه، ص143.

[4]– أحمد مختار عمر، المرجع نفسه، ص72.

على البياض، إذ كانت الألوان كلها كلما اشتدت قربت من السواد وبعدت من البياض، فلا تزال كذلك حتى تصير سواداً "[1]، نشير هنا إلى أن مسألة الصراع بين المركز – المتمثل في المتنمر المبيت للشر وهو الجانب الفرنسي الذي يمثله في الصورة اللون الأسود وأيقونة القنصل وأتباعه–، والهامش– المتمثل في الرجل المريض وهو الجانب العثماني الذي يمثله في الصورة اللون الأبيض وأيقونة الداي حسين وحاشيته– قد تجلت في فكرة الضدية بين اللونين لأن "السواد يضاد البياض مضادة تامة، وصارت الألوان الأخر فيما بينها تتضاد عادة "[2]، تمتد دلالة الضدية بتفكيك المشهد، والبحث عن عنصر غائب ومهمش إلى حد عدم الإشارة إليه، وهو الجانب الجزائري أو صاحب الأرض الأصلي، فتغييبه وتهميشه يوحي برفضه تماما، أو ضمه للجانب العثماني وتذويب هويته ضمن هامش كان يعتبر مركزا بالنسبة إليه في السابق ، وعلى العموم يمكننا القول أن دلالة اللون في صورة حادثة المروحة قد فتحت آفاقا تغري المتلقي للولوج لمتن الرواية وأعطت دلالات الصراع بين طرفين، طرف عثماني يحكم الجزائر المحروسة وطرف فرنسي يطمح لاستعمار المحروسة وطرف ثالث يبرز من خلال التأويل والتفكيك للمشهد بالتساؤل عن الدافع خلف

[1]– أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان،المرجع السابق، جزء05، ص59.

[2]– المرجع نفسه، جزء05، ص59.

توظيف الصورة القديمة في رواية معاصرة وتأويلها بالبحث عن هوية نالها التهميش من أطراف مكنتها قوتها من السيطرة على مناطق خارج أقاليمها الأصلية فتبدوا دلالة جديدة كانت مضمرة تتمثل في الغياب الهوياتي .

إن المتأمل للصورة يرى خلوها من الإطار، فهي ممتدة لا يحدها سوى نهاية حافة الغلاف في جهتي اليمين واليسار ومن أعلى، توحي بتحطيم الحدود الجغرافية وانتهاك السيادة، أما من الأسفل فهي مؤطرة باسم الكاتب لكن بغير لغته الأصلية، فهي قد كتبت باللغة الفرنسية أي لغة المركز، وكأن الحرف الفرنسي يعتبر حامل للمشهد الكلي الممتد بكل أطرافه المتصارعة، وهنا تبرز دلالة للاستلاب اللغوي، والمتأمل في الصورة يلمح غياب شخصية الجزائري سواء في صفة الملابس أو العمران أو العادات والتقاليد، فهي قد ذابت في الشخصية التركية إلى حد بعيد مما يوحي باستلاب هوياتي أيضا.

ومن خلال المقاربة السابقة نستطيع القول أن توظيف صورة حادثة المروحة في غلاف رواية الديوان الإسبرطي لعيساوي عبد الوهاب، قد كشفت عن دلالة رمزية توحي بنوعية الرواية وهي التاريخية، ودلالة فكرية تتمثل في الصراع الفرنسي العثماني وتقريرية تتلخص في ميل كفة الجانب الفرنسي باعتباره مركزا، ونزول كفة

الجانب العثماني باعتباره هامش، ودلالة ضمنية مضمرة تتمثل في فكرة الاستلاب الهوياتي واللغوي وتيه الشخصية الجزائرية ووقوعها في فخ السؤال الهوياتي الذي لم تستطع الخروج منه منذ أزمان بعيدة.

الفصل الثالث

نموذج المدينة والصراع الهوياتي مع الآخر

في رواية الديوان الاسبرطي.

1. النقد الثقافي.
2. المكان كمقوض للمركز في الديوان الاسبرطي.
3. المدينة بين المثاقفة والصراع الهوياتي.
4. نماذج من المدن ومسألة الصراع الهوياتي في الديوان الاسبرطي.
5. الآخرية ونسق الاستلاب الهوياتي في الديوان الاسبرطي.

1- النقد الثقافي

1-1 الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي عند الغرب:

يعود السبق في ظهور النقد الثقافي للفلسفة الماركسية، التي قامت على الفكر الاقتصادي الاشتراكي المناهض للرأسمالية، باعتبارها نظاما استغلاليا يعلي من شأن طبقة على حساب طبقات أخرى، ويحقق النمو الاقتصادي والتقدم على حساب تضحية طبقة اجتماعيه مغلوب على أمرها، ومن المعلوم أن الاشتراكيين نوعان، فهناك الطوبوي الذي يسعى إلى تشييد مجتمع مثالي قائم على أسس تتأثر بالرغبة والانفعال الفكري والمعنوي، وهناك الاشتراكي العلمي المتأثر بالمنطق العلمي الذي يفسر الأحداث الاقتصادية تفسيرا ماديا من خلال التطور التاريخي، "إن الماركسية هي المهاد لأغلب أفكار النقد الثقافي، وإن ظهور أو قيمة الدراسات الثقافية و النقد الثقافي يصعب فصلها عن تطور الفكر الماركسي وتكتسب أعمال والتر بنيامين وأنتوني غرامشي ولويس التوسير، وميخائيل باختين أهمية خاصة في النقد الثقافي"[1]، فوالتر بنيامين* *(Walter Benjamin)* قد شكلت

* والتر بنديكس شونفليس بنيامين ، 1940/1892، فيلسوف يهودي ألماني وناقد ثقافي وكاتب مقالات.

[1] – بشرى موسى صالح : بويطيقيا الثقافة (نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي) ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1 ، 2012 ،ص 23.

الرومانسية الألمانية مدار اهتمامه كما يظهر في عنوان أطروحته للدكتورة عام 1919 – مفهوم النقد الجمالي في الرومانسية الالمانية– " غير أن الرومانسية هنا لا تعني تلك المدرسة الأدبية أو الفنية التي نشأت في بداية القرن التاسع في ألمانيا، بل أكثر من ذلك تمثل رؤية للعالم أو نمط من التفكير الذي تمظهر عبر مختلف أشكال الحياة الثقافية منذ جان جاك روسو إلى نوفاليس ووصولا إلى الحركة السريالية .هذا، وتتحدد رؤية العالم الرومانسية كنقد ثقافي للحضارة أو الحداثة الغربية باسم قيم ماضية أو قبل حداثية " [1]، ومن هنا نجد أن بنيامين يستند على المنظور التاريخي لبناء تصوراته حول الثقافة والحضارة والرومانسية الغربية.

كما أن ميخائيل باختين الذي يعد أحد أهم رموز النقد الغربي الذي يمتلك تصورات حول الثقافة وعلاقتها بالنقد الأدبي قد "صدرت دراسته عن رابيلياس عام 1940 درس باختين ما أسماه الرواية متعددة الأصوات والخطابات ... تنبه مبكرا إلى ضرورة القول بالحوارية في دراسة الثقافة وقراءة سياقاتها وإنكار الطبقية الثقافية لأنها لا توصل إلى نتائج حقيقية وشمولية بل صادقة "[2]، ومن أهم " الإشارات

[1] – كمال بومنير : فلسفة التاريخ في الأفق النقدي لفلتر بنيامين ،جامعة الجزائر (2)، الاكادمية للدراسات الاجتماعية الانسانية، مقال، عدد10، جوان2013، ص:29.الرابط:file:///C:/Users/server/Downloads/Documents/article_05.pdf

[2] – بشرى موسى صالح : بويطيقيا الثقافة، المرجع السابق، ص 23 .

المبكرة والمهمة إلى النقد الثقافي ترد في مقالة شهيرة للمفكر الألماني اليهودي تيودور أدورنو تعود إلى 1949 عنوانها النقد الثقافي والمجتمع وفي المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوربية عند نهاية القرن التاسع عشر بوصفه نقدا برجوازيا يمثل مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية " [1].

وتجدر الإشارة إلى أن حفناوي بعلي يرى أن الدراسات الثقافية "قد ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية، منذ أن تأسست مجموعة برمنغهام في انكلترا تحت مسمى "مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة " ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية ليتشكل من كل ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات "[2]، ولم تقتصر الدراسات الثقافية على مركز برننغهام فقط بل هناك العديد ممن اهتم بعلاقة النقد بالثقافة ويمكن أن " نستحضر الناقد الامريكي فانسان ليتش *(leitch.vincent.B)* الذي اهتم

[1] – ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص 306.

[2]– حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1 ،2007 ، ص 34،33.

بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وخاصة في كتابه (النقد والطابو: النقد الأدبي والقيم) (1987م) حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي ... وقد كتبت جانيت وولف (*janet wolff*) كتابا بعنوان في الطريق مرة أخرى، استعارات السفر في النقد الثقافي وكتب ارثور عيسى برجر (*arthur aissa berger*) كتابا عنوانه (النقد الثقافي بداية مفتاح المفاهيم) " [1].

ويربط بسام قطوس بين الثقافة وأحد المناهج النقدية المعاصرة حيث يرى أن " ثمة اتجاهات اخرى في داخل السيميائية مثل:سيميولوجيا الثقافة، كما لدى جماعة موسكو ثارثو، يوري لوتمان وأوسبانسكي وايفانوف وطوبوروف ممن يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية وقد عنى اصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والايديولوجية[2]، مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي.

ومن هنا فقد حاولنا رصد ظاهرة الثقافة وعلاقتها التاريخية بالنقد الثقافي حيث ربطها ولتر بنيامين بالمنظور التاريخي كما أسهم ميخائيل باختين في تطور الدراسات

[1] – عبد الله خضر محمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنفسية: دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، د.ط ، 2017، ص 444،443.

[2]– بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ،الكويت، ط1، 2004، ص 194.

الثقافية مرورا بتيودور أدورنو الذي أعطى الإشارات المبكرة للنقد الثقافي وصولا إلى مركز برمنغهام وإسهاماته النقدية ، ثم اتضحت معالم النقد الثقافي على يد فانسان ليتش وكذا كتابات جينيت وولف وارثر ايزابرجر الذي وضع قائمة توضح جغرافيا النقد الثقافي "حيث نرى فيها أن فرنسا و روسيا و ألمانيا قد شاركوا بنصيب الأسد في تقديم عديد من نقاد النقد الثقافي ومنظريه "[1]، ويمكننا إعادة تشكيل القائمة على هذا النحو:

– فرنسا وأبرز نقادها(رولان بارت،كلود ليفي شتراوس،ميشيل فوكو، لويس التوسير،جاك لاكان،إميل دوركايم،جاك دريدا، بيير بورديو، أندريه بيزيه، أ.ج جريماس).

– روسيا وأبرز نقادها (باختين، فيجتوسكي، فلاديمير بروب،إس. اينشتين، يوري لوتمان،فيكتو شكولفيسكي).

– ألمانيا وأبرز نقادها (كارل ماركس، ماكس فيبر، يورجين هابرماس، تيودور ادورنو، ولتر بنيامين، ماكس هوركهايمر، هربرت ماركيوز، هانز جورج حادامر، برتولت بريخت).

[1]– آرثر أيزابرجر:النقد الثقافي(تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية): ترجمة وفاء ابراهيم ، رمضان بسطاويسي، المجلس الاعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص 34.

– الولايات المتحدة الأمريكية وأبرز نقادها (س إس بييرس، نعوم تشومسكي، فيبرشارمان، رومان جاكسبون، فيكتور تيرنر، كليفورد جرتيز، فريديرك جيمسون).

– كندا وأبرز نقادها (ميشيل ماكلون، إتش أنيس، نورثرب فراي).

– إنجلترا وأبرز نقادها (رايموند وليمز، ستيوارت هول، لود فيج فتشجتشين، ريتشارد هوجارت، ماري دوجلاس، وليم إمبسون).

– سويسرا وناقداها(فرديناند دي سويسر و كارل يونغ).

– النمسا وناقداها (سيجموند فرويد و هرت هرتزج).

– إيطاليا وناقداها(أنطونيو جرامشي وأمبرتو إيكو).

1–2 الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي عند العرب:

هناك العديد من الكتابات التي تبرز فيها الظاهرة الثقافية بشكل جلي حيث تعد من أبرز الإرهاصات باعتبارها نقدا "يتماس مع الثقافة ويشكل نقدا لها فما كتبه طه حسين في كتاب في الشعر الجاهلي، أو في مستقبل الثقافة في مصر نقد ثقافي مثلا، وكذلك كثيرا مما نشره العقاد و جماعة الديوان وبعض المهجريين، ثم نقد أدونيس في الثابت و المتحول، بل وكتابات بعض الباحثين المعاصرين كعبد الله

العروي ومحمد عابد الجابري وطه عبد الرحمن وهشام جعيط، وفهمي جدعان وعلي حرب ومحمود أمين العالم، وكثير غير ذلك مما يصعب إحصاؤه. كما يندرج ضمن النقـد الثقافي ما أسماه هشام شرابي " النقد الحضاري " في كتـاب له بهـذا العنوان (انظر: البطريركية)، وما دعا اليه ناقد مثل شكري عياد من نقد حضاري أيضا وما قدمه باحث مثل عبد الوهاب المسيري في مجال التحيز(انظر مدخل مثل :التأصيل والتحيز) "[1]، ولا يمكننا حصر النقد الثقافي زمانا أو مكانا لأنه نقد عرفته الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية وهذا ما يؤكده ميجان الرويلي في كتابه دليل الناقد حيث يقول " في دلالته العامة يمكن القول إن النقد الثقافي، كما يوحي اسمه، نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها، وبهذا المعنى يمكن القول إن النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديما و حديثا "[2] ، ويعرف الناقد صلاح قنصوه النقد الثقافي على أنه " ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها بل هو ممارسة فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية ويعني النص هنا

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 309.

[2]– المرجع نفسه، ص 306،305.

كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة، فالجديد في النقد الثقافي هو رفع الحواجز بين التخصصات والمستويات في الممارسات الانسانية لأنها تنتمي جميعا إلى الثقافة التي هي مجمل صنيع الانسان في البيئة الطبيعية، ومن ثم ينكر النقد الثقافي التفرقة التقليدية المألوفة بين القاعدة (البناء التحتي) والبناء الفوقي ، وكذلك التمييز بين الواقعي والايديولوجي "[1]، وهذا ما يتفق مع رأي حفناوي بعلي حول دور الثقافة في الممارسات الانسانية في شموليتها، حيث يورد مفهوما يرى فيه أن " النقد الثقافي لا يدور حول النص والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة، في نظام الاشياء بين الجوانب الجمالية والانثروبولوجية بوصفه دورا يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط بل لأنه يشكل كذلك النظم والأنساق والقيم و الرموز ، ويصوغ وعينا بها " [2].

1– 3 علاقة النقد الثقافي بالعلوم الأخرى :

النقد الثقافي مثله مثل أنواع النقد السابقة له فكل نقد يرتبط بغيره من العلوم التي يتماس معها من حيث أنها تدرس الإنسان بوصفه كائن اجتماعي عاقل حيث" ارتبط النقد الثقافي، وذلك على مستوى التحليل، وتشغيل الآليات المنهجية

[1] – صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007، ص05.

[2]– حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المرجع السابق، ص 15 .

بمجموعة من العلوم الإنسانية كالتاريخ، والانتولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الفلسفة، وعلوم الإعلام، وعلوم الحضارة... إذا، فقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان "[1]، لكن هناك عدة علوم لها علاقة وثيقة مع النقد الثقافي من خلال تأثيرها المباشر عليه وعلى آلياته الإجرائية، ومن أبرز هذه العلوم علم النفس وعلم الاجتماع وعلم السيموطيقيا .

1-3-1 النقد الثقافي وعلم النفس :

يعد النقد النفسي أحد أهم المناهج النقدية السياقية التي تعتمد على نظريات علم النفس ومبادئه للوقوف على جماليات النصوص الأدبية وفهمها هذا من ناحية "ومن ناحية أخرى فإن الفكر الفرويدي إلى جانب الفكر اليانجي وأفكار العديد من مفكري التحليل النفسي يستخدمها عدد كبير من النقاد الثقافيين" [2]، وفي هذا السياق يضيف آرثر أيزابرجر قائلا : "والأمر المدهش هنا عن فكر التحليل النفسي لكل من الفروديين واتباع يانغ هو الدرجة التي عندها يمكن استخدام الأفكار

[1]– جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، نشر المقال في 2012/07/05م :
https://www.diwanalarab.com/spip.php?article31174

[2]– آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)، المرجع السابق، ص 157 .

المصاحبة لها على تحليل وتفسير النصوص والأعمال الفنية والظواهر الثقافية بجميع أنواعها وتمكننا نظرية التحليل النفسي من تفسير وفهم النصوص بأساليب لا يمكن من خلال المنظورات الأخرى تحقيقها، ويرجع هذا الأمر لأن نظرية التحليل النفسي تمكننا جزئيا من أن نفهم مناطقنا النفسية العاطفية والجدلية واللاعقلية والخفية والمكبوتة فهذه هي المناطق التي يتصل بها الفنانون المبدعون ويهتمون بها وبدون نظرية التحليل النفسي لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل أو الفهم " [1].

1-3-2 النقد الثقافي وعلم الاجتماع :

تتحدد علاقة النقد الثقافي بعلم الاجتماع من خلال التركيز على مفهومه حيث "يكاد يجمع علماء الاجتماع على أن موضوع العلم هو دراسة المجتمع في ظواهره ونظمه وبنيته والعلاقات بين أفراده دراسة علمية وصفية تحليلية، الغرض منها الوصول إلى الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها هذه الظواهر"[2]، ومنه فالناقد يلتقط هذه الظواهر ويشتغل على وظائفها ويبحث بين ثنايا النصوص الإبداعية عن الأنساق المختلفة، وتأثيراتها وتأثرها معتمدا في ذلك كله على آليات علم الاجتماع الذي هو "مجال واسع يغطي عددا كبيرا من المجالات والحقول وفي إطار هذا المجال

[1]– آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)، المرجع السابق، ص 188 .

[2]– أحمد رأفت عبد الجواد، مبادئ علم الاجتماع، المرجع السابق، ص 23.

النقد الثقافي نجد أن العلماء والكتاب لهم اهتمامات عديدة ومختلفون في مواقفهم الفلسفية والإجراءات المنهجية التي يستخدمونها في تحليلاتهم" [1]، ومن هذا المنطلق يؤكد آرثر ايزابرجر أن المنظور الاجتماعي هو الذي يقوم "بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النصوص ولدراسة تأثيرات هذه النصوص (وقد تكون وسائل الإعلام هذه مستقلة في النصوص التي تحملها إذا ما كان ما يطرحه ماكلوهان (*Mcluhen*)صحيحا) وعلى الناس (الجماهير) والمجتمع بصفة عامة، ويدعم المنظور الاجتماعي مفهومنا عن أدوار الأعمال الفنية(بجميع الأنواع) التي تلعبها المجتمع و تزويد النقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبرى في تنفيذ دراساتهم "[2]، أي أن الناقد يحاول تتبع الأنساق الاجتماعية ليكشف دلالاتها.

1-3-3: النقد الثقافي وعلم السيموطيقيا :

إن الإنسان في تعامله مع محيطه لا يعيش" في محيط مادي فقط، بل يعيش في فضاء ثقافي رمزي يتكون من اللغة والأدب، والفن والدين والاسطورة، والخيال... وكلما تطورت الوظيفة الثقافية الرمزية تراجعت الوظيفة المادية ومن ثم يتوسط العالم

[1] – آرثر ايزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 191.

[2]– المرجع نفسه، ص 225.

السيمـوطيقي عـالمين متقـابلين : عـالما فيزيـائيا (الواقـع) وعالمـا خياليـا رمزيـا (الإبداع)، هذا ولا تنتج دلالة النص الثقافية إلا حين التقاء الإنتاج مع التلقي والتأويل.ومن هنا تعد النصوص المؤسسة الثقافية الأولى" [1]، ومن هنا فالسيموطيقيا تستند على مجموعة من العلوم مثل علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم التي تعد من روافدها، فمن خلال ما يقدمه كل علم من هذه العلوم تدرس السيموطيقيا العلامات و الإشارات وتبحث في معانيها وهنا يتقاطع النقد الثقافي معها من خلال إبراز مختلف الأنساق.

1-4 قضايا النقد الثقافي:

هناك العديد من القضايا التي لاقت اهتمام النقاد، وسلط النقد الثقافي الضوء عليها من أجل فهمها وإدراك الجوانب المظلمة فيها واحتلت قضايا "جينيالوجيا النقد الثقافي، وما بعد الحداثة، وما بعد الكولونيالية، النسوية، والسلطة الأبوية... وغيرها من القضايا"[2]، التي أخذت حيزا كبيرا داخل المقاربة النقدية الثقافية،

[1]– جميل حمداوي: الاتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيموطيقية في الثقافة العربية)، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، ط1، 2015، ص:300.

[2]– رضا عامر: المناهج النقدية المعاصرة،المرجع السابق، ص:115.

وسنتناول بالشرح قضية الكولونيالية ومسألة التحرر وقضية النسوية والنزعة الذكورية وقضية المثقف والسلطة وقضية المركز والهامش.

1-4-1 قضية الكولونيالية ومسألة التحرر:

أفرزت قضية الكولونيالية عدة مشكلات نوقشت على مستوى النقد الثقافي، باعتبارها تتناول بالدراسة "الخلفيات الأبستمولوجية، والهوة العميقة بين الشعوب المستعمرة، والمستعمرة خاصة في جل أعمال فرانس فانون السردية، وولي سوينكا، الشعرية والمسرحية، بالإضافة إلى دراسات إدوارد سعيد، ومالك بن نبي، ومحمد أركون، وكريبع النبهاني، وغيرهم ممن تعاملوا مع الدراسات ما بعد الاستعمارية بالبحث في دلالاتها الفكرية والثقافية"[1].

1-4-2 قضية النسوية والنزعة الذكورية:

تعد أوروبا هي المحطة الأولى لظهور تيار نسوي يريد أن يشق طريقه متحررا من سلطة الذكورة "فقد عبرت كل من كيت ميليت* *(katmillett)* وماري إلمان* *(m. ellmann)*، تعبيرا سياسيا عن مشاعر ساخطة على الظلم الواقع

[1]- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص:116.

*كاثرين موراي ميليت، بالإنجليزية : Kate Millett ، 1934/2017، كاتبة نسوية أمريكية، ومعلمة، وفنانة.

* ماري ايلمان، بالإنجليزية:Mary Ellmann ، 1921/1989، كاتبة نسوية أمريكية.

على النساء بسبب النظام الأبوي الذي يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر"[1]، كما ظهرت مصطلحات جديدة في عالم الأدب مثل الأدب النسوي، والنقد النسوي، في محاولة للفكاك والتحرر من السلطة الذكورية ، لكن "تبقى مسألة جرأة المرأة وخرقها للحدود الرسمية داخل المجتمع البطرياركي بمثابة تمرد رسمي معلن من طرف المرأة ضد كل ما له علاقة بالتسلط الذكوري كنوع من تغيير معادلة التوازن الإنساني بين كفة الرجل، وكفة المرأة"[2].

1-4- 3 قضية المثقف والسلطة:

لقد شغلت العلاقة بين المثقف والسلطة حيزا كبيرا في الدراسات الثقافية والنقدية ويعد إدوارد سعد من أهم الكتاب الذين حاولوا رصد هذه الظاهرة فمن منظوره الخاص يحاول تنزيه المثقفين عن الفساد مؤكدا على أن " المثقفين أو المفكرين ليسوا من محترفي المهنة الذين يصيبهم الفساد بسبب خدمتهم القائمة على الملق والمداهنة لسلطة تعيبها مثالب خطيرة ولكنهم – ولأكرر ما قلته سلفا- مفكرونا يقفون موقفا قائما على المبادئ، ويعتبر موقفا بديلا يمكنهم في الواقع من قول

[1]– بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 216.

[2]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 117.

الحقيقة للسلطة"[1]، وهذا يعني أن للمثقف دورا مهما في قيادة المجتمع ومواجهة انحرافت السلطة فهو "بمثابة النبي المخلص من الظلم والقهر المسلط على طبقات الشعب الضعيفة، ومع ذلك يبقى عمل المثقف نسبي في كثير من الاحيان"[2]، فالمثقف بعلمه وأخلاقه يعتبر من ورثة الأنبياء.

1-4-4 قضية المركز والهامش:

تعد قضية المركز والهامش من بين أهم القضايا التي " شغلت المثقف العربي بعد ما شهد نوعا من الإقصاء والتهميش المتعمد من الأنظمة الحاكمة، فكان توجه المثقف نحو الطبقات الهامشية من أجل إسماع صوتها والإعلاء من شأنها نوعا من سياسة المقاومة الفكرية"[3]، فقد تحول المثقف من مطالع وناقد لأدب النخبة المقربة للسلطة إلى مطالع لأعمال الطبقة الضعيفة الهشة أو الهامشية بغية فهم طرق تفكيرها وإزالة الحجب عنها لترقى لمراتب الطبقة العليا.

وتتولد عن ثنائية (المركز/الهامش) ثنائيات ضدية مختلفة مثل: ثنائية (الغرب/الشرق)، (العالم المتقدم/العالم المتخلف)، (الحاكم/المحكوم) وغيرها من

[1] – إدوارد سعيد:المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006،ص 162.

[2]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 118.

[3]– المرجع نفسه، ص 118.

الثنائيات التي تحاول إماطة اللثام عن قضايا المهمش الذي "يعاني من حصار العديد من مؤسسات السلطة الحاكمة، والتي بيدها قرار الحل والعقد، فكانت الهيمنة المستخدمة والمطبقة على المجتمع، ومختلف طبقاته تشكل أزمة حقيقية بين كل فئات المجتمع المهمشة والمقهورة"[1]، وهذا ما على المثقف محاربته ومواجهته.

2- المكان كمقوض للمركز في الديوان الاسبرطي :

المكان هو "الموضع الحاوي للشيء. وعند بعض المتكلمين أنه عرض، وهو اجتماع جسمين حاوي ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين، وليس هذا بالمعروف في اللغة "[2]، أي أن المكان ليس نتاج إتحاد الحاوي والمحوي بل الجزء الحاوي للشيء، ويعد المكان مكونًا مهمًا في الخطاب الروائي؛ كيف لا وهو الميدان الذي تجري فيه الحوادث، حيث تنتظم الأحداث مع المكان ضمن علاقة تلازمية مما يخلق نوع من التنبؤ لدى المتلقي "وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم

---

[1]- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 119.

[2]- المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2001، جزء 36،ص189.

الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان "[1]، ومن هذا المنطلق سنحاول تتبع دلالة بعض الأمكنة المتكررة في رواية الديوان الاسبرطي، ونركز على التأويل أو على المعنى الغائب الذي يفرض نفسه على المتلقي ونشير هنا أن الدلالة تختلف من متلقي إلى آخر، هذا و"قد يتحقق القدر النسبي من الفهم المشترك بين الناس بمعزل عن تجاربهم الخاصة التي لها مؤثرات في المعنى الذهني لهم عبر المنطقة الوسطى التي يتنازل فيها الأفراد عن تلك الفروق التي تلون الدلالات بلون خاص في ذهن كل منهم؛ فيقنعون في حياتهم الاجتماعية بقدر مشترك من الدلالة، وقد تكون واضحة في أذهان كل الناس، كما قد تكون مبهمة في أذهان بعضهم "[2] ، ومن المنطلقات السابقة سنحاول تتبع دلالة كل من الميناء والمبغى والضريح بوصفهم أمكنة حوت الحدث والشخصية الروائية، ونبرز دورها في تقويض المركزية أثناء عملية التثاقف.

تكرر لفظ الميناء في كم من موضع في الرواية وتأسس على ميناء طولون بفرنسا، حيث تلتقي شخصيات مختلفة في هذا المكان، وتمتد الدلالة بوصفها مكان التقاء ومكان انطلاق للحملات وموقع تطلع وأمل "يمتد بصري إلى نهاية الطريق حيث

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط1، 1990، ص 20.

[2]– قاضي الشيخ، التأويل بين الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، أطروحة دكتوراه في تحليل الخطاب، جامعة وهران1، 2016/2015، ص 226،227.

الزرقة والميناء، يتراءى لي صديقي القديم هناك واقفا يدخن غليونه "[1] لتمتد الدلالة إلى الأصل الثابت في الشخصية ألا وهو الاستعلاء والقوة ومن هذا الاستعلاء نقول أن الميناء لفظ مقوض لمركزية المستعمر.

وكذلك الشأن بالنسبة للمبغى الذي لم يذكر في الرواية إلا مقرونا بشخصية دوجة كبغي مع باقي نسوة المحروسة فهو بمثابة عنصر مقوض لهمجية الدخيل التركي الذي يمثله في هذا الجانب شخصية المزوار التي تفرض الغرامة على النساء وتطأهن عنوة و ظلما واستعلاء، فالدلالة هنا تتجه بوصف غير لائق لصاحب الأرض دوجة مما يرفعها إلى درجة المركز بوصفها مظلومة ومقهورة ينبغي التركيز عليها.

أما الضريح فهو ذو دلالة دينية عقدية، فهو مرتبط بالديانات والعقائد قاطبة وخاصة في الديانات السماوية التي تؤمن بالبعث وإن كان الظاهر من تقديس الأضرحة يعني التصوف فالباطن يعني الانقياد للخرافة والدجل والجهل الذي فرضه العثمانيين على الجزائريين بغية التحكم فيهم وامتد هذا الجهل إلى غاية دخول الفرنسيين، والدلالة التي نستشفها بالتأويل هنا هي أن الضريح بمثابة معول يتخذه الغازي للسيطرة على صاحب الأرض وإخضاعه، ومنه فالمكان في رواية الديوان

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص 14.

الاسبرطي قد أفضى إلى دلالات من شأنها أن تقوض من مركزية المستعمر والدخيل وترفع من هامشية صاحب الأرض.

3- المدينة بين المثاقفة والصراع الهوياتي .

نادراً ما نجد رواية تخلوا من ذكر المدينة إذا ما استثنينا قلة من الأعمال السردية ، مثل رائعة العجوز والبحر لأرنست همنغواي، وباعتبار المكان عنصر وركيزة أساسية للرواية، وكون المدينة فضاء حضاري وموطن التقاء الشخصيات في حلهم ، ومنتهى ومبلغ فكرهم أثناء ترحالهم.

ومع بروز الحداثة واحتكاك الثقافات والأمم كان لزاماً التعرف على ثقافة الآخر، ابتغاء التقارب والنهل من محاسنه وفكره والتعايش معه، ويمكننا إطلاق مصطلح المثاقفة دلالةً على التبادل قصد التقارب أثناء عملية التلاقح الثقافي الذي غالباً ما يكون في المدن أو الأوساط الحضارية أكثر مما يكون في غيرها، والطبيعة الإنسانية التي اقتضت وجود التجمع البشري الحضاري تقتضي أيضاً ضرورة صون وحماية هذا التجمع من العناصر الدخيلة فالانتماء يولد هوية فردية تابعة وخاضعة لقوانين الجماعة التي تقطن نفس الرقعة الجغرافية ، ومع تطور وسائل النقل وتعدد دوافع احتكاك الحضارات، مثل الحملات الاستعمارية والرحلات التجارية والبعثات

العلمية وغيرها من الأسباب المؤدية للاحتكاك والتعارف، بدأت ملامح صراع الهوية في البروز.

والمدينة في المعاجم اللغوية لا تخرج عن معنى الإقامة والتمليك " مَدَنَ بِالْمَكَانِ أَقَامَ بِهِ ... دِنْتُ أَيْ مُلِكْتُ "[1]، وهناك من ذهب إلى أبعد من صفة الإقامة والتمليك ليربطها بالقضاء والقانون حيث" أشار البحث اللغوي إلى أن كلمة مدينة ترجع أصلا إلى كلمة دين، وأن لهذه الكلمة بهذا المعنى أصلا في الآرامية والعربية أي أنها ذات أصل سامي. وعرفت المدينة عند الآكديين والآشوريين بالدين أي القانون، كما أن الديان يقصد بها في اللغة الآرامية والعبرية القاضي، وإضافة إلى ذلك فان مصدرها في الآراميةمدينتنا وتعني القضاء.

وتوافق هذه التفسيرات ما ورد في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وما أشار إليه بعض المعاجم العربية، فقد وضح من التفسير القرآني أن كل المواضع التي أطلق عليها لفظ مدينة كان عليها حكام وملوك، وفيها على وجه التحقيق الصيغة القضائية والدينية والإدارية والسياسية"[2]

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص66.

[2]– محمد عبد الستار عثمان، المدينة الاسلامية، عالم المعرفة، الكويت، عدد 128، أغسطس 1988، ص15،16.

يأخذنا البحث في مفهوم المدينة عند الفلاسفة إلى البدايات الأولى وخاصة عند مدينة أفلاطون الفاضلة التي تخيلها، حيث قسم المجتمع إلى ثلاث طبقات نبلاء وجنود وعمال ، وجعل لكل طبقة دور ليكتمل بناء الجمهورية الفاضلة أو المدينة المنشودة ، وكان حلمه أن يكون سكان مدينته الفاضلة كلهم فلاسفة ، ولا يخفى عنا أن الدرس الفلسفي هو منبت ومبدأ وأم العلوم فهو أول من احتكم للعقل والمنطق لذا سنعرج نحو التصور الأرسطي للمدينة ، وهذا من خلال كتاب السياسة لأرسطو" لأن أرسطو يحتل أهمية جليلة داخل الفكر الفلسفي ولأن أرسطو قل ما أهمله فيلسوف قديم أو حديث أو معاصر. ولذلك فإن المرور به حتى من قبل خصومه ظل إجبارياً، ولذلك كان هو "[1]، هذا وقد حاول أرسطو تأسيس اللبنات الأولى لتصور مفهوم جديد للمدينة متجاوزًا كل ما هو غيبي وميتافيزيقي « إن المدينة هي نتاج للذكاء الإنساني، هذا الذكاء الذي يؤسس المدينة اعترافاً بمكانة "التربية" التي أفرزته والتي بوبته الحكم في المدينة . فالعقل يبسط سلطانه على الوجود السياسي لا من جهة التسلط ولكن من جهة العلم بأحوال الوجود المدني والسياسي، وتكون المدينة اعترافاً بواقعية الإنسان وواقعية التشريع وواقعية النظام ،

[1]– حاتم النقاطي، مفهوم المدينة في كتاب السياسة لأرسطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ،ط1 ،1995، ص 9.

فكل أجزاء المدينة وكل تشريعاتها من قوانين ومن هيئات ومن أفراد مواطنين ،كلها اعترافات ببسط الإنسان نفوذه على الاجتماع وطرد الإله من مدينة الإنسان "[1]، ثم يتبلور مفهوم أدق عند الفلاسفة المسلمين وعلى رأسهم الفارابي" فالمدينة التي يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تنال بها السعادة في الحقيقة، هي المدينة الفاضلة. والاجتماع الذي به يتعاون على نيل السعادة هو الاجتماع الفاضل "[2]، حيث ركز الفارابي على مسألة التعاون داخل الحيز المدني وهذا التعاون لا يكون إلا بالعمل الجاد والمثابرة لتحقيق السعادة.

يركز جل علماء الاجتماع في تحديدهم للمدينة على صفة الحضر التي تميز المدن عن الأرياف وما شاكلها ، واهتموا بالسلوك الاجتماعي والعلاقات الرابطة بين أطياف المجتمع ونظراً لتعدد الآراء ولتفادي الاستطراد قررت الاكتفاء بتعريف مؤسس علم الاجتماع حيث يعرف المدينة بأنها " قرار تتخذه الأمم عند حصول الغاية المطلوبة من الترف ودواعيه فتؤثر الدعة والسكون وتتوجه إلى اتخاذ المنازل للقرار[3]، هـذا ويشير لفـظ هوية في اللغة يشير إلى السقوط من الأعلى نحو الأسفل

[1]– حاتم النقاطي، المرجع نفسه، ص 103.

[2]– أبو نضر الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، دار المشرق، بيروت لبنان، ط2، 1968، ص 118.

[3]– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، د ت، ص384.

" هوى السهم هويا: سقط من علو إلى سفل "[1]، ، ويقال "الشيء : سقط ، كأهوى و أهوى .....و الهوي ، بالضم : للانحدار "[2]، وتأخذ كلمة الهوية معنى مطابقة و مماثلة الشيء لنفسه أي هو هو " تستعمل كلمة الهوية من حيث الدلالة اللغوية في الأدبيات المعاصرة، لأداء معنى الكلمة الفرنسية "identite" التي تعبر عن خاصية المطابقة أي :مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثله "[3]،أما عن مفهوم الهوية في الاصطلاح فيختلف باختلاف العلوم الإنسانية.

تختلف المفاهيم الاصطلاحية لمصطلح الهوية عند المفكرين العرب فكلًا يعرفها حسب آراءه الفكرية وميولاته الدينية والفلسفية وطبيعته الايديولوجية، حيث يعرفها محمد عمارة " إن الهوية كالبصمة بالنسبة للإنسان، يتميز بها عن غيره، وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب، دون أن تخلي مكانها ومكانتها لغيرها من البصمات "[4]، ومعروف أن البصمة تختلف من شخص إلى آخر فهي بمثابة الشخص نفسه ولعل عمارة يقصد بطوارئ

---

[1]– أبو الفضل بن مكرم بن منظور،لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 15، ط1، 2000، ص 371.

[2]– مجد الدين الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ،بيروت ، لبنان ،ط8 ،2005 ،ص 1346.

[3]– رضا شريف ، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة في فكر الجابري ، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ، الأبيار، الجزائر، دط، 2011، ص14.

[4]– محمد عمارة ، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة،مصر، ط1 ،1999 ، ص6.

الطمس والحجب ما أفرزته الحملات الاستعمارية أو الاستدمارية إن صح المفهوم ، فالاحتكاك بالآخر إن كان قهرا دون رغبة قد يمس بعض مقومات وأسس الهوية فيطمسها مع مرور الوقت ، والذي يحافظ على هويته يحاول بقدر الإمكان رد ما هو دخيل ولا يترك مقوماته تضيع مع الضغط الهوياتي الذي يمارس عليه .

وقد حاول حسن حنفي تحديدها في كتاب عنونه بالهوية وأورد آراء الفلاسفة والمفكرين، وأشار إلى صعوبة تحديد المصطلح حتى أنه جعل فصلا كاملا لمحاولة الإجابة عن سؤال مفاده هل يمكن تحديد الهوية وخلص إلى " الهوية موضوع فلسفي بالأصالة. عالجه الفلاسفة المثاليون والوجوديون على حد سواء،المثاليون ميتافيزيقيا، وحولوه إلى قانون، قانون الهوية، والوجوديون نفسيا منعا لانقسام الذات على نفسها ومن ثم إنكار الوجود الإنساني .....وهو عند الواقعيين، خصوصا الوضعيين، تحصيل حاصل. لا يعني شيئا "[1]، أما عن مسألة الصراع الهوياتي فنقصد به تلك المظاهر التي تبرز أثناء محاولة السيطرة التي تمارسها كل هوية أو كل فرد أثناء التلاقح أو الاحتكاك الثقافي.

[1]– حسن حنفي ، الهوية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر،ط1، 2012، صفحة الغلاف الأخيرة.

4-نماذج من المدن و مسألة الصراع الهوياتي في الديوان الاسبرطي .

4-1 نموذج المدينة في عنوان الرواية:

إن عنوان المسرد الذي بين أيدينا يحيلنا لفكرة التناقض أو الاختلاف في النقد التفكيكي ولعل المقصود بالديوان الاسبرطي الدين الإسلامي ! فمصطلح الديوان بعيد كل البعد عن مدينة اسبرطة فالديوان هو جهاز إداري تابع للحكم العثماني بينما اسبرطة مدينة يونانية و "المجتمع الاسبرطي، يستحق منا وقفة أطول بسبب نظام الحكم المتداخل الذي عرفه هذا المجتمع. وهو نظام أدى إلى تكوين له صفة خاصة برزت من خلاله اسبرطة Sparta لتصبح، إلى جانب أثينة، إحدى المدينتين الرئيسيتين اللتين عرفهما نظام دولة المدينة في بلاد اليونان "[1]، والمتأمل للمجتمعين الاسبرطي والإسلامي يلاحظ وجه شبه من حيث أن كلاهما يعتمد الغزو والسيطرة على الأراضي وضمها لدولته ، هذا دون الخوض في فكرة الفتح وعدم انسجامها مع فكرة الغزو، لكن النتيجة ليست دائما هي الهدف. ولا يخفى عنا كيف أصبح المسلمين أسياد بعدما كانوا مضطهدين من عشائرهم قبل الممالك المحيطة بهم ، كذلك" أصبح الاسبرطيون أقلية حاكمة وسط محيط من السكان

[1]– لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1991، ص 136.

المعادين لهم أو المتحفزين ضدهم أو على الأقل الساخطين عليهم ،سواء في ذلك سكان البلاد الأصليين من أهل لاكونيه، أو سكان ميسينيه الذين غلبوا على أمرهم وسحبت منهم حريتهم ليصبحوا عبيدا "[1]، ومن هذا الطرح تبرز فكرة استعمال نموذج المدينة لتتضمن معنى عقائدي إيديولوجي يكون عنصر مقوض لعملية المثاقفة ، فالاحتكاك بالآخر لا يمكن أن يجعل الفرد يتخلى عن معتقداته والذوبان في معتقد الغير.

4-2- نماذج من المدن وأثرها على المثاقفة في رواية الديوان الاسبرطي:

لو تمعنا المدن المذكورة في الرواية سواء كان التوظيف صريح أو ضمني لخلصنا إلى بعض النماذج التالية: مرسيليا/اسبرطة/المحروسة/الجزائر/ باريس / طولون. يشبه الروائي العودة إلى مرسيليا بالإفاقة من السبات أو الصحو من النوم أو السكر في بداية الرواية وبالضبط في الفصل المعنون بديبون، في قوله: " إن الشيطان إله هذا العالم يا صديقي المبجل ديبون ، وإني لمشفق عليك مما يحمله رأسك من أوهام ، أنت الذي لا تزال تعتقد أن كل النساء هن المجدلية ،وأن كل

[1]- لطفي عبد الوهاب يحي، المرجع السابق ،ص137.

القادة هن تحل للمخلص...أفق باديبون ، أفق أو عد الى مرسيليا "[1]، حيث يتصور الروائي عن طريق شخصية كافيار الذي كان قائدا عسكريا في جيش نابليون في معركة واترلو أن الشيطان إله هذا العالم دفع بديبون نحو التفكير بالسفر إلى الجزائر فهي بمثابة فخ الشيطان الذي حفه بالأوهام. ولعل المعنى الغائب هو اندفاع ديبون لاعتناق أفكار الدين الإسلامي وحث كافيار له بالعودة إلى معتقده وعدم إتباع خطى الشيطان، وفي نفس الصفحة "أجوب شوارع مرسيليا، الناس تناسوا ضجيج السنوات الماضية "[2]، و في قوله أجوب الشوارع وتناسي الضجيج القديم إشارة إلى الطمأنينة العقدية بعد ما مر به المعتقد من فوضى واستقراره ضمن الأمان .

ويستأنف الحديث عن فكرة العودة "عد يا عزيزي ديبون إلى مرسيليا والى جريدتك ،مثلك لا يصلح للعيش هنا، نوبة زحار واحدة كافية لإنهاء حياتك ، أنا أكثر الناس دراية بهذه الأرض وهؤلاء البرابرة ،لا يمكنك تصور أن ما تفعله أو ما تفكر فيه ما هي إلا أوهام صنعتها مخيلتك . وهكذا عدت "[3]، قرن الروائي بين

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص14.

مرسيليا والجريدة التي هي رمز للهدوء والمطالعة والسكينة وهذا شأن المعتقد أو الديانة ، وقوله نوبة زحار واحدة كافية لإنهاء حياتك تصريح بالأمراض وتضمين للأفكار العقدية التي في الجزائر، ووصف البرابرة كافي لإضفاء معنى الهمجية والاضطراب.وتبقى فكرة الاختلاف العقدي عقدة أو أزمة تحول دون حصول تقارب ثقافي كامل بين الأفراد حتى في المجتمع نفسه.

يقول الروائي على لسان كافيار مخاطبا ديبون " ألم تكن مراسلا للحملة التي أرادت أن تحيل اسبرطة إلى أثينا، ثم فوجئنا بمدينة رومانية في إفريقية "[1]، إن الحديث عن الحرب التي جرت بين أثينا واسبرطة يطول ويكفي معرفة أن أثينا هي عاصمة الديمقراطية حيث أن " المجتمع الأثيني الذي يمثل الاتجاه الرئيسي لتطور النظام السياسي في دول المدينة بمراحله المتعاقبة انتهاء بمرحلة الحكم الشعبي "[2].

إن الأفكار التي كان يحملها نابليون في طريقه لغزو شمال إفريقيا والمموهة بصفة نقل الحضارة والديمقراطية الأوربية لهذه المناطق التي كانت تتخبط في مستنقع

[1]– عبد الوهاب عيساوي ، الديوان الاسبرطي، ص15.

[2]– لطفي عبد الوهاب يحي ، المرجع السابق ، ص121.

الجهل والفقر والبدائية ، هذه الأفكار لا تغدو سوى قناع للتبشير أو نقل الفكر العقدي المسيحي إلى الدول التي كانت ترضخ للحكم العثماني.

ومما سبــق يمكن القول أن تشبيــه الجزائر بإسبرطــة ومحاولة تحويلها إلى أثينا دلالة على التوجه نحو نشر الدين المسيحي في دول شمال إفريقيا بداية من الجزائر ،" حين غادرنا المكتب كنت مندفعا ، كأنني أثبت لنفسي أو ربما لصديقي القديم أن ما حدث قبل سنوات ثلاث كان خطأ أحاول التطهر منه بأي طريقة ، وإن اضطرني الأمر للعودة إلى الجزائر ..."[1]، وكأن مسألة العودة الى الجزائر بمثابة التطهر من خطأ اقترف أي انها عبارة عن تعزير وعقوبة ، ويقول ديبون لكافيار" أليس هذا ما كنت تريد قوله ياصديقي كافيار في كل مرة يحتد فيها النقاش بيننا حول مآخذك على المدينة التي أسميتها إسبرطة.....العذاب يولد المعرفة لا الكراهية "[2]. ويظهر مصطلح المحروسة على لسان ديبون، نسبة للسلاوي وابن مبار. وحمة السلاوي شخصية جزائرية بسيطة معروفة بكرهها للأتراك والفرنسيين على حد سواء ، أما ابن مبار فهو من سكان المحروسة يميل إلى الأتراك قليلا، حيث يتساءل ديبون " أأسميها مثل ما يحب كافيار إسبرطة ، أم مثلما يسميها السلاوي وابن

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

ميار المحروسة. يتضائل الصوت الصارخ حتى يغيب "[1]، يمكن اعتبار المحروسة أو المحمية بالله بمثابة الدين الاسلامي الذي يحاول ديبون أن يقترب منه لكن معتقداته وكلام صديقه كافيار يحول وذلك.

وفي قوله يتضاءل الصوت الصارخ حتى يغيب إشارة إلى الحقيقة الكامنة في الدين المعروض عليه أثناء التلاقح الثقافي لكن صوت هذه الدعوة ما يلبث أن يتضاءل أمام المعتقد القبلي الذي يسيطر على عقل ديبون، ويقول الروائي على لسان السلاوي " أثناء عبور السهل فكرت في ابن ميار، وفي المحروسة، وفي دوجة، التي تعد عرائس جديدة، بعد التي خلفتها في المقهى، حين هاجمني الجنود الفرنسيون، كانوا يتهمونني مثلما اتهمني الأتراك، أنني أدعو الناس للثورة عليهم، غير أن أهل المحروسة خانعون ومنذ سنوات كانوا يطأطئون رؤوسهم ويتجنَّبون الأتراك في الشَّوارع "[2] ، إن مدينة المحروسة وبتواجد الأتراك الذين يمثلون الخلافة أو الدولة الإسلامية التي لم تعجب السلاوي فثار عليها وعلى الفرنسيين هذه الثورة تعزز طرحنا لفكرة تمثل الدين في صورة المدن ووقوفه كعقبة أمام التثاقف حتى بين

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي ، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص64،65.

معتنقيي الديانة نفسها، وهذا يعود لاختلاف الآراء والأفكار الطائفية داخل الديانة نفسها.

إن المتأمل في كلام الشخصيات السابقة يلاحظ تضارب وتذبذب في فكرة قبوله للطرف الآخر، خاصة إذا سلمنا بحلول المعتقد أو الديانة محل المدن، أو تأويل المدينة إلى ديانة ، وهذا التذبذب قد يؤدي " إلى ازدواجية في الشخصية ، حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى وبين العناصر الجديدة، وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل "[1].

ويأتي ذكر طولون التي خرج منها الأسطول الفرنسي لاستعمار الجزائر "لو قدر للذاكرة إعادة ما حدث في ميناء طولون قبل ثلاث سنوات ستشي حتما بأنهم كانوا أكثر من هؤلاء ، بالرغم من أن الأهواء كانت مختلفة، بالأمس الكل ينتفض من أجل سمعة هذه الأمة العظيمة حين أهين قنصلها، واليوم هل ترى تراهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تسحق لتزيد السكر بياضا .....أريدك فقط أن تتأكد أني سأعيد هذه الرحلة

[1]– عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان ،دط، 1996، ص73.

بدءا من طولون وانتهاء بالجزائر"[1]، وبين طيات هذه العبارة نستشف حادثة المروحة وعودة القنصل الفرنسي خائبا لبلده لتبدأ فكرة الغزو وقد شجع سكان فرنسا هذا الطرح الاستعماري بينما وقفوا صامتين إزاء العظام التي كانت تحملها سفينة جوزيفين من الجزائر وهي عظام أطفال وشيوخ قتلوا وأرسلت عظامهم لتخلط مع السكر كي تزيده بياضا ، وطولون هنا دلالة على الاعتقاد المريض الذي يحمله المستعمر فهو لا يعترف بالإنسانية ولا يهمه سوى التجارة بينما يتبجح بالحضارة . أما عن مدينة باريس فيمكن أخذ النموذج الذي صدر على لسان الطبيب الذي عاين العظام في السفينة يخاطب ديبون " أصبحت يا ديبون تتصرف مثل هؤلاء الشرقيين، وتنفعل مثلهم، مخالطتك لهم أصابتك بالعدوى ، والآن أراك تماثلهم في كثير من الطباع .ما الذي يجبرك على الانحياز إلى هؤلاء البرابرة...انك تعتقد نفسك مسيحا جديدا ؟ دع عنك هذا وعد إلى باريس "[2]، أي انك يا ديبون بانحيازك للدين الإسلامي ومبادئه لن تكون مسيحا جديدا بل أنت تترك معتقد أسلافك فعد إلى معتقدك"باريس" ، وحري بنا التطرق إلى ما ورد في الغلاف الخارجي الأخير لرواية الديوان الاسبرطي "تعود طولون إلى الذاكرة

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص24.

[2]– عبد الوهاب عيساوي، المرجع نفسه، ص26.

كمهرجان من الهتاف ، ووجوه مألوفة وأخرى غريبة تجوب الشوارع، جنود في صفوف لا نهائية ،خطواتها رتيبة تهدف إلى الميناء ، الكل يود أن يكون جزءا من الحرب المقدسة.....بعد انتهاء عامين من غيابي وثلاث سنوات على احتلالها "[1]، إن الذهنية الأوربية وتفوقها " الذي استقر في الأذهان أمدا طويلا أغواها بالزهو باعتبارها ربة العالم والنظر إلى بقية البشر باعتبارهم خلقوا لنفعها وخدمتها "[2]، هذا الشعور بالتفوق جعلها تقدس معتقداتها وتهمل الغير حتى وإن كانوا أفضل منها.

كان توظيف المدينة في رواية الديوان مجازيا يحمل في طياته معاني منفتحة على التأويل وكان الدين من هذه المعاني ، حيث أنه شكل هاجسا لا يمكن مجابهته يقف والحيلولة دون تحقيق عملية التثاقف، وباعتبار ظاهرة المثاقفة رافد مهم تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر يجب الحذر من المساس بالدين لأن الشعوب العربية تستمد " مقوماتها من الدين الإسلامي الذي يدعو إلى الحق ويتخذ من الإنسان موضوعاً له ، فالخطاب القرآني موجه للناس جميعا، فالدين هو المكون الأساسي

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي ، صفحة الغلاف الخارجي الأخيرة.

[2]– دييتر سنغاس، الصدام داخل الحضارات، التفاهم بشأن الصراعات الثقافية، ت: شوقي جلال،دار العين للنشر ، أبو ضبي، الإمارات العربية المتحدة،ط1،2008،ص 146.

لهويتنا الثقافية، كما أن التوحيد بمعناه الشامل يمثل أبرز ملامح هويتنا الثقافية[1] ، والتدين هنا لا يعني ممارسة الشعائر الدينية وحدها بل هو موقف من ثوابت كثيرة .

5- الآخرية ونسق الاستلاب الهوياتي في الديوان الإسبرطي

5-1 علاقة الآخرية بنسق الاستلاب الهوياتي:

جاءت كلمة الآخَرية بصيغة التكثير والمبالغة للفظ آخر، وعليه وجب تتبع هذا اللفظ في أصوله اللغوية ثم محاولة تحديد دلالته الاصطلاحية، فلغويا يمكننا القول أن " الآخَرُ بمعنى غَير، كقولك رجل آخر وثوب آخر، وأصله أَفْعَلُ من التأخُّر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استُثْقِلتا فأُبدِلت الثانية ألفا لسكونها وانفتاح الأولى قبلها "[2]، ومصطلح الآخر مثله مثل باقي مصطلحات العلوم الإنسانية فقد تعددت مفاهيمه ودلالاته بتعدد الرؤى وتعدد مشارب ومجالات من الباحثين الذين حاولوا تحديده، ففي مجال الفلسفة يرتبط مفهوم الآخر بالأنا على أساس أنه عنصر من عناصر الوجود فهو مدرك خارج الأنا و"الآخرية بصفتها مقولة فلسفية *CategoryPhilosophical* ؛ تعني في بعدها الفلسفي الوجودي:أن من

---

[1]- محمد جابر محمد رمضان، دور الجامعة في الحفاظ على الهوية الثقافية لطلابها في ضوء بعض المتغيرات المعاصرة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر، عدد 37، يناير 2015، ص 172.

[2]- أبو الفضل بن مكرم بن منظور،لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 04، ط1، 2000، ص12.

ليس أنا فهو آخر بالنسبة إليّ. وتتوسع الآخرية لتشمل كل ما يميز هذا الآخر عني من مأكل ومشرب وملبس وأنماط فكرية وثقافية مادية وروحية ورمزية تنطلق من كيفية الفعل ... وتصل إلى الرّؤى العامة حول الكون والوجود والمصير "[1]، أي أن الآخرية منفصلة عن الأنا انفصال تام من حيث المادة والفعل والنمط المعيشي وكيفية النظر للوجود وطريقة التفكير بحيث أن كل ما يختلف عني فهو غير بالنسبة لي وأنا غير بالنسبة له، فالنـــاظر إلى صـورة المسلم في الفـــكر الغـربي يجـد أن لفـظ المسلـــم"يكاد أن يترادف مع مصطلح «*Other*» الانقليزي، و «*Autre*»الفرنسي، و«*Andere*»الألماني: وجميعها تعني: الآخر، وأن صورة هذا «المسلم – الآخر » صورة تمثُلية تصنع صناعة "[2]، والمقصود بأنها تصنع صناعة أي أنها تؤلف من الأنا وليس من مميزات الآخر فلا اعتبار للمواصفات ولا لسمات التفوق بل تبقى النظرة نابعة من الأنا استعلاءً وأنانيةً.

يشير الآخر في الدراسات ما بعد الكولونيالية " في عمومه إلى أي شخص مميز عن الذات ووجود الآخرين أمر ضروري لتعريف ما هو عادي وتحديد موقف

---

[1]– المبروك الشيباني، صناعة الآخر المسلم في الفكر الغربي المعاصر من الاستشراف إلى الإسلاموفوبيا، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص11.

المرء من العالم وتوصف الذات المستعمرة بالآخر من خلال الخطابات الكولونيالية لترسيخ الفصل الثنائي مابين المستعمِر والمستعمَر وتأكيد طبيعة وأولوية الثقافة الاستعمارية والرؤية الكلية للعالم "[1]، وقد كانت هذه النظرة سائدة في الفكرين العربي والغربي حتى ازدهار الدرس النقدي وتطوره ليصل إلى الدراسات الثقافية التي جعلت من " الآخرية بصفتها «مقولة تحليلية *Analytical Category* »؛ تعني: كيفيات تحليل مكونات الآخر ومقوماته العامة بالاستناد إلى مفهومي التفكيك مع جاك ديريدا والحفر المعرفي مع ميشال فوكو "[2]، والآخرية بهذا المفهوم تأخذ معنى آخر مختلف عن السابق ؛ فسابقا كانت متصلة بالتصادم مع الآخر بروز بوادر الصراع من النظرات الأولى بينما الآن مع الدرس الثقافي صارت متصلة بمفاهيم جديدة مثل التثاقف والتلاقح والانفتاح على الآخر، والتحليل هنا لا يرتبط بالموقف لاحقا فالتلاقح قد يفضي إلى الانبهار والتقليد وقد يفضي إلى مظاهر أخرى مثل الاستلاب بأنواعه وأشكاله، وعلى العموم نستطيع استخلاص مفهوم للآخرية على أنها صفة أو لفظ يعنى بتتبع وتقصي الآخر المنفصل عن الأنا الفردية بمكوناته المادية ومكانته الوجودية ويعنى أيضا بتقصي سمات الآخر المنفصل عن

[1]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، المرجع السابق، ص10.

[2]– المبروك الشيباني، صناعة الآخر المسلم في الفكر الغربي المعاصر، المرجع السابق، ص13.

مجتمع الأنا الاجتماعية بمكوناتها الثقافية والفكرية والعقدية والسياسية وباعتبار جل المقومات المجتمعية .

ولو عرجنا على الاستلاب من حيث المفهوم اللغوي فإننا نجده يحيلنا إلى الجذر اللغوي س ل ب فقد جاء في لسان العرب " سلب: سَلَبَه الشيء يَسْلُبُه سَلْباً وسَلَباً، واستلبه إياه ... و الاسْتِلابُ: الاختِلاس ... وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سَلَبٌ، والفعل سَلَبْتُه أَسْلُبُه سَلْباً إذا أخذت سَلَبَه، وسُلِبَ الرجل ثيابه "[1]، وجاء في المعجم الوسيط " سَلَبَ الشيء سَلْباً: انتزعه قهرًا "[2]، أما القاموس المحيط فأورد " سَلَبَه سَلْباً وسَلَباً : اختلسه، كاستلبه "[3]، ومما سبق ذكره نستنتج أن الاستلاب في مفهومه اللغوي يحيل إلى الانتزاع القهري والاختلاس.

أما إذا عرجنا للفظ الهوية فإننا نجدها تشير إلى السقوط من الأعلى نحو الأسفل " هوى السهم هويا: سقط من علو إلى سفل "[4]، ويقال "الشيء : سقط ، كأهوى و أنهوى .....و الهوي ، بالضم : للانحدار "[5]، وتأخذ كلمة الهوية معنى مطابقة و

[1]– أبو الفضل بن مكرم بن منظور، المصدر السابق، مجلد 01، ص471.

[2]– إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص440 .

[3]– مجد الدين الفيروز آبادي، المصدر السابق، ص97 .

[4]– أبو الفضل بن مكرم بن منظور، المصدر السابق، مجلد 15، ص 371.

[5]– مجد الدين الفيروز آبادي، المصدر السابق، ص 1346.

مماثلة الشيء لنفسه أي هو هو " تستعمل كلمة الهوية من حيث الدلالة اللغوية في الأدبيات المعاصرة، لأداء معنى الكلمة الفرنسية "identite" التي تعبر عن خاصية المطابقة أي :مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثله "[1]، ومن الناحية الاصطلاحية فالهوية "كالبصمة بالنسبة للإنسان، يتميز بها عن غيره، وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب، دون أن تخلي مكانها ومكانتها لغيرها من البصمات "[2]، فهي بهذا المعنى لصيقة بالفرد تتجلى دائما إذا ما حاول الآخر طمسها.

وقد حاول حسن حنفي تحديد الهوية في كتاب عنونه بالهوية وأورد آراء الفلاسفة والمفكرين، وأشار إلى صعوبة تحديد المصطلح حتى أنه جعل فصلا كاملا لمحاولة الإجابة عن سؤال مفاده هل يمكن تحديد الهوية وخلص إلى " الهوية موضوع فلسفي بالأصالة. عالجه الفلاسفة المثاليون والوجوديون على حد سواء،المثاليون ميتافيزيقيا، وحولوه إلى قانون، قانون الهوية، والوجوديون نفسيا منعا لانقسام الذات على نفسها ومن ثم إنكار الوجود الإنساني .....وهو عند الواقعيين، خصوصا

[1]– رضا شريف، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة في فكر الجابري، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، دط، 2011، ص14.

[2]– محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مص، ط1 ،1999 ، ص6.

الوضعيين، تحصيل حاصل. لا يعني شيئا "[1]، والهوية تستند على جملة من المقومات والعناصر ومن أهمها الدين واللغة والأفكار والعادات وكل ما من شانه تكوين خصوصية لمجتمع ما، والمركب المزجي الاستلاب الهوياتي يعني اختلاس ما يختص به جماعة معينة عن غيرها ويمتد هذا الاختلاس إلى جل المقومات والعناصر المشكلة للتميز، وقد عالج فالح عبد الجبار مفهوم الاستلاب عند بعض الفلاسفة والمفكرين ليخلص إلى "تبلور المفهوم بروح احتجاج ونقد للإنسان في إطار الدين – اللاهوت دفاعًا عن الإيمان، ثم خرج من جبتهما، لا لشيء إلا ليعود هذه المرة بروح احتجاج ونقد للدين واللاهوت دفاعًا عن الجوهر الإنساني المستلب "[2]، ومفهوم الاستلاب هنا بعيد عن الهوية حيث ينظر هذا المفهوم إلى الاستلاب بنظرة إنسانية موغلة في تقديس الإنسان بحيث تلغي الدين جملة وتنعته بالمستلِب للجوهر الإنساني، والذي يهم من هذا الطرح هو توضيح معنى الاستلاب بصفته طرف ينتزع صفة ما من الإنسان قهرا ويجعله يذوب في مقومات وأفكار الطرف المستلِب.

[1]– حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، صفحة الغلاف الأخيرة.

[2]– فالح عبد الجبار، الاستلاب،هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2018، صفحة الغلاف الأخيرة.

5-2 الاستلاب الهوياتي كنسق ثقافي مضمر في الديوان الاسبرطي:

إن لفظ النسق يتحدد لغويا بكونه "ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا "[1]، وهذا المعنى اللغوي نجده يتكرر في جل المعاجم العربية، حيث يتفق جلها على دلالة الانتظام على طريقة واحدة ، بحيث يبرز التحام مجموعة من العناصر واتحادها وارتباطها بعضا ببعض لتكون كلا موحدا.

أما النسق الثقافي فهو "مواضعة (اجتماعية ، دينية ، اخلاقية ، استيتيقية ..) تفرضها في لحظة معينة من تطورها ، الوضعية الاجتماعية و التي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره ، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والانجازات الفردية هو النص الثقافي الذي يجعلها ممكنة وفي الوقت نفسه يحُدُ من مدى تساؤلاتها وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار آي نص مغلقا أو متوحدا أو مصوغا من كتلة واحدة إنه منفتح على نصوص أخرى ومعرفيات أخرى يدمجها في بنيته وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزئا، وليس للنسق الثقافي بطبيعة الحال وجود مستقل وثابت "[2]، وهذا ما يستدعي وجود قارئ فعلي متسلح بأفكار وثقافة مسبقة مما تجعله يكتشف هذا النسق الذي

[1]- أبو الفضل بن مكرم بن منظور، المصدر السابق، مجلد 10، ص 352 .

[2]-عبد الفتاح كيليطو، مقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، 2001 ص،8.

.

لا يمكن القبض عليه إلا بالاطلاع الواسع، وقد قرن النسق بالثقافة لأن الأنساق الثقافية تشير "إلى ظاهرة التنويع في تجليات الظواهر الثقافية، وتوظيفها وتوزيعها بأبعادها المتباينة داخل المنجز الإبداعي إمّا بشكل معلن ظاهر أو بشكل مضمر خفي، ومما لا شك فيه أنّ هذا المصطلح له ارتباط واسع بالاختلافات الثقافية بين الجماعات الإنسانية من الناحية اللّغوية، والعرقية، والعقدية، وما ينشأ عن هذا الاختلاف من صدامات تجلت، ومازالت تتمظهر في النواحي الاجتماعية، والفكرية والإثنية والسياسية والاقتصادية، وغيرها من مظاهر التمايز بين كل فئات البشر "[1].

ولما كانت الثقافة مدار اهتمام الناقد الثقافي الذي من وظائفه الرئيسة " الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية والبنائية إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقد محمولاتها الثقافية، وكشف مصادراتها المتخفية فيها، وهذا النقد ينصرف إلى متابعة عملية الاستهلاك الثقافي، أي كيفية تلقي الثقافة، ومتابعة حيلها ومواراتها "[2]، فالواجب على الناقد الثقافي الاشتغال على النسق الثقافي المضمر انطلاقا من النص وبتوظيف مهاراته الثقافية بذكاء، كون

[1]– رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص 112.

[2]– حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية و الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص47 .

المنهج وحده لا يكفي لاستلال النسق المضمر من جوف المتن السردي، وبالتغلغل في عمق أغوار النص هذا الأخير الذي أنتجه كاتب متشبع بأفكار وإيديولوجيات قبلية يمكنها أن تظهر بين ثنايا أسطره على شكل انساق مضمرة تعطي دلالة تختلف عن الدلالة التي تمنحها الأنساق الظاهرة، والدلالة الجديدة التي يعطيها النسق المضمر تكون في العادة دلالة سلبية تظهر حين يتكلم النسق المضمر الذي يملك قدرة على الاختفاء أمام القارئ العادي لكنه يضعف أمام القارئ الفعلي الثقافي.

وقد فصل الغذامي في مسألة النسق الثقافي ووضحه من خلال التركيز على الوظيفة النسقية التي جعل منها العنصر المحدد للنسق من حيث القيمة الدلالية ؛ إذ يحدد الغذامي عددا من المواصفات التي تتصف بها الوظيفة النسقية وهي:

" أ_ نسقان يحدثان معا وفي آن، وفي نص واحد أو في ما هو بحكم النص الواحد

ب_ يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي كما نحدده هنا.

جـ لا بد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

دـ ولابد أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي "[1]، وهذا يعني أن النصوص التي تستدعي القراءة الثقافية التي تعتمد على كشف المضمر يجب أن تكون مشهورة وذائعة الصيت وتتحلى بالجمالية ، لكن النقد الثقافي يحاول كشف ما هو خفي عن طريق ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن كونه لا يتعامل مع البلاغة والجمالية بل تعامله الوحيد يكون مع الثقافة.

حملت الرواية العديد من الأنساق الثقافية الظاهرة التي تستدعي التفكيك بغية الوصول إلى المضمر منها، خاصة لما كانت الرواية تاريخية فمن المعلوم أن التاريخ حامل للثقافة، ولتعدد جنسيات وأعراق شخوص الرواية وباعتبار طبيعة الصراع القائم بين العثمانيين والفرنسيين ووقوف الجزائريين موقف هامش أمام مركزين يمثلان الآخرية، كان نسق الاستلاب طرحا لابد من مناقشته ومحاولة استلاله من

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 78.

ثنايا الرواية ومن الحوار القائم بين شخوصها، ولتتبع هذا النسق المضمر سنحاول تطبيق الإجراء النقدي الثقافي على بعض المقتطفات من الرواية.

طُرحت قضية الاتجار بعظام الجزائريين في الفصل الأول من الرواية، حيث يتم نقل العظام الآدمية عبر باخرة بون جوزيفين من الجزائر إلى مرسيليا لطحنها واستعمالها كمادة تزيد في بياض السكر " رفع الطبيب الغطاء بهدوء وأزال كومة القش أعلاها، تأملها مليًا ثم أغلق الصندوق والتفت إليّ، فدنوت أكثر ثم انحنيت على الصندوق وأعدت فتحه، كانت عينا الطبيب تحدقان في كومة العظام أمامه ثم مد يده تستكشف أولها، وما كان في حاجة أن يقلبها كثيرًا، بدت من أول وهلة أنها فك إنسان... هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدوا لشاب، وهذه...أتراها يا سيد ديبون..."[1]، حقيقة إنه لأمر مقزز وموقف رهيب يعطي دلالة نسقية ظاهرة قريبة للانكسار ومُبِينة لبشاعة الفرنسيين، وقد أدى هذا العمل الشنيع إلى استنكار كبير من ديبون الذي يمثل الجانب الفرنسي في الرواية مما يؤكد نزاهة وإنسانية الشخصية الفرنسية وينعتها بالمتسامحة والمحبة للسلام والخير "لم يكن بمقدوري الاحتمال. سحبت نفسي وتسلقت السلم في عجلة، باحثا عن هواء

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص21.

نقي، العفونة تتسع، والعالم يزداد ضيقا من حولي، كل شيء من حولي حال إلى جماجم صغيرة تنادي باسمي "[1]، وإذا ما حاولنا تطبيق إجراءات النقد الثقافي على هذه الجملة التي نحسبها جملة ثقافية باعتبارها نادرة في الرواية وكل من أراد مناقشة الرواية يذكر هذه القضية.

يرى الغذامي في مشروعه النقدي الثقافي أن " (الجملة الثقافية) هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، بحيث نميز تمييزا جوهريا بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة ويتطلب منا بالتالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها "[2]، فالغذامي يميز بين الجملة النحوية التي ترتبط بالنسق الظاهر في تكوين الدلالة والتي نلمحها في دلالة الانكسار والاشمئزاز الذي طغى على شخصية ديبون المراسل الصحفي الفرنسي المخطط للحملة الفرنسية، و" الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة "[3]، وتكمن الجملة الأدبية في الجمالية التي شدت القراء لحظة اصطدامهم بقضية

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي ، ص21.

[2]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المرجع السابق، ص73.

[3]– المرجع نفسه، ص73.

الاتجار بعظام الجزائريين، لكن القارئ الثقافي يلمح اختلاف وازدواجية تعبيرية فالقضية تقتضي أن يكون طرح الانكسار والاشمئزاز من الطرف الجزائري وليس من طرف فرنسي مخطط للحملة.

والطرح السابق ذكره يستدعي احتمالية وجود نسق استلابي جعل الروائي يطرح القضية دون وعي منه، فربطه للجانب الإنساني بالشخصية الفرنسية ليس له أي تفسير منطقي غير الاستلاب الهوياتي وحب الاندماج في الطرف الآخر، وقد برزت هذه الدلالة الجديدة بتفكيك المعنى الظاهر وربطه بالنسق من خلال "الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة "[1]، فالمؤلف ضمن هذه الدلالة الجديدة التي تولدت عن النقد الثقافي " مؤلف مضمر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب فيقع في أسر مفاهيمها الكبرى التي تتسرب إليه كالمخدر البطيء فترتب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الإيديولوجية الخاصة بها، إننا بإزاء مؤلف مزدوج التكوين، تكوين شخصي وآخر ثقافي والثاني لا يدخر وسعا في تشكيل وإعادة تشكيل الأول "[2]،

[1]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المرجع السابق، ص74.

[2]– حسين السماهيجي وآحرون،عبد الله الغدامي والممارسة النقدية الثقافية، المرجع السابق، ص 75 .

وإذا ما جئنا إلى عناصر الرسالة الوظيفية بحسب تقسيم الغذامي فإننا نجد أن وظائف اللغة الستة التي تتمثل في:

"- ذاتية/وجدانية(حينما يركز الخطاب على المرسل).

- إخبارية /نفعية(حينما يركز الخطاب على المرسل إليه).

- مرجعية(حينما يكون التركيز على السياق).

- معجمية(حينما يكون التركيز على الشفرة).

- تنبيهيه(حينما يكون التركيز على أداة الاتصال).

- شاعرية /جمالية(حينما تركز الرسالة على نفسها، وهذه هي إضافة ياكبسون التي أجاب بها على سؤال الأدبية وكيف تتحول اللغة إلى صفتها الأدبية) "[1] ، فالذاتية الوجدانية تجلت في الروائي بصفته مرسلا وهي مرتبطة بالنسق الظاهر الذي أوجد دلالة الانكسار والاشمئزاز من بشاعة المستعمر ، والإخبارية تتعلق بالمتلقي الذي يلمح نفس الدلالة، والمرجعية تعطي نفس الدلالة باعتبار السياق التاريخي والمكاني لشخوص المشهد الروائي، والمعجمية تتولد عن الشفرة التي هي اللغة الحاملة

[1]-عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص67.

للدلالة نفسها، والتنبيهية حالها نفس حال سابقاتها في الدلالة، لتأتي وظيفة أخرى سابعة أضافها الغذامي وهي " الوظيفة النسقية: حينما يكون التركيز على العنصر النسقي، كما هو مقترحنا لاجتراح وسيلة منهجية لجعل النسق والنسقية منطلقا نقديا، وأساسا منهجيا وهذا هو المنطلق الأول في مشروعنا النظري "[1]، إن الدلالة التي تولدت عن الوظيفة النسقية تتعزز أكثر بإقحام التأويل والتفكيك باعتبارهما رافدين مهمين للنقد الثقافي إضافة لرافد ثالث وهو التحليل السيميائي، فالعظام تعطي دلالة الأصل والمنبت، وهي إشارة إلى الطرف الجزائري، والسكر بمذاقه يحيلنا إلى الطرف الآخر وهو الفرنسي الذي تأثر بدموية و فجاعة المشهد مدفوعا بغرائز إنسانية مثلها اللون الأبيض الذي يشير إلى السلام وحب الآخر، بينما الجانب المضمر للدلالة الذي يخلقه التأويل هو الاستلاب الهوياتي المتمثل في نقل الشخصيـــة الجزائريـة لتذوب وتندمج ضمن الشخصية الفرنسية المحبة للإنسانية زعمًا .

إن أمثلة الاستلاب الهوياتي تتوزع في الرواية ولا يسعنا المقال لحصرها جميعا، لذا سنورد الأهم منها، فمثلا في صفحة الغلاف نجد صورة توضح الداي حسين

[1]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المرجع نفسه، ص66،67.

داي الجزائر، بلباس تركي يتكون من عمامة بيضاء وبرنس أسود تحته قميص أبيض ويحمل في يده اليمنى مروحة على شكل ريش طاووس ويشير بيده اليسرى إلى ستارة المخرج بينما ينظر إلى القنصل الفرنسي بيار دوفال الذي ظهر بلباس أسود يحمل في يده اليمنى قبعته ويده اليسرى مضمومة نحو صدره، حيث يتوسطان الصورة، ومكان الحادثة هو قصر الداي، حيث يظهر جدار القصر من الداخل تعلوه مجموعة من النوافذ، ومدخل على الجهة اليمنى به ستارة مفتوحة يمسكها جندي بزي عثماني، وعلى يمين الصورة أربع أشخاص من الوفد الفرنسي ثلاثة منهم يرتدون نفس زي القنصل وواحد يرتدي زي مخالف عنهم حيث يظهر لباسه باللون الأبيض بينما باقي الوفد بما فيهم القنصل فلباسهم أسود، وعلى يسار الصورة يظهر مجموعة من حاشية الداي عددهم متداخل استطعت إحصاء سبعة منهم، ولباسهم موحد تقريبا يغلب عليه اللون الأبيض، والصورة كاملة عبارة عن لوحة فنية بالأبيض والأسود.

يهتدي المتمعن في الصورة إلى غياب العنصر أو الطرف الأصل الذي يتمثل في الجانب الجزائري المتميز عن الأطراف الأخرى، فلولا النقد الثقافي لما استطاع المتلقي كشف هذا الغياب الذي يعد بمثابة استلاب للهوية الجزائرية ودمجها

ضمن الهوية العثمانية ضد الهوية الفرنسية، وكأن الروائي أحس لاشعوريا بعدم الحاجة لتوظيف الشخصية الأصل وأضمرها دون وعي لكونها شخصية وحيدة منطوية على نفسها لا تصلح لتكون ضمن واجهة العمل السردي فالآخرية لا تقدر هذه الذاتية ولا تعترف بها لتحل محلها شخصيات أكثر وضوحا وقوة تاريخياً، وشعور الوحدة هذا ليس جديدا لأن " الإنسان يتعرض لعملية الاستلاب في سياق بعض الحالات التي لا يجد فيها الفرد داخل وسطه ومحيطه ما يعزز شعوره بوحدته الذاتية أو ما يؤكد هذه الذاتية "[1].

إن الذوبان في الهوية العثمانية يمكننا تجاوزه لعدة اعتبارات، حيث يلعب فيها الجانب الديني الجزء الأهم فالاستلاب هنا يكون طوعي أكثر من كونه قسري، لكن الاندماج في الهوية الفرنسية لا يمكن السكوت عنه "فالاستعمار في صيغته الخالصة يفرض على المجتمع الذي يخضع لسيطرته نماذجه الثقافية الخاصة بالهوية، وهو يمارس أشكالا مختلفة من الضغط والإكراه (الفيزيائي، الاقتصادي، النفسي)، وذلك من أجل دفع المجتمع المستعمر إلى التكيف مع هوية أخرى مختلفة، ويضاف إلى ذلك أنه يدفع كل فرد إلى تبني هوية فردية أخرى. كما يعمل على تغيير البنية

[1]– اليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص148.

الاجتماعية للجماعة وإلى إحداث تغيير عميق في نظامها المرجعي الثقافي(أي القيام بأنماط سلوكية مجانسة لسلوك الجماعات الغازية) "[1]، وهذا ما نسعى لتبيينه في بحثنا هذا حيث فرضت الثقافة الفرنسية نفسها وطغت بسلطتها على الكتابات الروائية الجزائرية في مرحلة ما بعد الكولونيالية خاصة .

إن المتأمل في شخوص الرواية يجد نفسه ضمن حوارية غارقة في الصراع الهوياتي، فكافيار مثلا بوصفه شخصية فرنسية كارهة للآخر (العثماني والجزائري) تحاول إرجاع ديبون إلى رشده وتبني الفكر الفرنسي والابتعاد عن حب الآخر، فهو يحدث ديبون قائلا: " لعل الكتب أفسدتك . الكتب أحيانا تزرع في الناس أفكارا لاوجود لها عن الحياة، تخلق منهم كائنات لا تحسن إلا الكلام، وأخشى أن تكون من بينهم، تقرأ عن الشرق وعن المور ثم تأتي لتلقي المحاضرات، أو تتصفح الإنجيل ثم تهذي أمامي بما فهمته، هذه المدينة التي يسمونها الجزائر، لم تكن إلا إسبرطة"[2]، وهذه الجملة تحمل مضمر ثقافي سلبي عن الأمة الإسلامية في كليتها وهذا النسق المضمر هو صفة الكلام دون عمل حتى وصفها أحد مفكريها الذين دخلوا في عالم الإلحاد بالظاهرة الصوتية، فالاستلاب الهوياتي يتضح ثقافيا من خلال حضور

[1]– اليكس ميكشيللي، الهوية، المرجع نفسه، ص154.

[2]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، 125،126.

النصوص الموازية في فكر المتلقي وإحالتها لا شعوريا لفكر الروائي خاصة بعدما يلاحظ تمجيده لكافيار وإضفاء صفة الواقعية لشخصه.

ولما نأتي لدوجة هذه المرأة الجزائرية التي تمثل الجزائر، باسمها الأمازيغي الإسلامي الظاهر واسمها العربي الإسلامي المضمر (خديجة)، نلمح الاستلاب في أوضح تجلياته حين نقرأ عن هذه الشخصية في المتن السردي "الأول يريدها مثلما هي، تعلن حركتها عن محبتها لك، والثاني لن ينسى أيامها الأولى في المبغى قبل أن تخرجها منه " ويقرا أيضا " ثم دخلت دوجة إلى المحروسة، وما إن رآها المزوار حتى سحبها إلى فراشه، ثم إلى فراش الخاصة من بني عثمان، وأضحت دوجة مشاعا للرجال كلهم. والآن اقطع شوارع المحروسة جيئة وذهابا... من منهم يا ترى رأى عريك يا دوجة؟ من منهم اكتشفت يده تفاصيل جسدك؟ من منهم قبل شفتيك، أو ضغط على نهديك المكورين؟ من منهم بات ليلة طويلة يضاجعك "[1]، لقد تحدثت الرواية كثيرا عن الجزائر المحروسة بوصفها مبغى كبير مليء بالخيانة والزنا و الجهل مما سهل على الفرنسيين دخولها بينما نجد الشخصية الفرنسية لا تكاد

[1]– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص68.

تنتقص في الرواية ودائما ما توصف بالنزعة الواقعية والإنسانية، وهذا مما يعزز الطرح القائم حول الاستلاب الهوياتي في رواية الديوان الاسبرطي.

وفي ختام هذا الفصل لا يسعنا سوى التسليم بأن مقاربة رواية الديوان الاسبرطي من خلال التركيز على توظيف نموذج المدينة الذي أخذ أشكال متعددة حسب مخيلة الروائي وحسب مكتسبات المتلقي التي تفرض عليه التأويل لكشف مظاهر الصراع الهوياتي و رصد علاقة الأنا مع الآخر، ودورها في ترسيخ الاستلاب الهوياتي من خلال تتبع شخصيات الرواية وردود أفعالها أثناء التلاقح والتثاقف، واستنادا على جملة من المرتكزات الثقافية و السسيولوجية التي من خلالها خلصنا إلى أن توظيف المدينة في رواية الديوان الاسبرطي كان توظيفا مجازيا يحمل في طياته معاني منفتحة على التأويل، و أن النقد الثقافي من شأنه أن يكشف مضمرات سلبية في المتون السردية، وأن الروائي في توظيفه للتاريخ من شأنه أن يُضّمَن ثقافته المضمرة وتحيزه دون شعور منه في روايته، وأن الاستلاب إنما يعززه الشعور بالوحدة والدونية أمام الآخر والانبهار بثقافته.

خاتمـة

خلصت الدراسة إلى جملة من المخرجات أهمها:

❖ يتحدد مفهوم المثاقفة من جهة أنها مفاعلة أي مشاركة أو عملية تبادل فكري بين شخصين أو أكثر أثناء الاحتكاك، ذلك أنَّ تحديد التبادل الفعال الذي نتصوره يساعد على تكوين ثقافة معينة، يجب أن يبدأ من هذه النظرة العامة عن المحيط الثقافي.

❖ قد تعني المثاقفة التحاور والمقارنة بين ثقافة جديدة يتم اكتسابها اختياريا، وبين ثقافة أصلية لدى الفرد أو الجماعة، وتؤدي الثقافة من هذا المنطلق إلى حدوث تغير ما، ناتج عن المزج أو الحوار بين حضارتين أو ثقافتين، وليس خضوع ثقافة إلى ثقافة أخرى.

❖ التبس مصطلح التقويض بمصطلح التفكيك لقربه منه ومماثلة معناه، ولعل السبب الذي أحدث هذا الغموض هو عنصر الترجمة وتأثرها بترسبات التراث القومي والديني بغية الاستنبات الملائم.

❖ بدأ مفهوم التقويض مع الألماني فردريك نيتشه الذي هاجم الأخلاق والعقل والدين وحاول تقويضها، فهو يقوض الأخلاق والدين معاً ويهاجم الكهنة والمشرعون ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتبر مبدأ حرية الاختيار حيلة تبناها رجال الدين للتحكم في الأتباع.ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يهاجم الديانة المسيحية والآلهة ويقوضهما معاً، حيث يرى أن المسيحية هي ميتافيزيقا الجلاد.

❖ لا ينتج التقويض نصا متماسكا فغاية الناقد لا تتحدد بالنص الثاني بل تتعداه إلى ما بعد التفكيك والبناء فهي تمتد وتتركز في عملية الهدم نفسها والمعنى المصرح به في النص الأدبي دائما ما يحمل معاني ضمنية غائبة تطفو إلى السطح بمجرد تعدد الإجراءات القرائية النقدية.

❖ إن أهم الأدوار في استراتيجية التفكيك هو دور القارئ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق، أو اللغة. القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه. ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف

❖ انفتاح النص على القراءات المتجددة، جعلت منه لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي لا نهائي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل.

❖ إن التركيز على تتبع طبيعة العلاقات الرابطة بين الثنائيات الضدية، وإن كان منسوب في تبلوره إلى دراسات ما بعد الحداثة ، وما بعد الكولونيالية أو ما بعد التحرر من الحركات الاستدمارية؛ فهو يبقى مدين للبنيوية باعتبارها أول من ركز على طبيعة العلاقة التي تحكم العناصر المشكلة للبنية مع تهميش العناصر والتمركز حول العلاقة.

❖ يمتد المركز هنا ليشمل مركزين (المنسحب وهو الجانب العثماني والدخيل وهو الجانب الفرنسي)، بينما يتمثل الهامش في صاحب الأرض وهو الجانب الجزائري الذي يرقى ليصبح مركزا من خلال مكتسبات المتلقي القبلية التي تفرض نفسها كون الجذور باقية وإن قلعت الأشجار واستبدلتها بأخرى، بينما العنوان يتحدث عن

كتاب أو مجموعة أحداث اسبرطة التي ترمز إلى الجزائر بوصفها بلاد ترنوا إلى تحقيق مجد وهوية بعيدة عن الدخلاء ولصيقة بالأصل أو الجذر المهمش، وفكرة تشبيه الجزائر بإسبرطة وتعالقها مع مصطلح الديوان لا تستقم كون إسبرطة نابعة من تجمع بعض المنبوذين من روما وتحالفهم لتكوين دولة بينما الجزائر المهمشة لها تاريخ أمازيغي ضارب في شمال إفريقيا منذ القدم.

❖ يحيلنا عنوان المسرد الذي بين أيدينا لفكرة التناقض أو الاختلاف في النقد التفكيكي ولعل المقصود بالديوان الاسبرطي الدين الإسلامي! فمصطلح الديوان بعيد كل البعد عن مدينة اسبرطة فالديوان هو جهاز إداري تابع للحكم العثماني بينما اسبرطة مدينة يونانية.

❖ تبرز فكرة استعمال نموذج المدينة لتتضمن معنى عقائدي إيديولوجي يكون عنصر مقوض لعملية المثاقفة، فالاحتكاك بالآخر لا يمكن أن يجعل الفرد يتخلى عن معتقداته والذوبان في معتقد الغير.

❖ إن الأفكار التي كان يحملها نابليون في طريقه لغزو شمال إفريقيا والمموهة بصفة نقل الحضارة والديمقراطية الأوربية لهذه المناطق التي كانت تتخبط في مستنقع الجهل والفقر والبدائية، لا تغدو سوى قناع للتبشير أو نقل الفكر العقدي المسيحي إلى الدول التي كانت ترضخ للحكم العثماني ، ومما سبق يمكن القول أن تشبيه الجزائر بإسبرطة ومحاولة تحويلها إلى أثينا دلالة على التوجه نحو نشر الدين المسيحي في دول شمال إفريقيا بداية من الجزائر.

❖ توظيف المدينة في رواية الديوان الاسبرطي كان توظيفا مجازيا يحمل في طياته معاني منفتحة على التأويل وكان الدين من هذه المعاني، حيث أنه شكل هاجسا لا يمكن مجابهته يقف والحيلولة دون تحقيق عملية التثاقف، وباعتبار ظاهرة المثاقفة رافد مهم تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر يجب الحذر من المساس بالدين.

❖ ليس للنسق الثقافي بطبيعة الحال وجود مستقل وثابت ، وهذا ما يستدعي وجود قارئ فعلي متسلح بأفكار وثقافة مسبقة مما تجعله يكتشف هذا النسق الذي لا يمكن القبض عليه إلا بالاطلاع الواسع.

❖ حملت رواية الديوان الاسبرطي العديد من الأنساق الثقافية الظاهرة التي تستدعي التفكيك بغية الوصول إلى المضمر منها، خاصة لما كانت الرواية تاريخية فمن المعلوم أن التاريخ حامل للثقافة، ولتعدد جنسيات وأعراق شخوص الرواية وباعتبار طبيعة الصراع القائم بين العثمانيين والفرنسيين ووقوف الجزائريين موقف هامش أمام مركزين يمثلان الآخرية ، كان نسق الاستلاب طرحا لابد من مناقشته ومحاولة استلاله من ثنايا الرواية ومن الحوار القائم بين شخوصها.

❖ يلمح القارئ اختلافا وازدواجية، ذلك أن القضية تقتضي أن يكون طرح الانكسار والاشمئزاز من الطرف الجزائري وليس من طرف فرنسي مخطط للحملة، وهذا ما يستدعي احتمالية وجود نسق استلابي جعل الروائي يطرح القضية دون وعي منه، فربطه للجانب الإنساني بالشخصية الفرنسية ليس له أي تفسير منطقي غير الاستلاب الهوياتي وحب الاندماج في الطرف الآخر.

❖ المتأمل في شخوص الرواية يجد نفسه ضمن حوارية غارقة في الصراع الهوياتي، فكافيار مثلا بوصفه شخصية فرنسية كارهة للآخر (العثماني والجزائري) تحاول إرجاع ديبون إلى رشده وتبني الفكر الفرنسي والابتعاد عن حب الآخر.

❖ توظيف المدينة في رواية الديوان الاسبرطي كان توظيفا مجازيا يحمل في طياته معاني منفتحة على التأويل، والنقد الثقافي من شأنه أن يكشف مضمرات سلبية في المتون السردية، وأن الروائي في توظيفه للتاريخ من شأنه أن يُضّمَن ثقافته المضمرة وتحيزه دون شعور منه في روايته، وأن الاستلاب إنما يعززه الشعور بالوحدة والدونية أمام الآخر والانبهار بثقافته.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دس.

المصادر

- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر،ط6، 2020.
- أبو الفضل بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- أبو الفضل بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، الجزء11، 1999.
- أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2001.
- مجد الدين الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط08، 2005.

المراجع

- إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4،2004.

- أبو نضر الفارابي ،كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة ، دار المشرق ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1968.
- أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط1، 2010.
- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط3، 2008.
- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
- إدوارد سعيد:المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
- آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.
- بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دارالعروبة للنشر والتوزيع ،الكويت، ط1، 2004.
- بشرى موسى صالح : بويطيقيا الثقافة (نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي) ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2012.
- تون أ. فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة:سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر،2001.
- تيري إغلتن، الثقافة، ترجمة لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1 ،2018.

❖تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995.

❖جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

❖جلال الدين سعد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2004.

❖جمال نجيب التلاوي، المثاقفة عبد الصبور واليوت، دراسة عبر حضارية، ترجمة:ماهر مهدي، حنان الشريف، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، ط1، 2005.

❖جميل حمداوي : الاتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيموطيقية في الثقافة العربية)، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، ط1، 2015.

❖جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المغرب، ط1، 2015.

❖جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، المركز المصري العربي، مصر، ط1، 2001.

❖جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء، المغرب، ط1، 1991.

❖جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة أنسام محمد الأسعد، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

❖حاتم النقاطي ، مفهوم المدينة في كتاب السياسة لأرسطو ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1995.

❖حسن حنفي ، الهوية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

❖حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

❖حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية و الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

❖حسين حاج محمدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ترجمة: أسعد مندي الكعبي، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

❖حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1 ،2007.

❖دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية،ترجمة منير السعيداني،المنظمة العربية للترجمة،بيروت، ط1، 2007.

❖ديبتر سنغاس، الصدام داخل الحضارات، التفاهم بشأن الصراعات الثقافية، ت: شوقي جلال، دار العين للنشر ، أبو ضبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008.

❖رسول محمد رسول، فلسفة العلامة من جون سانت توماس إلى جيل دولوز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2015.

❖رضا شريف ، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة في فكر الجابري ، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ، الأبيار، الجزائر، دط، 2011.

❖رضا شريف ، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة في فكر الجابري ، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ، الأبيار، الجزائر، دط، 2011.

❖رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.

❖روبيرت إسكاربيت، سوسيولوجي العرب، عويدات للنشر والطباعة،بيروت، لبنان، ط3، 1999.

❖رولان بارت، الغرفة المضيئة(تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة: هالة نمر،المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

❖رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة :ع.بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط، دت.

❖سايمون ديورونغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جوان2015.

❖سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012.

❖سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

❖سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دط ،2014.

❖شارلوت سميث ، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية ، المركز القومي للترجمة ،القاهرة ، مصر، ط2، 2009.

❖شرف الدين ماجدولين، الفتنة والأخر انساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.

❖الطاهر احمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف،

القاهرة، مصر، ط1، 1987.

❖عبد الحق بلعابد، عتبات(ج.جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

❖عبد الرحمان ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر"مقدمة العلامة ابن خلدون"، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 2007.

❖عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

❖عبد الرزاق الدواي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات: حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2013.

❖عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

❖عبد الفتاح كيليطو،مقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال للنشر،ط2 ، 2001 .

❖عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

❖عبد الله خضر محمد : مناهج النقد الادبي السياقية والنفسية : دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان، د.ط ، 2017.

❖عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1، 2009.

❖عز الدين المناصرة ،المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،دط، 1996.

❖عصام بوعزة(ترجمة القرآن الكريم بين الدعوة والمثاقفة)، الترجمة واشكالات المثاقفة، منتدى العلاقات العربية والدولية، قطر، ط1، 2016.

❖علي عبد الرزاق جلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984.

❖فالح عبد الجبار، الاستلاب،هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

❖فرديدريكنيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ت علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007.

❖فرديدريكنيتشه، أفول الأصنام، ت حسان بورقيبة و محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

❖فيليب لابورت.تولرا، جان بيار فارنييه، إثنولوجيا أنتروبولوجيا، ترجمة:مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

❖فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

❖قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة(مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم) دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط،2005.

❖قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، دار العلم للملايين ، بيروت، ط4، 1981.

❖لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1991.

❖مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ت فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

❖مارتين جولي، مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة: جيهان عيسوي، أكاديمية الفنون، مصر، دط، 2011.

❖مالك بن نبي ، مشكلة الثقافة ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط4 ، 1984.

❖مبارك الجابري، خارج الأسوار أوراق في الدراسات الثقافية، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، مسقط، عمان، دط، 2022.

❖المبروك الشيباني، صناعة الآخر المسلم في الفكر الغربي المعاصر من الاستشراف إلى الإسلاموفوبيا، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

❖مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، عدد223،يوليو1979.

❖محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

❖محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار العربية للعلوم ناشرون، المغرب، دط، 2010.

❖محمد جابر محمد رمضان، دور الجامعة في الحفاظ على الهوية الثقافية لطلابها في ضوء بعض المتغيرات المعاصرة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة ، مصر، عدد 37، يناير 2015.

❖محمد رضا، تاريخ وسيرة ومناقب أمير المؤمنين: الفاروق عمر بن الخطاب، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر، مصر، ط 2، 1935.

❖محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، دط. 2008.

❖محمد عبد الستار عثمان ، المدينة الاسلامية ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد 128 ، أغسطس 1988.

❖محمد عمارة ، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة،مصر، ط1 ،1999.

❖مخلوف عامر، مناهج نقدية محاضرات ميسرة، منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، د ط، 2017..

❖ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.

❖ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة عادل المختار الهواري، سعد عبد العزيز مصلوح، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999.

❖نيكولا جورنه، بين الكوني والخصوصي البحث عن الهويات، طبيعة الثقافة، تشييد الهويات، ترجمة: إياس حسن، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط 2، 2014 .

❖هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2015.

❖اليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

❖يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

❖يوهان جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاسكندرية، مصر، دط، دت.

المجلات والدوريات

- إبراهيم الصعبي، جدلية الثقافة والمعرفة المعاصرة، مجلة آفاق المعرفة، ع529،وزارة الثقافة،دمشق،2007.
- الباح دليلة، مقال: المركزوالهامش، مفهومه، أنواعه، جذوره، مجلة قراءات، بسكرة، الجزائر، عدد04، ت ن: 2014/01/23، ص310. ت ت:2023/05/06، س:09:30.
- جميل حمداوي : النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، نشر المقال في 2012/07/05م https://www.diwanalarab.com/spip.php?article31174
- حسين حليمي، مقال:الشكلانية الروسية الامتداد والتطور، مجلة التحبير، مجلد3، عدد2،الشلف،الجزائر، ت ن : 2021/07/29، ص59، ت ت: 2023/05/01. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/160755
- الرابط:-http://archives.univ-biskra.dz/handle/123456789/2047?mode=full
- عبده خال، مقال: الجوائز الأدبية والاستلاب الذاتي،موقع العربية،تاريخ النشر08اكتوبر2022،س 09:50،تاريخ التصفح29مارس2024. الرابط :https://www.alarabiya.net/amp/politics/2022/10/08/

❖فرفودة فاطمة، مقال جاك دريدا: ميلاد التفكيكية بين الممارسة النقدية وتقويض المركز، جامعة عبد الحميد بن باديس،مستغانم، مجلة التدوين، عدد 11، تاريخ النشر 30 جويلية 2018.

❖كمال بومنير : فلسفة التاريخ في الأفق النقدي لفلتر بنيامين، جامعة الجزائر (2)، الاكادمية للدراسات الاجتماعية الانسانية، مقال، عدد10، جوان2013،ص:29.الرابط:
file:///C:/Users/server/Downloads/Documents/article_05.pdf

❖منى محمد طلبة، عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد02، مجلد 33، أكتوبر، ديسمبر، 2001.

الرسائل العلمية:

❖قاضي الشيخ، التأويل بين الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، أطروحة دكتوراه في تحليل الخطاب، جامعة وهران1، 2016/2015.

الفهارس

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د.

الفصل الأول: ثنائية الثقافة والتقويض بين المركز والهامش

مفاهيم نظرية

مفهوم المثقافة.....11

مفهوم الثقافة لغة 11

مفهوم الثقافة اصطلاحا..... 13

مفهوم المثاقفة 16

مفهوم التقويض.....20

مفهوم التقويض لغة 20

مفهوم التقويض اصطلاحا 21

فريديريك نيتشه والتقويض.....21

مارتن هايدغر والتقويض.....24

جاك دريدا و التقويض.....25

مفاهيم حول قضية المركز والهامش.....37

مفوم المركز.....38

المركز لغة.....38

المركز اصطلاحا.....39

مفهوم الهامش.....45

الهامش لغة.....45

الهامش اصطلاحا.....46

قضية المركز والهامش في الدراسات الثقافية 47

المنهج السيميائي وآلياته في النقد الأدبي 56

مقاربة العتبات.....62

مقاربة لسانية.....66

مقاربة جمالية (التناص والانزياح).....70

إستراتجية التقويض عند دريدا.....76

الاختلاف.....78

الكتابة.....80

الفصل الثاني: العتبات النصية وتقويض المركز في رواية الديوان الاسبرطي

ملخص الرواية.....83

وصف العتبات النصية في رواية الديوان الإسبرطي..... 103

دلالة العتبات النصية وتقويض المركز في رواية الديوان الاسبرطي....106

عتبة العنوان.....106

عتبة دار النشر.....107

عتبة الجوائز.....108

عتبة التصدير 110

عتبة العناوين (الشخصيات) 113

عتبة شخصية ديبون 114

عتبة شخصية كافيار.....116

عتبة شخصية ابن ميار.....119

عتبة شخصية حمة السلاوي.....121

عتبة شخصية دوجة.....122

عتبة صورة الغلاف 122

مقاربة عتبة غلاف الصورة 124

مقاربة غلاف صورة رواية الديوان الاسبرطي.....129

وصف الرسالة.....130

وصف الصورة 130

مقاربة سيميولوجية و تفكيكية للمعنى في صورة غلاف الرواية.....131

الفصل الثالث: نموذج المدينة والصراع الهوياتي مع الآخر في رواية الديوان الاسبرطي.

النقد الثقافي.....137

الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي عند الغرب.....137

الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي عند العرب..... 142

علاقة النقد الثقافي بالعلوم الأخرى 144

النقد الثقافي وعلم النفس 145

النقد الثقافي وعلم الاجتماع 146

النقد الثقافي وعلم السيموطيقيا 147

قضايا النقد الثقافي.....148

قضية الكولونيالية ومسألة التحرر.....149

قضية النسوية والنزعة الذكورية.....149

قضية المثقف والسلطة.....150

قضية المركز والهامش.....151

المكان كمقوض للمركز في الديوان الاسبرطي.....152

المدينة بين المثاقفة والصراع الهوياتي.....155

نماذج من المدن ومسألة الصراع الهوياتي في الديوان الاسبرطي....161

نموذج المدينة في عنوان الرواية.....161

نماذج من المدن وأثرها على المثاقفة في رواية الديوان الاسبرطي...162

الآخرية ونسق الاستلاب الهوياتي في رواية الديوان الاسبرطي.....170

علاقة الآخرية بنسق الاستلاب الهوياتي.....170

الاستلاب الهوياتي كنسق ثقافي مضمر في الديوان الاسبرطي.....176

خاتمة.....191

مكتبة الاطروحة..... 197

الفهارس 209

ملخص:

تسعى الأطروحة إلى محاولة مقاربة الرواية الجزائرية المعاصرة، بتطبيق إجراء قرائي على عينة من الروايات الجزائرية التي أحدثت ضجة إعلامية بين المثقفين والنقاد بعد صدورها سنة 2018 وفوزها بجائزة البوكر سنة 2020، والموسومة بالديوان الاسبرطي لصاحبها عيساوي عبد الوهاب، فكانت الدراسة موجهة نحو عملية التلاقح و التثاقف بين شخصيات الرواية لكون عنصر المثاقفة مجال من اهتمامات الباحث المقارن، والغاية من هذه الدراسة هي محاولة كشف وإبراز إشكالات المثاقفة أو العقبات التي تحول والتعايش مع الآخر من خلال تتبع ملامح وسمات العلاقة التي تجلت في المركزية والهامشية لأطراف عملية التثاقف، وقد سعت الدراسة إلى محاولة تقويض المركزية التي حالت والمثاقفة، ومحاولة إعلاء الهامش باعتباره طرفا مقصيا أثناء التثاقف، ولدراسة هذه الظاهرة كان لزاما علينا توظيف الوصف كمنهج علمي، والانفتاح على المناهج النقدية سيمياءً وتفكيكا، ويمكن تلخيص أهداف البحث في محاولة إبراز العقبات التي تحول والمثاقفة، ومحاولة كشف الدلالة التي يحملها المتن السردي، وتبيان ملامح الصراع الثقافي في الرواية، وتقويض المركزية وإزالة الحجب عن الطرف المهمش في المتن السردي وإبراز مظاهر الاستلاب والضياع الهوياتي والبحث عن الهوية .

الكلمات المفتاحية:

المثاقفة/تقويض المركز/ عيساوي عبد الوهاب/ الديوان الاسبرطي.

Abstract:

This dissertation seeks to examine contemporary Algerian fiction by applying a critical reading approach to a sample of Algerian novels. The novel attracted significant media attention among intellectuals and critics following its publication in 2018 and went on to win the (Booker) in 2020. The study focuses on processes of cultural interaction and hybridization among the novel's characters, considering that acculturation is a key area of interest in comparative literary research. The aim of the research is to uncover and highlight the challenges of acculturation and the obstacles that hinder coexistence with the Other. This is done through tracing the features and dynamics of relationships marked by centrality and marginality within the cultural exchange process. The dissertation endeavors to deconstruct the dominant centrality that obstructs genuine cultural dialogue, while emphasizing the marginalized voices that are often excluded from such exchanges. To explore this phenomenon, the study employs descriptive methodology as a scientific approach, and engages with critical frameworks such as semiotics and deconstruction. The core objectives of this research include identifying the barriers to acculturation, interpreting the narrative's implicit meanings, exploring the dimensions of cultural conflict within the novel, deconstructing symbolic centrality, and revealing the condition of marginalized characters. It also seeks to shed light on manifestations of alienation, identity loss, and the quest for self-identity.

Keywords: Acculturation / Deconstruction of centrality / Abdelouahab Aissaoui / The Spartan Court .