الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة – 1 –

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الأنساق المعرفية في خطاب ياسمينة خضرا الروائي

–دراسة تأويلية –

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: الأدب العالمي الجزائري باللّسان الفرنسي

إعداد الطالبة:

منى صريفق

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد السلام ضيف

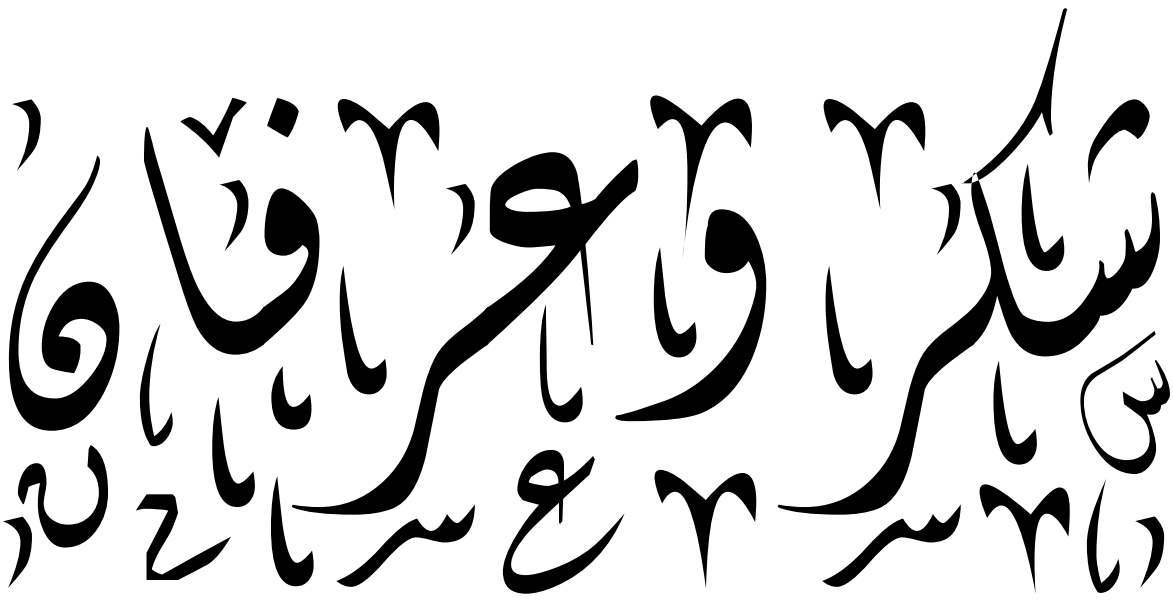
أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الـرتبة	الجامعة	الصّفة
محمد زرمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر باتنة 1 –	رئيسا
عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر باتنة 1 –	مشرفاً ومقرراً
يوسف الأطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
العيد حنكة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	عضوا مناقشا
السعيد خضراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة –2–	عضوا مناقشا
لبوخ بوجملين	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحا لخضر باتنة 1 –	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022 الموافق لـ 1444/1443

بسم الله الرحمان الرحيم

"أنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون (82) فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون (83)" سورة يس



لله المنة والفضل أولاً وآخرًا . . .

قبل كل شيء، أنا ممتنة للغاية لمشرفي، البروفيسور الدكتور ضيف عبد السلام لنصائحه القيمة ودعمه المستمر وصبره أثناء دراسة موضوع الدكتوراه. لقد شجعتني معرفته الهائلة وخبرته الوفيرة في كل وقت بحثي الأكاديمي.

أود أيضًا أن أشكر البروفيسور والدكتور يوسف الأطرش الذي كان دعمه متواصلا في بداية البحث بخاصة أثناء تقديم مشروع الدكتوراه. أود أن أشكر كل شخص ساعدني من قريب أو من بعيد إن مساعدتهم الكريمة ودعمهم هو ما جعل دراستي تتقدم بهذا الشكل الذي نراه اليوم. أخيرًا، أود أن أعبر عن امتناني لجدتي رحمها الله ولوالديّ وإخوتي. إذ من دون فهمهم الهائل وتشجيعهم في السنوات القليلة الماضية، لكان موضوع إكمال دراساتي العليا أمرا شبه مستحيل

مقدمة

مقدمة

تعقد الرواية الجزائرية –التي تكتب باللّغة الفرنسية في العصر المعاصر– بالفلسفة بعامة والمعرفة والكثير من المواضيع بخاصة علاقات متواشجة ومترابطة للغاية، فالرواية باعتبارها صرحا قائما بذاته أصبحت ترتكز في أغلبية البنى التي تشكل هيكلها العام على نصوص مضمرة، حيث إن تضمين الأدب بنى وأنساقا فلسفية وتاريخية، ورؤى كونية ذات تطلعات روحية سامية هو إنتاج للمعرفة وإمساكٌ بطاقة جمالية تستند إلى أسس تجديدية.

فالنّص الأدبي يقدم متخيلا كثيفا يعتمد على أسلوب حكائي سردي له معاييره الفنية المحلية والعالمية، مما يسهل عبور المعرفة ومختلف بناها إلى القارئ من خلال النسق المعرفي المتجسد في الحكاية والسرد واستدعاء شخصيات تاريخية لها رمزيتها المعرفية التي تتصل بمرجعيات فلسفية ودينية، تاريخية وعلمية وهذا ما يجعل الباحث يقرر انخراطه في البحث في موضوع البنية المعرفية في خطاب ياسمينة خضرا الروائي لدراسة أهم النماذج الروائية المعاصرة لتجربة ياسمينة خضرا، الذي استطاع بنصوصه الكونية أن يعبر عن نمط التفكير الخاص به ضمن أنساق معرفية متعددة، تحتكم في صلب تكوينها إلى بنية أو مجموعة من البنى التي يمكن أن تكون ظاهرة لتؤسس لما هو أعمق في النسق المعرفي بأكمله أو قد يكون مضمرا حسب تناول الكاتب للرؤى وطريقة تفصيله لها ضمن المسار السردي؛ ولنعيد قراءة الأسئلة التي تجاوزها الفكر على اعتبار أنها أصبحت في العصر المعاصر أداة معرفة ولكنها المعرفة الجميلة التي يسخرها الكاتب للقيام بدوره في حياة الأفراد والمجتمعات ونقد النص دونما الوقوع في النقض أو النفي وإنما هو استكشاف للإمكانات باستنطاق المقولات وتفكيك المفهومات . لتتشكل لدينا فكرة إشكالية بحثنا: ماهي أهم البنى المعرفية التي تكون النسق المعرفي داخل الرواية المتعلقة بالتجربة الروائية للكاتب الجزائري ياسمينة خضرا ؟ وهل هذه البنى ظاهرة يمكن القبض عليها أثناء القراءة الأولى أم أنها

مضمرة تحتاج إلى القراءة المعمقة للكشف عنها ؟ وهل المعرفة التي تتعلق بالنص السردي هي ذاتها البنى المعرفية المكونة لخطابات أخرى، وما هي أهم أنواع المعرفة داخل النص الروائي، وهل يملك النص الروائي خبرات معرفية يتقاسمها مع القارئ؟ كيف يمكن للرواية الجزائرية التي تكتب باللغة الفرنسية أن تشكل ذلك البعد المعرفي المؤشكل بطريقة مضمرة وخفية؟ وكيف للأنساق المعرفية أن تتشكل في الخطاب الروائي موازية للفني في العنصر السردي للخطاب؟

كلها أسئلة يجب الإجابة عنها والبحث في مكنوناتها، لغرض مقاربة التجربة الروائية المعاصرة لياسمينة خضرا . فالرواية كما سبق وذكرنا تشبه بناء أو صرحا قائما بذاته من ثمة فالكشف عن البنية هو كشف عن الأسس الكلية و الوحدات الأساسية التي تدور حولها الأفكار الكامنة. ومن أهم الأسباب الموضوعية التي جعلتنا نخوض في هذا المبحث المعمق هو التعرف على المقاربة التأويلية والاعتماد عليها في عملية القراءة انطلاقا من هم المقولات التي يقدمها بول ريكور. كما أننا نبتغي الخوض والكشف عن خبايا الخطاب الروائي ضمن ما يعرف بالأنساق المعرفية، فالفكرة الأساسية هي: أن النسق المعرفي والمعرفية في الرواية هما موضوع يختلف في الأساس عن فكرة التناص ولكنه يتفق معها في كون النص يعتمد على مجموعة م الخطابات التي تشكله. هذا الاحتدام في الرؤى شكل لدينا تساؤلات مستمرة للخوض في هذا الموضوع. بالإضافة إلى أن تجربة ياسمينة خضرا تلقى اهتماما مستفيضا في أقسام اللغة الفرنسية ولكنها شبه منعدمة لو حاولنا الاقتراب من التجربة الكتابية الخاصة به في معاهد اللغة والأدب العربي، وهذا ما يجعل الباحث يهتم بقضيتين جوهرتين هما، هوية الكاتب والنص السردي. إذ يعتبر الخوض في هذا البحث مكسبا تاريخيا يعطي مجالا لصيانة الحقائق وحفظها من التهميش والإبادة. ويحرك الذهنيات نحو تأكيد مبدأ أهمية عدم الاستبدادية في عالم الأفكار، وعدم احتكار الساحة

الثقافية. أما عن الأسباب الذاتية فإنه تتوارد الأسئلة في ذهن الباحثة عن قيمة التجربة التي يخوضها روائي بلغة غريبة عنه، ليعبر بها عن هذا الآخر ذاته. إنّ المفارقات التي تحملها التجربة الروائية لياسمينة خضرا تتيح أمامنا رغبة ملحة بل ذاتية كذلك للخوض الجريء في المتاهات النسقية والمعرفية لهذا الخطاب. علاوة على ذلك فإن رغبتنا الحقيقة التي جذبتنا بادئ الأمر للخوض في هذا الموضوع هي رغبة عاطفية، فيها نوع من الميل الوطني تجاه هذا الإنتاج الأدبي المميز، قبل أن يكون عالميا منتميا إلى الخطابات التي تعتبر ذات أبعاد ما بعد كولونيالية. ولهذا اخترنا أعمال الكاتب ياسمينة خضرا الكاملة، التي تقدم لنا نصا زاخرا بتركيبة متنوعة للتشكيلات التعبيرية. كما مطمحنا من خلال تسليط الضوء على تجربة ياسمينة خضرا هي فتح المجال ولو بطريقة بسيطة على الوضع لتقريبه إلى أذهان الباحثين والدارسين الذين سيلتحقون بمضمار البحث؛ ذلك أنّ الخطاب الروائي المكتوب باللغة الفرنسية يحتاج إلى عملية بحث معمقة. فهو إنتاج جزائري عبَّر عن أنساق ثقافية ومعرفية تحتاج من الباحث أن يهتم بها ويقدم فيها أساسيات تثير التساؤل وتجعله يتجدد في كل حين بحث. ذلك أن لهذا الموضوع أهمية بالغة بحيث تكمن أهمية بنية الأنساق المعرفية في الخطاب الروائي في كونها موضوعا جديدا في الوسط النقدي، يقوم أولا بإثرائه كما أنه يبحث في قضية شائكة وجد معقدة ألا وهي انتقال المعرفي من خلال الفني، وهذا ما يجعل الخطاب أكثر انفتاحية؛ فنقد النص المعرفي يستدعي في سلم قائمة أولوياته، احترام آراء الآخرين ولو كانت آراؤهم مضادة تماما لما يحمله الكاتب من قناعات راسخة وتجارب واعية.

ومن بين أهم الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها لمقاربة الموضوع الذي نحن بصدد البحث فيه وفي ممكناته، هي بحث مطور للكاتب مصطفى الضبع بعنوان الرواية والمعرفة: والذي يناول فيه أهم أنواع المعرفة في الرواية وأهم الوحدات المعرفية التي يمكن أن تقدم إعادة إنتاج المعرفة داخل الرواية بشكل مبسط وواضح ووفق

ما نبحث عنه لمقاربة تجارب ياسمينة خضرا . بالإضافة إلى هذا البحث نجد الكتاب القيم الذي يخص موضوع الأنساق ووظيفتها نيكلاس لومان، ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ترجمة يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق رامز ملاّ، منشورات الجمل. يتناول العديد من القضايا التأسيسية التي تمس نظرية الأنساق والترابط البنيوي بينها وهذا ما يساعد الدراسة كثيرا في فهم قيمة/ مفهوم البنية بعيدا عن النقد البنيوي وقد اعتمدنا في دراستنا لتجربة ياسمينة خضرا الروائية المعاصرة على المنهج التحليلي المعتمد على المقاربة التأويلية لأكثر مقولات بول ريكور التي تساعدنا على مقاربة البنى المعرفية والنسق المعرفي وبقية الأنساق التي تتداخل ضمن الرواية. واعتمادا على ما سبق ارتأينا أن نقدم رؤيتنا ضمن خطة بحث تتكون من بابين رئيسيين: الباب الأول هو باب نظري يحتوي فصلين: يتناول أولهما أصل المفاهيم من بنية ونسق، ونظرية الأنساق العامة وصولا إلى نظرية الأنساق المتعددة. لننتقل إلى الفصل الثاني الذي يهتم بكل متعلقات آليات التحليل والتأويل، فتعرضنا في أولى العناصر إلى ماهية التأويل في الثقافتين العربية والغربية لننتقل إلى أهم المنعطفات التي حصلت على مستوى النظرية الهيرمينوطيقية في فهم وتأويل النصوص. لنركز البحث آخرا على التأويل وأنطولوجيا الفهم عبد بول ريكور. أما الباب الثاني فهو باب تطبيقي يقارب أهم النصوص التي تم اختيارها للدراسة، فنجده يحتوي على ثلاثة فصول: الفصل الأول يناقش انفتاحية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وحدود قراءة التأويل، لنصل إلى أولى عتبات التأويل والمقاربة لأهم العتبات في كل الروايات المختارة. ليكون الفصل الثاني أو محطات المقاربة التأويلية مع نص خليل Khalil بعنوان النسق المعرفي للذات الإنسانية والآخر المختلف، ليكون الفصل الثاني دراسة لروايتي ليلة الريس الأخيرة le dernier nuit de Rais و le sel de tous les oublis ملح المنسيات لتنطلق هذه المقاربة من السرد التاريخي إلى فلسفة الارتحال لكي نؤسس إلى ترهين الزمان و المكان اللذان يؤسسان إلى

النسق المعرفي في الرواية. أما الفصل الثالث فكان لروايتي ليس لهافانا رب يحميها Dieu n'habite pas La Havane ورواية L'outrage fait à Sarah Ikkerالاغتصاب الذي حدث لسارة إيكر؛ و هو الفصل الذي عالجنا فيه انطولوجيا السرد وماهية العلوم و الأشياء . بالإضافة إلى تلقي الوحدات المعرفية وفرقنا فيهما بين المتلقي العارف وغير العارف وعن سلطة النص السردي بما يحتويه من أنساق. لنختم هذا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها بعد المقاربة والتحليل. ومن بين أهم الصعوبات التي لاقت وعرقلت سير هذا البحث هو قلة المراجع أو ندرتها . ونقصد بتلك الدراسات التطبيقية التي تعالج هذا الموضوع وتحاول التطبيق على النص السردي للكشف عن البنى المعرفية المكونة للنسق المعرفي في الرواية، بالإضافة إلى التعامل مع النصوص المكتوبة باللغة الفرنسية لياسمينة خضرا تلك الأعمال التي لم يتم ترجمتها بعد أو لم تتوفر ترجمتها المباحثة. ولكن لا يسعنا لا أن نقر بأن فكرة القراءة بلغة مغايرة للغة البحث قد ساهمت في جعلنا نتوسع في تقنيات الترجمة وكيفياتها .

وفي الأخير إن هذا العمل المنجز بإشراف الأستاذ البروفيسور "ضيف عبد السلام" كان عملا مفيدا للغاية، تعلمت منه بتوجيهاته وأهم نصائحه التي سأحاول دائما الحفاظ عليها في الأعمال القادمة؛ فإليه أرفع شكر وامتناني كما أشكر كل من ساعدني في كلية اللغة والأدب العربي والفنون جامعة الحاج لخضر باتنة -1- .

الباب الأول:

بحث في أصل المفاهيم والبنات القراءة

الفصل الأول: تحديدات مفاهيمية ومنهجية

تمهيد

أولا: بين البنية والنسق بحث في المفاهيم

1- مفهوم البنية

2- مفهوم النسق

ثانيا: من نظرية الأنساق العامة نحو نظرية للأنساق المتعددة

1- نظرية الأنساق العامة عند نيكلاس لومان

2- نظرية الأنساق المتعددة

ثالثا: ماهية المعرفة والنسق المعرفي في الرواية المعاصرة

1- تاريخية المعرفة

2- النسق المعرفي والرواية المعاصر

تمهيد :

لقد ارتبطت فكرة البنينة أو بالأحرى مفهوم البنية بكل من الشكلانية الروسية والمنهج البنيوي في قراءة ومقاربة النصوص الأدبية والشعرية. كما أنها " **تشير عمومًا إلى الفكر الفرنسي في الستينيات المرتبط بمفكرين مثل كلود ليفي شتراوس، رولان بارت، ميشيل فوكو، جيرارد جينيت، لويس ألتوسير، جاك لاكان، ألجيرداس جيريماس، وجان بياجيه، كما يكرر بياجيه في جميع أنحاء البنيوية، فإن "البنيوية هي طريقة وليست عقيدة" ، على الرغم من ارتباطها ارتباطًا وثيقًا بالشكليات والفروع الروسية مثل مدرسة براغ والبنيوية البولندية، تتميز البنيوية الفرنسية بتنوعها وحيويتها متعددة التخصصات. خطوة أبعد من الإنسانية والظواهر، البنيوية تهتم بالعلاقات الجوهرية التي تشكل اللغة وجميع الأنظمة الرمزية أو الخطابية**"[1] لقد قدمت البنيوية مفاهيم جديدة تخص اللّغة وطريقة تشكلها بالإضافة إلى الأنظمة الرمزية المعقدة التي لا يمكن لغير المتخصص مقاربتها أو البحث فيها . ولهذا تعددت الآراء والرؤى ووجهات النظر. إلا أن مفهوم البنية في البنيوية الذي يعرفه بياجيه على أنّه " **وفي**

---

[1] - *Irena R. Makaryk: **Encyclopedia of contemporary literary theory "Approaches, Scholars, Terms"**, university of Toronto press, Toronto Buffalo London.p199.*

➡ ***See the original text from the book**;" Structuralism generally refers to the French thought of the 1960s associated with such thinkers as *Claude Levi-Strauss, *Roland Barthes, *Michel Foucault, *Gerard Genette, *Louis Althusser, *Jacques Lacan, *Algirdas J. Greimas, and Jean Piaget, As Piaget repeats throughout Structuralism, 'structuralism is a method, not a doctrine' (142). Though closely related to Russian *formalism and offshoots such as the *Prague School and *Polish structuralism, French structuralism is distinguished by its variety and interdisciplinary vigour. A step beyond humanism and phenomenology, structuralism is concerned with the immanent relations constituting language and all symbolic or discursive systems".*

كلمة واحدة، البنية هي ما اجتمع فيها ثلاث صفات الشمولية أو الكلية، التحولات، الضبط الذاتي"[1] إن المقاربة النسقية للأدب والتي تم شرحها منذ قليل هي ليست المقاربة بالأنساق؛ وقد كان هذا الذكر المختصر لفكرة البنيوية والبنية للفصل بين المقاربة بالأنساق والمقاربة النسقية. إذ "**من المؤكد أن البنية ليست طفرة مفهومية، بل هي امتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة، لعل أهمها مفهوم (المجموعة *Groupe*) في الرياضيات، الذي يراه جون بياجي "أقدم بنية عرفت ودرست"، ومفهوم (الشكل: Gestalt) في السيكولوجيا الجشطالتية (*Gestaltisme*) بينما تبقى اللسانيات الحديثة (ومعها النقد البنيوي)، في اصطناعها لهذا المفهوم، مدينة لدوسوسير الذي كان يعبر عن ذلك بمصطلح النسق أو النظام (*Système*) و لم يكن يصدع بمصطلح البنية (*Structure*) على حد تقرير جون بياجي، وجمهور الدارسين الذين أجمعوا على أنّ دو سوسير في إلحاحه على نظامية الاستعمال اللغوي، وقد سمى (نسقا) ما سماه خلفه (بنية)**" [2] ولنؤكد كذلك على أن مفهوم النسق عند سوسير هو ما يطابق كلمة بنية ولا يعني بتاتا كلمة نسق في نظرية الأنساق التي سنتطرق إلى أهم عناصر في النقاط القادمة من العرض النظرية لأصول النظرية وأهم كتاب مفكر فيها . ليأتي هذا التمهيد على شكل مقدمة قصيرة نفرق فيها بين ما يلي:

---

[1] - *Jean Piaget : **Le Structuralisme**, Que sais-je le point des connaissances actuelles N 1311, presses universitaires de France, Paris, 1972, p 07.*

➡ *« En un mot, une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformations et d'autoréglage. »*

[2] – يوسف وغليسي: ***إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد***، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت /الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 120 .

1- البنية التي يشتغل عليها البحث في النص ليست بالضرورة البنية التي تحدث عنها دي سوسير، والبنيوية في مقارباتها .

2- المقاربة النسقية بشكل عام تختلف اختلافا شاسعا إذ نحن قارناها بالمقاربة بالنسق أو نظرية الأنساق.

أولا: بين البنية والنسق بحث في المفاهيم

1- مفهوم البنية:

لو حاولنا البحث في مفهوم البنية لغة واصطلاحا في الخطاب النقدي المعاصر لوجدناها كالآتي:

أ. لغة:

"إن المعنى الاشتقاقي لكلمة " البنية" بادي الوضوح، لأنها تنطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي: بنى، يبني، بناء وبناية وبنية، وقد تكون "بنية" الشيء في العربية هي "تكوين"، لكن الكلمة قد تعني أيضا الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك [...] "[1] إذن في اللغة البنية تعني التقاء مجموعة من العناصر على نهج واحد، وفق طريقة واحدة "وأما في اللّغات الأوروبية فإن كلمة بنية *structure* تشتق من الأصل اللاتيني (*struere*) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي. يتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوروبية بالوضوح، فقد كانت

[1] – لخضر العرابي: ***المدارس النقدية المعاصرة***، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، السنة 2016، ص 74.

تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما"[1] إذن البنية لغة تأتي من فكرة البناء أي التراص والتواجد في هيكل واحد يحكم كل العناصر المكونة للشيء .

ب. اصطلاحا:

أما مصطلح بنية (*Structure- structure*) فيقدمه لنا معجم الفلسفة على النحو الآتي: "**بنية الشيء هي أوضاع أجزائه من حيث هو كل، ماديا كان أو غير مادي، مثل بنية الخلية وبنية المقال، وبنية الظاهرة النفسية. وبالمعنى الاصطلاحي الحديث هي الكل المؤلف من أجزاء مترابطة ترابطا وظيفيا يستمد كل جزء وظيفته من علاقته بسائر الأجزاء الأخرى**"[2] من خلال هذا المفهوم يتأتى لنا أن البنية تتم مقاربتها على أنها كلٌ واحد له أجزاء علينا دراستها لأن هذه الأجزاء ترتبط فيما بينها وظيفيا، وهذا ما يعني أن توقف أو جعل هذه الأجزاء تنفصل سيحدث تغير شامل في هيكل البنية العامة للشيء .

ج. مفهوم البنية في الأدب:

وإذا كان المعنى اللّغوي و الاصطلاحي للبنية يعنيان أو يصبان في نقطة التقاء مجموعة من الأجزاء في كلٍ واحد فإنه في المجال الأدبي كل ما ذكر سابقا يكون غير مرئي لأنّه "**إذا كان مصطلح البنية يثير انطباعا مرتبطا بشيء مادي كأنه هيكل عظمي، أو التصميم الداخلي للأعمال الأدبية بما يشمله من خطوط رئيسية منظورة، فإنه ينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن البنية الأدبية ليست شيئا يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات**

1 – لخضر العرابي: ***المدارس النقدية المعاصرة***، ص74 .

2 – محمود يعقوبي: ***معجم الفلسفة: أهم المصطلحات وأشهر الأعلام***، دار الكتّاب الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى السنة2008، ص20 .

التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر، وتعدّ البنية ذاتها شيئا وسيطا يقوم فيما وراء الواقع"[1] إن هذا المعنى يجعلنا نتوخى الحذر الشديد في تحديد بنية العمل الأدبي، أو أي بنية في الأدب بشكل عام، فالأمر لس متحققا كالبناء في المعنى اللغوي؛ "**لقد أصبحت البنية شيئا يتم إسقاطه على العمل بواسطة قراءة عوضا عن كونها خاصية للسرد يتمّ اكتشافها بواسطة القراءة. لقد غدت البنية استعارة يستخدمها القراء ذوي الميل البنيوي لإعطاء الانطباع بثبات واستقرار المعنى. لقد فضّل ما بعد البنيويين مصطلحات مثل البناء *construction*، الإدراك الذاتي *construal*، البنينة *structuration* ومبنين *structuring* للإشارة للدور الفعال للقارئ في بناء المعنى.**"[2] إن هذه لقراءة الجديدة لمصطلح البنية في مجال الأدب ساهم في جعل المصطلح أكثر تشابكا، وجعل القارئ/ الناقد يقع في حيرة من أمره في اختيار أي من المصطلحات له الأحقية في التعبير عن مصطلح بنية في السرد بشكل خاص " **بينما تحدّت مصطلحات أخرى مثل سيرورة *process*، صيرورة *becoming*، اللعب *Play*، التأجيل/الإرجاء *differance*، الانزلاق *slippage*، الانتشار *dissemenation* فكرة أن السرد بنية ثابتة عن طريق اقتراض استعاراتها من الحقل الدلالي للحركة. باختصار، تخلى ما بعد البنيويين عن التعامل مع السرود (والنظام اللغوي عموما) كأبنية، كأشياء صلبة توجد في العالم، باتجاه النظرة بأن السرود مبتكرات ناراتولوجية يمكن إدراكها وفهمها بعدد لا نهائي من الطرق**"[3] وتزداد الأزمة ظهورا بحضور هذا الكم الهائل من المصطلحات التي تعيق على القارئ ولوجه عالم النص

[1] – لخضر العرابي: ***المدارس النقدية المعاصرة***، ص86.

[2] – مارك كوري: ***نظرية السرد ما بعد الحداثية***، تر: السيد إمام، شهريار، العراق/البصرة، الطبعة الثانية، السنة 2020، ص 07

[3] – المرجع السابق نفسه، ص 07.

بأريحية، لقد تم أدلجة فعل القراءة بشكل صارخ فأصبح لكل توجه، مدرسة، منهج مصطلحات خاصة يلج بها القارئ عوالم النص السردي، فمصطلحات الحداثة ليست هي مصطلحات ما بعد الحداثة وليست هي مصطلحات ما بعد بعد الحداثة.

2- مفهوم النسق:

فإذا كانت البنية كمفهوم قد تشعبت وابتعدت عن المسمى اللّغوي لها وأصبحت لها عدة مصطلحية على الباحث أن يُقرّ أنها ضخمة يجب البحث فيها بحذر، فإننا نجد النسق لغة واصطلاحا كالآتي:

أ. لغة:

فـ "**النسق: ما كان على نظام واحد من كل شيء، يقال: جاء القوم نسقا، وزرعت الأشجار نسقا، ويقال شعر نسق: مستوى النبتة حسن التركيب، ودرٌّ نسق: منتظم والمنسوق، يقال: كلام نسق: متلائم على نظام واحد وحروف النسق حروف العطف**"[1] يتأتى لنا من هذا التعريف أن النسق عبارة عن كل شيء يأتي على تسلسل بين أعضائه، أو بين مكوناته وقد يكون هذا المعنى أو الشرح المقدم هو الذي خلق نوعا من التطابق لدى جمهور كبير من الباحثين في الفصل بين مصطلحي البنية و النسق، فالبنية كما تأتي لنا لغويا هو عبارة عن كل جامع، في حين معنى النسق يشبهها لكن لا يتطابق معها في جزئية صغيرة قد لا تظهر للباحث، وهي أنه أعم من البنية و أشمل منها، فقد نجد بنية للنسق، كأن تكون هي أساس

[1] – ***المعجم الوسيط***: إشراف شوقي ضيف: مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الرابعة، سنة 1426هـ/2005م، ص 919.

تكوينه، فهي التي تجمع الأجزاء في حين النسق حسب هذا المعنى هو المحرك الذي يجمع كل البنى لتقديمها في اطار وظيفة معينة. ويبقى دائما هذا الشرح قاصرا إن نحن انتقلنا به نحو المعنى الاصطلاحي.

ب. اصطلاحا:

أما في معجم الفلسفة فكلمة:" **نسق (*Système- system*) هو جملة الآراء والنظريات الفلسفية أو العلمية المترابطة اللازم بعضها عن بعض بقطع النظر عن مطابقتها للواقع، ففي كل نسق علمي وفلسفي معارف مرتب بعضها على بعض، ومذهب في تفسير الظواهر ذو منحى واحد لاعتماده على مبدأ واحد**"[1] يجنح هذا التفسير الفلسفي لكلمة النسق نحو شرحنا السابق للمعنى اللغوي للنسق، الذي يعني بكل وضوح أنه بنية أشمل من البنية في حد ذاته ولكنها تحمل كل البنى الأقل منها لتجتمع معها وفق وظيفة واحدة تؤديها . إن الذات الفاعلة في هذا الموقف تصبح عبارة عن ذات تتحرر من قيود نظريات سابقة نحو نظرية منفصلة عن المرجعيات السابقة المتشابكة " **ومن ثم الانتقال من لحظة النقد الأدبي التي تتأطر بالوعي البلاغي والجمالي الشكليين إلى لحظة النقد المعرفي والثقافي التي تحتكم إلى الوعي الابستيمولوجي والفلسفي، ومن وضعيات نقدية استيلابية وعاطلة تعيش عالة على الحقول المعرفية الأخرى وتقتات على موائدها، إلى وضعية نقدية فاعلة تنتج مفاهيمها وتفحصها بكفاءة تساؤلية واستشكالية عالية المستوى، وتختبر كفاءتها التفسيرية والتأويلية على النصوص باستمرار**"[2] إن هذا الأمر يجعل من النسق ومفهومه عبارة عن مبحث طويل لا يمكن

[1] – محمود يعقوبي: ***معجم الفلسفة***: أهم المصطلحات وأشهر الأعلام، دار الكتاب الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة، السنة2008، ص 158.

[2] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة باتنة، 2013/2012، ص 17.

اختزال أهم محطاته مهما أردنا ذلك وكما يقول شراف شناف في أنه " **لا يمكن أن نمفهم النسق إلا عبر العقل الذي يعدّ المنتج الأساسي للأنساق، وصولا إلى الثقافة التي تعدّ بدورها المحضن التداولي المرسخ لهذه الأنساق**. . ."[1] هنا يظهر لنا جليا أنّ فكرة الثقافة* مقترنة أيما اقتران بفكرة النسق، كما أنّ العقل هو الذي سيكون سيد المسار الذي يتبعه أي باحث في جعل حقيقة نظرية الأنساق العامة تظهر بشكل قوي وثابت وهكذا " **يعيدنا الكلام –مرة أخرى– إلى مسألة المرجعيات المعرفية *les références cognitives* والخلفيات الثقافية التي ترتكز عليها الذات في فهم واقعها وبلورة قضاياها وإنتاج معارفها ومفاهيمها ونظمها وقوانينها وإبداعاتها[. . .] ثم الأخطر من ذلك كيفية التعامل مع هذه المرجعيات وتفعيلها وتحيينها *Actualisation* وإخضاعها للمراجعة والتنمية المستديمة حتى لا تفقد حيويتها ونضارتها، وإلا ستتحول إلى كيان صرمي يعيق عملية تطوير الذات**"[2] إذن فأن العملية التي ستضمن لهذا المبحث الحياة الدائمة هي الاعتماد على آليات البحث العقلية والتي تحكمها الاستمرارية "**فالنسق إذن، كمفهوم أساسي، لا يمكن فهمه**

---

[1] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص17 .

* الثقافة مصطلح شامل يشمل السلوك الاجتماعي والمؤسسات والمعايير الموجودة في المجتمعات البشرية، فضلاً عن المعرفة والمعتقدات والفنون والقوانين والعادات والقدرات والعادات للأفراد في هذه المجموعات. غالبًا ما تنشأ الثقافة أو تُنسب إلى منطقة أو موقع معين، يكتسب البشر الثقافة من خلال عمليات التعلم من الانثقاف والتنشئة الاجتماعية، والتي يتضح من تنوع الثقافات عبر المجتمعات. للتوسع يراجع:

- *Hoult, T.F: **Dictionary of Modern Sociology.** Totowa, New Jersey, United States: Littlefield, Adams & Co. ed. 1969*

[2] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص 22 .

أو تحليله وتأويله إلا من خلال مفاهيم أخرى، العقل، النص، الخطاب، الثقافة، النقد، المتخيل. . . ."[1] إن هذه المصطلحات التي تعدّ في الأساس عبارة عن مباحث كل منها يحتاج وقفة على حدة هي التي تجعل من مفهوم النسق يتوسع ويزداد قيمة وبحثا إذ "**يعدّ مفهوم النسق من المفاهيم المعقدة التي تثير التباسات متعددة يصعب حلها وانهاؤها، وذلك لارتباطه بمجالات مختلفة كالفلسفة والمنطق والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا، واللسانيات والبيولوجيا، والرياضيات والسيبرنيطيقا* وغيرها . بالإضافة إلى تداخله مع مفاهيم أخرى على نفس المستوى من التعقيد؛ كمفهوم البنية والنموذج والنظام، والحقل، والنمط، والشكل، والبرنامج، والطراز. . . وغيرها من المفاهيم التي أصبحت تتدفق اليوم بقوة لا نظير لها . . .**"[2] نجد أنفسنا هنا نرجع إلى الاستنتاج ذاته الذي تم تقديمه منذ بداية هذا العنصر في كون مفهوم النسق يتداخل بشكل صارخ مع مفهوم البنية، هنا يجد الباحث نفسه أمام معضلة وإشكالية كبيرة في كيفية ضبط المفهومين حسب توجه مسار البحث. ذلك أن مفهوم النسق شكل لنا نوعا من القيمة المعرفية التي يجب أن تتحقق أثناء مقاربة نصوص أدبية معاصرة هذا لأنه " **يستحيل أن نعالج الظواهر المعقدة (خاصة الظاهرة الاجتماعية والظاهرة اللغوية**

---

[1] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص85.

* يهتم علم التحكم الآلي بالعمليات السببية الدائرية ومع ذلك يتم تجسيدها، بما في ذلك الأنظمة البيئية والتكنولوجية والبيولوجية والمعرفية والاجتماعية وأيضًا في سياق الأنشطة العملية مثل التصميم والتعلم والإدارة، إلخ.

إن طابعها متعدد التخصصات يعني أن علم التحكم الآلي يتقاطع مع عدد من المجالات الأخرى، مما يؤدي إلى أن يكون لها تأثير واسع وتفسيرات متنوعة. للتوسع يراجع:

- *Ashby, W. R: An **introduction to cybernetics**. London : Chapman & Hall, 1956 p. 1.*

[2] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص162.

والأدبية والفكرية) بمعزل عن مفهوم النسق بما يتيحه لنا أيضا من شبكة مفهومية إجرائية ذات قدرة عالية على التشخيص والفهم والتفسير والتأويل"[1] إنّ فكرة القدرة العالية التي يحملها النسق في حد ذاته تجعل من المباحث التأويلية حلاً أساسيا للبحث بشكل واضح في بنية النسق داخل الخطاب. لذا سيكون من الأفضل أن نحدد مفهوم البنية التي سيتم الاشتغال عليها دونما الوقوع في أي أخطاء منهجية أو معرفية، فالبنية التي نبحث عنها في قادم المباحث هي تلك البنية المتعلقة بمكونات النسق في حد ذاته، أي تلك العناصر الأساسية التي تجعل النسق /الأنساق داخل الرواية متشكلة بشكل خاص. له قدرته الإيحائية تماما كما له القدرة على التخفي. ولهذا فإن مفهوم "بنية النسق" هي تلك المكونات الأساسية التي يتكون وفقها النسق داخل الخطاب الروائي؛ في حين نجد في تعريف سمير حجازي ضالتنا حيث يقول " **النسق الأدبي هو مبادئ نظرية لأدب ما، يتألف من أجزاء مترابطة بينها رابط تساندي عضوي ووظيفي** "[2] ولنعرف النسق بشكل أكبر ارتأينا أن نقوم بمتابعة دقيقة لكل ما ورد في كتاب نيكلاس لومان عن نظرية الأنساق.

[1] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص 169.

[2] – سمير حجازي: ***المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة***، دار راتب الجامعية، بيروت/ لبنان، د.ط، د.ت، ص 216.

ثانيا : من نظرية الأنساق العامة نحو نظرية للأنساق المتعددة:

1- مهاد نظري في نظرية الأنساق العامة

Le concept de 'Système (en) Général' avait précisément été forgé pour faciliter les appréhensions, voire les compréhensions, de processus ouverts plutôt que d'objets fermés. Nul postulat d'existence a priori (ou de rejet a priori) de systèmes dans la nature (nature des chose ou nature humaine), mais un projet d'entendement lucide : Se représenter le phénomène considéré comme et par un système en général. Ceci en tirant parti de l'expérience modélisatrice accumulée depuis les rhéteurs de la Grèce antique ('l'inventio' rhétorique) jusqu'au 'Traité des systèmes' de Condillac. En acceptant cette formulation réfléchie et argumentée du projet d'une 'science des systèmes', on peut le légitimer et assurer son argumentation : La science des systèmes s'entend comme la science de la modélisation systémique.

هذا المقطع من كتاب مهم للغاية وهو كتاب عنوانه هو: *La théorie du système général théorie de la modalisation*[1] في هذه المقولة التي تم نقلها من هذا الكتاب كم هائل من المعلومات التي تتعلق بالنسق وكيفية نمذجته في الخطابات منذ عصور خلت؛ في الأسطر الأولى يقال:" إنّ مفهوم "النظام/ النسق بعامة " قد صمم على وجه التحديد لتسهيل عمليات الحصول والقبض، وحتى الفهم، للعمليات المفتوحة بدلاً من الأشياء

[1] - *Jean-Louis Le Moigne : **La théorie du système général théorie de la modalisation**, publication de l'édition 1994- nouvelle présentation 2006, université Paul Cézanne-Aix Marseille. Collection les classiques du réseau intelligence de la complexité, pVII.*

المغلقة. لا يوجد افتراض بوجود مسبق (أو رفض مسبق) للأنظمة في الطبيعة (طبيعة الأشياء أو الطبيعة البشرية)، إلا أنّ مشروع الفهم الواضح: لتمثيل الظاهرة هي التي يعتبرها نظاما بشكل عام." إنّ فكرة وجود النسق لتنظيم وإعادة تأويل الواقع بل ونمذجته وفق مسارات عقلية مضبوطة يجعل من حقيقة وجود النسق الأكبر موجودة وهذا النسق الذي لا نسق قبله، يكون هو الذي يشكل النظام العام وذلك من " من خلال الاستفادة من تجربة النمذجة المتراكمة من الخطباء في اليونان القديمة ("الابتكار" البلاغي) إلى "رسالة في الأنظمة" لكوندياك. بقبول هذه الصياغة المدروسة والجدل لمشروع لـ"علم الأنظمة"، يمكننا إضفاء الشرعية عليها والتأكد من حجتها: يُفهم علم الأنظمة على أنه علم النمذجة المنهجية." إن الخطاب يجنح نحو التعقيد لكون الخطاب الخاص بالأنساق هو خطاب انتقل في الأساس من فروع علمية شديدة التعقيد، وهذا ما يجعل ترجمة الأعمال المتعلقة به صعبة للغاية، وتحتاج متخصصين في علوم متعددة لكي يتم فهم أجزاء بسيطة بخصوص هذه النظرية العامة. فهذه النظرية أي نظرية الأنساق هي عبارة عن مجموعة من المقاربات للظاهرة الأدبية التي تصورها كنسق ثقافي واجتماعي معقد، وليس كونًا مغلقًا يتم رسم حدوده مسبقًا. بعيدًا عن التشكيك في جوهر الأدب، تريد نظريات النظام وصف أدائه الديناميكي في سياقات محددة، بدءًا من علاقاته المتغيرة مع المجالات الأخرى مثل الفن والفلسفة والدين. [...] يجد المرء بين الشكليات الروسية (خاصة Y Tynyanov، ولكن أيضًا R. Jakobson) الأسس الأولى لنظرية منهجية في الأدب. اليوم، من الممكن التمييز بين العديد من المدارس الفكرية التي تدعي النسقية، ففكرة النسق تختلف عن الإرهاصات في النسق البنيوي المغلق.[1]

[1] - *Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, lieven d'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et George legros : **Dictionnaire des termes littéraires**, champions classique, Honoré champion, Paris2005, p 466.*

1- نظرية الأنساق العامة عند نيكلاس لومان

يبحث كتاب نيكلاس لومان الموسوم:" مدخل إلى نظرية الأنساق" في مفهوم النسق وكيفية تشكله، كيف يكون للنسق نظرية تحكم كافة جوانبه. فالنسق أصبح بالنسبة لنيكلاس لومان عبارة عن أداة فاصلة تبين لنا حقيقة أشياء كثيرة داخل المجتمع؛ وهذا ما تضمنته مقدمة مترجم الكتاب يوسف فهمي حجازي حيث يقول: " **يعتبر نيكلاس لومان الممثل والمؤسس الألماني لنظرية الأنساق التي تتميز بأسلوبها الجديد في النظر إلى مجتمعي الحداثة وما قبل الحداثة. فبالنسبة للومان لم يعد التفاوت الاجتماعي هو مبدأ تحديد التركيب الاجتماعي[. . .] بل يرى أن التركيب أخذ منحى التمييز بين المجالات الاجتماعية الجزئية المختلفة أو لنقل بلغة**

➡ ***Le texte original*** *: Système : « (théorie du) : ensemble d'approche du phénomène littéraire qui conçoivent celui-ci comme un système culturel et social complexe, non comme un univers clos dont les limites sont tracées d'avance. Loin de s'interroger sur l'essence de la littérature, les théories du système veulent en décrire le fonctionnement dynamique dans les contextes déterminés, à partir de ses relations changeantes avec d'autres domaines tels que l'art, la philosophie, la religion.*[. . .]*on trouve chez les formalistes russes (chez Y. Tynianov surtout, mais aussi chez R. Jakobson) les premiers fondements d'une théorie systématique de la littérature. Aujourd'hui, il est possible de distinguer plusieurs écoles de pensée que se réclament du systémisme »*

- يراجع كذلك المرجع الآتي بخصوص كلمة *concept* و *Système*فلسفيا:

Noella Baraquin, Anne Baudart, Jean Dugué, Jaqueline Laffitte, François Ribes, Joel Wilfert : ***dictionnaire de philosophie****, 3em édition, Armand colin, paris 2007, p64.*

لومان تمييز الأنساق الوظيفية، كنسق السياسة أو الاقتصاد أو التربية أو القضاء وهلّم جراً"[1] إن عملية التصنيف الجدية التي يقوم بها نيكلاس لومان جعلت من مشروع المقاربة بالأنساق عبارة عن تعميق جديد لاستخدام العقل، وأن الوظيفية التي يتميز بها النسق ما هي إلا سمة فعالة لا يمكن أبدا تجاوزها أو جعلها صفة لصيقة بالنسق من دون أي معنى. لقد أسس نيكلاس لومان فكرته الخاصة عن النسق في كون هذا الأخير كيان مستقل بذاته عن الأنساق الأخرى له وظائفه الخاصة ونظامه كذلك يتم إنتاجه وإعادة صياغته داخل الثقافة من خلال فكرتي العرض والطلب كما هو موجود في مصطلحات علم الاقتصاد على سبيل المثال إذ يتم " **التواصل بحسب تعبير لومان داخل كل نسق بناء على منطق ذاتي مستقل عن منطق الأنساق الأخرى. ويسمى لومان هذه الأنساق بالأنساق الوظيفية لأنّ كل منها يتفرد بوظيفة اجتماعية مهمة**"[2] تشترك جل الأنساق في نظر لومان بأنها تنبني ذاتيا بذات الطريقة وهو ما يعرف بالبنى الذاتية* للنسق لأن " **كل هذه الأنساق مبنية بشكل مشابه كما يرى لومان–فكل نسق منها لا يمكنه القيام إلا بوظيفته، وهو مستقل بمعنى انتاجه الذاتي للقواعد التي يعمل على**

[1] - نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا/ بغداد، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 05.

[2] – المرجع نفسه، ص06.

* تناقش هذه الفكرة تحديدا ضمن الكتاب الآتي ولكن بشكل أكثر تعقيدا:

- *Jean-Louis Le Moigne : **La théorie du système général théorie de la modalisation**, publication de l'édition 1994- nouvelle présentation 2006, université Paul Cézanne-Aix Marseille. Collection les classiques du réseau intelligence de la complexité.*

أساسها، تماما مثل انتاجه للعناصر التي تشكله"[1] ومن أهم المصطلحات التي أتى بها لومان و التي تعتبر مفاتيح لقراءة نظرية الأنساق هي التمييز والتواصل المتعلق بالنسق أثناء عملية التكوين، التكوين الذاتي* والذي نعني به سلسلة من التوليدات والتكوينات للبنى الداخلية الذاتية المتصلة فيما بينها والتي تتولد من نفسها كذلك دون الرجوع إلى بنية أو بيئة خارجية تسهم في تقليل تقائها . أما المراقب والمراقبة" **هي استعمال التمييز لوصف جهة دون الأخرى، أي أن المراقِب يقوم بالتمييز بين شيء محدد وكل ما عداه، مسميا هذا الشيء دون ما عداه**"[2] أما التدويرية فهي كما المفارقات من أهم السمات التي تكون حاضرة في عملية الصياغة الخاصة بالنسق ليكون "**كود النسق: أو رمز النسق: ذلك تتوجه الأنساق حسب اختلاف رئيس، فسؤال نسق الاقتصاد الرئيس يدور حول الملكية أو عدم الملكية مثلا، وسؤال نسق القضاء حول مطابق للقانون أو مخالف للقانون، وسؤال نسق العلوم يعني بما هو حقيقي أو غير حقيقي، ونسق السياسة حول تملك السلطة أو عدم تملكها هذا الاختلاف الرئيس يسمى كود النسق أو رمز النسق** "[3] إنها عملية انتظام عالية الدقة لا تقبل بفعل المراقبة تدخل أي عنصر هجين داخل البيئة الأساسية لهذا النسق وهذا ما يجعله يقوم بكل أعماله من الداخل دون الخارج كما أنه "**لا يوجد في النسق شيء آخر سوى عملياته الذاتية، وذلك لغايتين مختلفتين:**

---

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص06 .

* للتوسع في هذه الجزئية تحديدا يراجع:

- *Ritzer, George and Douglas J. Goodman:* ***Sociological Theory,*** *New York: McGraw-Hill. 6th Ed. 2004.*

[2] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص06 .

[3] – المرجع نفسه، ص06 .

الأولى: تكوين البنى الذاتية، حيث يتوجب تشكيل البنى الذاتية لنسق متعلق العمليات عبر عملياته الذاتية، أي لا يوجد استيراد للبنى. وهذا يعني أن هناك "تنظيما ذاتيا"

والثانية: ليس بحوزة النسق وتحت تصرفه سوى عملياته الذاتية لكي يحدد الحالة التاريخية، أي الحاضر الذي لابد لكل شيء من أن ينطلق منه. ويتم تعريف الحاضر بالنسبة للنسق من قبل العمليات الذاتية"[1] أي أن النسق لا يمكنه أن يتحدث عن أو أن يقيم علاقات تتخطى حدود وظائفه فنقطة الانطلاق بالنسبة له دائما ما تكون آنية وحاضرة متجهة نحو الصعود في تراتبية يشكلها هو وفقط وفق ما يوجد في البنى الذاتية التي تم تشكيلها بفعل دائري مغلق. فلا يستطيع أي أحد أن يقوم بعملية تأويل لأي نسق كان خارج بيئته، وتاريخ تشكله وثقافته التي أنتجته فلكل نسق أو مجموعة أنساق أدوات أساسية للتأويل تختلف باختلاف العناصر التي تم ذكرها (الثقافة، البيئة، المجتمع*)، فكل نسق يتم تأويله داخل بيئة إنتاجه "**لذلك يحتاج المرء إلى ثاني أفضل نظرية: نظرية تتصور**

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص08.

* تعني كلمة المجتمع في هذا السياق أنها مجموعة من الأفراد المشاركين في تفاعل اجتماعي مستمر، أو مجموعة اجتماعية كبيرة تشترك في نفس المنطقة المكانية أو الاجتماعية، وعادة ما تخضع لنفس السلطة السياسية والتوقعات الثقافية السائدة. تتميز المجتمعات بأنماط العلاقات (العلاقات الاجتماعية) بين الأفراد الذين يتشاركون ثقافة ومؤسسات مميزة؛ يمكن وصف مجتمع معين بأنه مجموع هذه العلاقات بين مكوناته من الأعضاء. في العلوم الاجتماعية، غالبًا ما يُظهر المجتمع الأكبر أنماط التقسيم الطبقي أو الهيمنة في مجموعات فرعية. تبني المجتمعات أنماط سلوك من خلال اعتبار أفعال أو مفاهيم معينة مقبولة أو غير مقبولة. تُعرف أنماط السلوك هذه داخل مجتمع معين بالمعايير المجتمعية. تخضع المجتمعات وقواعدها لتغييرات تدريجية ودائمة. للتوسع يراجع:

- *Calhoun, Craig, **Dictionary of the Social Sciences**. Oxford University Press. ed. 2002.*

بنية النسق بوصفها نقطة انطلاق، وتحاول التعرّف من هناك على الوظائف التي تخدم المحافظة على نمط البنية *Strukturmuster*"[1]

أ. نيكلاس لومان ونظرية بارسونز الوظيفية:

من خلال ما تم سرده في الكتاب عن تاريخية النظريات التي تقارب النسق وكيف كان رد الفعل الأمريكي تجاه الانتماء إلى حقل نظرية الأنساق في كونه حقلا معرفيا عفى عنه الزمن، نجد لومان يرفض هذه الادعاءات بالجملة، ليقول إنّ هذه الادعاءات لا تزيد نظرية الأنساق إلا رفضا، في حين توجد نظرية يستطيع الاعتماد عليها شخصيا لكي يُقوّم الجانب الوظيفي للنسق وكان لمحاولات بارسونز قيمة كبيرة بالنسبة إليه. ليقول: "**سأحاول أن أوضح ذلك بشرح مقتضب، يستطيع المرء أن يفهم مجمل أعمال بارسونز باعتبارها تعليقا لا متناهيا على جملة واحدة وهذه الجملة هي "الفعل نسق"** « ***act is system*** »[2]. هذا النموذج السلوكي الذي تتبعه هذه المقولة يفتح أمام نظرية الأنساق أبعادا دقيقة في كونها تشرح بدقة كيف بتعامل النسق مع البيئة وكيف تتم ملاءمته معها وداخلها .

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص27.

I منجز أداتي L

نسق الفعل	

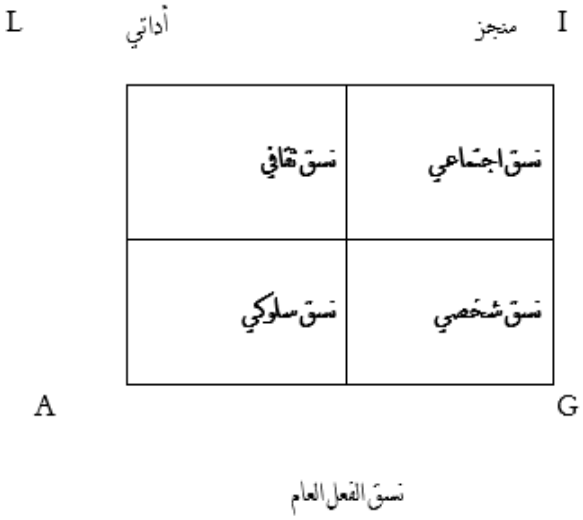
A **G**

شكل رقم 01: هذا الشكل عند بارسونز يصف مقولة: ***Action is system*** [1]

هنا تحديدا يشرح لنا لومان عندما "**يتعلق الأمر عند تقاطع الآداتي مع الخارجي بما يسميه بارسونز التكيّف *adaptation* ، يستخدم النسق إن صح التعبير العلاقات الخارجية في سعيه للوصول إلى حالة تكون مناسبة كوسيلة لإقامة علاقات مرضية بين النسق والبيئة**"[2] نرى هنا أن النسق لا يمكنه أبدا العيش خارج بيئته، حتى وأن كان يدير وظائفه وينتج بناه لوحده إلا أن هنالك نوعا من التواصل بينه وبين البيئة فيأخذ منها ما يحتاج فقط. في هذه النقطة يتحقق لدينا الفعل "إذا نحن موجودون الآن على مستوى نسق الفعل العام. المستوى الأعم الذي تورده هذه النظرية، إذا ما غضضنا الطرف عن التطور اللاحق للنظرية العامة للـ " الشرط الإنساني *Human condition* إذا الفعل باعتباره فعلا فما الذي يضمن إمكانية الفعل باعتباره فعلا

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق*** ص31.

[2] – المرجع نفسه، ص32.



شكل رقم 02: يبين مخطط نسق الفعل العام [1]

يدخل حيز الفعل كل ما إنساني حسب بارسونز لهذا "**يشغل بارسونز وظيفة التكيف *adaptation*** [*] **هنا بما يسميه "الكائن السلوكي الحي" *behavioral organism* أو النسق السلوكي *behavioral system* [. . .] فهو يجد في الكائن الحي ذلك المكوّن للفعل، الذي يستخدمه الفعل للتلاؤم مع الشروط الخارجية أو ليسعى به إلى توازنات طويلة الأمد مع الشروط البيئية –الطبيعة الخارجية– [. . .] بنطاق تأثيرها على الكائن السلوكي الحي*behavioral organism* ، أي تؤثر على ناحية واحدة، وبالتحديد ليست الناحية الثقافية**

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص39 .

[*] تم التطرق إلى هذه الجزئية في الكتاب الآتي ولكن بشكل أشد تعقيدا، فهي تعالج الموضوع من منظور رياضي. للتوسع:

- *Jean-Louis Le Moigne : **La théorie du système général théorie de la modalisation**, publication de l'édition 1994- nouvelle présentation 2006, université Paul Cézanne-Aix Marseille. Collection les classiques du réseau intelligence de la complexité.*

للفعل هي التي تخل بها أو تتطلب منها التكييف على هذا المستوى"[1] فالثقافة ليست العنصر الوحيد الذي يحتاج نسق الفعل لكي يحقق توازنه بل على العكس من ذلك كل ما يحتاجه النسق في لحظة راهنة هو المهم بالنسبة إليه. أما عن النسق الشخصي فيقول عنه:" **خلية "تحقيق الهدف" *goal attainment* " تشغلها *personality* أي الشخصية. هنا تتموقع الوظائف الذاتية، بمعنى الوظائف النفسية أو المتعلقة بالوعي [. . .] من الجليّ أن المهم بالنسبة لبارسونز إدخال النسق النفسي باعتباره نسقا يراقب إذا كان مجرى الأفعال مرضيا *consummatory* أي إما قدرته على انجاز الفعل بالمعنى الأرسطوي [نسبة لأرسطو] باعتبارها ممارسة *parxis* مرضية أو على الابتهاج بتخيل الهدف وبتحقيقه له**"[2] إنها على حسب ما يقول تتوفر على كل العناصر التي تساعد الشخصية في القيام بالفعل فهي وظائف في الأساس متعلقة بالوعي الذي يسعى إلى تحديد هدف واحد ويجمع كل العناصر المساعدة على تحقق هدفه، أما عن الخلية التالية فهي خلية النسق الاجتماعي "**الخلية التالية تجمع بين المنجز والداخلي في التوجيهات، والعلاقات والوظائف والمتغيرات وما إلى ذلك، هنا يدرج بارسونز*" النسق الاجتماعي" [. . .] إن الفصل الواضح بين أنساق الأشخاص والأنساق الاجتماعية ملفت**

---

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص40 .

[2] – المرجع نفسه، ص41 .

*كان ***Talcott Parsons*** (13 ديسمبر 1902–8 مايو 1979) عالم اجتماع أمريكيًا من التقاليد الكلاسيكية ، اشتهر بنظرية العمل الاجتماعي والوظيفة البنيوية. يعتبر بارسونز من أكثر الشخصيات تأثيراً في علم الاجتماع في القرن العشرين .استنادًا إلى البيانات التجريبية ، كانت نظرية العمل الاجتماعي لبارسونز أول نظرية واسعة ومنهجية وقابلة للتعميم للنظم الاجتماعية تم تطويرها في الولايات المتحدة وأوروبا ، وكانت بعض أكبر مساهمات بارسونز في علم الاجتماع في العالم الناطق باللغة الإنجليزية هي ترجماته لأعمال ماكس ويبر وتحليلاته لأعمال ماكس ويبر وإميل دوركهايم وفيلفريدو

للنظر-فكلاهما يقفان حسب مساهمتهما في تحقيق الفعل إلى جانب بعضهما البعض، وكلاهما يشكلان بالنسبة لبعضهما البعض بيئة -محيطة في سياق التمايز الداخلي لنسق الفعل."[1] مما يعني حتما أن النسق الاجتماعي ونسق الأشخاص يسيران جنب إلى جنب في تحقيق التمايز الداخلي لنسق الفعل "**في النهاية هناك الحالة الأخيرة المتبقية، حالة صون الأنماط الكامنة**" ***latent pattern maintenance*** " **على مستوى نسق الفعل العام، أو بتعبير آخر تنسيق التوجه الأداتي مع التوجهات الداخلية (لا تخل عن أنماط البنية في فترة الكمون، ولا اسقاط لها)، أي تنسيقه مع التوجه إلى نسق الفعل نفسه وليس إلى البيئة. هنا يدرج بارسونز الثقافة، يبدو لي بداية أن هذا القرار النظري منطقي حقا. الأنماط الثقافية تؤمن إعادة تنشيط أنماط السلوك، تؤمن إعادة تنشيط الأدوار ونماذج السلوك المفردة في حالات متباعدة عن بعضها زمنيا**"[2] إن حالة صون الأنماط الكامنة من المراحل التي قد يمر بها نسق الفعل الذي يتحدث عنه بارسونز، وهذه الفكرة تحديدا تجعل النسق يعيد إنتاج نفسه بطريقة تتدخل فيها الثقافة بشكل حاسم، فالثقافة تستطيع إعادة إنتاج وهيكلة ما يمكن للنسق التخلي عنه ضمن بناه الداخلية.

باريتو. أثر عملهم بشكل كبير على وجهة نظر بارسونز وكان الأساس لنظرية الفعل الاجتماعي الخاصة به. نظر بارسونز إلى العمل التطوعي من منظور القيم الثقافية والهياكل الاجتماعية التي تقيد الخيارات وفي النهاية تحدد جميع الإجراءات الاجتماعية، على عكس الإجراءات التي يتم تحديدها على أساس العمليات النفسية الداخلية. للتوسع يراجع:

- *Thomas J. Fararo: "**On the Foundations of the Theory of Action in Whitehead and Parsons", in Explorations in General Theory in Social Science**, ed. Jan J. Loubser et al. New York: The Free Press, 1976, chapter 5.*

[1] - نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص42.

[2] - المرجع نفسه، ص42.

"هنا يتبين لنا أن بارسونز قد أمعن في توريط نفسه بملزمات خلقها لنفسه أثناء عمله على نظريته، وابتعد أكثر فأكثر عن اللغة المعتادة، واضطر باضطرار للإجابة على معضلات من نتاجه، وفقد صلته بشكل مضطر بالمفردات المستخدمة عادة في علم الاجتماع، بغض النظر عن النقد الفكري [الأيديولوجي] الموجه للنظرية"[1] بعد هذا العرض النظري لكل ما قدمه بارسونز تفتح نظرية الأنساق المفتوحة/العامة أبوابها لولوجها مع لومان.

ب. نظرية الأنساق المفتوحة:

يرى لومان كما ذكرنا سابقا في أن النسق عبارة عما يتم إنتاجه وتحريكه داخل الثقافة من خلال فكرتين أساسيتين هما: العرض والطلب* ومدى علاقتهما بفكرة الإنتاج أو الإنتاجية. لقد **"كان الجديد بالدرجة الأولى ذلك السؤال القادم من علم الديناميكا الحرارية *Thermodymamik*: كيف يمكن أصلا أن يحافظ على الأنساق إذا ما انطلقنا من أن الفيزياء، على الأقل فيزياء الأنساق المغلقة، تميل لإنتاج الاعتلاج *Entropie*، إي إلى حل كل الاختلافات وإلى احداث حالة خالية من الاختلافات، أو بتعبير الفيزيائيين خلق حالة خالية من الطاقة المفيدة، وانعدام أي طاقة من شأنها أن تحدث أي اختلاف"**[2] إن الانفتاحية

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص51.

* قانون العرض *the law of supply*: هو مبدأ أساسي للنظرية الاقتصادية التي تنص على أنه مع الحفاظ على العوامل الأخرى ثابتة، تؤدي الزيادة في السعر إلى زيادة الكمية المعروضة. بعبارة أخرى، هناك علاقة مباشرة بين السعر والكمية: تستجيب الكميات في نفس اتجاه تغير السعر. هذا يعني أن المنتجين على استعداد لتقديم المزيد من المنتجات للبيع في السوق بأسعار أعلى عن طريق زيادة الإنتاج كطريقة لزيادة الأرباح. للتوسع يراجع:

- *Jean – Yves Lesueur, **Microéconomie de l'emploi,** De Boeck, Bruxelles ,2008.*

[2] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص59.

ضرورة قصوى تحدث بسبب مصطلح يعرف بالاعتلاج إنّ "**الأنساق المفتوحة هي الرد على التحديات المنبثقة عن قوانين الاعتلاج على أية حال**"[1] على هذا الأساس أصبح لدينا نوعان من الأنساق :

1- نسق مغلق

2- نسق مفتوح "**كما يحتاج المرء هنا إن أراد أن يفسر هذا إلى نظرية أنساق مفتوحة إي إلى نظرية تصف كيفية تغيير بنى الأنساق بتأثير محفزات من البيئة، أي كيف يمكن ملاحظة شيء ما في النسق من قبل النسق ذاته، شيء له طابع الصدفة المحضة بادئ ذي بدء، شيء لم يكن النسق مزودا به من قبل كطفرة *Mutation* على مستوى الخلايا مثلا، أو معلومات مربكة مشوشة لها القدرة على تحقيق تغيير في بنى النسق، أي على اصطفاء بنى جديدة واختبار قدرة هذه البنى على الثبات.**"[2] إن أساس نشوء النسق في نظر لومان هو أساس مجهول لن يجعلنا البحث عنه سوى باحثين عن أمر مستحيل –حسب وجهة نظره– كما أنّ عملية نشوء الأنساق تقوم في نظره على أساس نظرية النشوء و الارتقاء حيق يقول" **هذا يعني أن التميز الدّاروينيي [نسبة إلى داروين] بين التنويعات، هو اصطفاء بمفهوم تغيير البنى وثباتها، أو إعادة الثبات ويرتكز بدوره على نظرية أنساق مفتوحة، بالإضافة لتفسيره لنظرية الأنساق المفتوحة العامة يفسر البعد التاريخي أو بعد تطور التعقيد البنيوي على العكس مما يمكن أن يتوقعه المرء إذا ما انطلق من قوانين العلاج**"[3] لقد تأثر

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص60.

[2] – المرجع نفسه، ص61.

[3] – المرجع نفسه، ص61.

لومان أيم تأثر بنظرية داروين في البيولوجيا (النشوء و الارتقاء) وللتوضيح فإن هذه النظرية تساعد على فهم كيفية نشوء النسق وكيف تتشكل البنى الداخلية لهذا النسق واختبار قدرة هذه البنى على الثبات فتقترح نظرية النشوء و الارتقاء تقسيم الأنساق إلى :

1- أنساق كلية

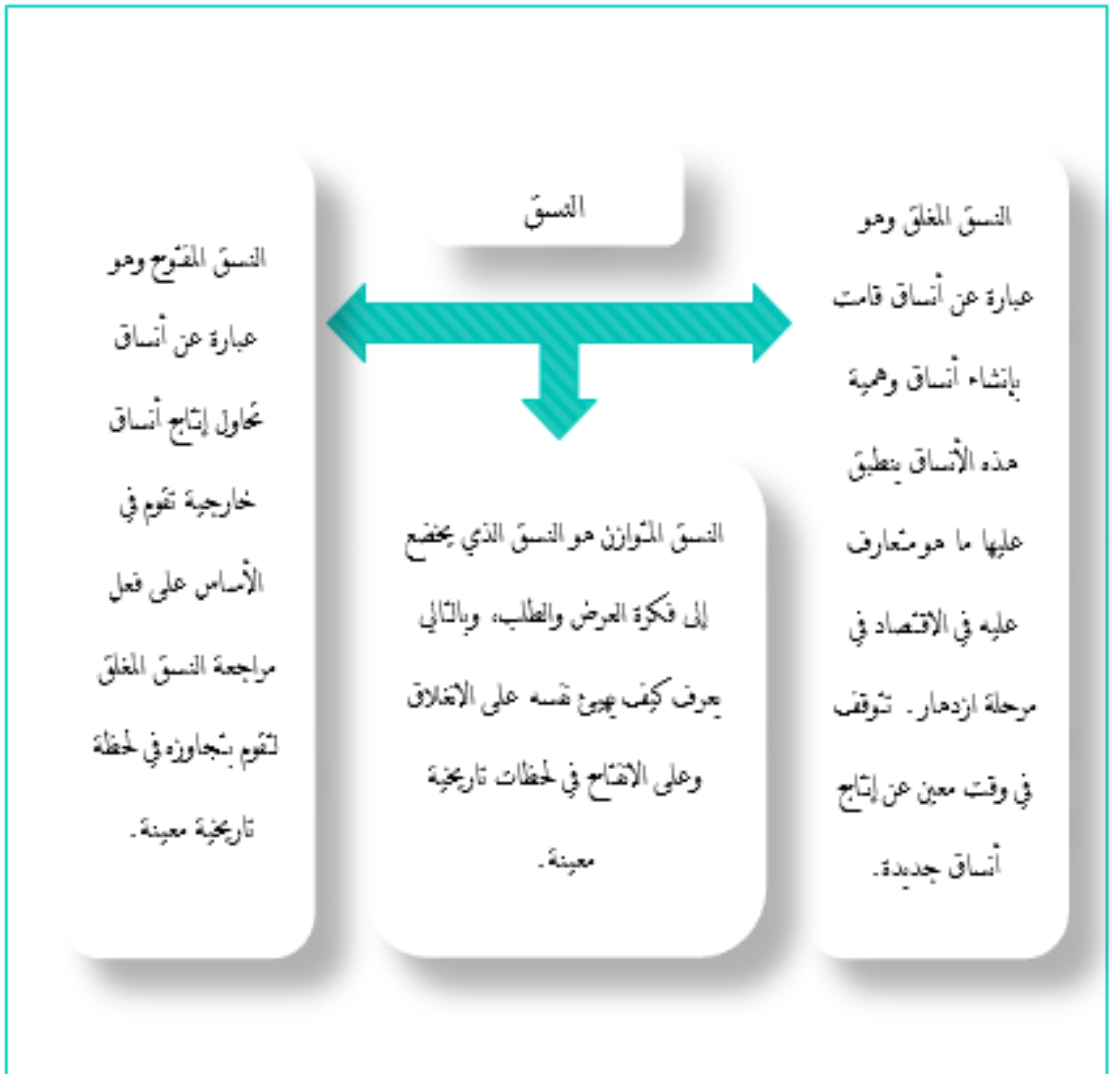
2- أنساق جزئية ومن المعروف في هذا الخصوص أن صفة الخلود غير مرتبطة بالنسق فهو متغير وغير ثابت لاحتوائه على بنية لاشعورية متغيرة مع الوقت.

إن هذا العرض الهائل للكم المعرفي بخصوص هذه النظرية يجعلنا كباحثين نطرح أسئلة كالآتي:

ما هو النسق المفتوح والنسق المغلق والنسق المتوازن؟ هل نظرية الأنساق المفتوحة هل هي أنساق مفتوحة من الداخل نحو الخارج أي البيئة أم على العكس من ذلك هي أنساق مفتوحة من الخارج نحو الداخل؟

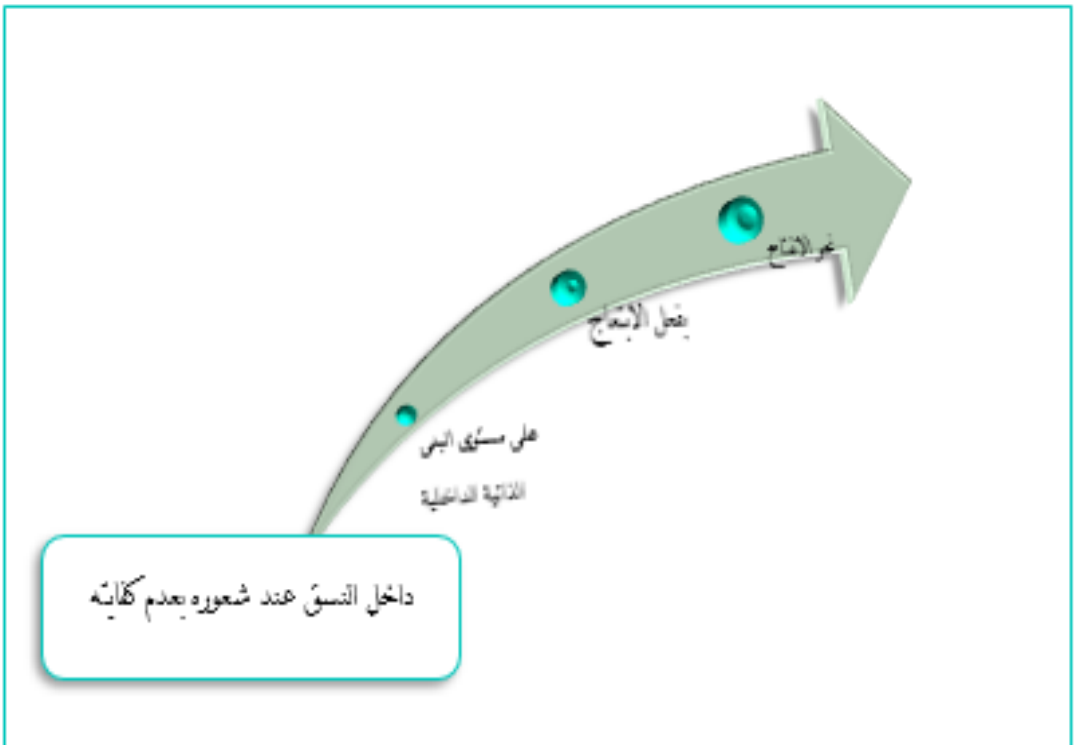
للإجابة على هذه الأسئلة نقدم هذا المخطط الذي يشرح ويبسط عملية تلقي النسق المفتوح والمغلق والمتوازن.

وكيف يكون النسق المفتوح نسقا منفتحا من الداخل نحو الخارج.



مخطط رقم 03: يبين أنواع النسق [إعداد الباحثة]

أما بخصوص انفتاحية النسق من الداخل نحو الخارج فهذا التمثيل أو المخطط يُبين لنا بصورة بسيطة كيف تكون العملية بشكل مادي في حين الأمر يكون تجريديا .



مخطط رقم 04: يبين كيفية انفتاح النسق من الداخل [إعداد الباحثة]

فمن نظرية داروين للنشوء والارتقاء نجد نظرية أخرى ارتكزت عليها نظرية الأنساق المفتوحة/ العامة وهي نظرية **"الصندوق الأسود يعني أنه لا يمكن التعرف على باطن النسق ولا يمكن تحليله لأنه شديد التعقيد، كما لا يمكن استنتاج حتمية وجود ميكانيكية ما تفسر موثوقية النسق وإمكانية تقديره والتنبؤ بمخرجاته لدى مدخلات محددة معروفة إلا من خلال انتظام علاقات النسق الخارجية، وإن الانتظام داخل النسق لا يمكن التعرف عليه إلا من خلال الانتظام خارجه وهذا يبقى المجال مفتوحا للقيام بأبحاث بنيوية معينة حول صيرورات النسق الداخلية؛ لذا وليس صدفة أن تتوافق خطة الصندوق الأسود مع نظرية أنساق تميل للبنيوية"**[1] بمعنى أننا لو حاولنا فهم ما بداخل النسق لن يتاح لنا ذلك فهو عبارة عن صندوق ممتلئ بالصناديق الأخرى كلما انفتح صندوق معين

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص65/64.

سنجد بداخله صندوقا جديدا [*] وهكذا دواليك، هذا التشبيه يجعلنا نصل إلى أهم صفة من صفات النسق ألا وهي عدم وضوح نقطة نشوئه الأولى. هنا تحديدا "**يتوجب على النسق إذا تملك ملكة التحكم بقدرته على المواصلة. هكذا هو الحال على الأقل عندما يتصور المرء نسقا يعيد إنتاج ذاته عبر التواصل. نحن نستطيع تمييز ما هو تواصل عما هو غير ذلك بالأخص في حالة التواصل اللّغوي ولكن أيضا في مجمل الذخيرة المعيارية للعلامات**"[1] إن عملية الكشف عن وجود تواصل بين البيئة والنسق تظهر من خلال اجتذاب أي نسق لسلسلة من العلامات والحالات اللغوية المشتركة بين النسق المستقبل والنسق المأخوذ منه. إنه "**لابد للنسق من أن يقوم بعمليات لكي يتسنى له استعمال البنية**"[2] فالحركية وعدم الثبات هما العنصران الأكثر أهمية لخلق مجال جديد للنسق على الانفتاح نحو البيئة وطبعا ذلك من الداخل نحو الخارج " **لذلك يستحسن الأخذ بمفهوم التوقع كأساس لتعريف البنى. البنى هي توقعات فيما يخص قابلية المواصلة لدى العمليات، أكانت توقعات المعايشة فقط، أو توقعات الفعل. وهي توقعات بمعنى لا يقصد به ما هو ذاتي بالضرورة. ثمة نقد يأخذ على مفهوم التوقع هذا تذويته لتصور البنى. إلا أنّ تقاليد مفهوم التوقع أقدم بكثير ولا ترتبط بالضرورة بالبنى النفسية**"[3] فالتوقع غالبا ما

---

[*] لتحليل نظام مفتوح باستخدام "منهج الصندوق الأسود" النموذجي، سيتم حساب سلوك التحفيز / الاستجابة فقط، لاستنتاج المربع (غير المعروف). التمثيل المعتاد لنظام الصندوق الأسود هذا هو مخطط تدفق البيانات المتمركز في الصندوق. للتوسع يراجع:

- *Bunge, Mario; "A general black-box theory", Philosophy of Science, Vol. 30, No. 4, 1963, pp. 346-358.*

[1] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص102.

[2] – المرجع نفسه، ص126.

[3] – نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ص128.

يكون عبارة عن ارهاصات تساعد النسق على منحه بناه الذاتية الداخلية مجالا أوسع للتحرك وخلق نفسها من نفسها من جديد إلا في حالة العجز أو التوقف ضمن لحظة تاريخية بعينها فيصبح على النسق واجب الانفتاح لحماية نفسه من الزوال "**ومن منطلق تمثل هذه الأطروحات يصل لومان إلى بناء تصوره للنسق كسلسلة من العمليات المعلوماتية التواصلية التي تولّد اختلافات باستمرار بين الأنساق من جهة وبينها وبين البيئة من جهة أخرى وهذه الاختلافية *Différenciation* هي التي تولّد بدورها الأشكال المحكومة بقوانين اختلاف عناصر النسق. ومن ثم –حسب وجهة نظره– كل تفكير في النسق لابد أن يضع في الحسبان أن لا شيء خارج عملية التواصل**"[1]

2- نظرية الأنساق المتعددة "*Polysystémes*"

أ. التعريف والماهية:

إنْ كانت نظرية الأنساق المفتوحة قد قدمت نتاجا نظريا ومنهجيا واسعا بخصوصية قدرة النسق على انفتاحه فإن نظرية الأنساق المتعددة تنظر للأمر من زاوية مقاربة كذلك فهي ترى في تعدد الأنساق ولكن قبل الخوض في معطياتها النظرية التأسيسية وجب التعريف بها وهنا نجد جميل حمداوي يقدم لنا تعريفا لها في قوله "**ويقصد بنظرية الأنساق المتعددة* تلك النظرية التي تؤمن بوجود أنساق ثقافية**

---

[1] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص195 .

* ذكر جميل حمداوي في كتابه المقصود من وراء مصطلح نظرية الأنساق المتعددة *Polysystémes* تلك النظرية التي ارتبطت بمدرسة تل أبيب الإسرائيلية، ويمثلها كل من إيتيمار إيفان زوهار (*Itmar Even-Zohar*) وتوري جدعون (*Toury Jadaon*)، وشيلي ياهالوم(*Shelly Yahalom*) ، وزوهار شافيت (*zohar Shavit*)، ومن أعضائها في الخارج النمساوي ماريو فانروسكا (*Mario Wandruszka*)، والبلجيكيان جوزي لامبير

وأدبية متعددة ومتداخلة ومتفاعلة داخليا وخارجيا . ومن ثم، تتجاوز هذه النظرية النسق السكوني المغلق عند البنيويين اللسانيين السوسيريين، وتنفتح على نظرية ديناميكية وظيفية تسمى بالبنيوية الديناميكية، أو البنيوية الوظيفية"[1] إن فكرة النسق المغلق أصبحت نوعا من الجنوح نحو الانغلاق لأن **"كل نسق اليوم هو واحد ومتعدد، كما أن كل حقيقة هي واحدة ومتعددة، وبالتالي، فعملية التمثيل تقوم على جدل خلاق يتضمن التشابه والاختلاف، لأن أنساق التمثيل في حدّ ذاتها هي تنظيم عضوي لعملية الاختلاف، وتنضيد للعلاقات التكاملية بين الأجزاء المختلفة والمتعددّة، وبين الأجزاء والكل"**[2] إن عناصر أساسية أصبحت لصيقة بالنسق في الوقت الراهن وهي التمثيلية، التعدد، التشابه و الاختلاف **"ومن ثم يمكن الحديث عن مجموعة من الأنساق أو الحقول الثقافية، كالنسق الأدبي، والنسق الفني، والنسق الديني، والنسق الإيديولوجي، والنسق التاريخي، والنسق المجتمعي، والنسق السياسي، والنسق الاقتصادي. . .ويتفرع كل نسق، أو ما يسمى أيضا بالحقل بمفهوم بيير بورديو (*P. Bourdieu*)، إلى أنساق وحقول فرعية"**[3] إنه زمن التعدد بامتياز **"وهكذا ينتقل العقل من حتمية الثوابت والمراكز إلى**

(Lambert)، وريك فان غروب *(Rik Van Grop)*، والكنديان: أني بريسي *(Annie Brisset)*، وكليمون موزان*(Clément Moisan)* .

ص04.

[1] – جميل حمداوي: نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"، منشورات شبكة الألوكة، العمل على شكل كتاب نشر على موقع www.alukah.net تمّ تحميله يوم2020/02/01 . على الساعة16:39، ص 04 .

[2] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص180 .

[3] – جميل حمداوي: نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"، ص04 .

حتمية التحول والصيرورة، والنص /الخطاب من النسق المغلق إلى الأنساق الدينامية والمفتوحة"[1] تصريح واضح وبسيط يجعل من المباحث لهذا العنصر الخاص بنظرية الأنساق يتضح شيئا فشيئا، فالتعقيد الحاصل على مستوى المادة النظرية الخاصة به يعزى كونه مبحثا من المباحث العقلية المرتبطة في الأساس بمباحث رياضية عالية الدقة.

"يتكون مصطلح *Polysystèmes* من كلمتين: *poly* الذي يعني التعددية والكثرة والتنوع، و*Système* الذي يحيل على النسق أو النظام أو الحقل بمفهوم بيير بورديو * **[. . .]وفي هذا السياق نفسه، يوظف كليمون**

[1] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص184.

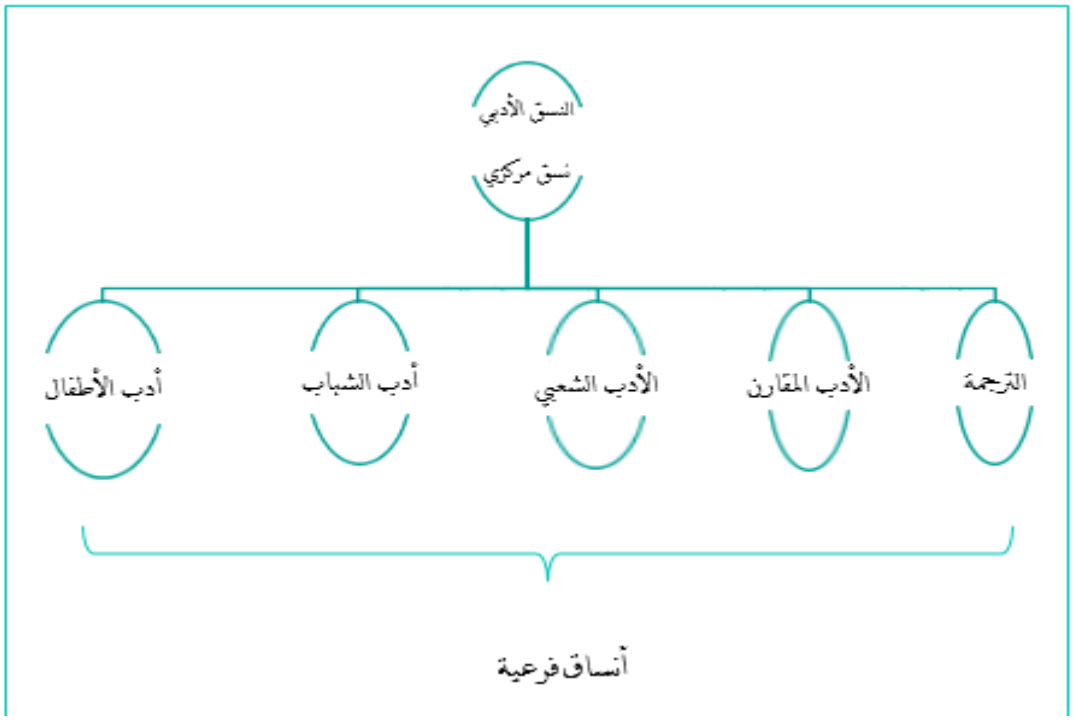
* السوسيولوجي الفرنسي الذي يرى أنّ العالم المجتمعي، في تنظيماتنا الاجتماعية المعاصرة، منقسم إلى مجموعة من الحقول *Champs*. بمعنى أن تقسيم العمل في مجتمعنا قد أوجد مجموعة من الحقول والفضاءات المجتمعية الفرعية، مثل: الحقل الفني، والحقل السياسي، الحقل الاقتصادي، والحقل الثقافي، والحقل التربوي، والحقل الرياضي، والحقل الديني ....أي: يتميز كل حقل فضائي باستقلالية نسبية عن المجتمع ككل. وتتميز هذه الفضاءات–حسب بيير بورديو– بالتراتبية الطبقية والاجتماعية، وباشتداد الصراع الدينامي والتنافس الشديد بين الأفراد حول الامتيازات المادية والمعنوية، والصراع حول مواقع السلطة والهيمنة، حسب طبيعة الرأسمال الذي يملكه كل فرد داخل المجتمع. وبالتالي، يكون الصراع حادا، في كل حقل مجتمعي، حول المصالح المشتركة أو المصالح الخاصة التي تتعلق بكل فرد على حدة. ومن ثم، يخضع الحقل لمنطق التنافس والصراع والهيمنة أو العيش المشترك، ولكل حقل هابيتوسه الخاص *Habitus*. للتوسع يراجع:

- *Pierre Bourdieu : **Habitus and Field General Sociology**, Volume 2 Lectures at the College de France (1982-1983) Edition established by Patrick Champagne, Julien Duval, Franck Poupeau and Marie-Christine Riviere, Translated by Peter Collier. Polity Press, 2020.*
- ***Bourdieu, Habitus and Social Research the Art of Application** Edited by Cristina Costa Lecturer in Technology Enhanced Learning, University of Strathclyde, UK And Mark Murphy Reader in Education and Public Policy, University of Glasgow, UK, 2015.*

موازان مفهوم الحقل على أساس أنه مجموعة من الأنساق المتعددة. ويعني هذا أنّ النسق عبارة عن مجموعة من العلاقات الهرمية المتفاوتة، بمستويات متعددة ومختلفة ومتنوعة، وبالتّالي، ينقسم النسق الأدبي –مثلا– باعتباره نسقا مركزيا إلى مجموعة من الأنساق الفرعية، مثل أدب الأطفال، أدب الشباب، والأدب الشعبي، والأدب المقارن، والترجمة. . ."[1] ويمكن تمثيل هذا القول بمخطط بسيط يسهل الفكرة.

- *Pierre Bourdieu, **Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**, Paris, Seuil, 1992, p. 282.*

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية وتقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص19/18.



مخطط رقم 05: يبين انقسام النسق الأدبي المركزي إلى أنساق متعددة وفرعية [إعداد الباحثة]

"ويرى كليمون موازان* أن المؤلفات والأعمال الإبداعية تشكل أنساقا متعددة، مادامت تعبر عن مجالات ثقافية واجتماعية متعددة. وبالتالي، لابد من تحديد مختلف العلاقات المتداخلة بين هذه المجالات، تلك العلاقات التي

*"يرى الناقد الكندي كليمان موزان النسق انطلاقا من تصور "يرى في التاريخ الأدبي عامة والظاهرة الأدبية خاصة، مجرد نسق فرعي لنسق كلي هو (الثقافة) باعتبارها نسقا اجتماعيا يشمل أنساقا فرعية أخرى كاللغة والسياسة والدين والقانون والفن . . . .، ولا يشغل الأدب، كفن سوى موقع تراتبي تحدّده وظيفة داخل الكل المذكور، وهو الأمر نفسه الذي مرّ بنا مع شميث، ويندرج هذا التعالق بين الظاهرة الأدبية والثقافة ضمن ما يدعوه "موزان" بوحدة الدرجة الأولى حيث تفضي الظاهرة الأدبية إلى اعتبار التاريخ الأدبي نسقا متفرعا إلى قسمين:

1- نسق الحياة النصية

2- نسق الحياة الأنثروبو-اجتماعية

تكون إما متماثلة (مشتركة) وإما مختلفة. وبالتالي فالأدب نسق ثقافي وسوسيولوجي بامتياز"[1] إن نظرة كليمان موزان هي نظرة شاملة لنسق الأدب بشكل عام وهي نظرة لقد تشبه تلك التي تعالج نظرية الأنساق داخل النصوص الإبداعية، الخطاب "**وبناء على ما سبق، تعني نظرية الأنساق المتعددة–حسب الباحث الكندي كليمون موازان– تلك العلاقة الموجودة بين نسقين داخل الحياة النصية، أو داخل الحياة الأنثروبولوجية الاجتماعية**"[2] إنها نظرية شاملة تشمل كل أنواع الأنساق سواء أكانت تحكم النسق العام أو الخاص "**ويعني هذا أن نظرية الأنساق المتعددة تدرس مختلف العلاقات الموجودة بين الأنساق الأدبية والنصية واللسانية في علاقتها بالأنساق الأنثروبولوجية والاجتماعية. [. . .] ويعني هذا كله ربط الأنساق النصية والخطابية واللغوية بالأنساق المجتمعية في إطار علاقات جدلية أو تماثلية. وأكثر من هذا تربط نظرية الأنساق المتعددة مختلف التفاعلات الموجودة بين النصوص والخطابات بالممارسات الاجتماعية والثقافية.**"[3] هذه العلاقات الجدلية والتماثلية التي يمكن أن تربط بين

وإذا كان الموضوع العلمي للتاريخ الأدبي هو الظاهرة الأدبية بوصفها تعدد أنساق واقعيا وملموسا فإن إحدى المهام الموكولة للتاريخ الأدبي الجديد هي: بناء مجموع الظاهرة الأدبية في انتقالها الاجتماعي– التاريخي *socio-historique* . للتوسع يراجع:

- شراف شناف: ***العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية***"، مرجع سابق، 2013/2012، ص198 .

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص20/19 .

[2] – المرجع نفسه، ص20 .

[3] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص20 .

الأنساق الداخلية والخارجية بالنسبة للنص الإبداعي ستفتح أمامه أبواب التأويل على مصراعيه*، فبعد البنيوية و المنهجي النسقي المغلق و الذي يؤمن بموت المؤلف كانت دائما ما تكون القراءة النقدية قائمة على فكرة اللغة كحد حاسم في العملية الإبداعية، الآن أصبح النص يفتح بمفاتيح عديدة للتأويل؛ "**هذا، وتؤمن نظرية الأنساق المتعددة بوجود مجموعة من الأنساق المتداخلة والمتفاوتة والمتفاعلة فيما بينها بطريقة ديناميكية، تكون ما يسمى بالنسق السيميوطيقي العام أو البوليي سيستام *Polysystèmes* ومن ثم، فالترجمة الأدبية جزء من نسق الأدب المقارن، والأدب المقارن جز من نسق الأدب، والأدب جز من النسق الفني، والنسق الفني جز من النسق الديني أو السياسي أو الثقافي بصفة عامة.**"[1] تسلسل واضح لكل الأنساق الفرعية التي تهتم بموضوع معين فهي تهدف " **إلى وصف الأنساق الثقافية والأدبية والفنية والمعرفية، في تطورها وصراعها وتنافسها واختلافها، بهدف تبيان الكيفية التي تشتغل بها الأنساق الأدبية، وتتطور بنية ودلالة ووظيفة. ويعني هذا كله أن هذه المقاربة وصفية وتاريخية وتطورية، تجمع بين البنية والوظيفة، أو بين الوصل والتفسير، أو بين التحليل والاستقرار المجتمعي والثقافي.**"[2] إن العنصر الاجتماعي والثقافي من العناصر الحاسمة في كلتا المقاربتين سواء نظرية الأنساق المتعددة أم نظرية الأنساق المفتوحة/العامة. إن العلمية التي يتم فيها وصف النسق تبدو من الوهلة الأولى عملية سهلة للغاية، ولكنها في حقيقة الأمر مقاربة تحتاج الكثير من التتبع الدقيق لكل ما يتم رصده في النص من أنساق خفية

*يتحدث عن فكرة التأويل ويعطيها حقها في الشرح والمناقشة محمد شوقي الزين في كتابه الآتي:

- محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات في الفكر الغربي المعاصر**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2015، ص 79/65.

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة***، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

وظاهرة موهمة إياه أنها أنساق حقيقية. إن فكرة البحث عن النسق داخل النص لهي من أكثر العمليات والتقنيات صعوبة، إذ يجب على القارئ/ الناقد أن يتتبع تفاصيل وجزئيات النص تأويلا وشرحا وتفسيرا لكي يصل إلى مكنونات النص الخفية ضمن طبقات تشكلت في وعي الكاتب قبل أن تتشكل ضمن النص الإبداعي موضوع التحليل والمعالجة.

ب. خلفيات ومرتكزات نظرية الأنساق المتعددة "الأنساق الدياكرونية":

كما ارتكزت نظرية الأنساق المفتوحة/ العامة في أعمال نيكلاس لومان على نظرية الصندوق الأسود ونظرية النشوء والارتقاء لداروين وهيغل وغيره فأن نظرية الأنساق المتعددة ترتكز كذلك على جملة من المقولات التي سنتتبعها بالقراءة والشرح والفهم معا.

- خاصية تعدد الأنساق: إنّ خاصية التعدد هي أهم الخصائص التي تتميز بها نظرية الأنساق المتعددة وكما وضحنا سابقا فإن اسمها مستمد منها؛ فهي"ترى –أي نظرية الأنساق المتعددة– أنّ الخطاب، أو الظاهرة الثقافية، عبارة عن نسق مركزي يتفرع إلى أنساق فرعية متعددة. ومن ثم، فالنسق نظام كلي من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها اختلافا وتآلفا وتضادا. ومن ثم، فالأدب عبارة عن ظاهرة نسقية ثقافية مركبة، أو نسقا رمزيا عاما، يندرج ضمن النسق السيميوطيقي العام. وبالتالي، يتفرع نسق الأدب إلى مجموعة من الأنساق الفرعية الأخرى. . ."[1] ويتميز كل نسق بثلاث خاصيات أساسية:

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص24.

- خاصية الديناميكية: إنّ الحركية وعدم الثبات هو من الخاصيات التي تتماشي مع النسق وتصفه كله فهو جاء للاختلاف وليقول عن نفسه أنه متحرك ويجدد من نفسه كلما لزم الأمر "**ليس النسق نظاما أحاديا مغلقا أو ثابتا أو محايثا أو ستاتيكيا، كما يرى فرديناند دو سوسير** ***F. De Saussure*** **في أثناء حديثه عن النظام اللغوي، بل هو نسق ديناميكي وظيفي ومتغير بتغير المحيط أو السياق والبيئة. ومن ثم، فالسانكرونية هي نتاج دياكرونية متطورة ومتغيرة، أو هي حالة توازن تتحقق بعد حالة توتر وصراع وتأزم.**"[1] وكما تتأزم العلاقات الإنسانية نجد ما يعرف بصراع الأنساق من أجل الوجود وإثبات الحضور في لحظة تاريخية معينة.

- خاصية التهجين: كل عنصر من العناصر المادية أو غير المادية عندما يقبل على نفسه الانفتاح فإن هذا يعني بالضرورة الهجنة لهذا "**يتميز النسق بخاصيته التهجينية والتعددية والبوليفونية [...] ويعني التهجين أيضا الاحتكاك الثقافي والمثاقفة وتلاقح الثقافات والحضارات. وهي من سمات ما بعد الحداثة التي تؤمن**

[1] – المرجع نفسه، ص25/24.

بتداخل الثقافات والحضارات، سواء أكانت مركزية أم مهمشة."[1]

ولقد تكثفت نظرة الهجنة في فترة ما بعد الحداثة بشكل كبير للغاية مما أسس لفكرة عدم نقاوة الأجناس وعدم نقاوة النسق كذلك.

إن النسق يتشكل وكأنه عبارة عن شبكة من العلاقات المتتالية والمتداخلة و التي لا يمكن القبض عليها بتاتا " **وعليه، فليس هناك نسق نقي أو صاف أو خالص، بل هناك ازدواجية أو تعددية في الأنساق، تعبر عن تعددية طبقية واجتماعية وثقافية وعرقية ولسانية، وتداخل في الثقافات والحضارات، وتكامل فيما بينها على مستوى العلاقات والأنساق**"[2] لهذا نشهد في عالمنا كل هذه المعطيات التي قد يتساءل الإنسان عن سبب تكونها ومرجعها الأساسي. إن درجة التداخل قد غطت نقطة الانطلاق من دون شك.

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية وثقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة***، ص26.

[2] – المرجع نفسه، ص26.

- خاصية الانفتاح: " **إنّ النسق عند رواد نظرية الأنساق المتعددة منفتح على باقي الأنساق الأخرى، سواء أكانت مركزية ضمن حقل ثقافي مشترك، أم فرعية هامشية تحاول جاهدة أن تحل محل النسق المركزي.**"[1] فالصراع الذي يحكم الأنساق فيما بينها مرده في الأساس أن النسق في حد ذاته حركي ويتغير بتغير المعطيات التي تكون في لحظة راهنة، والصراع محكوم في الأساس بدرجة قوة النسق في حد ذاته وكيف يمكنه الهيمنة ليزيح المركزي ويعتلي المركزية بنفسه "**ويعني هذا أنّ النسق لا يقتصر على البنى الداخلية فحسب، بل ينفتح على المحيط والهامش والسياق التداولي والمرجعي والثقافي والنسق العام. أي: يتجاوز النسق البنية الستاتيكية نحو الوظيفة. وبتعبير آخر، فالنسق وظيفي بانفتاحه على المحيط والواقع الثقافي الخارجي المحلي، والوطني، والكوني.**"[2] ففكرة الانفتاح تأتي كذلك من كونه قادرا على استيعاب العديد من العناصر والبنى بالإضافة إلى البنى الذاتية التكوين التي تكون نواة جيدة تساعده في صراعه من أجل البقاء والسيادة والسلطة في معركته بين المركز والهامش.

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية وتقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص27.

[2] – المرجع نفسه، ص27.

- خاصية التقنين عن طريق السجل:" **يقصد بالسجل *Repertoire* مجموعة من القواعد والقوانين والمعايير والأصول التي تحدد إنتاجا، أو عملا أدبيا، أو ظاهرة ثقافية ما، يكتسي صفة شرعية ومؤسساتية، في زمان ومكان ما** ."[1] إنها القواعد والضوابط المنهجية والنقدية التي تحكم صياغة وطريقة كتابة عمل ما سواء أكان مسرحا أم رواية أم شعر ." **بمعنى أن السجل عبارة عن قوانين معيارية فرضتها الثقافة السائدة، في فترة زمنية ما، تستخدم للتمييز بين الأدب الرفيع والأدب الوضيع. أو التمييز بين الجيد والرديء من الظواهر الثقافية والأدبية والفنية السائدة في مجتمع ما. وأكثر من هذا يستعمل السجل للتقويم والوصف والحكم على مختلف الإنتاجات الثقافية. وهذه القوانين والمعايير والنماذج والضوابط يضعها الأفراد، والجماعات، والمؤسسات الأكاديمية الأدبية والثقافية والنقدية**"[2] وهي متغيرة وغير ثابتة فما كان قبيحا سابقا يصبح في العصر المعاصر من الجماليات العالية الإبداع وذلك لتغيير وجهة النظر والطريقة كذلك.

- الخاصية العلائقية: "**يخضع النسق لمجموعة من العلاقات الداخلية والخارجية، بمعنى أن النسق العام أو المركزي يتفرع إلى مجموعة من الأنساق أو الحقول الفرعية التي تخضع بدورها لعلاقات بنيوية داخلية بين مختلف عناصر هذه الأنساق، وفي علاقة مع النسق المركزي أو العام.**" لا يمكن بتاتا تخيل أن مجموعة أنساق فيما بينها لا تملك أي نقطة

[1]- جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص28.

[2] - المرجع نفسه، ص28.

تعالق، فهذا الأمر يستحيل وينفي جل ما تم عرضه قبل هذا العنصر من انفتاحية وحركية وهجنة كما "**يعني هذا أنّ ثمة تفاعلا داخليا ينبغي رصده وتسجيله ووصفه وتفسيره. أي: استكشاف مختلف علاقات الشبكة النسقية وصفا وتفسيرا، من خلال التركيز على البنية، والعلاقة والوظيفة. ومن ثم، يتفاعل النسق مع عناصره ومكوناته داخليا، ضمن قواعد ومبادئ ومعايير محددة، ضمن ما يسمى بالسجل أو التقنين. وفي الوقت نفسه، يتفاعل النسق، ضمن علاقات تبادلية خارجية محلية أو وطنية أو كونية، مع المحيط أو الهامش أو السياق الخارجي**"[1] إن دقة عمل النسق تكمن في الأساس في كونه في البدء قادرا على التعامل مع بناه بنفسه، فهو يستطيع الصمود لفترة طويلة معتمدا على بناه الذاتية الداخلية التي تعيش بدورها في دائرة متصلة الأجزاء لا تكاد تنفك حتى تعيد وصلاتها من جديد، ثم تزداد قوته في كونه هو من يختار اللحظة الزمنية المناسبة للتغير من نفسه و اختيار جل العناصر التي يريد بها أن ينقذ نفسه من الانهيار، تماما كما يحدث في السوق بين خاصيتي العرض والطلب.

[1] – جميل حمداوي: ***نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"***، ص29.

ثالثا: ماهية المعرفة والنسق المعرفي في الرواية المعاصرة

إن الباحثين والمشتغلين في حقل الدراسات الأدبية بعامة والنقدية بخاصة يجدون أنفسهم –غالبا– أمام فكرتين أساسيتين لمقاربة المواضيع؛ أولهما المقاربة العربية والتي لو أردنا التحدث عن حيثياتها لكان لنا سبيل إلى ذلك من خلال عديد النقاط أولها على الاطلاق هو التراث العربي، وثانيهما هي المقاربة الغربية والتي هي بدورها تملك مفاتيح قراءة كثيرة يُترجم أغلبها بصفة دورية في المصنفات النقدية التي تنشر في البلاد العربية والغربية على حد السواء . والنقطة المشتركة التي تجمع بين المقاربتين هي **المعرفة** .***Knowledge***

ولكي تكون النقاط التي نعزم على مناقشتها واضحة ويسيرة على القارئ سيكون للمقاربة الغربية الحضور الأوفر على هذه الصفحات لما نراه فيها من تأثيرات على المقاربة العربية المعاصرة وكل مآلاتها . فقد أصبح العالم المعاصر يعجُّ بأنواع الخطابات التي تحتاج من الباحث / القارئ البحث فيها والخوض في بناها العميقة، من أجل تأويل أنساقها ومعرفة مقاصدها ومقاصد مؤلفيها ومبتكريها ومبدعيها . وهذا ما جعل خطاب العولمة والهوية، الذات/ الآخر، الغيرية وغيرها من الخطابات المعاصرة يبرز بطريقة واضحة وملحة إذ نجد على حرب في كتابه الموسوم "حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية " يقول بخصوص العولمة وإمكاناتها أنْ "**هكذا تفرض العولمة نفسها على أهل الثقافة والفكر، الذين ينشغلون بالظاهرة، بقدر ما يختلفون حول معنى المفردة، ذلك أن العولمة ليست شيئا بسيطا يمكن تعيينه ووصفه بدقة، بقدر ماهي جملة عمليات تاريخية متداخلة تتجسد في تحريك المعلومات والأفكار والأموال والأشياء، وحتى الأشخاص، بصورة لا سابق لها من السهولة والآنية والشمولية والديمومة. إنها قفزة حضارية تتمثل في تعميم التبادلات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية،**

على نحو يجعل العالم واحدا أكثر من أي يوم مضى، من حيث كونه سوقا للتبادل أو مجالا للتداول أو أفقا للتواصل"[1]

إن مفهوم العولمة من خلال هذا الطرح الدقيق لعلي حرب يفتح سبيلا واسعا نحو معرفة كل التغيرات الحاصلة على مستوى المشهد النقدي المعاصر وبخاصة الغربي، الذي نجده من خلال مفهوم العولمة يسعى بشكل أو بآخر لتعميم نموذج واحد لكل ما يمكن أن نجعله متصلا بالإنسان وحياته وتاريخه وثقافته وانتماءاته. إنه النموذج الذي يجعلنا ننتمي إلى قرية معرفية واحدة، لن نجزم القول فيها أنها تملك أساسات الوحدة والاتفاق ولكن النقطة الواضحة –والتي لا تحتاج إلى إلغاء– هي أن الفكرة في حد ذاتها قد انتشرت بشكل واسع فأصبح الباحثون يعتمدون على الدراسات التأثيلية والحفرية لمعرفة حدود الثقافات ومآلات خطاب العقل فيها؛" **هذا هو حال المشهد الفكري في الثقافة الغربية؛ تحولات في المعرفة فسحت المجال لعالم جديد البروز وبسط هيمنته، عالم النهايات/البدايات، أو عالم الخلود بوصفه عالم ما بعد القيامة، حيث تدفق سيل من الخطابات حول انهيارات متلاحقة داخل العقل الغربي، إيذانا بموت ونهاية مشاريع فكرية باتت غير صالحة لهذا العالم الجديد؛ عالم الخلود، إنه الفكر الكارثي الذي يزعم فضحه وتعريته للخطابات الدوغمائية وإزالتها**"[2] كل هذه التغيرات مست الجانب الآخر من العالم كذلك، ألا وهو العالم العربي بمثقفيه ومبدعيه وكُتابه فتغير مفهوم المعرفة فأضحت " **المعرفة في الثقافة الغربية ردّة على كل ما هو ميتافيزيقي، إنه خطاب يحوم حول حديث النهايات والموت، أو بعبارة دريدا، خطاب تشكيلي في بلاغة الحدود، تبدأ هذه الحدود بمعضلات وتنتهي بإكراهات وكأننا، حسب دريدا نقف**

[1] – علي حرب: ***حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2004، ص29.

[2] – عبد الغني بارة: ***الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 391.

عاجزين مشدوهين أمام ما يحدث داخل هذه التخوم، حيث يكون العالم الأخروي قد أحاط بهذا الوجود وأطبق على كل مفهوم يمت بصلة للميتافيزيقا أو الأصول"[1] لقد أضحت جُلّ المفاهيم الفلسفية تحارب في شكل مفاهيم جديدة يجب البحث فيها و الغوص في خفاياها ، إذ بعد أن كانت اليقينية نوعا من المعرفة التي يعتمدها الإنسان في مقاربته للخطابات و الحالات التي يعيشها الإنسان أصبح ميزان الشك و كل ما هو ورائي سيد الموقف في القراءات و التحليلات . " **هكذا كانت الحداثة*** **في موجاتها المتلاحقة، عبارة عن شك ومساءلة أو نقد وتعرية،**

[1] – عبد الغني بارة: **الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي**، ص 389/388.

* يعتمد المعنى الدقيق لمفهومي "العصرية" و"الحداثة" اعتمادا كبيرا على الظروف التي ظهرا فيها وعلى السياق الذي يستعملان فيه. وعلى ذلك فإن مفهوم "العصرية" يدلّ ضمنا –في العادة– على معارضة لشيء ما، وخاصة معارضة مرحلة تاريخية مرت وانقضت وتجاوزها الناس. لهذا فإن العصرية، باعتبار أن هذه الكلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية «*modernus*»(ومن كلمة *modo* التي تعني مؤخرا أو حديثا) إنما تدل على الحقبة المسيحية في أوروبا (ابتداء من القرن الخامس الميلادي، وفي كتابات سانت أوغسطين)، وذلك في مقابل الماضي الوثني للأوربيين. [. . .] وفي مجال الفنون وفي غيرها من مجالات الثقافة، قد يقصد بالحداثة التطور الذي حدث في الأشكال الفنية الأكثر نزوعا للاستبطان في نهاية القرن التاسع عشر[. . .] يضاف إلى ذلك أن الحداثة في الرسم ترتبط عادة بالفنان إدوارد مانيه *Manet*(1832–1883) وخاضعة لتأثيره، ولتأثير تطور الحركة الانطباعية عليها[. . .]وقد غلب على نزعة الحداثة في مجال الفن والعمارة ميل لإيثار الصفوة مع شيء من الانعزالية، الأمر الذي جعلها غير مستساغة لدى قطاع عريض من الجماهير. وتظهر أزمة الحداثة عندما تبدو طموحاتها للعالمية (ومن ثم تبدو طموحاتها لأن تفرض نموذجها لما ينبغي أن تكون عليه الثقافة والعمارة، معتمدة في ذلك على مالها من منزلة متميزة) وكأنها تخفي في ثناياها شكلا من أشكال الحبس والتضييق على كثير من الأصوات الأخرى أو الاتجاهات الأخرى التي سبق أن استبعدت فعلا من التطورات الحداثية." يُنظر أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: **موسوعة**

كما نجد عند ديكارت الذي افتتح الحداثة الفكرية بفتح الملفات المغلقة للعقول المتحجرة، أو عند كنط الذي أصبحت معه الحداثة الفلسفية، مفهوما وممارسة، عبارة عن فاعلية نقدية تسبر معها إمكانات جديدة للتفكير والعمل، أو عند نيتشه الذي افتتح ما بعد الحداثة بفضح أوهام الحداثة وزعزعة أركانها بل أصنامها ."[1] إن هذه الفكرة تطرح طريقة جديدة للتفكير، إذ تصبح فكرة المعرفة فيها مرهونة بمقاربات يقوم بها المفكر و الناقد بشكل آلي لكل ما تم استيعابه سابقا فـ " **المفكر الحديث هو الذي يقيم علاقة نقدية مع ذاته بما يحقق عودة دائمة للفكر على مرجعياته ومؤسساته أو على نظامه وآليات اشتغاله، وبصورة تتيح كشف مواطن العجز ومغادرة حال القصور، باجتراح قدرات جديدة للتفكير والتعبير، وهذا معنى من معاني الاستنارة."**[2] أنها المعرفة التي يسعى الإنسان إلى البحث عنها من خلال ذاته وكل موجود، من خلال الخطابات و الممارسات و المؤسسات بشكل عام. أما " **ما يخص الموجة الأخيرة، التي سميت "ما بعد الحداثة"، كما تمثلت لدى المفكرين المعاصرين الذين اشتغلوا بنقد الحداثة، فإنها قد أسفرت عن تشكيل فضاء عقلي جديد، يتجاوز العقلانية الحديثة التي لم تعد تفي بقراءة العالم ومواجهة تحديات الواقع. بذلك تنفتح، مع الموجة النقدية الراهنة، إمكانات جديدة أمام المفكرين في الغرب، لإعادة صياغة عقلانيات أكثر وسعا وتركيبا، وعلى نحو يتيح خلق مساحات جديدة للتواصل**

النظرية الثقافية "المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، العدد 1357، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص275/271".

[1] – علي حرب: ***حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"***، ص34.

[2] – المرجع نفسه، ص34.

والتداول."[1] فكل الكيفيات السابقة لمقاربة الوجود وما فيه أدت –في نظر الكثير من الفلاسفة و النقاد– إلى طريق مسدود، العمل على استمراريته ضرب من العبث لا يمكن الإكمال فيه، بالإضافة إلى ذلك "**تفتح هذه الموجة النقدية أمام المثقفين خارج المساحة الغربية، أبوابا كانت موصدة، بقدر ما تحررهم من عقلية النموذج والتبعية، الأمر الذي يتيح لهم عبر النقد الفعال، مغادرة مواقع الهامشية للمشاركة في صناعة المشهد الفكري، والانخراط في المناقشات الحية والخصبة للمشكلات الوجودية التي تستأثر باهتمام الإنسان المعاصر بصرف النظر عن خصوصياته الثقافية**"[2] ففكرة سيادة الهامش على المركز هي من أكثر المفاهيم التي تعزز المناقشة الحرة و التفاعل الثقافي بكل صوره.

1- تاريخية المعرفة

بعد أن تتبعنا نظريا كلا المفهومين الأولين في موضوع بينة الأنساق المعرفية من بنية ونسق يأتي الدور على كلمة المعرفي التي يجب الإبانة عن كل نرمي من وراء استعمالها لكي نحدد الإطار المنهجي المضبوط في صياغة العمل. إن بحثنا

أ. لغة:

تأتي كلمة المعرفي والمعرفة من الجذر العربي عرف: ويرفه لنا صاحب معجم اللغة العربية المعاصرة على النحو الآتي:

[1] – علي حرب: ***حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"***، ص34.

[2] – المرجع نفسه، ص34.

"عرف/ عرف: بـ يعرف، عرفانا، فهو عارف والمفعول معروف. عرف الحقيقة/ عرف بالحقيقة علمها وأدركها. أما في جذر كلمة معرفة فهي إدراك الشيء على ما هو عليه. أما كلمة معرفي فهو اسم منسوب إلى المعرفة"[1] يمتزج في المعنى اللّغوي كما يظهر لنا أن المعرفة لها نقاط اشتراك مع ما يعرف بالحقيقة.

ب. اصطلاحا:

وإذا كان العرض السابق لمفهوم النسق مطولا فإنه من أجل الوصول إلى هذه النقطة تحديدا لكي يتم تعريف النسق المعرفي الذي ستتم وفقه قراءة أعمال ياسمينة خضرا الروائية وفق مقاربة تأويلية. لقد "**كان يُقصد بالنسق المعرفي التصور الذهني للوجود كما يدور في تفكير الإنسان، والذي كان يقابله على الدوام الوجود المحسوس، ومن هنا تبلور الرأي القائل بأن الوجود كان سببا للمعرفة، وأن الوجود لا يمكنه أن يكون موجودا خارج إطار المعرفة. ومن ثم ارتبط النسق المعرفي ارتباطا وثيقا بالوجود، خاصة عند المفكرين اليونانيين**"[2] وفي رأينا الذاتي فإنه لا يوجد مفهوم للمعرفة من دون وجود الوجود، هذا الفضاء الشامل الذي يقوم بتغذية المعرفة بموضوعاتها وقوانينها وأنساقها كذلك، "**إلا أنّ مفهوما آخر زاحم مفهوم الوجود والمعرفة، وهو مفهوم الحقيقة، فطالما أنّ النسق المعرفي لشخص ما هو تصور للواقع، وطالما أن الوجود من طبيعة مختلفة عن طبيعة المعرفة التصورية، كان لزاما على الفيلسوف أن يصل إلى نقطة تتطابق فيها المعرفة مع الوجود المحسوس. هذه النقطة كانت تحد في أدبيات الفلاسفة القدامى**

[1] – أحمد مختار عمر: ***معجم اللغة العربية المعاصرة***، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 1484/1487.

[2] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الأداب، قسم الفلسفة، سنة 2000، غير منشورة، ص110.

في مفهوم الحقيقة. من هنا اعتبر كثير من الفلاسفة أن مطابقة التصور العقلي للواقع وسيلة لكشف الحقيقة، وإدراك ما هو صحيح وما هو غير صحيح في أفكار البشر"[1] هذا ما يلزمنا قطعا تتبع معنى المعرفة عند أكثر الفلاسفة تأثيرا في مفهوم النسق المعرفي؛ لهذا سيكون العرض الآتي عبارة عن مقاربات قصيرة لفهم كل واحد منهم طبيعة مصطلح المعرفة لكي يكون ضبط المفهوم سليما وغير عاجز عن تلبية وتغطية كل النقاط داخل النص الإبداعي.

1- المعرفة عند أفلاطون*:

لا يمكن أن نبدأ بتتبع منهجي لتطور مفهوم معين دون البدء بالفيلسوف اليوناني أفلاطون "**في هذا السياق ظهر كأبرز المدافعين عن قدرة العقل البشري على بلوغ المعرفة المطلقة، ففي كتابه الجمهورية طرح**

---

[1] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص111/110.

*__***هو أرسطوكليس بن أرستون***__، يوناني كلاسيكي، رياضياتي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو .وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم ، كان تلميذاً لسقراط، وتأثر بأفكاره كما تأثر بإعدامه الظالم. ظهر نبوغ أفلاطون وأسلوبه ككاتب واضح في محاوراته السقراطية (نحو ثلاثين محاورة) التي تتناول مواضيع فلسفية مختلفة :نظرية المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات، حيث أبدع بها واعتمدها بكل فلسفته حيث علّق على جدار منزله عبارة «لا يدخل علي من ليس مهندساً»، إضافة إلى الميتافيزيقا، الأخلاق والسياسة. للتوسع ينظر:

- *David Charles: __**Definition in Greek Philosophy**__, Database right Oxford University Press (maker) First published 2010.*

أفلاطون مسألة المعرفة بشكل فلسفي مترابط، حيث انتهى إلى أن الوجود يتوزع كالآتي: هناك قسمان من الوجود، الأول كلي وثابت ويمكن للإنسان إدراكه بالعقل دون سواه من أدوات المعرفة، وقد أطلق أفلاطون على هذا القسم اسم عالم المثل. أما القسم الثاني فهو قسم الوجود الجزئي المتغير دوما، الذي يدركه الإنسان بالعودة إلى حواسه، ويطلق أفلاطون على هذا الوجود اسم: العالم الأرضي أو عالم المحسوس"[1] يظهر لنا جليا أن أفلاطون قد حقق المقاربة الاصطلاحية التي تمت قبل هذا العنصر في كون النسق المعرفي له علاقة وطيدة بالوجود والذي يظهر لنا تقسيمه له إلى عالمين عالم مثالي وآخر حسي واقعي ، وحسب رأيه المعروف فإن قيمة المعرفة القصوى تكون في عالم المثل العالم الخالي من أي تشويهات مهما كانت بسيطة، في حين تأتي التشويهات و الأخطاء الكثيرة في العالم الحسي وقد سمي بالحسي كون الإنسان فيه معرفته معتمدة تمام الاعتماد على الحواس التي تدرك من حولها كل شيء بمقدار –حسب وجهة نظره–

2- المعرفة عند أرسطو*:

---

[1] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص111.

* ***أرسطوطاليس أو أرسطاطاليس*** المعلم الأول هو فيلسوف يوناني وتلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر وهو مؤسس مدرسة ليسيوم ومدرسة الفلسفة المشائية والتقاليد الأرسطية. وواحد من عظماء المفكرين. تغطي كتاباته مجالات عدة منها الفيزياء، والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. للتوسع ينظر:

- ***Aristotle (2009) [1995]. Politics****. Translated by Ernest Barker and revised with introduction and notes by R.F. Stalley (1st ed.). Oxford University Press.*

أما فكرة المعرفة عند الفيلسوف أرسطو فقد وجدت معارضة تامة لما قدمه قبله الفيلسوف أفلاطون و" **الذي اعتبر أنّ النفس البشرية تأتي إلى الوجود وهي خالية تماما من المعرفة (وهذا هو الاتجاه الذي سيأخذ به أنصار المذهب التجريبي في العصر الحديث وخاصة جون لوك الذي نادى بأن العقل يولد وهو صفحة بيضاء *tabula Rasa* ثم تقوم النفس باكتساب المعرفة من خلال وسيلتين، أولهما الحواس التي تظهر حسيات الوجود وتبينها للنفس، وثانيهما المنطق الذي يضبط إدراكات الحواس، فينظر في تطابق طبيعتها مع طبيعة التصورات التي حصلت في العقل الإنساني**"[1] إن عنصري الإدراك و المنطق لدى أرسطو من أهم العناصر التي تؤكد أن الإنسان –حسب وجهة نظره– هو إنسان خالٍ تمام من المعرفة القبلية، إنه مستقبل عن طريق تواجده في هذا الوجود معتمدا تمام الاعتماد على الإدراك الأولي وهو في الغالب إدراك حسي عبر الحواس، ثم بعد ذلك تبنى في العقل تلك العلاقات المعقدة من المنطق الذي يرى في علاقاته وبنائه جملة من المفاهيم التي تساعد الإنسان على اكتشاف التعقيد الحاصل على كافة الأصعدة.

[1] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص112.

3- المعرفة في العصور الوسطى مع الفيلسوف أوغسطين*:

وبعد أرسطو ننتقل إلى الفترة التي عاشها الفيلسوف أوغسطين إذ "**في فترة العصور الوسطى جاء الفيلسوف أوغسطين ليؤكد قدرة العقل البشري على بلوغ الحقيقة المطلقة بالتأكيد على أنّ وجود الإنسان حقيقة مطلقة لا يمكن دحضها، وبالتالي فإن تعميق معرفة الإنسان لوجوده، وبلوغ المسائل الجوهرية في حياته يجب أن يشكلا جوهر المعرفة، لأن طريق المعرفة يمر باكتشاف كل القوى الخيرة الكامنة في الذات، وقد صدرت نظرة أوغسطين على أساس إيماني**"[1] إن هذه النظرة التي يعلن عنها أوغسطين جاءت بعدما كانت جل التوجهات في قراءة معرفة الإنسان إما ذات منهج أفلاطوني أو أرسطي فكانت نظرته تميل نوعا ما نحو النظرة الدينية التقية.

4- المعرفة في القرن السابع عشر مع رينيه ديكارت*:

*كاتب وفيلسوف من أصل نوميدي-لاتيني ولد في طاغست (حاليا سوق أهراس/ الجزائر). كان شخصية مركزية في المسيحية وتاريخ الفكر الغربي على حد السواء، يعدّه المؤرخ توماس كاهيل أول شخص من العصور الوسطى وآخر شخص من العصر الكلاسيكي. تأثر فكره اللاهوتي والفلسفي بالرواقية والأفلاطونية المحدثة وخصوصا فكر أفلوطينوس مؤلف التاسوعات.

[1] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص113.

* ***رينيه ديكارت***: فيلسوف وعالم رياضي وفيزيائي فرنسي، يلقب بأبو الفلسفة الحديثة، وكثير من الأطروحات الفلسفية الغربية التي جاءت بعده هي انعكاسات لأطروحاته، والتي مازالت تدرس حتى اليوم، خصوصا كتاب "تأملات في الفلسفة الأولى سنة 1641" الذي مازال يشكل النص القياسي لمعظم كليات الفلسفة. للتوسع ينظر:

ليأتي بعد أوغسطين "**في بداية القرن السابع عشر الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت الذي تناول المعرفة من زاوية منهجية جديدة في كتابه المقال عن المنهج 1637 ثم اتجه إلى تأسيس المعرفة ابتداء من الشك في كتاب التأملات، حيث ربط بين المعرفة (الفكر) والوجود. وكان تركيز ديكارت الأساسي على المعرفة اليقينية، التي كانت في تقديره تعد قادرة على مقاربة علاقات الفكر بالوجود بشكل صحيح، ويتم ذلك عبر ثلاث خطوات منهجية؛ أهمها مرحلة المعرفة اليقينية. وقد اصطبغت الفلسفة الحديثة فيما بعد بالمنهج العقلاني الديكارتي إلى حد كبير**"[1] يظهر مع ديكارت تحديدا عنصر جديد إلى المعرفة هو عنصر الشك، فأصبح لدينا ثالوث مقترن بالنسق المعرفي، المعرفة، الحقيقة والشك. فالمعرفة اليقينية التي اعتمدها ديكارت في رؤيته الخاصة تعني أن الإنسان يستطيع مقاربة وجوده ومعرفته بشكل دقيق ولكن عن طريق منهجية يشرحها ويؤكد جدواها. فعلى العقل أن يتحرر من كل المعيقات التي تكبله في الماضي ويشمل ذلك كل المعتقدات التي اكتسبها من خلال عمليتي التربية والتعليم.

- *H. Ben-Yami, **Descartes' Philosophical Revolution : A Reassessment**, Palsgrave Macmillan, 2015, p. 76.*

[1] -عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري : ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص114.

5- المعرفة عند جون لوك*:(1632-1704)

قامت النزعة التجريبية عند جون لوك في العصر الحديث على ثلاث نقاط أساسية قرر من خلالها رفض فكره جوهرية هي أن المعرفة فطرية بالضرورة و" **ونادى بأن كل معرفة مستمدة أساسا من التجربة والخبرة الحسية، فالإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة، ومن فقد حاسة، فَقَدْ فَقَدَ المعاني المتعلقة بها . ويُقسم لوك الأفكار التي يكتسبها الإنسان من الإحساس والتجربة إلى أفكار بسيطة وأخرى مركبة، ومحل هذه الأفكار هو العقل الذي ولد صفحة بيضاء .*Tabula Rasa*"**[1] هذه النقاط التي يعتمدها جون لوك كما هو معروف عنه هي: المعرفة الحدسية، المعرفة البرهانية، المعرفة الحسية.

* ***جون لوك***: هو فيلسوف تجريبي ومفكر سياسي إنجليزي. ولد عام 1932 في رنجتون في إقليم سومرست وتعلم في مدرسة وستمنستر. لقد كان لوك فيلسوفا تجريبيا حسيا ومن أكبر أعماله مقال عن الفهم الإنساني الذي يشرح فيه نظريته حول الوظائف التي يؤديها العقل "الذهن" عند التعرف على العالم، اشتهر جون لوك زعيم الحسيين بعبارته المشهورة:" إذا سألك سائل: متى بدأت تفكر؟ فيجب أن تكون الإجابة: عندما بدأت أحس".

للتوسع ينظر:

- *Roger Woolhouse (2007). **Locke: A Biography**. Cambridge University Press. p. 116*

[1] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص114.

6- المعرفة عند كانط* وهيجل*:

أما بخصوص كانط وهيجل فقد استفادا من نتاج بعضهما بحيث "**أخذ الفيلسوف الألماني كانط على من سبقوه استعمال العقل الخالص، وأيضا استعمال الحس الخاص فطبقا لكانط يتحمل العقل مسؤولية وظيفية غير وظيفته الأصلية، وعلى ذلك يقوم كانط باستعراض الأحكام القبلية والتحليلية ويضعها بين أحكام فلسفية ممكنة علميا وأحكام قائمة على التصورات الميتافيزيقية. وقد ساهم بعد ذلك موقف كانط في حركة التنوير الفكري. والتي ازدادت بفضل فلسفة هيجل القائمة على الجدل في كل مناحي الوجود**"[1] فلقد قامت فلسفة

---

* ***إيمانويل كانط***: هو فيلسوف ألماني من القرن الثامن عشر (1724– 1804) عاش حياته كلها في مدينة كونيغسبرغ في مملكة بروسيا . كان آخر الفلاسفة المؤثرين في الثقافة الأوروبية الحديثة. وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية. وأكثر أعماله شهرة هو كتاب بعنوان نقد العقل المجرد الذي نشره سنة 1781؛ بحث فيه عن محدوديات وبنية العقل البشري ذاته. قام في كتابه هذا بالهجوم على الميتافيزيقيا التقليدية ونظرية المعرفة الكلاسيكية. للتوسع ينظر:

- *Hanna, Robert, **Kant, Science, and Human Nature**. Clarendon Press, 2006, p. 16.*

* ***جورج فيلهلم فريدريش هيغل:*** "ولد 27 أغسطس 1770–14 نوفمبر 1831"، فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا، يعتبر هيجل أحد أهم الفلاسفة الألمان، حيث يعتبر أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي. طور المنهج الجدلي الذي أثبت من خلاله أن سير التاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ثم نقيضها ثم التوليف بينهما . للتوسع ينظر:

- *Georg Wilhelm Friedrich Hegel**: The Science of Logic**, Cambridge University Press, 2010, p. 609.*

[1] - عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص114 .

كانط على نقد فلسفة ديكارت المتمثلة في المذهب العقلي والمذهب التجريبي الحسي (لوك/هيوم) . كما أن هيجل قد قام بنقد كانط فانطلق من إشكالية هي كالآتي: إذا كان البحث عن جوهر الأشياء (المعرفة) يقودنا دائما إلى مبدأ التناقض، فإنه من الأولى أن نستنتج عجز العقل لا أن نستنتج: إن التناقض هو الجوهر اللانهائي للأشياء .

7- المعرفة عند كارل ماركس*:

لقد اهتم كارل ماركس بكل الطروحات التي قدمها هيجل من خلال عملياته الواسعة في نقد الفلاسفة الماديين واكتشافه للجدل "**إلا أنّ مجيء كارل ماركس يعد بمثابة نقلة نوعية بعيدة في المجال المعرفي، إذ حطم ماركس أسس الفلسفة المثالية طارحا ضرورة تفسير قضاياها وردها إلى البنى الاقتصادية والاجتماعية على ضوء نظرية المادية التاريخية ولكن ليس الاقتصاد وحده يحيي الإنسان لذا لم تصمد الماركسية أمام تيارات الفكر**

* ***كارل هانرش ماركس***: ولد في 5 ماي 1818 وتوفي 14 مارس 1883، فيلسوف ألماني وناقد للاقتصاد السياسي ومؤرخ وعالم اجتماع ومنظر سياسي وصحفي وثوري اشتراكي؛ درس القانون والفلسفة في جامعتي بون وبرلين. كتاباته الأشهر هي البيان الشيوعي ورأس المال بأجزائه الثلاث، ولقد كان لفكره السياسي والفلسفي تأثير هائل على التاريخ الفكري والاقتصادي العالمي واستخدم اسمه للتعبير عن مدرسة فكرية كثيرة التطورات وهي المدرسة الماركسية. للتوسع ينظر:

- *Levine, Norman (2006). **Divergent Paths: The Hegelian foundations of Marx's method**. Lexington Books. p. 223.*

الأخرى"[1] وبالرغم من أن فكر ماركس لايزال شائعا لحد اللحظة الراهنة إلا أن الكثير ممن أتى قد نقد هذه الفكرة استنادا إلى حجة مفادها أن النسق الاقتصادي ليس كل الحياة المعرفية و الاجتماعية.

8- المعرفة عند توماس كوين:

اشتهر توماس كوين من خلال كتابه الأشهر بنية الثورات العلمية "**الذي يعتبر علامة مهمة في إطار درس التاريخ العلمي وفلسفة العلوم في الوقت نفسه. يركز توماس كون على تصورين على درجة كبيرة من الأهمية وهما: تصوره للعلم السوي وتصوره للعلم الثوري.**"[2] يحمل هذا التصور فكرة أن العلم والمعرفة ليسا تراكميين كما عهد الإنسان من قبل بل قد يحدث بين فترة وأخرى نوع من الثورة التي تغير مسار العلم و المعرفة بشكل جزئي أو كلي وكل ذلك يعتمد على مفهوم البراديغم الذي هو "**لبّ نظرية كون فكرة النموذج الإرشادي *Paradigm*. وقد أخذ المصطلح عنده أكثر من معنى، إذ اضطر إلى تحديده بدقة أكبر عند الرد على منتقديه. والنموذج الإرشادي أو الفكري أو الإطار الفكري هو تلك النظريات المعتمدة كنموذج لدى مجتمع من الباحثين العلميين في عصر بذاته، علاوة على طرق البحث المميزة لتحديد وحل المشكلات العلمية وأساليب فهم الوقائع التجريبية.** "[3] لهذا فإن احتمالية الشك والتناقض موجودة على هيئة بنيات خفية تسبب في أي لحظة ثورة من الحالة الكامنة التي كانت تعيشها نحو حالة حركية تقويضية "**إذن فإن العلم قد اشتمل على مجموعات من**

[1] –عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص115.

[2] – المرجع نفسه، ص122.

[3] – توماس كوين: **بنية الثورات العلمية**، ترجمة شوقي جلال، دار التنوير، مصر/لبنان/تونس. الطبعة الأولى، سنة 2017، ص 41.

العقائد المتناقضة تماما مع العقائد التي نؤمن بها اليوم. وإزاء هذين البديلين لا يجد المؤرخ مناصا من اختيار البديل الثاني. إن النظريات البائدة ليست من حيث المبدأ نظريات غير علمية لأننا نبذناها . "[1] إن التراكمية العلمية التي تتأسس بالتجارب حسب كوين هي في الأساس بناء ضخم يقوم على البراديغم و الذي بدوره يتغير بتغير المنطق المنادي لتغير الفكر، وكما يرى كوين فأن أي تجربة علمية كانت سواء كانت هي السائدة أم هي المتجاوزة فإنها تبقى من التراكمية العلمية التي على مؤرخي العلم ادراجها مهما كانت بسيطة.

2- النسق المعرفي والرواية المعاصرة

بعد العرض المعرفي لتطور فلسفة المعرفة ونظريتها وكيف لها أن تتنوع تعريفا ومفهوما فإنه "**يجب أن نلاحظ بأنه ثمة أمرين أساسين يتعين أخذهما في الاعتبار ونحن بصدد بيان مفهوم النسق المعرفي وبيان مكوناته وهما الأول، أن تناسق هذه العناصر يتم عبر الاتصال والتفاعل البشري عن طريق شبكة العلاقات بين الجماعة ويترتب على هذا أن يصبح النسق المعرفي محصلة وعي البشر لتجاربهم المتراكمة، المدركة منها وغير المدركة في مجالات الحياة كافة.** "[2] فالنسق كما سبق وتبين في نظرية الأنساق العامة كونه النسق الأكبر وذلك لأن له قيمة اجتماعية، ولا يتم بقاؤه دونما تلك الاتصالات بين النسق وبيئته والطبيعة، "**والثاني، أنّ المعرفة الإنسانية لا تتحرك بمفردها، بل يتلازم تصور معرفي محدد مع تصور آخر، ومع ثالث ومع رابع، إلخ، ليتشكل في النهاية نسق معرفي**

[1] – توماس كوين: **بنية الثورات العلمية**، ص57.

[2] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص 110/109

معين. ومن ثم فإن تركيب المعرفة يطرح على صعيدين، على صعيد العلاقة بين المعرفة والمجتمع من ناحية، ومن ناحية ثانية على صعيد العلاقة القائمة بين مستويات المعرفة المختلفة"[1] وعندما تتصل المعرفة بالنسق يصبح من الضروري أن يشكلا نسقا معرفيا قائما على العديد من التصورات المعرفية التي تكون بناه الذاتية الداخلية فـ"**المعرفة: موقع يتنازع بشأنه بشدة في المجتمعات الحديثة. وتثير الأسئلة المتعلقة بمن يمتلكها، ومن هو المؤهل للادعاء بأصالة حيازتها، مشاعر قوية. ويعكس التشدد الذي يتولد عن قضايا الدليل والمرجعية والاطلاع طريقة في التفكير بالمعرفة أصبحت أليفة جدا بحيث يصعب العثور على بدائل لها"**[2] إن المعرفة سلطة حقيقية في كل الأزمنة كما أنه أصبح من المعروف للغاية " **أن المعرفة هي خلاصة الممارسات العقلية التي تتشكل ضمن حدود ثقافية وحضارية محدودة، وقد تنحل في حوار ثقافي مع تشكيلات (تمثيليات) ثقافية أخرى، وعليه كانت حاجة المعرفة إلى أن تنتج أجهزة اصطلاحية تستدعيها الأطر المعرفية والمنهجية والثقافية للحقل المعرفي والثقافي والحضاري على جميع الأصعدة، ويترتب على ذلك نوعا من المواضعة والتواطؤ والشيوع للمصطلح والمفاهيم بما يتفق مع البنية الثقافية وشرط الحقل المعرفي وحاجات التلقي والاتصالات الثقافية والمعرفية والعلمية"**[3] فماذا عن

---

[1] – عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة" دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، ص 110/109.

[2] – طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: ***مفاتيح اصطلاحية جديدة "معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع"***، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء/بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 634.

[3] – محمود خليف خضير الحياني: ***ماورائية التأويل الغربي: الأصول، المناهج، المفاهيم***، **منشورات** ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013، ص16.

الرواية التي أصبحت في العصر المعاصر عبارة عن جنس أدبي مفتوح على كافة صنوف الخطابات والعلوم من موسيقى وطب، فلسفة، ورياضيات، وتاريخ وانثروبولوجيا "**فإذا كانت الرواية في بعض الأحيان حاملا أفضل للأفكار من المقال، فإنها تكون رواية ذات مقصد نظري أو رواية نظرية. لقد كان هناك دائما فلاسفة أو مؤرخون ممن هجروا الخطاب النظري للاستفادة من المزايا التي تتمتع بها الرواية، ومن ميكانيزماتها البارعة في الإقناع، وقدرتها على استكشاف أفكار أو قوى تاريخية بالطريقة التي تعاش بها بواسطة الأفراد. وأحيانا تكون مرونة الرواية السردية مناط الجذب على وجه التحديد، مثلما تحوّل سارتر للرواية للتعبير عن أفكار لا تندرج تحت المعرفة المنهجية. لقد شهدت النظرية الأدبية التخلي نفسه**"[1] بالفعل فمرونة الرواية كخطاب منفتح على كل صنوف الخطابات كما سبق و أشرنا يجعل منها فرصة للفكاك من صرامة الأكاديمي و العلمي و حتى التأريخي، فتصبح الرواية عبارة عن مكان جامع يوفر بطرقه و ميكانيزماته الغرض الذي يراه الجميع عبارة عن متنفس حقيقي. "**ويشير أبو شهاب إلى أن محاولة تكريس الرواية بوصفها رواية فكرية، أو رواية معرفية لا تبدو من الأهمية بمكان، فالتكوين المعرفي للرواية قائم من زمن طويل، بل إننا نكاد نعثر عليه في روايات سرفانتس وفلوبير، وزولا، ودوستويفسكي، وغيرهم، وحتى في أعمال نجيب محفوظ التي لم تقدم المعرفة بوصفها هدفا، إنما كانت تؤدي المعاني الإدراكية لحدود بعض المفاهيم التاريخية والفلسفية التي لامسها الإنسان، وفي ظلال القيم الرقمية، والمعلوماتية التي بدأت تجتاح عالمنا الحديث، فالمعلومة أو المعرفة ليست قيمة موجبة، أو الهدف، إنما أصبحنا**

1 – مارك كوري: ***نظرية السرد ما بعد الحداثية***، تر: السيد إمام، ص65.

معنيين بالسبيل السردي، أو المتخيل الذي يمكن أن يضفي على هذا الطرح فيضا من الخصوصية."[1] هنا يطرح لنا الناقد رامي أبو شهاب فكرة جوهرية مفادها أن حقيقة كون الرواية تنطوي على أنساق معرفية فهي حقيقة متعارف عليها منذ زمن بعيد، إن التحدي المعاصر

للرواية المعرفية هو كيف يمكنها أن تجعل من نفسها الخطاب الأقوى من بين كل الخطابات المتوفرة بالساحة الثقافية والعامة بخاصة عندما نضع نصب أعيننا التطور التكنولوجي الحاصل على مستوى الوسائط والمدونات ومحركات البحث* التي أضحت تقدم المعلومة بسرعة فائقة تفوق سرعة قراءة رواية بأكملها لكي نأخذ معرفة في ذاتها

[1]–حنان عقيل: ***الرواية المعرفية تمرد على المألوف ورهانات متجددة،*** مقال استطلاعي نشر في موقع العرب اللندنية، نشر فيه آراء بعض النقاد عن فكرة المعرفة والرواية:

https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D9%85%D8%B1%D8%AF-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A3%D9%84%D9%88%D9%81-%D9%88%D8%B1%D9%87%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D8%AA%D8%AC%D8%AF%D8%AF%D8%A9

.22:28:28 2022-02-05

*واليوم تنفتح مع ثورة المعلومات إمكانات هائلة أمام الإنسان، تتجسد في قدرات خارقة على الفعل والتأثير. ولا مبالغة في القول بأن عالما جديدا يتشكل مع ظاهرة العولمة، يترافق مع ظهور فاعل بشري جديد، يعمل عن بعد وبسرعة الضوء أو الفكر، بقدر ما يستخدم طرقات الإعلام السريعة والمتعددة، أو يتعامل مع شبكات الاتصال المعقدة والفائقة. إنه الإنسان التواصلي الذي تتيح له الأدمغة الآلية والتقنيات الرقمية التفكير والعمل على نحو كوكبي وبصورة عابرة للقارات والمجتمعات والثقافات. للتوسع يراجع:

منها . ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل الرواية المعرفية هي رواية كتبت على أساس تثقيفي أو تعليمي؟ إن الفكرة التي يناقشها رامي أبو شهاب فكرة جوهرية إلا أنها بالفعل تنظر إلى الرواية المعرفية كأداة للحصول على المعرفة، في حين الرواية المعاصرة تختلف أيما اختلاف لأن "**المعرفة السردية وسيلة لا غاية، والسارد لا يريدنا أن نعرف لأجل تحصيل المعرفة في حد ذاتها، المعرفة وسيلة سردية تحقق مفهوم السرد بمعنييه: القص والإحكام، يستخدم السارد المعرفة لتقديم العالم، ويستخدم منطقية المعرفة لإحكامه، المعرفة محكومة بالمنطق فلا معرفة دون منطق يحكم تفاصيلها ويجعلها مستساغة وقابلة للإدراك والسرد، ولا حكاية دون معرفة يمتلكها السارد ويقدمها لمتلقيه، معرفة لها منطقها الضامن لها حبكتها، معرفة تجعل من عمل السارد سلطة معرفية واضحة**"[1] فمن غير المعقول أن يروي روائي قصته خارج حدود المعقول التي يتوافق عليها كل البشر، على الأقل نجده يهتم بمعرفة أبطاله/ الشخوص، وكيف يضمن لنصه احكاما منطقيا يجعل من تلقي الرواية كفن تخييلي قابل للتحقق و اللاتحقق معا . هنا تكمن متعة الرواية المعرفية لأن الكاتب يدرك تمام الإدراك أن النسق المعرفي الذي سيظهر في روايته هو تلك المساحة المشتركة بينه وبين القارئ، كنقطة اتفاق تجعل القارئ يكمل القراءة ويتحرى شوقا لمعرفة النهاية ومصير الشخوص كيف سيكون. ولن نجرم أبدا أن النسق المعرفي هو اقحام من طرف الكاتب في الرواية، بل على العكس من ذلك لأن الأنساق تتشكل بشكل خفي في اللاوعي، وهذا ما يحدد قيمة العمل الذي نحن بصدد إنجازه، إنّ البحث عن النسق الخفي وبقية الأنساق الأخرى التي تتصارع فيما بينها لكي تجعل نسقا

- علي حرب: ***حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2004، ص 07

1 – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، سرديات مجلة فصلية علمية محكمة، العدد الأول، ص 39 .

واحدا هو السائد هي التي ترفع من قيمة الخطاب الروائي وتزيد من رصيده أثناء عملية القراءة والتحليل والتأويل .

وهذا يعني أنّ الرواية "**تدرك معارف العالم سابقة ولاحقة، تهضمه جاعلة منه فنّا جديرا بأكتناز المعرفة الإنسانية، وليس غير الرواية قادرة على تعريفنا بما تكون عليه حياة الناس من حولنا حين لا يكون بمقدورنا أن نرى ما يدور في نفوسهم المغلقة وفي حجرات نومهم موصدة الأبواب والنوافذ .**"[1] فنحن نقرأ رواية ليس للبحث داخلها إن كانت تحمل معلومات ومعارف مختلفة. بقدر ما نتساءل أثناء قراءتنا للنص أو بعده كيف يمكن لنص تخييلي أن يستوعب كل هذا الزخم الإنساني والأنساق المعرفية؟ ما هي التقنيات وما هي هذه الأنساق التي تتجمع في الداخل مانحة لنفسها صفة البقاء على عكس ما هو متعارف عليه في قيمة النسق الذي يأبى الخلود . ؟ "**تقدم الرواية لقارئها أنساقا من المعرفة مؤدية دورها في علاقتها بالبشر وملازمتها لهم دون غيرها من الفنون، فالسرد دون غيره أقرب لمن يعيش حياته قصة طويلة: "تلازم الرواية الإنسان باستمرار ووفاء منذ الأزمنة الحديثة. لقد استحوذ عليها "شغف المعرفة" الذي يعتبره هوسرل (جوهر الروحانية الأوربية) من أجل أن تسبر حياة الإنسان الملموسة وتحميها من نسيان الوجود، ومن أجل أن يظل الحفاظ على عالم الحياة مضاء دوما . بهذا المعنى أتفهم وأقتسم الإصرار الذي به كان هرمان بروخ يردد: إن اكتشاف ما لا يتسنى اكتشافه سوى للرواية هو العلة الوحيدة لوجود الرواية**"[2] إنها –أي الرواية– تحاول الخلود بشتى الطرق، إنها الجنس الأدبي الأكثر صبرا على مكونات كل الخطابات مهما اختلفت "**فالرواية التي لا تكتشف جانبا من الوجود بقي مجهولا إلى الآن هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية، لقد أمست المعرفة وظيفة روائية بامتياز. وأصبحت**

[1] - مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص40/39

[2] – المرجع نفسه، ص40/39 .

الرواية في العصر الحديث خاصة وسيطا معرفيا لا حدود لمساحات حركته ولا مجال لإيقاف تقدمه عن الاكتشاف مستثمرا مرجعيات الإنسان ومكتسبات البشرية وطاقة من التخييل غير محدودة القوة"[1] فالمعرفة بالفعل وظيفية روائية بامتياز، فالتفاصيل التي تبنى السرد وحياة الشخوص داخل الرواية وكل ما هو متعلق بهم يتطلب بالضرورة حضور نسق معرفي معين بالضرورة، إنّ المعرفة التي يستخدمها الكاتب في جعل شخصياتهم تعيش حياة تتلاءم وتطلعاتها ليست باليسيرة البتة ، إنّ الرواية "**لا تتوقف عن تعهدها الأنساق المعرفية، تبتكرها، تستمدها من سياقاتها الخارجية، تعيد توظيفها بما يمنحها حياة أخرى متعددة الوجوه، للدرجة التي تجعل من الرواية ذاتها نوعا من البحث في الأنساق ذات الطبيعة المعرفية، ويصبح تأثرها بأطروحات النظريات الفلسفية المختلفة شكلا من أشكال كيفيات التعامل مع الأنساق.**"[2] هذا ما يعرف بانفتاحية النسق على الخارج ؛ فكل مخرجات النسق في الأساس هي من بُناه الذاتية الداخلية التي تسير وفق نظام معقد للغاية " **فالنسق *système* لا يعرف إلا من خلال نظامه *Son ordre* الخالص، ولمجرد مقارنة هذا الأمر بلعبة الشطرنج *Le jeu d'échecs* يتضح ذلك؛ ففيها يسهل نسبيا التمييز بين ما هو خارجي وما هو داخلي [. . .] وبالتالي، فما هو داخلي في دراسة اللغة هو ما يغير النسق بدرجة من الدرجات**"[3] إن هذا الاندماج العميق بين النسق المعرفي و الرواية المعاصرة يجعل منهما ينهلان من بعضهما البعض فيزود كل منهما الآخر بالاحتياجات التي يراها مناسبة له وهو ما يذهب إليه مصطفى الضبع عندما يقول: "**وإذا ما أضفنا إلى ذلك تحولات الأنساق نفسها بأثر عوامل الزمن والتطور وبفعل**

[1] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص 40 .

[2] – المرجع نفسه، ص 40

[3] – شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، ص185 .

متغيرات الفكر الإنساني وتمثلاته المتغايرة بين لحظة وأخرى، فإننا إزاء بنيتين متداخلتين أو عنصرين تقوم بينهما علاقة يمكن الاصطلاح عليها بالعلاقة الاحتضانية، فالنسق يمدّ الرواية بما يمنحها تميّزها والرواية تمنح النسق وظائف أكثر جمالية مما هو عليه في صورته المجردة. ومع تغير طبيعة التواصل بين العنصرين يكون من الضرورة بمكان رصد الخطوات التي يخطوها كلاهما نحو الآخر وقدرة كل منهما على تغذية العلاقة وتنمية أواصرها، من هنا نتوقف عند منطقة الاشتباك والتحاضن بين النص والنسق المعرفي"[1] على حسب ما يذهب إليه مصطفى الضبع فإن العلاقة التي تربط عناصر الرواية بالنسق المعرفي عبارة عن علاقة تكاملية، تكون شديدة الدقة في عمليات تواصلهما وتحقيقها ما يسميه بالعلاقة الاحتضانية*. "**عبر هذين الإطارين تتشكل رؤية محكومة بما بعد الحداثة (لاعتبارات ربما كان أظهرها عامل اللحظة بعد الحداثية التي نعيشها)، ومن ثم تكون الرؤية لما هو معرفي منطلقة من منجز راهن وليس من حلم مستقبلي، أو تأسيسا على مساحة من النبوءة، فالمعرفة في مجملها تكون أكثر وضوحا في ارتباطها بما هو سابق وليس بما هو لاحق، وهو ما يجعل من الرواية مجالا لمعرفة الماضي المتحقق في محاولة لاستشراف اللاحق الذي لم يتحقق بعد** ."[2] فالرواية والنسق المعرفي يعتبران البيئة المناسبة لكل منهما .

---

[1] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص 40 .

*هذه العلاقة الاحتضانية تشبه في كثير من مفرداتها عملية النسقنة التي يقول عنها شراف شناف:"فعملية النسقنة *Systématisation*وفق السيميولوجيا الاجتماعية تقوم بالدرجة الأولى على تمثيلات اجتماعية جدّ معقدة شقها الأول يتعلق بآليات وإواليات الترميز، وكيفيات فك الترميز، والثاني يتعلق بأطر وبرامج التصنيف وسُلميات التركيب التي يتولد عنها: مراكز وهوامش، وأصيل ودخيل، ومقبول ومرفوض، وغيرها" شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، مرجع سابق، ص192 .

[2] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص40 .

بحيث "**يتحرك النسق المعرفي الروائي من الفكر إلى النص إسهاما في خلق الدلالة النصية بعد أن يكون قد أسهم في خلق جماليات النص، كاشفا عن القيمة المعرفية التي عرفت طريقها للنص مندمجة مع أشكال وأنواع مختلفة من المعرفة متعددة المصادر، محققة تأثيرها في تشكيل الرواية وتنويعها: الرواية التاريخية، الرواية النفسية، الرواية البوليسية، الرواية التسجيلية، الرواية العلمية**"[1] هذا ما يجعلنا نؤكد أنّ قيمة النسق المعرفي في الرواية المعاصرة قيمة مهمة للغاية، فهو يسهم في تقديم مفهوم جمالي قوي للرواية بصفة عامة ، فمن تأثير قد يكون محدودا في خلق نوعية خاصة من الرواية كالتاريخية مثلا نجده يزيد عملية التأثير لنصل إلى " **نوع جديد يدل على نضج المعرفة واتساع مساحتها على مستوى النص: الرواية المعرفية بوصفها نوعا فرض نفسه على مستحدثات الرواية العالمية، والأنواع السابقة جميعها لا تخضع في تصنيفها فقط إلى تقنيات تشكيلها وإنما يكون للجانب المعرفي دوره في التشكيل، فالرواية النفسية لا تتجاوز في تشكيلها التقنيات المعرفية للرواية وإنما يعتمد التصنيف بالأساس على الموضوع المعرفي وما يقدمه للمتلقي**"[2] فالمعرفة كنسق في الأساس لا تغير من تقنيات الرواية شيئا يذكر بقدر ما هي تزيدها نوعا من الخصوصية والتفرد، فيصبح للرواية موضوع معرفي مميز وفقه يتم تصنيفها لكي يكون للقارئ لحظة قبلية قبل القراءة للاختيار إن كان يريد ولوج عوالم الرواية معرفيا ضمن أي موضوع كان أو لا .

3- أنواع المعرفة في الرواية المعاصرة:

المعرفة هي المفهوم الذي يلازم الإنسان أينما حل وليس في السرد فقط، بل في كل مناحي حياته إلا أنها "**في الرواية تتعدد وتتجدد عبر سلوك الأشخاص، وعبر مقتضيات السرد، وأنظمة تشكيل النص، وحركة السارد**

---

[1] - مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص41 .

[2] – المرجع السابق، ص41 .

عبر الزمان والمكان، منتجا دوائر من المعرفة، تتحرك من المتلقي آخذة في الاتساع من حوله، بؤرتها النص ومساحتها العالم كله حيث تأخذ متلقيها إلى فضاءات لم يعرفها من قبل، وإلى أزمنة لم يعشها، وثقافات لم يعايشها، وأشخاص لم يكاشف طباعهم من قبل، ووقائع لم يختبرها ومواقف لم يكاشفها"[1] إنها تتعدد بتعدد استخدامات الكاتب لها، وحتى وإن لم يجزم الكاتب استخدامه لها فهي بنية تظهر في الكلام البسيط جدا فما بالك بتلك البنى التي تحتاج منطقا ومعرفة تم الكشف عنها، أو تراكمت كمعلومات بسيطة بسبب استخداماتها المتتالية.

ولتعددها يقسمها مصطفى الضبع إلى:

☙معرفة داخل النص:

غالبا ما ترتبط المعرفة الداخلية بكل ما هو متعلق بالنص السردي وبنيته و تقنياته وفي هذا الصدد يفسر لنا مصطفى الضبع بالتفصيل في أنّ "**المعرفة داخل النص: تخص عالم النص، منتجة خصيصا للأفراد داخله، يتداولها الأشخاص وتحدد مواقعهم في السرد وتمنح المتلقي مساحة لاستكشاف الشخصيات ومعرفة الفروق الفاصلة بينهم، ومميزاتهم، والعلاقات الرابطة بينهم، تستبطن دواخلهم وتؤهلهم لممارسة الحياة في النص، إنها معرفة تضيء النص وتكشف عالم الرواية [...] وهي معرفة تتحرك من داخل النص إلى خارجه (إلى المتلقي بوصفه على حافة النص، خارجه يمارس إطلالته على عالم النص ومراقبة تفاصيله) تتسم بالمرونة والتغير، قد تخالف منطق الواقع خارج النص**"[2] هذه المعرفة غير ثابتة بل متحركة تسهم في خلق حيزها الخاص الذي ينتقل إلى المتلقي بكل سلاسة.

---

[1] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص43.

[2] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص53.

∞معرفة خارج النص:

أما عن المعرفة الخارجية فتكون "**معلوماتية بالأساس، معرفة تتحرك من الواقع الخارجي (التاريخي) إلى النص، معرفة منتقاة يحددها السارد، مناسبة للشخصيات، ومناسبة لعالم النص، وهي معرفة تتسم بالثبات، وليس باستطاعة السارد أن يغير مضمونها، أو يغير من طبيعتها، فالأحداث التاريخية، والشخصيات ذات الحضور التاريخي، والأمكنة والأشياء ذات الطبيعة الثقافية، والعادات والتقاليد، جميعها تفرض حضورها في سياق النص دون أن يكون باستطاعة السارد أن يغير من طبيعتها**"[1]

فالسارد و الكاتب يعلمان جيدا أن هنالك بنى معرفية لا يمكن المساس بها؛ فهي ثابتة برغم كل اغراءات التخييل في الوصول إلى نواتها . فالتاريخ مثلا لن يسمح مهما كان بأن تتم تغييرات على مستوى أحداثه المسجلة فيبقى أمام الكاتب والسارد ثغرات بسيطة لم يسجلها التاريخ يدخل من خلالها لكي يقوم بعمله التخييلي بكل قوة وأريح

[1] – المرجع نفسه ص53.

الفصل الثاني: آليات التحليل والتأويل

تمهيد

أولا: ماهية التأويل في الثقافتين العربية والغربية

1- التأويل والتفسير في الثقافة العربية

2- حدود التأويل في الثقافة الغربية

ثانيا: منعطفات النظرية الهيرمينوطيقية في فهم وتأويل النصوص

1- المرحلة الكلاسيكية: مارتن كلادينوس

2- المرحلة الحديثة (الرومانسية): شلاير ماخر/ دلتاي

3- المرحلة الفلسفية: هايدغر /غادامير

4- المرحلة المعاصرة: بول ريكور

ثالثا: التأويل وأنطولوجيا الفهم عند بول ريكور

1- المرحلة الأولى: الوصف الفينومينولوجي

2- المرحلة الثانية: التأويل كإنصات جديد للرموز

3- المرحلة الثالثة: التأويل كفلسف انطلاقا من الرموز

تمهيد:

إنّ إنتاج الإنسان لفنون كثيرة كالرواية والشعر والمسرح والرسم والنحت والموسيقى لهي من النتاجات التي تعني يقينا أنه يملك نماذج إدراكية لكل فن من هذه الفنون سواء أكانت كتابية تعبيرية، أم صوتية مادية. وهذه النماذج الإدراكية هي التي تجعله يتخير لنفسه منهجا وطريقا معينة لسلوكها أثناء عملية الكتابة؛ ولذلك نحن خصصنا خوض البحث في الكتابة الروائية –السردية– دون غيرها من الفنون. وهنا تحديدا على اختلاف طرق ومسارات الكتابة الروائية يأتي التأويل كذلك ليشرح ويفسر ويرى بشكل دقيق هذه التجربة محققا نوعا من التوازن بين الكتابة والتلقي. فقد "**برهنت الهيرمينوطيقا في عصر ما قبل الرومانسية أنها "نظرية فن التأويل" الذي يهتم بالنصوص التي تثبت بالكتابة على مر الأزمان، فقد ظهر اهتمامها جليا للفلاسفة لشدة تواشج مواضيعهما والنقاد المشتغلين على النصوص المقدسة، والنصوص القانونية والأدبية الغامضة والتي تستشكل على الإفهام، فهي تروم التفسير الذي يكسر جانب الغرابة في النص الذي يتعرض لعملية القراءة**"[1] ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق ليدرج بعده تساؤلات كثيرة هو: ماهي الهيرمينوطيقا؟ وما هو التأويل من الأساس؟ وهل فن التأويل مفهوميا هو ذاته في الثقافتين العربية والغربية؟

قبل الولوج إلى الإجابة عن هذه التساؤلات يجب أن نشير إلى أن" **التأويل كان في أولياته عمى وفوضى، مثل جميع مظاهر الحياة والمعرفة، يطبعه الاضطراب وعدم الانتظام؛ كان انطلاقا بدائيا نحو الامتلاك، حركةً للذهن تحاول استيعاب ما حولها دون أطر موجّهة، إلى أن تأسس من خلال تراكماتها علم ونسق يضمها، يظهر لحمتها وسداها؛ فانتظام المعارف داخل أنساق وعلوم، أوجب أن يكون التأويل نفسه ذا موضوع، وذا نسق يحتويه؛ أي بلاغة تقنن**

[1] – منى صريفق: ***راهنية المعنى بين مشروعية الفهم ومأزق كتابة تاريخ التبرير –مقاربة تأويلية ثقافية في نصوص عربية–***، دار كتارا للنشر، قطر/الدوحة، الطبعة الأولى، سنة 2020، ص33/32.

عمله، ومرجعا موحّدا ومشتركا وذا طابع تعاقدي، يحد من انحرافات التأويل وزيغه"[1] هنا تحديدا أصبح فن التأويل كعلم قائم بذاته. إلا أنّ فكرة التأويل الغربي والعربي لاتزال لحد الآن واضحة المعالم في كونهما يختلفان في كثير من النقاط التي يجب معالجتها في عناصر متفرقة لوضع الحدود والأصول والمآلات لكل فرع منهما.

[1] – محمد البازي: ***التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"***، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 14/13.

أولا: ماهية التأويل في الثقافتين العربية والغربية

1- التأويل والتفسير في الثقافة العربية

إنّ نقطة انطلاق التأويل في الثقافة العربية هي تلك المنطلقات الدينية التي احتاجت ذات يوم إلى التفسير والتأويل وهذا ما يشرحه لنا محمود خليف الحياني عندما يقول: "**يتصل معنى التأويل في الثقافة العربية بعلاقة جدلية بمصطلح التفسير والذي يمثل بالنسبة للأول الحضور أو الغياب وذلك في دائرة علائقية تستدعي أحدهما الأخر في حدودية الارتباط بحقل الأصول الدينية في تفسير أو تأويل النص المقدس (القران الكريم)**"

[1] لقد كان لمعنى التأويل في الثقافة العربية معنى التفسير أي تفسير وشرح الشيء لغرض الإبانة، والإظهار وإزالة اللبس عن مقتضى حال الكلام/ القول. إلا أن الفكرة أبدا لم تكن بهذه البساطة أبدا إذ "**يمكننا القول بأن العلماء القدامى قد فرقوا وميزوا بين التفسير والتأويل الذي تحقق في ثلاث ثنائيات متوازية ومتناقضة تنسجم مع حالة التطور والجدل الذي رافق مقاربة النص القرآني والظروف السياسية والاجتماعية التي بلورت ثنائية الظاهر الباطن، النقل العقل، العموم الخصوص، والتي يمكن عدّها بمثابة الحضور والغياب الذي يمكن تتبعه في جذور الخلاف المؤدي إلى بروز إشكالية تعارض العقل والنقل (الوحي/العقل)**"[2] لقد ارتبط التأويل في هذه النقطة تحديدا بجدلية الثنائيات المذكورة كونه انطلق من مسلمة أساسية وهي أنّ التفسير يخص الالفاظ والتأويل يهتم بالمعاني، وبدأت الثنائيات تظهر أمام المشتغلين في هذا المجال لتوسعه وتجعله علمًا قائما بذاته؛ "**وبذلك يقترن التأويل بالنصوص الكثيفة المعاني المتعدية بأفكارها نطاق اللفظ الظاهر وهو المرحلة التي تستثمر النص، في اجراء أو**

---

[1] – محمود خليف خضير الحياني: ***ماورائية التأويل الغربي: الأصول، المناهج، المفاهيم***، ص 18.

[2] – المرجع نفسه، ص 36.

آلية تأويلية ترتبط بالاستنباط تكمن في بعد من أبعاد عملية التأويل متجسدة في دور القارئ في مواجهة النص والكشف عن دلالته"[1] مما يعني تباعا أن مفهوم التأويل هو في حقيقته بحث عن دلالة المعاني داخل النسق أي الكل وليس الجزء فقط وهذا ما جعل وظيفة القارئ تبرز بقوة، فنجد القارئ يحاول بكل ما أوتي من عدة مصطلحية و آليات قرائية مقاربة ما تأتيه الألفاظ من كوامن للمعنى تتعداه بأشواط كثيرة. كما "**أنّ هذا الدور للقارئ ليس مطلقا أو قائما على الأهواء الذاتية، إنما يخضع لضوابط تأويلية تتمظهر في الحد من حرية المؤول مستثمرة مقصدية النص ومقاصد المؤلف، وأفق الانتظار، وتترتب بالضرورة بمعرفة متعلقة بالنص تتبلور تحت مفهوم التفسير**"[2] إذن توجد عناصر أولية تعتبر معالم طريق للقارئ/ المؤول في الثقافة العربية وهي:

1- مقصدية النص*

---

[1] – محمود خليف خضير الحياني: ***ماورائية التأويل الغربي: الأصول، المناهج، المفاهيم***، ص 38.

[2] – المرجع نفسه، ص 38.

* **مقصدية النص**: يعتبر تصور "بول" في محاولته بناء فلسفة تأويلية خاصة بالنقد الأدبي، من الاجتهادات الرائدة التي نبهت إلى ارتباط القصدية بشكل وثيق بالبنيات الداخلية للنص في المقام الأول، ثم في المقام الثاني بالسياق الاجتماعي أو التاريخي أو الثقافي الذي كتب فيه النص. . .فهو يفرق بين المعنى المتعلق بمقاصد المؤلف، وبين الدلالة التي يصل إليها القراء والنقاد. للتوسع يراجع:

- *P.D. Juhl, Interpretation, **an essay in the philosophy of literary criticism**, new jersey, Princeton, 1980.p14.*

2- مقاصد المؤلف*

3- أفق الانتظار

يحكمها ترتيب متعلق في الأساس بالنص في حد ذاته، "**إذ إنّ المؤول لابد أن يكون على علم بالتفسير، الذي يعدّ بمثابة المسار التعضيدي الذي يقدم للتأويل بيانات التحليل العلمي ليشكل التأويل المحاولة لاكتمال الفهم والتحليل بعد التفسير**"[1] بعد أن كانت مرحلة التفسير والتأويل منفصلتين شكليا نجدهما في الأساس عبارة عن حجري الأساس بالنسبة للقراءة التأويلية العربية فالتفسير هو أولى المراحل التي يعتمد عليها القارئ/ المؤول ليصل بعد ذلك إلى مرحلة التأويل وهي المرحلة النهائية للقبض على المعاني المستترة في النص (في عمقه) . إلا أن القارئ / المؤول في هذه السبيل سيلاقي العديد من الضوابط التي تمنعه من الخوض أو الوقوع فيما يعرف بـ" التأويل المفرط" وهو ما يقول عنه" محمد بازي": "**من التأويل ما هو مفرط ومنه المفرِّط وفي التأويل المفرط إسراف، وهو شبيه بالتغذية الزائدة، لتجاوزه الحدود المقبولة؛ لأنه لا يحتكم إلى ضوابط، يراهن على التخمة الدلالية في عملية إشباع المعنى. وإذا كانت هذه الإشكالات التأويلية –على هذا المستوى– متعلقة بالنص الأدبي، فإن الذي يربطها بالنص الديني هو التلاقي في هذه الخيارات الثلاثة الكبرى في عملية بناء المعنى؛ وهي الإفراط والاعتدال**

* **مقاصد المؤلف** :أن الاستراتيجية النصية، كما دافع عنها "يول"، تقوم على الانسجام النصي مع التأويل؛ فالكلمات والجمل البانية للنص لم توضع وترتب عن طريق الصدفة، وإنما وراءها مؤلف ومقاصد . كما أن المعلومات الحياتية المتعلقة بالكاتب ليس لها الوزن نفسه الذي للدلالة النصية"للتوسع يراجع:

- محمد البازي: ***التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"*** ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2010 .

[1] – محمود خليف خضير الحياني: ***ماورائية التأويل الغربي: الأصول، المناهج، المفاهيم***، ص 38 .

والتفريط"[1] وعلى هذا الأساس نجد أنّ من جيد التأويل من كان وسطا لا تفريط ولا افراط فيه، فالذهاب بعملية التأويل نحو الافراط هو الواقع عملية تأويلية تعطي النص أكثر مما يقول وهذا ما يجعل النص يخرج عن مقاصده. أما التفريط في العملية التأويلية فهو ظلم في حق معاني النص التي تحتاج بحثا وتقصيا دقيقين يجعلان من القراءات التأويلية وسيطا يعيد بعث النص من جديد وفق قراءة أكثر قربا من المعاني والمقاصد الشرعية للنص." **يتبين، مما سلف، أنّ التأويلية العربية الإسلامية، رغم تباين اتجاهاتها في الاشتغال، تتفق على حدود لابد من احترامها أثناء فهم النص القرآني. وهي قوانين لا يجوز الخروج عنها، وإلا عدَّ ذلك دخولا في التأويل المفرط أو المفرّط المذمومين؛ فكل رأي مجرد من الدليل والشاهد فهو ينبئ عن قصور وعجز عن إدراك مراتب المؤولين البلغاء وهي درجات ودركات**"[2] إذن فالوصول إلى التحليل التأويلي المثبت في الثقافة العربية الإسلامية هو تلك العملية التي تعتمد في الأساس على مجموع الكفايات التي تتوفر في المؤول من تجميع وتحقيق وتأويل وتنسيق، وحجة ودليل وبلاغة. وإن كان هذا العرض البسيط لمتعلقات التأويل العربي الإسلامي بالنص* القرآني فإن التأويل المتعلق بعالم الإنسان وكل متعلقاته فله جهود لا يستهان بها كذلك وهذا ما يصرح به عمارة ناصر عندما يقول:"

---

1 – محمد البازي: ***التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"***، ص34.

2 – المرجع نفسه، ص45.

* سيكون لمفهوم النص: الموظف في البحث الحالي توجه غربي يختلف قليلا عن رؤية الأصوليين العرب لمفهوم النص الذي ينزع لديهم إلى أن النص هو ذلك الذي لا يحتمل التأويل؛ محاولين تبني المفهوم الغربي الذي يقصد بالنص texte الذي يحمل دلالة التشابك والتلاحم، في حين اصطلاحا فإنه سيكون من الموائم لمسار البحث أن يكون تعريفه مرادفا لما ذهب إليه بول ريكور في أن النص هو كل خطاب تم تثبيته بالكتابة. للتوسع يراجع:

- عبد الغني بارة: **إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي الجديد "مقاربة حوارية في الأصول المعرفية"**، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، مصر، الطبعة الأولى، السنة 2005.

عملت الجهود لتأويلية في الثقافة العربية الإسلامية على تحصيل المعاني الاقترابية من التزود بقاعدة إيمانية تختزل كل جهد موجه لفهم الذات الإنسانية للوصول إلى الإلهي"[1] وهذا لا يعني بتاتا أن التأويل العربي قد تجاوز فكرة اقتران هذه العملية العقلية بالنص القرآني بل على العكس من ذلك فهي جعلت وجود الذات الواعية المفكرة في الثقافة الإسلامية العربية متعلقا بما هو منزل في هذا النص وبما يمكن تأويله وتحقيقه ضمن ممارسات هذه الذات.

2- حدود التأويل في الثقافة الغربية

ارتبط التأويل في الثقافة الغربية بادئ الأمر بنظرية تفسير الكتاب المقدس وهو ما يعرضه مراد وهبة في معجمه الفلسفي حيث يقول:" **استخدمه آباء الكنيسة للدفاع عن المسيحية في مواجهة أعدائها والهراطقة.**"[2] وذلك بجعل التأويل السلاح الذي تواجه به كل من لم يقتنع بما تمليه الكنيسة من تعليمات صارمة آنذاك. ولقد خص رتشارد بالمر Richard Palmer كل المعاني التي تعلقت بكلمة التأويل في الثقافة الغربية [3] وهي

---

[1] – عمارة ناصر: ***اللغة والتأويل "مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"***، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2007، ص109.

[2] – مراد وهبة: ***المعجم الفلسفي "معجم المصطلحات الفلسفية"***، دار قباء الحديثة، القاهرة، الطبعة الخامسة، سنة 2007، ص 160/158.

[3] - *Richard E. Palmer:* ***hermeneutics "Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer****, Northwestern university press, 1969.*

- ***original text****:" As IT HAS EVOLVED in modern times, the field of hermeneutics has been defined in at least six fairly distinct ways. From the beginning the word has denoted the science of interpretation, especially the principles of proper textual exegesis, but the field of hermeneutics has been interpreted (in roughly chronological order) as: (1) the theory of biblical exegesis;*

(2) general philological methodology;

(3) the science of all linguistic understanding;

(4) the methodological foundation of Geisteswissenschaften;

ذاتها التي ذكرها عادل مصطفى–حرفيا–حيث يقول «**منذ البداية كانت الكلمة تشير إلى علم التأويل وبخاصة مبادئ التفسير النصي القويم، غير أن حقل الهرمينوطيقا قد تم تأويله (بترتيب زمني تقريبا) إلى:**

- **نظرية تفسير الكتاب المقدس.**
- **ميثودولوجيا فقه اللغة العام**
- **علم كل فهم لغوي**
- **الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية (الروحية)**
- **فينومينولوجيا الوجود والفهم الوجودي**

(5) phenomenology of existence and of existential understanding; and

(6) the systems of interpretation, both recollective and iconoclastic, used by man to reach the meaning behind myths and symbols." ***p33.***

- **أنساق التأويل (سواء الاستجماعي أو التحطيمي) التي يستخدمها الإنسان للوصول إلى المعنى القابع وراء الأساطير والرموز.**"*[1]

هذا التسلسل التاريخي الذي يعرض مراحل استخدام علم التأويل هو الذي شكل ما يعرف بالتأويل المعاصر حيث نجد أنّ "**التأويل المعاصر تشكل في الحقيقة من اجتماع ثلاثة فنون في التأويل وهي: فن تفسير النصوص المقدسة، التي هي فرع أساسي بالنسبة لأدبيات الكتاب التي تستهدف الكشف عن الحقيقة الربانية المغلفة في النص، وفن التأويل التشريعي الذي يرمي إلى تطبيق المعنى العام لمعيار مرن على حالة خاصة، والفيلولوجيا (فقه اللغة Philologie) التي تفرض نفسها بوصفها أول علوم الإنسان المتحررة من تبعيتها الخالصة لعلم اللاهوت. . .**"[2] إذن فإنّ فن التأويل في الأساس النشأوي له لا ينفصل عن مباحث ثلاثة هي: فن تفسير النصوص المقدسة، فن التأويل التشريعي، والفيلولوجيا (فقه اللغة) . من خلال هذا التطور التاريخي للمصطلح نجد أن التأويل هو "فن الفهم" أو بمعنى آخر هو تلك العملية البالغة الدقة في البحث عن المعنى القابع وراء اللفظ، وذلك

---

* هذا النص نقل كاملا من كتاب فهم الفهم " مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر" من تأليف عادل مصطفى، الملاحظة التي يمكن إيرادها في هذا السياق هو أن هذا النص تحديدا هو ترجمة حرفية لنص ورد باللغة الإنجليزية في كتاب:

Richard E. Palmer: hermeneutics "Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer, Northwestern university press, 1969.p33.

وقد قام المؤلف بترجمة هذا النص دون الإشارة إلى المصدر الأساسي لهذه التعريفات التي قدمت كتعريفات حديثة للهرمينوطيقا في كتابه المذكور آنفا، تحديدا في الصفحة *39* .

[1] – عادل مصطفى: ***فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر***"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2007، ص39

[2] – كيحل مصطفى: ***الألسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013، ص 88 .

لغرض البحث عما يريد النص قوله بعيدا عن المعنى المباشر والتقريري. وهذا ما يؤكد لنا" **أن هدف الهيرمينوطيقا هو تجاوز أزمة المعنى التي يعاني منها الإنسان، من خلال إقامة تأويل على أسس صحيحة، بالتركيز على تعدد القراءات بدل القراءة الواحدة، من أجل الوصول إلى المعنى العميق والخفي بدل المعنى السطحي**"[1] وهذا ما يجعلنا نبحث عن التعريف المناسب لفن التأويل. هذا الفن الذي أصبح من أهم المباحث الفلسفية التي تتعلق بفعل القراءة المعاصر.

يأتي جذر كلمة الهيرمينوطيقا من الجذر الإغريقي" *hermeneuein"* ما يعني كلمة تأويل، أن تقوم بفعل التأويل أو الترجمة. في الوقت الراهن أصبحت تشير إلى علم، نظرية وممارسة التأويل الإنساني. ومن المعلوم أنّ المصطلح له العديد من المتابعات التاريخية بغية شرحه وتفسيره. وقد ارتبط معناه بالإله "هرمس"[*]. وهو شخصية في القصائد الإغريقية القديمة ضمن ما يعرف بالإلياذة والأوديسة. لعب أدوارا مهمة للغاية من بينها حمل الرسائل من الإلهة إلى الخالدين. لقد كان وسيطا بين الآلهة والأبطال الخارقين والخالدين أو بالأحرى كمؤول لما تقوله الآلهة لكي يفهمه البشر وأنصاف البشر وكل الشخوص التي لا يمكن لها الكلام المباشر مع الآلهة.[2] إن

---

[1]– كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص89.

[*] *"In this way, Hermes, son of Zeus, was responsible for fostering genuine understanding - comprehension - which required more effort than if he merely transliterated (interpreting letter for letter, word for word without any modification or adaptation). Hermes had to interpret the meaning of the messages on behalf of his listeners and in doing so had to go far beyond merely repeating the intended truth. He had to re-create or reproduce the meaning that would connect to his audience's history, culture, and concepts in order to make sense of things".* ***(Stanley E. Porter & Jason C. Robinson: Hermeneutics an Introduction to Interpretive Theory). p 03.***

2 - See Stanley E. Porter & Jason C. Robinson: ***Hermeneutics an Introduction to Interpretive Theory,*** *p02/03.*

فكرة ترجمة أو شرح هرمس لكل ما تقوله الآلهة جعل من فعل التأويل ظاهرا وبائنا بشكل جلي، فالغرض من وراء عمليات الترجمة والتفسير والشرح التي يقوم بها هي في الأساس من أجل غاية قصوى هي الإفهام. من هنا نستنتج أنّ الهيرمينوطيقا تحاول بكل الأشكال أن تتمظهر كآلية تصف فعل الفهم للتجربة الإنسانية والذي يقوم بالتحديد على مجموعة لا منتهية من الرموز. إنها بمثابة وسيط جامع بين اختلافات وتشابهات البشر والعقائد والعادات والتقاليد. إنّ فكرة البقاء بين–بين أو التوسط التي جاء بها هرمس سمحت لفكرة التأويل بالظهور في شكل وسيط يمنع الكثير من الفهم الخاطئ من البروز. وهذا ما يجعل فرصنا في فهم الآخر تزداد وطبعا لن يكون فهمنا خاطئًا له بنسبة كبيرة جدا. وذلك راجع لكل تلك المهمات التي يقوم بها الوسيط الذي يريد أن يزكي فرصنا في الفهم الجيد.[1] وكما ذكرنا سابقا فإن فكرة الهيرمينوطيقا ظهرت في الأساس لتأويل النص المقدس

➡ ***original text***: *"Hermeneutics" comes from the Greek verb hermeneuein, which means "to interpret" or "to translate:' Today it refers to the science, theory, and practice of human interpretation. The term has an interesting historical association with the Greek god Hermes. Hermes, a character in the ancient Greek poems the Iliad and Odyssey, played a number of interesting roles - one of them was to deliver messages from the gods to mortals. He was a medial figure that worked in the "in-between" as an interpreter of the gods, communicating a message from Olympus so humans might understand the meaning. (p02/03).*

[1] - *See Stanley E. Porter & Jason C. Robinson:* ***Hermeneutics an Introduction to Interpretive Theory****, p 03.*

➡ ***original text***: *"In like manner, hermeneutics tries to describe the daily mediation of understanding we all experience in which meaning does not emerge as a mere exchange of symbols, a direct and straightforward transmission of binary code, or a simple yes or no. Rather, meaning happens by virtue of a "go-between" that bridges the alien with the familiar, connecting cultures, languages, traditions, and perspectives that may be similar or millennia apart. The go-between is the activity of human understanding that, like Hermes, tries to make sense of the world and the heavens. It is an intricate and complex*

والنصوص الدينية بشكل عام ولقد حققت من أجل ذلك العديد من الوسائل المتاحة أثناء التحليل والشرح وتبيان السياق السوسيوتاريخي للظاهرة أو النص أو الواقعة المراد تأويلها بشكل كلي؛ هذا النوع من الهيرمينوطيقا كان يركز في الأساس على الديناميات الأساسية التي تتواجد بين الكاتب والنص والقارئ. لأنها –في بادئ الأمر– تهدف إلى تحقيق قراءة شاملة وفاحصة للنص/ الواقعة الوجودية. ومن خلال هذه العملية توصل المشتغلون في هذا الحقل إلى وضع قواعد/ آليات للتأويل والتي يمكن استنتاجها من عديد العناصر التي أنتجت النص كالمكان/ التوقيت/ اللّغة المكتوب بها واضعين إمكانية تواجد قارئ متأخر يطلع على كل ما تم الوصول إليه سواء أكان ذلك قبلا أم بعدا .[1] لهذا نجدنا نتوافق كليا مع التعريف الذي أفرده محمود خليف خضير الحياني عندما قال عن التأويلية أنها:" **القوانين أو القواعد الفعلية المنطوية على فن الفهم، والتفسير، والشرح والتأويل والترجمة، والتطبيق**

activity that sometimes gets things wrong. Our goal in this book is to consider some of the most popular ways in which this hermeneutical activity has been conceived and some of the things we may do to improve our chances of getting interpretation right." P03

[1] - See Stanley E. Porter & Jason C. Robinson: Hermeneutics an Introduction to Interpretive Theory, p 03.

➡ ***original text**: In its earliest modern forms, hermeneutics developed primarily as a discipline for the analysis of biblical texts. It represented a body of accepted principles and practices for interpreting an author's intended (and inspired) meaning, as well as providing the proper means of investigating a text's socio-historical context. This form of hermeneutics was focused on the many dynamics that exist between author, text, and reader. It was assumed that in order to achieve a clear and accurate reading of a text one had to employ definitive rules of interpretation to clarify and safeguard the proper untangling of a rather obvious and common-sense relationship; that is, someone (at a specific place, at a specific time, with a specific language) had written something with the intention of having a later reader understand what he or she had in mind. p03.*

الكاشف عن المعنى الخفي أو الباطني في النصوص الدينية وغير الدينية معمما في الخطاب، والرموز، والأساطير، والفعاليات، والسلوكيات، والتجربة الإنسانية بموجب قرينة أو دليل في أنساقها النصية وسياقاتها الخاصة بها التي تساعد على فهم مقاصدها النصية والإبداعية متجلية فيها فهم الوجود، والحياة، والذات المؤولة"[1] إذن ففكرة وجود قرين ما أو نسق معين هو ما يجعل عملية التأويل مجدية بل ولازمة.

ثانيا: منعطفات النظرية الهيرمينوطيقية في فهم وتأويل النصوص

1- المرحلة الكلاسيكية:

أ. مارتن كلادينيوس1710-1759

غالبا ما نجد الكثير من الكتب تبدأ مباشرة بالمرحلة الحديثة أو ما يعرف بالمرحلة الرومانسية في التأريخ إلى أولى حقب ظهور مصطلح الهيرمينوطيقا أو نظرية التأويل إلا أنّ البحث أفضى بنا إلى وجود مرحلة كلاسيكية كان أول الباحثين فيها هو كلادينيوس بحيث " **يعدّ كلادينيوس (1710-1759) *Cladenius* نموذجا يمثل خير تمثيل فكر التنوير حين ينصب على قضية التأويل. وكان كلادينيوس ينادي بتأسيس مبحث منفصل للتأويل يتميز عن كل من فقه اللغة (الفيلولوجيا) ونقد النصوص. وكان السؤال الأساسي الذي يشغله هو: هل بالإمكان وضع قواعد أو أحكام لعملية التأويل؟**"[2] كانت هذه أولى الخطوات الجادة لتأسيس نظرية لفن التأويل، فقد سعى إلى فصلها عن مباحث أساسية آنذاك ألا وهي علمي الفيلولوجيا ونقد النصوص القديمة والمقدسة. وكان بهذا يرى التأويل وتحديدا الهيرمينوطيقا كـ" **فن تقني ضروري للدراسات التي تعتمد على تأويل**

---

[1]- محمود خليف خضير الحياني: ***ما ورائية التأويل الغربي: الأصول، المناهج، المفاهيم***، ص56.

[2] - عادل مصطفى: ***فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر***"، ص84.

النصوص: التاريخ، والشعر، واللاهوت، والقانون، والإنسانيات باستثناء الفلسفة باعتبارها شكلا من الجدال المحض أو من الاختبار النقدي للأفكار"[1] هنا تحديدا انفتحت فكرة التأويل على جلِّ النصوص الإنسانية وأصبحت ذات بعد إنساني أكثر منها ذات طابع ديني فقط. وهذا ما جعل كلادينيوس يرى في التأويل مجموعة من الآليات التي تساعد الباحث على مقاربة النص بشكل أكثر قربا وسلاسة ما عدا الفلسفة فهو يراها عبارة عن مبحث يعتمد في الأساس على الأفكار النقدية وصيغ الجدل المختلفة. وفي رأي كلادينيوس فإنه لو اتبعنا مجموعة من القواعد السليمة فإن التفسير الصحيح والكامل قد يتحقق: فعلى المؤول أن يأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

- السياق العام أو الظروف الغالبة التي رافقت ظهور العمل
- الغرض/ النية/ القصدية التي يتبناها النص
- توفر الحس المشترك. وقد أكد على أهميته لما له من دور حيوي في عملية الفهم.[2] هذه النقاط الثلاثة أو لنقل الآليات هي التي تجعل النص في نظره يقترب شيئا فشيئا من فكرة الفهم.

[1] – عادل مصطفى: ***فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر***"، ص85.

[2] – المرجع نفسه، ص 88/87.

2- المرحلة الحديثة (الرومانسية)

أ. فريديريك شلاير ماخر *Friedrich Schleiermacher* (1768–1834)

لقد قام فريديريك شلاير ماخر* ودلتاي بإعادة أحياء قواعد التأويل وتأجيج ثورة الهيرمينوطيقا بشكل غيّر طبيعة النظرة الكلاسيكية لها . فقد نقلاها من كونها قواعدا لتأويل وحفظ النصوص القانونية

* فريدريك شلاير ماخر، المعروف باسم "أبو اللاهوت الحديث"، هو بلا شك أحد أهم علماء اللاهوت في تاريخ المسيحية. ليس فقط ذا صلة باللاهوت، فقد قدم أيضًا مساهمات مهمة في مجالات الفلسفة مثل التأويل والأخلاق وفلسفة الدين ودراسة أفلاطون، وكان سابقًا لعصره في تبني نوع من النسوية البدائي،"وُلد شلاير ماخر ابن قسيس في الجيش البروسي في بريسلاو في سيليزيا السفلى في عام 1768 . وقد تم توفير تعليمه المبكر من قبل الأخوة المورافيين (هيرنوتر)، وهو مجتمع التقوى الصارم الذي سعى ليكون صادقًا مع الأهداف الإصلاحية لبيج. 1675) . في Niesky (1783)تعرض Schleiermacher لمنهج إنساني مستنير. تم التعرف على مواهبه، وتقدم إلى المدرسة في باربي (1785) . هناك شكل ناديًا سريًا حيث قرأ هو وزملاؤه كانط وجوته وكتاب ألمان معاصرين آخرين. نتيجة لهذا التعرض، وكذلك التربية اللاهوتية الضيقة لتلك المدرسة، بدأ يشك في بعض العقائد المسيحية. في عام 1787 انتقل إلى جامعة "بيل" الأكثر ليبرالية، حيث استمر في علم اللاهوت، مع الفلسفة وعلم اللغة الكلاسيكي كمجالات ثانوية. ومع ذلك، لم يتخل شلاير ماخر أبدًا عن تدريبه الديني المبكر. في رسالة إلى جورج رايمر في عام 1802 كتب، "لقد أصبحت هيرنوتر مرة أخرى، فقط من رتبة أعلى، للتوسع ينظر:

- *Jacqueline Marina: the Cambridge companion to Friedrich Schleiermacher, Cambridge university press, New York 2005.pI/02.*

➡ *The original text: Schleiermacher was born the son of a Prussian army chaplain in Breslau in lower Silesia in 1768. His early education was provided by the Moravian Brethren (Herrnhuter), a strict pietist community that strove to be true to the reformist aims of P. J. Spener's Pia Desideria (1675). At Niesky (1783) Schleiermacher was exposed to an enlightened humanistic curriculum. His talents were recognized, and he was advanced to the seminary at Barby (1785). There he formed a secret club in which he and his classmates*

والفلسفية والمقدسة إلى كونها قواعدا أكثر مرونة وأكثر شمولية لتصبح نظرية تهتم بفهم الإنسانية. وهذا صُنو ما ذهب إليه صاحبا الموسوعة النظرية الثقافية حين قالا:" **يعتقد عموما أن التأويل الحديث يدين ببداياته إلى أعمال فريديريك شلاير ماخر F. Schleiermacher (1768–1837) ومن الأمور التي أكدها شلاير ماخر أنّ:**

1- التأويل فن من فنون التفسير

2- **وأن معنى النص لا يهم إلا جمهور القراء الأصليين الذين يوجه لهم هذا النص**"[1] مما يعني أن الهيرمينوطيقا لم تعد تقتصر على النصوص المقدسة بل شملت كل النصوص، بالإضافة إلى ذلك نجدهما يكملان بهذا الصدد فيقولان:

3- " وأن التفسير عملية دورية، على اعتبار أن أجزاء النص تعتمد في معناها على مجمل النص، والعكس بالعكس.

read Kant, Goethe, and other contemporary German writers. As a result of this exposure, as well as of the narrow theological pedagogy of that school, he began to have doubts about certain Christian doctrines. In 1787 he transferred to the more liberal University of Halle, where he continued in theology, with philosophy and classical philology as minor fields. Nevertheless, Schleiermacher never renounced his early religious training. In a letter to George Reimer in 1802 he wrote, ''I have become a Herrnhuter again, only of a higher order.

[1] – أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية "المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، تر: هناء الجوهري، العدد 1357، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص150/149.

4- وأن سوء الفهم أو الخطأ في الفهم شرط سابق على فهم النصوص خلافا للرؤية المرتبطة في هذا الشأن بحركة التنوير، والتي تعلى من شأن العقل في مجال تفسير النصوص وتقدمه على كل اعتبار، ومن ثم فإنها تؤكد وضوح الفهم وليس سوء الفهم."[1]. لقد أصبح لسوء الفهم ضرورة قصوى في تأسيس فهم سليم للنصوص التي يحاول القارئ/ الناقد شرحها وتفسيرها ومن ثم تأويلها . هنا "**استطاعت الهيرمينوطيقا مع شلاير ماخر أن تتحرر من تبعيتها لفقه اللغة (الفيلولوجيا) الخاصة بالنصوص القديمة، ومن التفاسير الدينية القديمة، فمعه تم نقل مصطلح الهيرمينوطيقا من مجال التوظيف اللاهوتي، ليكون علما أو فنا لعملية الفهم ذاتها، أي أن الهيرمينوطيقا معه أصبحت علما يؤسس عمليات الفهم والتفسير. ويبدأ شلاير ماخر من ظاهرة سوء الفهم *La mécompréhension*، أي أننا عرضة لسوء الفهم أكثر كوننا نفهم بطريقة صحيحة، وسوء الفهم هذا يولد الحاجة إلى الفهم الصحيح، أي يولد الحاجة إلى ضرورة تأسيس "فن للتأويل" يعصمنا من الخطأ**"[2] إنّ الفهم حسب شلاير ماخر ليس شيئا نعثر عليه في فجوة من عدم وعينا بالأشياء، بل هو يستحق أن نبذل جهدا كبيرا للوصول إليه، وإن كنا –حسب نظرته– نفهم فإن هذا الفهم يعتوره نوع من اللبس أو سوء الفهم الذي يجب أن نحاول جاهدين التغلب عليه للوصول إلى أعلى درجات الفهم الصحيح .

ب. ويلهالم دلتاي *Wilhelm Dilthey* (*1833–1911*)

لقد كان ويلهالم دلتاي من بين أهم الفلاسفة المفكرين في أواخر القرن التاسع عشر. فقد كان يرى في الهيرمينوطيقا فن فهم كل ما تعلق بالإنسان وأعماله من (فن وأفعال وكتابات)، وهذا ما يشرحه لنا محمد كيحل

---

[1] – أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية "المفاهيم والمصطلحات الأساسية"**، ص150/149 .

[2]- كيحل مصطفى : ***الألسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص89.

في قوله عنه في أنه: "**عمل [. . .] على منح الهرمينوطيقا دور الابستيمولوجيا العامة في علوم الفكر، فأصبحت معه بمثابة المنطق الجديد لعلوم الفكر مقابل علوم الطبيعة، فمنهج العلوم الطبيعية هو التفسير أما منهج علوم الفكر (أو العلوم الإنسانية) فهو الفهم أو التأويل، وذلك عكس النزعة الوضعية التي جمعت العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية على منهج واحد، هو المنهج الاستقرائي التفسيري**"[1] هنا تحديدا أصبح لفعل التأويل أهمية بالغة في نظره، فقد أصبح فعلا يشرح ويُفَعل قيمة الفهم و التأويل لكل ما يصدر عن الإنسان سواء أكان ذلك قانونا، أو عملا أدبيا، أو نصا مقدسا. "**لقد كان مشروع دلتاي هو صياغة منهج ملائم للعلوم المختصة بفهم التعبير الإنساني والاجتماعي والفني. وكان على وعي واضح بعجز المنظور الردي والآلي للعلوم الطبيعية عن الإيفاء بهذه المهمة والإمساك بجمع الظاهرة الإنسانية. ومن هنا فقد نظر إلى هذه المهمة على أنها مشكلة ابستمولوجية من جهة، وأنها تتطلب تعميق تصورنا للوعي التاريخي من جهة ثانية**"[2] وقد كانت نظرة دلتاي تميل نوعا ما نحو نقد الأطر الكانطية فقد كان يرى أنّ التاريخ هو سيد الفهم. ومن دونه لا يمكننا بتاتا أن نفقه أنفسنا ونعلل ظواهرها.

[1] – كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***،، ص90.

[2] – عادل مصطفى: ***فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر***"، ص118.

3- المرحلة الفلسفية

أ. مارتن هايدغر *Martin Heidegger* (*1889–1976*)

لقد كان "مارتن هايدغر"* و"ايدموند هوسرل" من أوائل الفلاسفة الذين ساهموا في الهيرمينوطيقا الفينومينولوجية والوجودية. ولقد استجاب هايدغر لكل مساعي "هوسرل" ولكنه أراد أن يؤسس لاعتقاد راسخ في نفسه؛ هذا الاعتقاد متعلق أيما تعلق بالحياة التي نحياها . فسأل سؤالا جوهريا حاول من خلال أعماله الإجابة عنه وهو:" ما هو معنى الوجود ؟" هذا السؤال بالنسبة له هو عبارة عن سؤال لحالتنا المعرفية، إنه سؤال عن طريقة عيشنا كمفكرين وذوات عارفة. على عكس "هوسرل"، لا يهتم هايدغر بنماذج تركيب الوعي أو حتى المعرفة بحد ذاتها، بل يهتم بالتحقيق في معنى الوجود . قبل أي نظرية عن المعرفة، بالنسبة لهايدغر، هي مسألة الوجود .كما يرى "مارتن هايدغر" الفلسفة على أنها التأويل في جوهرها، أو بالأحرى هي ذاتها "الهيرمينوطيقا"، ويرجع تاريخها إلى فكرة هرمس وطريقة

* مارتن هايدغر: يعد من أهم وأكثر العلماء أصالة في الفلسفة المعاصرة تحديدا القرن العشرين، البعض يرى في أعمال هايدغر بداية وتأسيسا للتفكير الإنساني الذي يتخطى الأخطاء العامة في المعتقدات والميتافيزيقا القديمة جدا . للتوسع يراجع:

- *Stanley E. Porter, Jason C. Robinson: Hermeneutics" an introduction to interpretive theory", William B. Eerdmans publishing company Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, UK. 2011, p57.*

➡ ***The original text**: Martin Heidegger (1889-1976) is quite simply one of the most important, original, and provocative philosophers of the twentieth century. Some see in Heidegger's work a new beginning for human thought that overcomes the mistaken avenues of belief, metaphysics, and inquiry that go as far back as the early Greeks. P57.*

شرحه لرسائل الآلهة كما ذكرنا آنفا في عنصر ماهية التأويل الغربي [1] لقد قدم هايدغر كلمة هيرمينوطيقا على غير "هوسرل" الذي لم يذكرها في مباحثه الوجودية، فقد صرح:" **في الوجود والزمان بأن الأبعاد الأصلية لأي منهج فينومينولوجي تجعله هرمينوطيقيا بالضرورة، لقد كان مشروعه في الوجود والزمان هو "تأويل للدازاين* (الآنية) *hermeneutic of Dasein*** "[2] إنّ هايدغر –انطلاقا من هذا الأساس– يرى بأنه لم يُطرح سؤال الكينونة بشكل أصيل، وبسبب جهلنا ونسياننا لما هو – ما نحن عليه – ترتب عنه إغفال نمط وجود أكثر أصالة وتم إظلام العالم. هذا ما يجعلنا نجزم أنّ في هذه المرحلة تحديدا لم يشرع هايدجر في التفكير الوجودي، لكنه قدم قوة واضحة وجدية وجودية لم تكن واضحة من قبل.

---

[1] - *Richard E. Palmer:* ***hermeneutics "Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer****, Northwestern university press, 1969.*

➡ ***the original text****: "Martin Heidegger, who sees philosophy itself as "interpretation," explicitly connects philosophy-as-hermeneutics with Hermes. Hermes "brings the message of destiny; hermeneuein is that laying-open of something which brings a message, insofar as what is being exposed can become message." P13.*

* الدازاين (الآنية): تعبير ألماني يعني حرفيا "الوجود هناك" وقد استخدمه "هايدغر" للتعبير عن الوجود الإنساني المتعين، وهو وجود مندمج في علاقة وجدانية مع الأشخاص والأشياء المحيطة، أي بـ" عالم المرء" ومن هنا يطلق عليه هايدغر " الوجود في العالم" لتوكيد الوحدة التامة بين الإنسان والعالم، وانتقاء الفصل الديكارتي بين الذات والموضوع، بين عالم داخلي مكتف بذاته وعالم خارجي منفصل، ذلك الفصل الذي لم يورث الميتافيزيقا غير مشاكل كبرى تتعلق بتفسير العلاقة الواضحة بين هذين الكيانين المنفصلين. للتوسع يراجع:

- *Stanley E. Porter, Jason C. Robinson: Hermeneutics" an introduction to interpretive theory", William B. Eerdmans publishing company Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, UK, 2011, p61/64.*

[2] – عادل مصطفى: ***فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر***"، ص215.

ب. هانس غيورغ غادامير *Hans Georg Gadamer* (1900–2002)

لقد كان "هانس غيورغ غادامير"* فيلسوفا ألمانيا من أكبر الفلاسفة في عصره. مثل هايدجر، اهتم بشدة بالأخطار التي تتعرض لها المجتمعات الحديثة من خلال القبول الساذج لأساليب التفكير التكنولوجية والعلمية الحصرية (التي يوجد منها العديد من الأشكال المختلفة). والمتجسد تحديدا من خلال قبول المثل العليا السائدة للحداثة مع ادعاءاتها للحقيقة من خلال التقنية والأسلوب، يعتقد غادامير أنّ العديد من المجتمعات الصناعية قد دعت عن غير قصد إلى أشكال كارثية من الإفقار الأخلاقي والفكري. سواء أكان ذلك في الفلسفة أم اللاهوت أو النظرية الأدبية أو أي مجال آخر. وهذا ما يؤكده لنا محمد شوقي الزين في تقديم ترجمته لكتاب الفيلسوف غادامير حينما يقول:" **يظل غادامير وفيا للمنحى الأنطولوجي الذي رسمه هيدغر والمتمثل خصوصا في مسألة اللغة والتناهي الذاتي الذي تكشف عنه التجربة التاريخية هرمينوطيقيا الفهم وفهم الذات على وجه الخصوص،**

* **هانس غيورغ غادامير:** فيلسوف ألماني ولد في ماربورغ في 11 فبراير 1900، أي 250 سنة بعد وفاة ديكارت في 11 فبراير 1650 فلا يمكن أن ننكر تأثير المنهج الديكارتي على تأويلية غادامير في بعدها الابستيمولوجي لكن المنحى الأنطولوجي والفني والفلسفي في تأويلية غادامير يستقل عن صرامة المنهج بإدراجه للتصورات المسبقة préjugés والتي كانت محل شكوك وتحفظات في المنهج الديكارتي الذي أسس فكرة العالم في العصور الحديثة المبنية على البداهة واليقين. للتوسع ينظر:

- هانس غيورغ غادامير: ***فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"***، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الجزائر، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2006، ص 12/10.

وهو ما أسماه هيدغر بـ" المنعطف الأنطولوجي الحاسم" *Ontologishe Wendung* في تجربة الفهم الذاتي"[1] علاوة على ذلك ، يجادل غادامير في الادعاءات التأويلية الشائعة بأن أكثر أشكال الفهم موثوقية يتم تحقيقها بشكل أفضل من خلال تقنيات تجنب سوء الفهم كما رأيناه جزئيًا مع *Schleiermacher* ، أو من خلال تأمين المعرفة التأسيسية الموضوعية كما رأينا مع*Dilthey* .بدلاً من ذلك، نجده يقترح أن الفهم يحدث كشيء أكثر جذرية ، عندما نبدأ في فحص موضوع / الظاهرة بطرق جديدة والعمل من خلال تجاربنا في الاغتراب والاغتراب – الشعور "بالآخر"– الذي نواجهه في الأشياء الجديدة ، الناس والنصوص والأعمال الفنية وما إلى ذلك ، والمسافة التي خلقتها الحدود المصطنعة للعلم الحديث. وهذا ما يناقشه كيحل مصطفى عندما يقول "**لقد كان التأويل قبل غادامير يركز كثيرا على البعد النفساني، وهو البعد الذي ظهر مع دلتاي وشلاير ماخر، حيث تم التعامل مع النص على أنه تعبير عن مقاصد المؤلف وتجربته الذاتية، وعليه التأويل من المنظور النفسي هو القدرة على إعادة بناء مقاصد المؤلف وتجربته الذاتية كما كانت**"[2]، إنّ الفهم بالنسبة لغادامير ، ليس شيئًا قد نستخدمه أو نسيطر عليه ، كما لو كان شيئًا يمكن تحقيقه من خلال النشر الصحيح للتقنيات والأساليب؛ وذلك لأن "**النص عند غادامير يتجسد عن طريق الكتابة باعتبارها تثبيت للخطاب يستقل عن كل الجوانب النفسية التي يتولد عنها، ويصبح حاملا لحقيقته الموضوعية، ولذلك المطلوب ليس التفتيش في النص عن حياة المؤلف ومقاصده وأهدافه، وإنما العمل من أجل فهم ما يقوله النص في حد ذاته، أي الاهتمام بمقاصد النص وليس بمقاصد المؤلف**"[3]

---

[1]– هانس غيورغ غادامير: ***فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"*** ، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الجزائر، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2006، ص13 .

[2] – كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص91 .

[3] – كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص91 .

بالنسبة إلى غادامير فإنّ ما هو موجود في نص أو محادثة أو عمل فني منفصل دائمًا عن أصله ومؤلفه. ما يعنيه هذا هو أن تفسيرنا سيكون دائمًا تجربة حية وديناميكية نقوم فيها بأكثر من اتباع القواعد في التدقيق والاستجواب في نص سلبي. يجب أن يسمح المؤولون للنص بجذبهم إلى عالمه الخاص، على الرغم من أن المؤولين سيظلون متجذرين في الحاضر. ومثل علاقتنا الحية مع حقيقة النص، فإن تجربتنا الكاملة في الحياة تعكس الديناميكيات التأويلية العالمية نفسها . أي أنّ أي فهم تأويلي، مثله مثل قراءة النص، يمثل نفس البنية الأساسية مثل تجاربنا الأخرى في الحياة.

4- المرحلة المعاصرة:

أ. بول ريكور *Paul Ricoeur* (*1913–2005*)

برز الفيلسوف الفرنسي بول ريكور* (1913–2005) في السنوات الأخيرة كمفكر تأويلي رئيسي أثبت عمله المكثف أنه مثمر في عدد من مجالات التفسير. كان عالما فينومينولوجيا له اهتمامات واسعة النطاق، بخاصة في علم التأويل واللّغة، والموضوع البشري، والتحليل النفسي، الدين والهيرمينوطيقا؛ "**في هذا الصدد،**

* **بول ريكور:** ولد ريكور عام 1913 في بلدة صغيرة جنوب ليون بفرنسا . على الرغم من أنه ولد لعائلة متعلمة وابن مدرس في مدرسة ثانوية، إلا أن حياة ريكور دخلت في أول أزمة حياة كبرى عندما فقد والده أثناء الحرب العالمية الأولى (تم العثور على جثته لاحقًا) . ونتيجة لذلك، قام أجداد أجداده بتربية ريكور مع أخته بمساعدة عمته؛ مكانة توفر بعض الدعم المالي المطلوب. كانت تربيته صارمة في معظم الأحيان، بما في ذلك البحث الفكري المنضبط والتقوى الدينية، وكلاهما يظهر تأثيره لاحقًا في حياته. حصل ريكور على درجة البكالوريوس (الترخيص) من جامعة رين في عام 1933، وهي الدرجة التي أهلته للعمل كمدرس بالمدرسة. للتوسع ينظر:

- *Stanley E. Porter, Jason C. Robinson: Hermeneutics" an introduction to interpretive theory", William B. Eerdmans publishing company Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, UK, 2011, p106/108.*

يعترف "ريكور" أن الهيرمينوتيقا مبحث ألماني الأصل، متجذر داخل التراث الثقافي الألماني، الفلسفي والقانوني والأدبي والتاريخي. ومن بين أهم المرجعيات الفلسفية المؤسسة للعقل الهرمينوتيقي الحديث، نجد كلا من "شلاير ماخر" (*Schleiermacher*) و"دلتاي" (*Dilthey*) و"هايدجر" (*Heidegger*) و"غادامير" (Gadamer**)، وهي نماذج اشتغل ريكور عليها كثيرا**"[1] فقد كانت ولازالت كتاباته واسعة النطاق أيضاً، وقد منحه عمله في كل من أمريكا الشمالية وفرنسا منظورًا فريدًا ومنصة لفلسفته. تم تعزيز هذه المنصة العريضة في بعض الدوائر من خلال منظوره المسيحي (البروتستانتي)، والذي جعله يتماشى مع القضايا الاشتراكية والسلمية طوال حياته، وأدى أيضاً إلى بعض التفسير الكتابي من قبله. "**وبقدر ما كان "ريكور" واعيا بالقوة المبدعة للتأويل في علاقته بالرمزية الإنسانية، بقدر ما كان أيضا حريصا على أن يعطي للهرمينوتيقا موقعها الفعلي داخل الثقافة الفلسفية والعلمية المعاصرة، خصوصا في مرحلة عرفت فيها هذه الثقافة توسعا كبيرا للدراسات في مجالات اللسانيات وفلسفة اللغة والفينومينولوجيا والأنثروبولوجيا**"[2]، كما أنه يصوغ نظرية للنص من حيث الاستقلالية والتباعد والتخصيص. ويدافع عن استقلالية النص لأنه منفصل عن مؤلفه. كما أنه يحافظ على التباعد بين النص والقارئ. يوفر هذا مشكلة التأويل التي يجب التغلب عليها، مع توفير حالة موضوعية للنص في الوقت نفسه. ف "**الهيرمينوطيقا عند بول ريكور لا تهتم بتفسير النصوص وفهمها فقط، بل تتعدى ذلك إلى محاولة فهم الذات لذاتها بسبب العتامة التي تغلف وجودنا، وذلك لا يتحقق إلا عن طريق التأويل وهذا يعني بما أنني لا أستطيع الإمساك بذاتي في مُباشرية شفافة، وبما أن التأمل ليس حدسا باطنيا للذات، فإنه يتعين عليّ باستمرار**

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص70.

[2] – المرجع نفسه، ص75.

فك رموز مختلف تعبيرات جهدي من أجل الوجود لمعرفة من أنا"[1] فالنص لا يحتاج حسب –ريكور– إلى شخص /أنا لا تفهم ذاتها ولا تعين حدودا واضحة بين النص والذات القارئة المؤولة ومن هنا نجد له توضيحا دقيقا فيما يخص فكرة التأويل والشرح والفهم "**فالتأويل هو اشتغال الفهم على فك الرموز، ومن هنا يميز ريكور بين الكلمتين: التفسير والتأويل، فالكلمة الأولى تعني الجهد الذي نقوم به في إرجاع معنى ظاهر ومجازي إلى معنى باطن أو حقيقي، في حين الثانية: ذات حمولة فلسفية بما أنها تهدف إلى الإمساك بالكائن من خلال تأويل تعبيرات جهده من أجل الوجود وهكذا تصبح وساطة الرموز والعلامات ضرورة من أجل فهم الذات لذاتها، بل تصبح وسيطا بين الذات وذاتها**"[2] إذن فعملية التفسير هي عملية لابد منها للتعرف على النصوص وفهمها فهما نهائيا، إلا أنها تسلط الضوء على ارجاع المعاني مبانيها الحقيقية، أمّا عملية التأويل فهي بالنسبة له عملية فلسفية فائقة التعقيد يجب توخي الحذر أثناء ممارستها فهي تهتم في الأساس بكينونة الإنسان أثناء عملية التأويل بصفة جاملة؛ وفي هذه الحالة تكون الرموز و الصور و اللغة هي عبارة عن وسيط بين الإنسان و كينونته التي يفهم بها نفسه قبل الآخر وبالتالي تكون عملية التأويل في أوج صورها وضوحا . "وفي سبيل التأسيس للمنهج التأويلي يقترح بول ريكور مجموعة من المفاهيم والخطوات المنهجية سنحاول مناقشتها في العنصر الموالي بشكل موسع .

ب. المنهج التأويلي لدى بول ريكور:

اهتم بول ريكور بعديد المصطلحات والمفاهيم التي تساعد القارئ/ المؤول على تحديد خطة منهجية مسبقة للخوض مع النص وعوالمه وفهم الذات عبر كل ذلك. ومن بين هذه المفاهيم نجد مفهوم عالم النص الذي يشرحه مصطفى كيحل على النحو الآتي: "**مفهوم عالم النص:** *Le monde du texte* **ويتحدد مفهوم**

[1] – كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص92.

[2] – المرجع نفسه، ص92.

عالم النص عند ريكور من خلال القطع مع البحث عن المقصود والنيات المختفية خلف النص، وأن نتجه نحو الأشياء التي يقولها *Les choses du texte* ونحو العالم الذي يفتح عليه، وبتعبير آخر فإن النص ينفتح على عالم أو عوالم متجددة للحياة ولا يحيل إلى قصود خفية. إنّ ضرب الوجود الذي ينتمي إليه العالم الذي ينفتح عليه النص هو الأمكان أو هو الوجود الممكن، بما أنه يخضع لإمكان الاستعادة التأويلية المستمرة"[1]، ففكرة المقصود والنية التي تأوي خلف النص المكتوب ما هي إلا عناصر لا يريد بول ريكور أن تكون ذات بعد جوهري في عملية التأويل بل العكس من ذلك فهو يريد تأكيد فكرة انفتاحية النص على التأويل نحو عوالم جديدة وليس العودة بالنص نحو فترات تأليفه والخوض في خلفياته التأسيسية بشكل لن يؤكد لنا شيئا .وحسب-ريكور- يُفهم النص على أنه حدث زمني تم إنشاؤه في الوقت الحاضر، معبراً عن المظهر الخارجي المتعمد للمعنى. فالبعد الأسلوبي للنص هو علامة على تفرده .علاوة على ذلك، فإن تفسير الخطاب يشكّل نفسه كمقصد على مستوى النص، وبالتالي لم يعد له وصف غير قابلة للقراءة. هذا الأمر يخلق نوعا من الاستقلال الدلالي بين الأطراف الأساسية في عملية التأويل وهي الكاتب والقارئ والنص. هذا النوع من التباعد يصبح بالنسبة لـ"ريكور" شرط انفصال المعنى[2]؛ أو ما يعرف ب المسافة التأويلية. والتي يقول عنها مصطفى كيحل "**اتخاذ المسافة هذا ليس مجرد إجراء خارجي تقوم به الذات القارئة، كما أن المسافة ليست مجرد ابتعاد زمني أو ثقافي عن النص، بل إنها تقوم داخل النص نفسه، وذلك بين لغة زمان ومكان محددين، أي بين لغة تاريخية وعارضة وبين معنى يفتحنا على عوالم دائمة**

[1] - كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص94.

[2] - *Iasmina Petrovici: Philosophy as hermeneutics. The world of the text concept in Paul Ricoeur's hermeneutics, International Workshop on the Historiography of Philosophy: Representations and Cultural Constructions 2012, Published by Elsevier Ltd. Selection and/or peer-review under responsibility of Claudiu Mesaros (West University of Timisoara, Romania),2013 (p21/27), p24.*

التجدد وقابلة للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة"[1] تمنح هذه المسافة للذات القارئة نوعا من تحويل النظر والتركيز على نقاط محددة تُخلق في الأساس من اللّغة ذاتها داخل النص لا خارجه "**وهكذا فإن المسافة ولدت مع اللغة ذاتها، كما أن معاصر نص ما يخدع نفسه حين يتوهم أنه موقع محظوظ من هذا النص بالنسبة لمؤولي العصور اللاحقة. وهكذا نلاحظ أن شرط المسافة يحقق لنا قابلية النص للاستعادة التأويلية المتجددة ليس فقط لمعاصر النص، أي الذي كتب النص في زمانه، وإنما لكل جمهور المتلقين عبر العصور**"[2] فشرط المسافة في تحقق العملية التأويلية لا يعطي صفة التميز والتفرد لمعاصري النص دون غيرهم من القراء اللاحقين، ففي نظر ريكور المسافة التأويلية تجعل القراءة تُخلق من داخل النص لا من خارجه أي من سياقاته المختلفة وهذا ما يضمن للقارئ الحصول على تجربة قراءة موازية تماما لمعاصري النص. علاوة على ذلك فإن "**فعل الكتابة الذي هو تثبيت مادي للخطاب، هو شرط لظاهرة أساسية أعمق وهو استقلالية النص، وهذه الاستقلالية من عدة جوانب، فهي استقلالية تجاه قصد الكاتب، حيث يتحرر النص من قصد المؤلف، وهي استقلالية تجاه المشروطيات الاجتماعية والثقافية التي حكمت إنتاج النص، وهي استقلالية تجاه المتلقي أو القارئ**"[3] فهذه الفكرة تحديدا تخلصت منها البنيوية عندما جاءت بفكرة موت المؤلف لتفسح المجال للنص ليقول ما يقوله من دون الرجوع إلى تلك البحوث الاستقصائية التي كانت تتبع النص وكأنه محاكم مسبقا بقصدية الكاتب وتأثيرات البيئة المحيطة به من تاريخ و ثقافة ووضعيات اجتماعية. "**فما يقوله النص عند بول ريكور لا يتطابق بالضرورة مع ما يريد كاتبه قوله، أي أن الأشياء التي يقولها النص، لا تخضع لقصود المؤلف، لأن عالم النص يفجر عالم كاتبه وبهذه**

---

[1] – كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013، ص94.

[2] – المرجع نفسه، ص94.

[3] – المرجع نفسه، ص95/94.

الكيفية فإن ريكور يتجاوز "التراث الرومانسي الذاتوي للهرمينوطيقا، الذي كان منصبا على قدرة المخاطب أو القارئ في الانتقال أو الترقي إلى الحياة النفسية للمخاطب أو المؤلف، ويتجاوز أيضا التراث الموضوعاتي الذي يربط النص بمرجعية واقعية هي الأحداث التي يصفها النص بعد تدوينها في خطابات"[1] هنا يصبح للقارئ دور جديد متعلق بمدى فهمه لدينامية النص الداخلية وقدرة العمل في حد ذاته على التكون من جديد داخل عالم يجمع بينه وبين القارئ. "**فمهمة الهيرمينوطيقا هي إثبات أنّ الوجود لا يصل إلى الكلام، المعنى وإلى التفكير إلاّ بالصدور عن تفسير متواصل لجميع الدلالات التي تحصل في عالم الثقافة، ثم إن الوجود لا يصبح ذاتا إنسانية (. . .) إلا بامتلاك هذا المعنى الذي يسكن خارجا في المؤلفات، المؤسسات وآثار الثقافة حيث تموضع حياة الفكر**"[2] هذا ما يُبيّن جيدا تلك العملية الواقعة بين القارئ/ المؤول وبين كل المؤلفات المتواجدة في العالم حوله، والتي تقتضي منه آليات شديدة الدقة في جعل ذاته ذاتا إنسانية من خلال جمع وتفسير كل الرموز و الدلالات المختلفة لإعطاء حياة جديدة للنص المراد تأويله و بالتالي تأويل الذات. إنّ النص هنا تحديدا أصبح نقطة التقاء بين وعي الذات بنفسها وبما يقوله النص وبالتالي يؤدي النص نوعا من الوساطة بين القارئ/المؤول والعالم الخارجي بصفة خاصة.

[1] – كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، ص95.

[2] – عمارة ناصر: ***اللغة والتأويل "مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"***، ص 20.

ثالثا: التأويل وأنطولوجيا الفهم عند بول ريكور

كما ناقشنا في المبحث السابق وكما يناقش أصحاب كتاب في تأصيل العقل التأويلي عبد الحق منصف وعز الدين الخطابي في كون ريكور اهتم "**بالتأويل اقتناعا منه بأن العلوم وحدها لا تكفي لفهم مختلف قضايا الإنسان والوجود في بعده الميتافيزيقي أو الإتيقي–السياسي. غير أنه، من خلال حواراته العميقة مع تاريخ الأنساق والمواقف الفلسفية، ومع محاضري الفكر الفلسفي انتهى إلى تقوية الممارسة التأويلية، ابستيمولوجيا ومنهجيا**"[1] حيث لم تعد نظرية التأويل نظرية راكدة لا يمكنها التشكل وفق حيثيات السياقات التاريخية والثقافية، بل على العكس من ذلك تماما فهو يرى أنّ" **التأويل استراتيجية في المعرفة لابد منها إبستيمولوجيا ومنهجيا . ولا يكفي التفسير الذي تعطيه المباحث اللسانية البنيوية خصوصا، للّسان وبنيات اللّغة، لفهم التجربة الكونية اللغوية للإنسان. التأويل يكشف بنيات المعنى، ويوضح التثبُّت الأنطولوجي للغة والقدرة على الكلام والحكي. التأويل يعطي مسالك لفهم كينونة الذات الإنسانية بمختلف أبعادها اللغوية والفعلية (من الفعل) والأخلاقية والسياسية**

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص 18 .

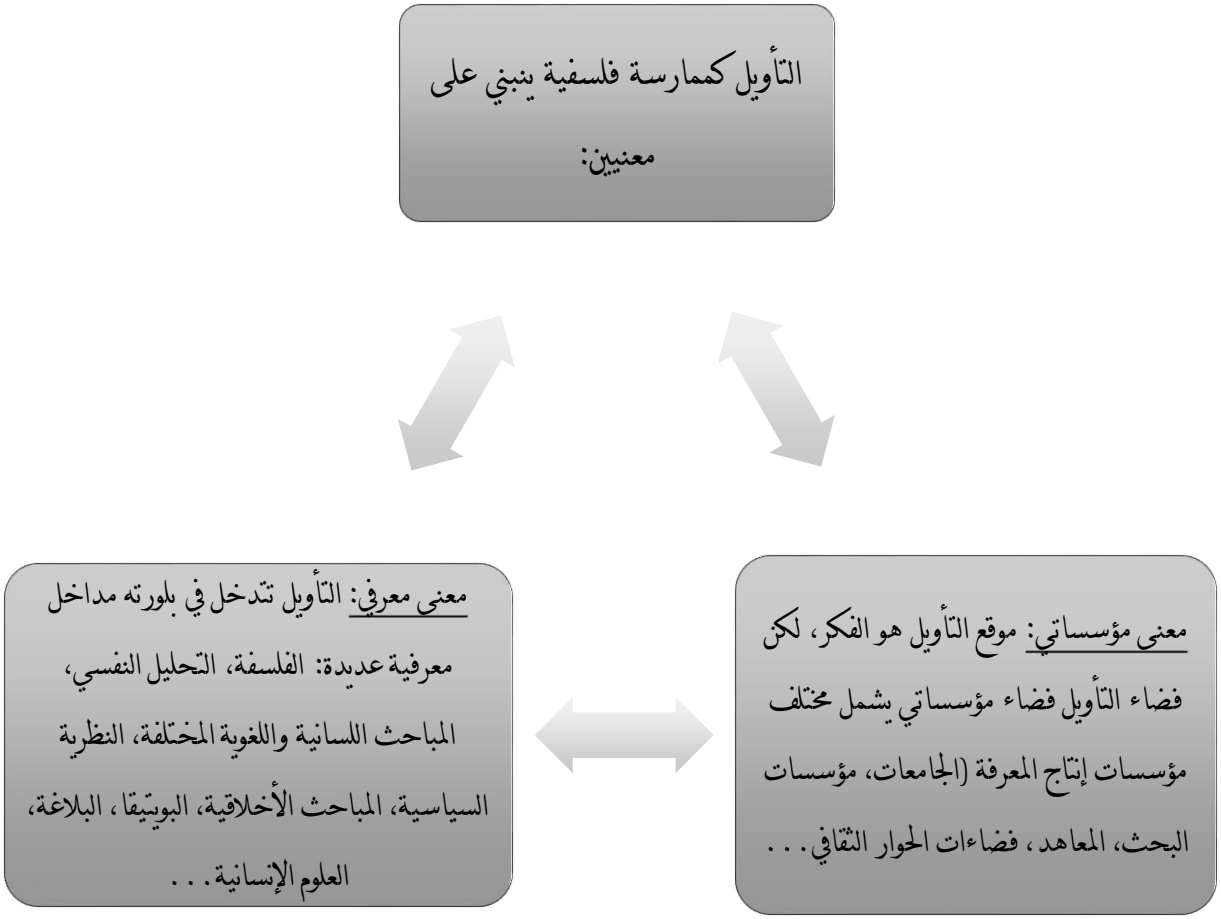
والبويتيقية*، إلخ"[1] ففكرة أن تكون الذات الواعية هدفا مشتركا أثناء عملية القراءة والفهم والتفسير من أجل الوصول إلى المعنى كانت من أكثر مساعي ريكور والتي أراد لها أن تتحقق. ولكن هذه الفكرة لا تتحقق إلا من خلال ما يعرف بالرمزي، هذا البناء الكثيف الذي ينبني من مجالات مختلفة كما أنه ينظر إلى فكرة التأويل على أنها ممارسة فلسفية غاية في التعقيد والتشابك إذ "**ليس التأويل مجرد استراتيجية فلسفية خالصة؛ إنه عملية متعددة المشارب، قد يفكر فيها الفيلسوف من زاويته كعملية تركيبية لبناء المعنى (معنى القول البشري، معنى الانتماء للحياة الإتيقية، معنى الفعل السياسي، إلخ)** لكنها في حد ذاتها استراتيجية مركبة بمعنيين"[2] ولكي نشرح هذين المعنين يمكننا أن نقدم هذا المخطط الذي يشرح الفكرة بوضوح:

* تعتبر ***الأخلاقيات الحيوية*** مجالًا للدراسة والممارسة المهنية، وتهتم بالقضايا الأخلاقية المتعلقة بالصحة (تركز في المقام الأول على الإنسان، ولكنها تشمل أيضًا أخلاقيات الحيوان بشكل متزايد) ، بما في ذلك تلك الناشئة عن التطورات في علم الأحياء والطب والتقنيات. يقترح المناقشة حول التمييز الأخلاقي في المجتمع (ما هي القرارات "الجيدة" أو "السيئة" ولماذا) وغالبًا ما تتعلق بالسياسة والممارسات الطبية، ولكن أيضًا بمسائل أوسع مثل البيئة والرفاهية والصحة العامة. للتوسع يراجع:

- *Sass HM (2007). "**Fritz Jahr's 1927 concept of bioethics**". Kennedy Institute of Ethics Journal. **17** (4): 279–295*
- *Goldim JR (2009). "**Revisiting the beginning of bioethics: the contribution of Fritz Jahr (1927)". Perspectives in Biology and Medicine**. 52 (3): 377–380*

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص25.

[2] – المرجع نفسه، ص25.



مخطط رقم01: يبين أهم المعاني التي ينبني عليها التأويل كممارسة فلسفية حسب بول ريكور.

وكلا المعنيين الموضحين في المخطط هما معنيان يشرحان مفهوم التأويل داخليا وخارجيا؛ إذ "**من جهة أخرى، [...] سياسة التأويل لا تستهدف بلورة موقف معرفي لإنتاج الحقيقة فقط، بل تستهدف أيضا تفكيك شروط اللاحقيقة، حيث يتفاعل المعرفي (العلوم، الفلسفات، والفنون...) واللامعرفي (الإيديولوجيات، اليوتوبيات، الدين، السياسة...)**"[1] إن هذا التفاعل الحاصل بين المكونين يحقق لدى ريكور نوعا من التوازن الذي يريده لمنهجه و"**هكذا، ترمي سياسة التأويل، كما يريدها "ريكور" إلى تحرير الوعي الفردي والجماعي من ثقل الإحساس بالهشاشة بمختلف معانيها (الجسدية، الانفعالية، الأخلاقية، السياسية، إلخ)، ودفعه إلى إعادة**

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص26.

التفكير في بنيات القدرة الذاتية، فردية كانت أو جماعية، في تجاوز الهشاشة وبناء شروط وجود يتحقق فيها على الأقل أدنى مستويات العيش المشترك، التي تحفظ الأمن والسلم والتعايش بين الأفراد والجماعات والمجتمعات"[1] فالدف الأساسي هو أن يكون الإنسان قادرا على تقديم قراءات مفصلة ومفهومة له وللعالم الذي يعيشه من دون تاريخ ينحصر في قراءات قاصرة تكون تارة سياقية و تارة أخرى إسقاطية فقط لما يمكن أن يعيشه الإنسان في حياته "**على هذا الأساس، تقضي سياسة التأويل عند "ريكور" أن تتم قراءة إشكالية التأويل في تاريخ الفكر الغربي، ليس فقط من منطلق إبستيمولوجيا الفهم والتفسير وحدودها، بل من مجال أوسع، يجمع السياسي والأنطولوجي، أو لنقل نظرية الإتيقا* ونظرية الكينونة**"[2] ولقد أراد لهذا التقارب بين الابستيمولوجيا والأنطولوجيا أن يحدث وذلك راجع لكون التأويل عملية تخص الإنسان في كافة تعقيداته، وأن تاريخ هذا الإنسان مرتبط أشد ارتباطه بالفكر عموما، وأن اشتغاله على الفكر الغربي بعامة وعلى اللّغة بخاصة كان من أكثر المحطات أهمية بالنسبة إليه لأنه "**لا يجعل "ريكور" من كونية التجربة اللغوية أساسا للعلاقات التواصلية والتبادلية بين الكائنات البشرية فقط، بل يعطيها وظيفة أشمل تغطي تأسيس العلاقات الإتيقية، السياسية والأخلاقية والإنسانية العميقة**

---

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص26.

* **الأخلاق** (المعروفة أيضاً باسم الفلسفة الأخلاقية) هي فرع الفلسفة الذي يتناول مسائل الأخلاق. كلمة "الأخلاق" هي "شائعة الاستخدام بالتبادل مع" الأخلاق "، وفي بعض الأحيان يتم استخدامها بشكل أضيق لتعني المبادئ الأخلاقية لتقليد أو مجموعة أو فرد معين. للتوسع يراجع:

- *John Deigh in Robert Audi (ed), **The Cambridge Dictionary of Philosophy**, 1995.*

[2] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور***ص29.

(ما يسميه تماشيا مع أرسطو: الصداقة"[1] أنها تشمل الإنسان في كل محطات حياته وكل جوانبها . فهل يحاول بكل ما أوتي من تحليل أن يحقق توازنا بين جميع مصادر حياة الإنسان وتوجهاته. اعتقادا منه أن اللغة هي الباب الذي سيدخله هذا العالم. "**من هنا، لن يكون التأويل عملية خاضعة لأطر منهجية تحصر المعنى في دائرة معينة بدعوى الموضوعية والصرامة المنهجية، بل عملية بواسطتها تجدد الذات وعيها بذاتها عبر دوائر مختلفة للمعنى يتداخل فيها الخيال الاستعاري والسردي بالخيال "العلمي"*، أي يتداخل فيها التفسير العلمي للقول البشري، بالتأويل المنفتح على آفاق متعددة ومتجددة للمعنى**"[2] هنا يظهر التعدد والانفتاح الخاص بالمعنى. فيرى أن وعي الذات بذاتها لا يتحقق إلا إذا تحقق ما سبق. إنّ عملية تداخل ما هو استعاري متخيل سردي بما هو خيال علمي يؤسس لدى ريكور نوعا من الخلق الجديد لمكامن المعنى التي ستخلقها الذات حول نفسها أثناء تعرفها على ذاتها "**والواقع أن ريكور يريد أن يجعل اللغة والرمزية البشرية هي الموضع الذي من داخله تتولد مساءلة**

---

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى، السنة 2019، ص30.

* **الخيال العلمي:** هو نوع من الخيال التأملي الذي يتعامل عادةً مع المفاهيم الخيالية والمستقبلية مثل العلوم والتكنولوجيا المتقدمة، واستكشاف الفضاء، والسفر عبر الزمن، والأكوان الموازية، والحياة خارج كوكب الأرض، والذكاء الاصطناعي الواعي، وعلم التحكم الآلي، وأشكال معينة من الخلود (مثل تحميل العقل) ، والتفرد . تنبأ الخيال العلمي بالعديد من الاختراعات الموجودة، مثل القنبلة الذرية، الروبوتات، التي تتطابق أسماؤها تمامًا مع أسلافهم الخياليين. بالإضافة إلى ذلك، قد يكون الخيال العلمي بمثابة منفذ لتسهيل الابتكارات العلمية والتكنولوجية المستقبلية. للتوسع يراجع:

- *Michaud, Thomas; Appio, Francesco Paolo (12 January 2022). "**Envisioning innovation opportunities through science fiction**". Journal of Product Innovation Management. **39** (2): 121–131.*

[2] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص35.

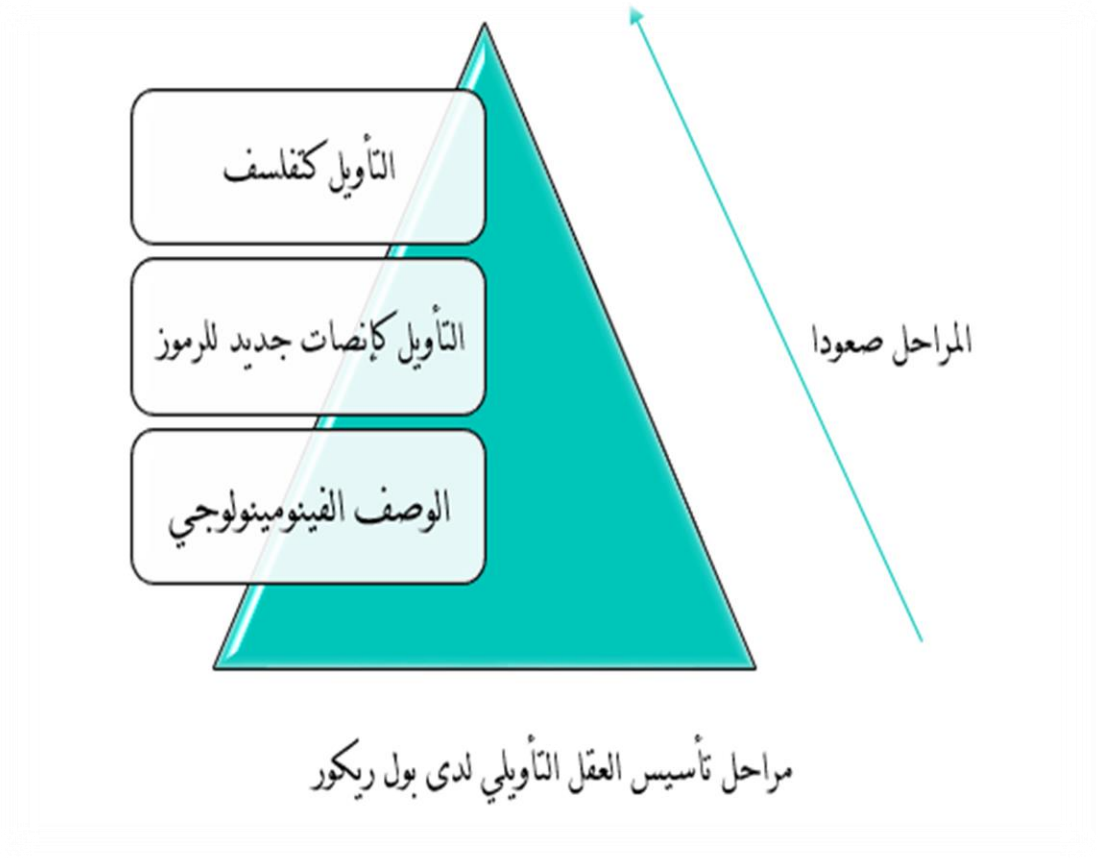
المفاهيم الحديثة للغة والحقيقة والمعنى والذات والمنهج والتقنية، وغيرها من المفاهيم التي أصبحت مرجعا فلسفيا قويا للعقل العلمي والتقني الحديث"[1] الأمر ليس نوعا من المجازفة القاصرة من طرف ريكور عندما يحاول أن يجمع بين كل هذه المباحث التي تظهر للكثير مباحث متناقضة في حد ذاتها*؛ بل هو مقاربة حية تصل أهم النقاط بعضها ببعض وذلك من خلال تحقيق توازن حقيقي بين ما هو متخيل وبين ما هو معرفي تقني ويكون ذلك من دون شك من خلال اللغة التي تصنع في نظره عقلا لا يمكن أن يتهم بالقصور مرتكزا في الأساس على قاعدة مفادها:" **تكمن قوة اللغة في كونها الرابطة الوحيدة للتعبير عن الفكر والوجود ودليل الانتماء للعالم ومعرفته**"[2] فالمقاربة الأنطولوجية تسمح له بالاستناد على هذه النقطة تحديدا فهي ترى العالم الذي تؤطره اللغة عالم قابل للبحث في دلالته. ولو حاولنا التدقيق لوجدنا بأن هناك ثلاثة مراحل لتأسيس العقل التأويلي لدى بول ريكور؛ من أهم مراحل التأويل بل الأساسية هي الوصف الفينومينولوجي بعدها التأويل كإنصات جديد للرموز ثم التأويل كتفلسف انطلاقا من الرموز:

---

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص74.

* لقد شهد في حق ريكور أكثر من باحث عربي والكثير من الباحثين الغربين الذين رأوا في تجربة ريكور نوعا من الاتزان والمجازفات التي تستحق بالفعل الثناء كونها مقاربات مع جميع فروع المعرفة بشكل نشيط وحثيث. وهذا ما يقوله محمد شوقي الزين كمثال على هذا الرأي حيث يقول في كتابه تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي:" وتكمن أهمية ريكور في صبره المفهومي ودقته المثيرة، بحيث أدلى بدلوه في جميع الفروع لمعرفية والعلمية المعاصرة ولم يترك فنا من الفنون أو علما من العلوم أو مذهبا فلسفيا أو جنسا أدبيا إلا وعقد معه إرادات في المعرفة والنقد وسجالا مثمرا مع أنداده من الفلاسفة المعاصرين" ص 67.

[2] – عمارة ناصر: ***اللغة والتأويل "مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"***، ص53.



مخطط رقم02: يبين أهم مراحل تأسيس العقل التأويلي لدى بول ريكور

إنّ كل مرحلة من هذه المراحل قد تم شرحها بالتفصيل في كتاب عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور وقد تم نقل هذه المراحل في هذا العنصر تحديدا لأنها تكشف للقارئ/الناقد بعدا جديدا منظما يساعده على شرح العقل التأويلي لدى ريكور والذي اتسم بتفرعه المعرفي والنقدي الكثير.

1- المرحلة الأولى: الوصف الفينومينولوجي:

إن فهم هذه المرحلة متعلق أيما تعلق بمدى فهم الإنسان فكرة الفينومينولوجيا *؛ التي تعتمد في الأساس على الحدس والفكرة الجدلية القائمة بين الفكرة والواقع. وأن كان البدء في الفينومينولوجيا كفلسفة هو الحدس فإن المرحلة الأولى في تأسيس العقل التأويلي عند ريكور "**تمثل مرحلة الوصف الفينومينولوجي –أي– لحظة خروج العقل التأويلي من ذاته وانفتاحه على الرموز المختلفة بوصفها تعبيرات عن ثقافات الشعوب. يعطي هذا الوصف لحظة الفهم الموضوعي للرمز، أي فهم الرمز* داخل**

---

* فينومينولوجيا: هي الدراسة الفلسفية لهياكل الخبرة والوعي. كحركة فلسفية، تأسست في السنوات الأولى من القرن العشرين على يد إدموند هوسرل، وتم توسيعها لاحقًا من قبل دائرة من أتباعه في جامعات غوتنغن وميونيخ في ألمانيا. ثم انتشر بعد ذلك إلى فرنسا والولايات المتحدة وأماكن أخرى، غالبًا في سياقات بعيدة كل البعد عن أعمال هوسرل المبكرة. للتوسع يراجع:

- ***A Companion to Phenomenology and Existentialism***. *Edited by Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall. (Oxford: Blackwell, 2009)*
- *Dermot Moran,* ***Introduction to Phenomenology – Charting phenomenology from Brentano, through Husserl and Heidegger, to Gadamer, Arendt, Levinas, Sartre, Merleau-Ponty and Derrida.*** *(Oxford: Routledge, 2000)*

* **الرمز**: هو علامة أو كلمة تشير أو تدل أو يُفهم على أنها تمثل فكرة أو كائنًا أو علاقة. تسمح الرموز للناس بتجاوز ما هو معروف أو مرئي من خلال إنشاء روابط بين المفاهيم والتجارب المختلفة جدًا. يتم تحقيق جميع الاتصالات (ومعالجة البيانات) من خلال استخدام الرموز. تتخذ الرموز شكل كلمات أو أصوات أو إيماءات أو أفكار أو صور مرئية وتستخدم لنقل الأفكار والمعتقدات الأخرى. للتوسع يراجع:

- *Alain Rey et al., eds.,* ***Dictionnaire historique de la langue française****, new Édition, vol. 2 (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995), p. 2082.*
- *Eric Partridge, Origins:* ***A Short Etymological Dictionary of Modern English****, 2nd ed. (New York: Macmillan, 1959), p. 688.*

التشكيلة الرمزية التي يظهر فيها ويأخذ من خلالها معناه الثقافي"[1] تعتبر مرحلة الفهم الموضوعي لكل الرموز التي يتعاطى معها العقل الإنساني أولى المراحل المؤسسة لحياة الدورة التأويلية لدى ريكور فهي تعبر عن عملية دقيقة هي في الأساس تعتبر عملية تعريف الذات مع الآخر المختلف عنها والذي يعرفها بكل تفاصيلها المختلفة والمتفقة معه. هنا "**يهيئ الوصف الفينومينولوجي المادة الأساسية لعمل التأويل؛ فهو يبرز مختلف العناصر الداخلية التي تؤثث فضاء الرمز**"[2] أنها عملية تفسيرية لكل ما يحمله الرمز من معانٍ وهذا ما يساعد المؤول على التقدم في عمله التأويلي بشكل جيد. "**ولا تتضمن لحظة الوصف الفينومينولوجي للرمز فقط تشكيل البنية العامة لعناصر الرمزية المؤطرة للسلوكيات الدينية، في بعدها الثقافي والأخلاقي والاجتماعي والسياسي، بل تدفع الباحث الفينومينولوجي أيضا لأن يكشف التبادلات العميقة القائمة بين الرموز(فهم رمز بواسطة رمز آخر) ويفهم تماثلاتها القصدية أو نوع القرابة القائمة فيما بينها** "[3] تعتبر هذه المرحلة مرحلة موالية لمرحلة التعرف على الرمز فينومينولوجيا، فتأتي عملية شرحه من ثمة مرحلة تشكيل البنية التي يتكون منها عن طريق الشرح وربطها بسلسلة لا منتهية من الترابطات بينها وبين رموز أخرى داخل ثقافة بعينها وهو ما يجعل فكرة فهم الرمز أقرب إلى المؤول، لتأتي المرحلة الثالثة أو المستوى الثالث كما يذكره عبد الحق منصف وعز الدين الخطابي ليبينا أنّ:" **ثالث مستوى للوصف الفينومينولوجي، فيتعلق بفهم الرمز بواسطة ممارسات وأنشطة فعلية خاصة بجماعة إثنية أو مجتمع بكامله، من خلال طقس ديني أو أسطورة معينة، أي بواسطة تجليات المقدس**

---

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص76.

[2] – المرجع نفسه، ص76.

[3] – المرجع نفسه، ص77.

الأخرى"[1] هنا يصبح الرمز أكثر تعقيدا وأكثر ضرورة لتوظيف مستويات الفهم السابقة لتفسيره واحلاله محله ضمن جماعات بعينها . أو وفق ممارسات ضمن مجموعات معينة يجمع بينها فهمها لتلك الرموز التي تكون غالبا دينية أو طقسية. "**بهذا الشكل، أعطى "ريكور" موقعا أساسا للبحث الفينومينولوجي داخل عمل العقل التأويلي كما يريد تأصيله في الحقل المعرفي المعاصر . غير أنه يعتبره مجرد مرحلة إجرائية أولى تهيئ الأرضية للبحث الهرمينوتيقي الذي لا يتوقف فقط عند كشف بنيات الرمزية البشرية، وعرضها في "موضوعيتها"، أي في علاقتها بأنساق التمثلات والسلوكيات الفردية والجماعية، وكذا عبر مقارنة هذه الأنساق فيما بينها .**"[2] وحسب صاحبي كتاب في تأصيل العقل التأويلي فإن مرحلة الوصف الفينومينولوجي ما هي إلا مرحلة أو مستوى تمهيدي يحاول جعل الرموز الإنسانية ضمن أنساق تمثلاتها التي تحتاج إلى تأويل وعمليات شرح ومقاربة أكثر دقة من الوصف* الذي يحاول بشكل أولى تقريب الرمز من المؤول "**ويبقى على العقل التأويلي أن ينتقل إلى مستوى آخر من الفهم والتفكير الذي ينخرط في علاقة "انفعالية ومفتتنة بالرموز، في الوقت نفسه الذي تكون فيه علاقة معرفية نقدية بها" . وهذا لا**

---

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص77.

[2] – المرجع نفسه، ص78.

* للتوسع في فكرة المرحلة الأولى الفينومينولوجية يراجع:

- عمارة ناصر: **اللغة والتأويل "مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"**، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2007
- محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات في الفكر الغربي المعاصر**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2015.

يكون ممكنا، حسب "ريكور" إلا حينما يتجاوز الباحث المؤول المنظور المقارن للرموز، وينخرط أو يشارك في الحياة الداخلية للرموز وما تحمله من ثقافة وقيم (أسطورية، دينية، سياسية، إلخ) متكاملة أحيانا، ومتعارضة أحيانا أخرى. "[1] هنا تحديدا يصبح المؤول باحثا في تشكيلة رمزية فائقة الدقة وحينها فقط يمكننا أن نقول عنه أنه قد استطاع تكوين ثقافة نقدية مهمة تجاه الرموز الإنسانية وأنساقها المتشكلة عبر الزمن.

2- المرحلة الثانية التأويل كإنصات جديد للرموز

تأتي هذه المرحلة على اعتبار أنها مرحلة تابعة لما سبق إلا أنها قد تكون منفصلة تماما عما سبق كذلك لأن هذا السياق يعتبر في حد ذاته تجددا يضمن للعقل التأويلي نوعا من الآليات الجديدة المختلفة عن فعل الوصف فهي الآن تعتمد اعتمادا تاما على فكرة الانصات إذ "**داخل هذا السياق الجديد، يمكن للعقل التأويلي أن يعيد تشكيل ذاته، على أساس الإنصات متمثلا كاستعادة نقدية للمعنى الرمزي وتجديده. غير أن ذلك لا يمكن أن ينطلق من موقف شكي رافض للرمزية البشرية معتبرا إياها مجرد أوهام وخيالات زائفة، أو استلاب، أو شكل من أشكال اللاعقلانية. يمكن للعقل التأويلي الحديث أن يتأسس على اعتقاد قائم على النقد والتأويل، الذي يرتكز على قناعة فلسفية مفادها أن فضاءات**

[1]– عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى، السنة 2019، ص78.

الرمز فضاءات منتجة للمعنى*، وأن العملية التأويلية تقتفي مسالك هذا المعنى "[1] ففي هذه الحالة نجد أن ضرورة الاعتماد على فرضية وجود الرمز البشري ضرورة ملحة فهي التي تفتح فضاء التأويل نحو العوالم الدلالية التي يريد الوصول إليها فالعمل التأويلي كما يراه بول ريكور يقوم "**على دور (أو حلقة *cercle*) حي مولّد للتفكير، لخصه في العبارة التالية: " يجب أن نفهم لكي نعتقد، ولكن يجب أيضا أن نعتقد* لكي نفهم" ويمضي محللا الوضعية التأويلية باختزالها إلى العمليات التالية: ليس التأويل مجرد عملية منهجية جافة، بل هو استجابة لنداء الرمز، وبالتدقيق لنداء المعنى الذي يسائل المؤول ويستجوبه من داخل تشكيلات ثقافية مغايرة في الزمان المكان**"[2] إن فكرة الاعتقاد في حد ذاتها فكرة معقدة للغاية وقد تجعل من يحللها يقع في تناقضات كثيرة إلا أن أهم نقطة فيها هي كون المؤول عليه أن يحدد نقطة انطلاقه في كون الرمز حقيقة موجودة و أن العالم الموجود كله عبارة عن رموز تنادي المؤول لأجل البحث

---

* للتوسع كذلك يراجع:

- محمد بوعزة: **استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية**، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر/ الرباط، الطبعة الأولى، السنة 2011.

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص79.

* **الاعتقاد**: هو موقف أن شيئًا ما هو الحال، أو أن بعض الافتراضات صحيحة. في نظرية المعرفة، يستخدم الفلاسفة مصطلح "إيمان" للإشارة إلى مواقف حول العالم يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة. الاعتقاد بشيء ما هو اعتباره حقيقة؛ على سبيل المثال، الاعتقاد بأن الثلج أبيض يمكن مقارنته بقبول حقيقة الافتراض "الثلج أبيض". ومع ذلك، فإن الإيمان بمعتقد لا يتطلب استبطانًا نشطًا. للتوسع يراجع:

- *J. Leicester, "What beliefs are made from". Sharjah, UAE: Bentham Science Publishers, 2016.*

[2] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص79.

في معانيه ودوائر تفسيرها . إذن الفهم في الأساس عند بول ريكور معتقد بالفهم، فأن تفهم هو أن تعتقد أن الشيء بالفعل يستحق التأويل، إنها دائرة متصلة الأجزاء . "**بهذا المعنى، تُقربنا العملية التأويلية من ثقافتنا البشرية المشتركة، ومن سذاجتنا الأولى، لكنها تحولها، في الوقت نفسه، إلى تجربة نقدية مؤسسة لاعتقاد يتفاعل مع المعنى الرمزي ويجدده.**"[1] إنّ هذا البحث المؤسس من أجل ارساء معالم لفكر مشترك يقوم على الصداقة أساسه أنّ الثقافة الغربية في العمق كانت ذات يوم ثقافة إقصائية وغير قادرة على استيعاب كل مختلف عنها لهذا فالعملية التأويلية تكون آلية كبرى لاكتشاف الآخر واكتشاف أنفسنا عن طريق مجموعة الرموز التي يؤسسها في حياته و التي تتأسس بدورها ضمن أنساق متفاعلة وفعالة للغاية. "**هكذا، يصبح الرمز دافعا إلى التفكير والتفلسف، بدل أن يكون مجرد موضوع للتفكير متمثلا كتعرية لأوهام العقل وكشفا لتهافت كل ما هو أسطوري وديني وعتيق، إلخ. إنّ التأويل، بوصفه نقدا، يعزل الأسطوري عن التاريخي، (تبعا لقواعد المنهج النقدي) وبين ما يشبه التاريخي. إن النقد يداوم في تصفية**

1- عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص80.

العقلي (Logos*) وعزله عن الأسطوري (Mythos*) (...) لا يمكن للنقد، باعتباره توجها متقدما للحداثة، إلا أن يكون "عزلا للأسطوري عن التاريخي" [1] هنا يدخل العقل التأويلي منعطفا حاسما للغاية فهو يصبح عقلا نقديا بامتياز يعرف كيف يفرق بين ما هو أسطوري –غير حقيقي– وغير

* ***Logos***:هو مصطلح يستخدم في الفلسفة الغربية وعلم النفس والبلاغة ويشير إلى النداء إلى العقل الذي يعتمد على المنطق أو العقل، والاستدلال الاستقرائي والاستنتاجي. نظم أرسطو أولاً استخدام الكلمة، مما جعلها أحد المبادئ الثلاثة للبلاغة. هذا الاستخدام المحدد يحدد الكلمة بشكل وثيق لبنية ومحتوى النص نفسه. ثم تم تطوير هذا الاستخدام المحدد من خلال تاريخ الفلسفة والبلاغة الغربيين. للتوسع يراجع:

- *David M. Timmerman and Edward Schiappa, **Classical Greek Rhetorical Theory and the Disciplining of Discourse** (London: Cambridge: Cambridge University Press, 2010): p 43–66.*
- ***Cambridge Dictionary of Philosophy** (2nd ed): Heraclitus, (1999).*

* **الأسطورة:** نوع من الفولكلور يتكون من روايات تلعب دورًا أساسيًا في المجتمع، مثل الحكايات التأسيسية أو أساطير الأصل. بما أن "الأسطورة" تُستخدم على نطاق واسع للإشارة إلى أن القصة ليست صحيحة بشكل موضوعي، فإن تحديد السرد باعتباره أسطورة يمكن أن يكون مثيرًا للجدل إلى حد كبير. ينظر العديد من أتباع الديانات إلى قصص أديانهم على أنها حقيقة ويعترضون على توصيفها على أنها أسطورة، والطريقة التي يرون بها قصص الأديان الأخرى. على هذا النحو، يصف بعض العلماء جميع الروايات الدينية بأنها "أساطير" لأسباب عملية، مثل تجنب التقليل من قيمة أي تقليد لأن الثقافات تفسر بعضها البعض بشكل مختلف بالنسبة لبعضها البعض. للتوسع يراجع:

- *Leeming, David Adams, and David Adams. **A dictionary of creation myths**. Oxford University Press, 1994.*
- محمد الأمين بحري: **الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد**، منشورات ضفاف، دار أمان، منشورات الاختلاف، الرباط/الجزائر/ لبنان، الطبعة الأولى، السنة 2018.

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص81.

واقعي وبين ما يجب البحث فيه. إن عملية تصفية العالم مما هو مزيف يجعل من الرموز البشرية تظهر بشكل جلي مما يسهل عمل العقل التأويلي من أجل تحقيق كل أهداف التأويل التي يرمي إليها .

3- المرحلة الثالثة: التأويل كتفلسف انطلاقا من الرموز

وفق المرحلة السابقة أصبح للعقل التأويلي صلاحيات كثيرة تؤسس لبعده الحقيقي بل والفعال في عملية القراءة التي يتوخاها أثناء قراءة الوقائع والأحداث الرمزية الحاصلة دلاليا في مختلف الثقافات وهنا تحديدا يظهر رفض ريكور بل انتقاده لتلك "**التوجهات الفكرية التي تعتبر التأويل مجرد عملية بواسطتها نضفي الخاصية المجازية على الرموز الثقافية، أي يعتبر هذه الأخيرة مجرد تعبير سطحي أو قناع ينبغي استبعاده لاستخراج النواة العقلانية التي يخفيها . مقابل ذلك، يعتبر التأويل، في بعده الفلسفي العميق، تثمينا للمعنى وارتقاءً به وتشكيلا إبداعيا له**"[1] فالعملية التأويلية بالنسبة لريكور هي عملية خلاقة ومنفتحة على حدود المعنى مما يجعل منها عملية تساهم أيما مساهمة في خلق تحليلات ومقاربات جديدة لرموز قد تكون ذات زمن غير مفهومة أو تم تصنيفها ضمن اللامعروف "**الجدير بالملاحظة، [حسبما يعترف "ريكور"]، هو أن هذه الرمزية أو الرمزيات ليست شيئا ينضاف إلى الوعي بالشر، لكنها هي اللغة الأصلية والمؤسسة للاعتراف بالخطايا والإقرار بالآثام. فالرمزية تكون هنا موحية جدا؛ إنها اللوغوس المباطن للإحساس والذي بدونه يظل ذلك الإحساس مبهما وغير واضح ويعتذر إيصاله وتبليغه**"[2] إن حقيقة كون ريكور

---

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى، السنة 2019، ص82.

[2] – المرجع نفسه، ص83.

بحث في مباحث الرمزية قد فتح المجال أمام النقاد لكي يحاولوا هم بدوره اكتشاف وتحليل تلك الأنساق الكامنة وراء الرمزية الهائلة التي ينطوي عليها هذا العالم.

الباب الثاني

إيقاعية الرواية الجزائرية المعاصرة باللغة الفرنسية وإشكال القراءة التأويلية

الفصل الأول: الخطاب الروائي وإواليات عتبات التأويل

أولا: الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة باللغة الفرنسية

1- السرد/ الرواية

2- الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية/ الأدب الكولونيالي

أ. الرواية الجزائرية الكولونيالية الإندماجية

ب. الرواية الجزائرية الكولونيالية الثورية

ج. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ما بعد الكولونيالية

3- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بين الهوية والانتماء.

ثانيا: مقاربة تأويلية في العتبات الأولى للنصوص السردية

1- الأغلفة

2- العناوين الرئيسية

3- النصوص المقتبسة.

ثالثا: النسق المعرفي للذات الإنسانية والآخر المختلف

1- مفهوم الذات الإنسانية

2- مفهوم الآخر المختلف

3- نسق معرفة الذات والآخر

أولا: الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة باللغة الفرنسية

1- السرد /الرواية:

إنّ عملية القص لهي من أقدم العمليات الإنسانية وأكثر الأفعال التصاقا بصفة الإنسان المتكلم الذي له حياة يحارب بشتى الطرق ليعيشها ؛ ومثل الكتابة والصيد والتفكير، نجد القصص كما يعبر عن ذلك أندرو بينت ونيكولاس رويل *Andrew Bennett and Nicolas Royle* في كتابهما *Introduction to literature, criticism and theory* "**موجودة في كل مكان: في الأفلام، والمسلسلات الهزلية، والرسوم المتحركة، والإعلانات التجارية، والقصائد، ومقالات الصحف، والروايات**"[1]. هذا التوزع الكثيف الذي يحيط بنا من كل حدب وصوب لما يعرف بفعل القص، له فاعلية كبيرة في جعل حياة الإنسان أكثر فهما ؛ فهذه القصص كما يسردها الإنسان هي بدورها تسرد حياته، وكما هو عنصر فاعل فيها هي عنصر فاعل في حياته لا محالة. ولا نعتقد بتاتا أنّ انفصال فكرة السرد عن الإنسان ممكنة. لهذا عرّف الكاتبان فعل القص أو ما يعرف بالسرد *Narrative* بأنه: "**مجموعة من الأحداث المرتبة وفق ترتيب محدد لها بداية ووسط ونهاية**"[2] وقد اتخذ السرد أشكالا أدبية متنوعة للظهور علنا في الحياة الإبداعية لدى كل كاتب؛ فنجد على سبيل المثال لا الحصر القصة والقصة القصيرة والرواية. والرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة باللّغة الفرنسية ستكون في هذا البحث مجالا مفتوحا أمامنا للبحث في كل ما له علاقة بتكوينها، أهم الأدوات التي تدخل في مقاربتها، وكذلك

---

* يهدف هذا الكتاب إلى تقديم لمحة عامة عن مجموعة متنوعة من النظريات المختلفة المتضمنة في النقد الأدبي. أنه يقدم عددًا كبيرا من الفلسفات حول مواضيع أكثر مما يجرؤ معظم النقاد على النظر فيه.

1 - *Andrew Bennett, Nicholas Royle: **introduction to literature, criticism and theory**, Pearson Education Limited, Great Britain, third Edition,2004, p 52.*

2 - *Andrew Bennett, Nicholas Royle: **introduction to literature, criticism and theory**, p53.*

تقنيات تقديمها للقارئ، لنسلط الضوء على أعمال كاتب جزائري سيجري التعريف به فيما سيتقدم من البحث وهو الكاتب الجزائري "محمد مولسهول" المعروف باللقب الذي اختاره لنفسه في عالم الكتابة بـ" ياسمينة خضرا" .

وكما سبق وذكرنا فإن الرواية في هذا البحث هي الموضوع الأساسي الذي سنحاول مقاربته، والبحث في عناصره وأهم موضوعاته وبنى تكوينه . اعتمادنا على هذا الأساس وجدنا أنفسنا أمام العديد من المصطلحات المتعقلة بتشكل هذا الفن، والكثير من المفاهيم التي تتغير بتغير البيئة والوضع الاجتماعي الثقافي وحتى السياسي للكاتب وللمنطقة التي يعيش فيها ، لو قمنا بعملية تقصي بسيطة للغاية عن الرواية بشكل عام في الجزائر والعالم العربي" العالم الناطق باللّغة العربية على اعتبارها " فنا غربيا بامتياز لوجدنا أنّ "**من الظواهر اللافتة للنظر في الرواية العربية أنها فن استطاع في وقت وجيز– لا يتجاوز بالكاد المائة سنة – أن يتوسع ويترسخ في الثقافة العربية بشكل واضح**"[1] فبعد سنوات بل قرون من قرض الشعر والتغني به يذهب الكاتب العربي إلى جنس أدبي آخر، يحاول من خلاله نقل واقع وتاريخ، ومناقشة أحداث ووقائع، وتشكيل وتخيل مستقبل واستشراف أحداث "**وغني عن البيان أيضا أنّ هذا الانفجار الذي تتحدث عنه –وإن كنا لا نمتلك الإحصائيات التي تدل عليه– ساهم بدرجة كبيرة في تنويع أساليب السرد ومكوناته وأشكاله، وفي ارتياد آفاق واسعة من الأفكار والتيمات والقضايا ، وفي استنطاق كوامن النفس البشرية**"[2] وإن كان هذا الحكم ينطبق على الرواية المكتوبة باللّغة العربية مقسمة على أنحاء الوطن العربي مشرقا ومغربا ، فالرواية المكتوبة باللّغة الفرنسية في الجزائر لها حيثيات تكوين خاصة . هذه الخصوصية جاءت في الأساس من طبيعة نشأتها ، والفترة الزمنية الحرجة التي

[1] – عبد الرحمان بن علي: ***تحولات الشكل والدلالة في الرواية العربية في العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين***، ضمن كتاب الرواية العربية المعاصرة ثوابت ومتغيرات، تحرير وتقديم: نجم عبد الله كاظم، تأليف مجموعة من المؤلفين، كتارا للنشر، الدوحة/ قطر، الطبعة الأولى، سنة 2017، ص129 .

[2] – عبد الرحمان بن علي: ***تحولات الشكل والدلالة في الرواية العربية في العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين***، ص131 .

عاشتها الجزائر آنذاك . وطبعا لن يناقض حال الكاتب حال الجزائر، بل سنجد الكاتب في مرحلة مهمة للغاية قد اتخذ الكتابة كنوع من أنواع الكفاح التي ساعدته على ضبط إيقاع وجوده الداعم للحريات والبقاء على قيد الأمل في الحرية .

2- الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية /الأدب الكولونيالي:

إنّ كلمة الاستعمار أو الكولونيالية* في كثير من الأحيان تشير إلى فكرة تجلي المستعمر في أرض غير أرضه لفرض وجوده وعاداته وتقاليده، لغته وحتى طريقة عيشه لكي تصبح تلك الأرض الجديدة مستعمرة تابعة؛ وفي هذا السياق يقدم لنا رامي أبو شهاب مقاربة تنطبق بنسبة كبيرة جدا والتجربة الجزائرية حيث يقول: " **ولهذا يجدر بنا طرح عدد من التساؤلات تنبثق حول ماهية هذه الكلمة لتي اتخذت مفهوما حديثا، وتحديدا عند بدء آلة الاستعمار الأوروبي التي أحالت الجغرافيا التي تبتعد عن أراضيها إلى مشاريع للسيطرة . والتملك، بغية تحقيق فوائد اقتصادية مصحوبة بمبررات تنطلق من مبدأ تحسين وتأهيل المكان غير الآهل، وبهدف تطويره حضاريا**"[1] لقد سعت فرنسا بشتى الطرق؛ لكي تسيطر على الجزائر لما للجزائر من خيرات ومميزات تجعل أي بلد استعماري آنذاك يطمع في امتلاكها وضم أراضيها إلى أراضيه . " **لقد كانت الجزائر بلاد أحلام البرجوازية الفرنسية منذ عهد بعيد ، والصور التي رسمها الرّحالة الغربيون عن**

---

* للتوسع يراجع:

- *Frederick Cooper: **Colonialism in question "theory, knowledge, history"**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2005.*
- *Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward W. SAID: **Nationalism, Colonialism, and Literature**, **Introduction by SEAMUS DEANE**, University of Minnesota Press Minneapolis London,1990.*

[1] – رامي أبو شهاب: ***الرسيس والمحاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر «النظرية والتطبيق"***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2013، ص 47 .

الجزائر توحي بقوة عن المطامع الاستعمارية في فترة ما قبل الاحتلال وبعده. ويمكن أن نطالع ذلك في المراسلات التي كان يبعث بها هؤلاء الرحالة الذين "جاؤوا لرؤية البلد من قريب" كما يقول جون ديجو *Jean Dejeux*."[1] ومن بين أهم المساعي التي أرادت لها أن تتحقق هي أن تقوم بعملية الإدماج للجزائريين، خاصة الطبقة التي إن نجحت معها في هذه العملية سيأتيها خير وفير من طرفها، هذه الطبقة هي طبقة المثقفين "**ومن هنا، كان الكتاب الجزائريون الذين كتبوا باللغة الفرنسية ونهلوا من مصادر الثقافة الفرنسية نتاج ظروف تاريخية محكمة، عايشتها الجزائر، وكانت الثقافة الوحيدة المسموح بها آنذاك هي الثقافة الفرنسية بدرجات متفاوتة فحرمان الجزائريين من لغتهم حولها إلى لغة غريبة ويتيمة تتدحرج بين الحياة والموت**"[2] هذا ما أفرز أنواعا للرواية الكولونيالية آنذاك؛ وهو الشيء الذي خلق تصنيفات لم تخطر على بال المستعمر الفرنسي بخصوص هذا الأدب. فالمتصفح للكتب والدراسات السابقة التي تناقش موضوع الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية منذ نشأتها، سيجد نفسه أمام رواية ذات طابع خصوصي؛ إذ هي –أي الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية" **لا تمثل [. . .] التصورات الفرنسية أو المفاهيم الجزائرية، فهي أشبه بكائن مميز يجمع بين الشكل الفرنسي والمضمون الجزائري، كما أشار إلى ذلك الناقد "عبد المجيد حنون" الذي يشبه هذا الكائن بالمولود الاستثنائي، يولد ويكبر ويساهم في الحياة لكنه لا يمتلك شبيها ولا يمكن التخلي عنه**"[3] ولو اعتمدنا على العنصر التأريخي لهذا الموضوع لوجدناها الأسبق في الظهور حسب ما يتم التأريخ له. وهذا الحكم قطعا حسب ما يناقشه مؤرخو الأدب الجزائري المكتوب باللّسان الفرنسي، وكل المشتغلين على هذا الموضوع ونذكر من بينهم "عبد الرحمان بن علي" الذي قدّم تصريحا

[1] – يوسف الأطرش: ***المنظور الروائي عند محمد ديب***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2004، ص13.

[2] – أم الخير جبور: ***الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية***، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013، ص52.

[3] – المرجع نفسه، ص46.

مهما بخصوص هذا الأدب حيث يقول: "**وفي بلدان شمال إفريقيا (المغرب، والجزائر، وتونس وليبيا وموريتانيا) التي لم يكن يشكل فيها الشعر حدثاً بارزا، كانت الرواية، سليلة المستعمر وبنته الأصيلة، هي الخطاب الذي ظل ناضجا ومالكا لكل مكوناته. تتذكر هنا مولود فرعون ومولود معمري الروائيين الجزائريين، وإدريس الشرايبي والطاهر بنجلون المغربيين. . .**"[1] فقد كانت الرواية كمولود أدبي جنسا متكاملا له بنيته التي يعترف بها داخل وخارج الجزائر.

إلا أنّ المؤرخ الفرنسي جون ديجويرى في أدب الأفارقة أو ذوي البشرة السوداء أدبا عنيفا مفككا على صعيد البنية اللغوية الخاصة باللّغة الفرنسية التي يكتب بها كتاب المستعمرة الفرنسية[2]. في حين نجد الواقع يفند هذا الرأي الذي لا يمت للحقيقة بصلة بل على العكس من ذلك تماما، إذ نجد الكثير من الأعمال الروائية التي كتبها جزائريون هي الأكثر مقروئية في فرنسا آنذاك. ومن هنا "**يتفق الجميع أنّ الأدب الجزائري يختلف عن باقي الآداب العربية، إذ الأسس والخصائص مختلفة، حيث لم يكن للاستعمار تأثير متطابق في التعليم والثقافة، فالتجارب متنوعة ويكفي الإشارة إلى التجربة المصرية مع الحماية البريطانية، إذ لم تمنع اللغة العربية في هذه الأرض وإن كانت اللغة الإنجليزية قد فرضت في المدارس لعشرين سنة، في حين نجد أن التفكير الجزائري ذاته يعتبر متباينا ومختلفا، حيث يمثل انصهارا بين الأحاسيس الفياضة والعقلانية الواعية، وهذه الصور الأخيرة يمكنها أن تكون وليدة ثقافة واحدة.**"[3] فالتجربة مختلفة، وطريقة تعامل الانتداب لم تكن

[1] – عبد الرحمان بن علي: ***تحولات الشكل والدلالة في الرواية العربية في العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين***، ص130.

[2] – ينظر أم الخير جبور: ***الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية***، ص47.

[3] – المرجع نفسه، ص 52/51.

كطريقة الاستعمار الفرنسي الذي سعى لكي يبيد المواطن الجزائري بخاصة في سنة 1841 عندما عيّن الجنرال بيجو*؛ الذي مارس سياسة الاضطهاد و التقتيل وتدمير لحمة المجتمع الجزائري من الجذور .

وكما اختلف الأدب الجزائري بشكل عام عن الأدب العربي، فإنّ الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية في الجزائر تختلف عن مثيلتها المكتوبة باللّغة العربية في جميع ربوع الوطن العربي، فقد كانت الرواية المكتوبة باللّغة الفرنسية الأسبق من الرواية المكتوبة باللّغة العربية . والشيء المميز كذلك بالنسبة للأدب الجزائري المعبر عنه باللغة الفرنسية هو أنه خلق حالات واسعة من التلاقح بين حضارتين وطبيعتين وبنيتين اجتماعيتين أقل ما يقال عنهما إنهما متناقضتان **" فالإنتاج الأدبي المكتوب باللغة الفرنسية في المغرب العربي يدرج ضمن نطاق ما يسمى بالمثاقفة لأنه ارتبط بالوجود الاستعماري، ولأن الحضارة الفرنسية فرضت علينا بالعنف خلافا للحضارات الأخرى ولكن والحق يقال فالنتيجة كانت واحدة ولكن بنسب متفاوتة**"[1] فقد جعلت الأدب الجزائري يصبح أدبا عالميا ينتقل لمن لا يملكون ناصية اللغة العربية كتابة وقراءة،

* (توماس روبير بيجو دولا بيكونيري) بالفرنسية(*Thomas Robert Bugeaud*) : المعروف بالدوق دي زيلي ولد في 15 أكتوبر سنة 1784 بليموج، ومات بباريس) فرنسا (بالكوليرا 10 يونيو سنة1849 . للتوسع يراجع:

- *Jean Gottmann, "Bugeaud, Galliéni, Lyautey: **The Development of French Colonial Warfare**", in Edward Mead Earle (ed.), in: Makers of Modern Strategy, 234-59 (Princeton: Princeton University Press 1943).*
- *Sullivan, Anthony Thrall (1983). Thomas-Robert Bugeaud. **France and Algeria, 1784-1849**. Archon Books. p. 36.*

[1] -أم الخير جبور: ***الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية***، ص 52/51 .

وجعلت من الفرنسيين في حد ذاتهم ينبهرون لأساليب الكتاب الجزائريين الذين تفننوا في تقديم أرقى صور البلاغة والإيحاء والترميز الممكنة لتصل إلى فئات مختلفة وعديدة وعلى نطاق واسع كذلك .

أ- الرواية الجزائرية الكولونيالية الإندماجية:

وفي هذه المرحلة تحديدا أي مرحلة الاستعمار الفرنسي يمكن للباحث المتقصي تاريخيا لهذا الأدب أن يلاحظ نوعين من الكتاب الجزائريين المعبرين باللّغة الفرنسية؛ وحسب أحمد منور وأم الخير جبور نجد نوعين: هما الكتاب الجزائريون الذين تتلمذوا على أيدي فرنسا ، وهم من يرون الفضل الكامل لها في جعلهم ينتمون لحاضرة ثقافية كفرنسا . فاعتبروها الأم والمخلص، وبهذا الصدد نجد أول رواية كتبت كانت سنة 1920 للقايد بن شريف* بعنوان أحمد بن مصطفى قومي[1]، وهي البداية الفعلية للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية حسب ما يقدمه لنا المؤرخ جان ديجو **Jean Dejeux**[*].

لتتبعها عناوين روايات أخرى على فترات متقاربة زمنيا . كرواية عبد القادر حاج حمو سنة 1925 بعنوان " زهرة زوجة المنجمي"، كذلك نذكر رواية شكري خوجة التي صدرت سنة 1928 بعنوان **Maamoun**

---

* قايد بن شريف محمد : من قبيلة ولاد نايل ومن عائلة شريفة، حج إلى مكة سنة 1913 ، وشارك في الحرب العالمية الأولى، توفي بمرض التيفوس سنة 1921 .

للتوسع يراجع:

- أم الخير جبور : ***الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية***، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013 .

[1] – ينظر: أحمد منور : ***"الأدب الجزائري باللسان الفرنسي "نشأته وتطوره وقضاياه"*** دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013، ص 74 .

* للتوسع يراجع:

- *Jean Dejeux : **Littérature maghrébine de langue française « introduction générale et Auteurs**, Editions Naaman, C.P.697, Sherbrooke, Québec, Canada.*

l'ébauche d'un idéal مأمون بدايات مثل أعلى، ورواية "العلج أسير ببروسيا" **El Euldj, Captif des Barbaresques** للمؤلف ذاته بحيث صدرت سنة 1929 . وغيرها من الروايات التي نادت بفكرة محورية بل أساسية وهي فكرة الاندماج مع فرنسا، كونها سيطرت على عقولهم ونجحت في مساعيها لإقناعهم بهويتها التضليلية التي يراها أغلب هؤلاء الكتاب على أنها وجه الحضارة الأسمى الذي جاء لينقذ الجزائر من الجهل والضياع الحضاري .

ب- الرواية الجزائرية الكولونيالية الثورية

لقد كان للحرب العالمية الثانية تأثيرات لا يستهان بها على صعيد تشكيل وعي الفرد الجزائري بصفة عامة والمثقف بصفة خاصة؛ فقد أصبح كل الجزائريين يطمحون إلى الحرية. لقد عززت فيهم فكرة الثورة والتضحية من أجل الوصول إلى المبتغى . ففي سنة 1948 صدرت روايتان:

- إدريس ***Idriss*** لعلي الحمامي
- لبيك ***Lebbeik*** لمالك بن نبي[1] يمكن الجزم أن ظهور هذين الروايتين هو نقطة انطلاق لمسار روائي جديد .

فبعد التغزل السافر بالمستعمر، وكل ما له وما عليه من تبعات . جاءت الرواية الثورية لتعرية الواقع المزين بصنوف المديح والدعاوي المفرطة للحصول على رضا فرنسا . لتكشف عن البؤس والحرمان الذي يعانيه الجزائري في ظل الحكم الفرنسي الغاشم . ولعل أهم من يمثل هذا التيار الذي حاول بشتى الطرق تجاوز تلك الصورة النمطية السابقة عن الكتابة الإبداعية هو محمد ديب والذي اختار الشعب بطلا في رواياته . فحقق معادلة مهمة للغاية لتكشفت هذه الأخيرة عن مدى زيف العلاقة بين الإدارة الاستعمارية والأهالي البائسين من سكان الجزائر . فنجد رواية الدار الكبيرة ***La Grande***

[1] - ينظر: أحمد منور: ***الأدب الجزائري باللسان الفرنسي "نشأته وتطوره وقضاياه"*** ، ص104

maison لمحمد ديب التي نشرت سنة 1952 لتعالج الروايات التابعة لها عن معاناة العمال والحرفيين والفلاحين وذلك في الحريق ***L'Incendie*** الصادرة سنة 1954، والنول ***Le Métier à Tisser*** الصادرة سنة 1957 . لقد تعلم التلميذ الدرس وهو الآن يتجاوز معلميه وأساتذته . فقد أضحى محمد ديب الكاتب الأكثر مقروئية في فرنسا وأكثر كاتب يتابع أكثر من كتابهم فقد جسد فكرة المقاومة بلغة الآخر بشكل يثير الدهشة .[1] وسارت العديد من الروايات الجزائرية على هذا المنوال كرواية مولود معمري نوم العادل ***Le sommeil du Juste*** الصادرة سنة 1955، ورواية نجمة ***Nedjma*** لكاتب ياسين سنة 1956 . كما أن فكرة تخليد الثورة كتابيا كانت حاضرة وبقوة من خلال تجسيد كل الأحداث التي مرت بها الثورة المسلحة الجزائرية من خلال الشخوص والوقائع التاريخية التخييلية التي كتبها كل من مالك حداد ومحمد ديب في روايته ونذكر على سبيل المثال لا الحصر العناوين التالية:

مالك حداد في رواياته:

- الانطباع الأخير *la dernière Impression* 1958
- التلميذ والدرس .1960 *L'élève et La leçon*
- رصيف الأزهار لا يجيب .1961 *Le Quai aux fleurs ne réponds pas*

أما محمد ديب: ففي روايته صيف إفريقي *Un été Africain* التي صدرت سنة 1959 .[2] لقد كانت هذه الروايات عبارة عن رسم واضح لمآلات الجزائر وحاضرها وكل ما اعتورها من أحداث، كما قدمت مفاهيم جديدة للنضال .

---

[1] – ينظر: أحمد منور: ***الأدب الجزائري باللسان الفرنسي "نشأته وتطوره وقضاياه"*** ، ص106-107 .

[2] – ينظر: المرجع نفسه ص110 .

ج- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ما بعد الكولونيالية:

عقب استقلال الجزائر لم يسمح الكاتب الجزائري لنفسه أن يتخلى عن أهم المواضيع التي كان يكتب عنها، ولقد استمر الأمر طيلة الستينات والسبعينات، فالقارئ والمتتبع للأدب الجزائري آنذاك يجد نفسه أمام أعمال مولود معمري مثلا في الأفيون والعصا *L'opium et le Bâton* سنة 1965، وقبل هذه السنة بالتحديد نجد آسيا جبار في روايتها أطفال العالم الجديد *Les enfants du nouveau Monde* سنة 1962.

ليظهر توجه جديد من الكتاب آنذاك وهم الكتاب الذين يرون في التقلبات السياسة التي حدثت في الجزائر موضوعا لها بخاصة الانقلاب الذي حدث ضد بن بلة والذي قاده الهواري بومدين، فأصبحت الثور في نظرهم تحيد عن مبدئها الأسمى وخير مثال على قولنا هذا هو روايتي رشيد بوجدرة التطليق *La répudiation* سنة 1969، ورواية ضربة شمس *L'insolation* سنة 1969.

لقد أصبح الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بعد الاستقلال سنة 1962 أو بالأحرى بعد فترة السبعينات عبارة عن أدب تغيرت الكثير من ملامحه وذلك بسبب التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الثقافية التي طرأت، وهذا ما جعل طريقة وأسلوب الكتابة لدى الكتاب في هذه الفترة تتغير كذلك بصورة طردية. ففي الوقت ذاته نجد المشهد الثقافي قد شهد العديد من التغيرات على مستوى الكتاب الذين كانوا أكثر نشاطا في فترة الاحتلال الفرنسي؛ فنجد توقف مولود فرعون ***Mouloud Feraoun*** النهائي بعد اغتياله*.

---

* **مولود فرعون:** كاتب جزائري باللغة الفرنسية، ولد سنة 1913 في منطقة تيزي هيبل ولاية تيزي وزو، وتم اغتياله يوم 15 مارس 1962 من طرف المنظمة الجيش السري. بدأ الكتابة في ربيع 1939؛ فكتب روايته الأولى والأشهر التي سميت بـ فورولو منراد ثم سميت لاحقا بابن الفقير (وهو الاسم الذي اشتهرت به) للتوسع يراجع:

أما مولود معمري *Mouloud Mammeri فقد اختار التعليم .

في حين مالك حداد *Malek Haddad اختار الصمت بدل الكتابة باللغة الفرنسية كمبدأ تبناه، لتتجه آسيا جبار *Assia Djebar نحو السينما .

- *Salim Jay : **Dictionnaire des romanciers algériens**, Editions la Croisée des chemins, Casablanca, 2018, p 299-303).*

*__مولود معمري__ :روائي وباحث أمازيغي جزائري في اللسانيات الأمازيغية، ولد في 28 ديسمبر 1917 بتاويرت ن ميمون في آيت يني (القبائل الكبرى)، انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى مدينة الرباط للدراسة التي واصلها في بالجزائر ثم في باريس . مارس مهنة التعليم ابتداء من سنة 1947 في المدية وفي جامعة الجزائر 1962 . كان أول رئيس ل اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1963، لكنه لم يدم طويلا في منصبه نظرا للخلافات الايديولوجية بين أعضاء الاتحاد حول دور المثقف في المجتمع .

للتوسع يراجع:

- *Salim Jay : **Dictionnaire des romanciers algériens**, Editions la Croisée des chemins, Casablanca, 2018, p389- 391).*

*__مالك حداد__ :شاعر وكاتب وروائي جزائري ولد بمدينة قسنطينة وفيها تعلم . ثم سافر إلى فرنسا ونال الإجازة في الحقوق ولما عاد أصدر مجلة " التقدم" وشارك في الثورة الجزائرية. تميز إنتاجه بنفحة فلسفية . له: " الشقاء في خطر" و" الإحساس الأخير له ديوان " أنصتي وأنا أناديك " وكلها بالفرنسية .

للتوسع يراجع:

- *Salim Jay : **Dictionnaire des romanciers algériens**, Editions la Croisée des chemins, Casablanca, 2018, p327-333).*

*آسيا جبار :أكاديمية، كاتبة، روائية، ومخرجة جزائرية . معظم أعمالها تناقش المُعضلات والمصاعب التي تواجه النساء، كما عرف عنها الكتابة بحس أنثوي الطابع . للتوسع يراجع:

- *Salim Jay : **Dictionnaire des romanciers algériens**, Editions la Croisée des chemins, Casablanca, 2018, p264-271).*

ليصب كاتب ياسين *Kateb Yacine** جل اهتمامه في المسرح باللّغة الدارجة "**إنّ السمة العامة التي تتسم بها أعمال مرحلة ما بعد الاستقلال هي "الرفض وإعادة النظر"، لقد انتهت الثورة ضد الآخر، ونحن وجها لوجه أمام أنفسنا، وقد وجد الكاتب دوره الاجتماعي كمنبه وكناقد لمجتمعه**"[1]

وعند اجتياز مرحلة الثمانينيات بما فيها وما عليها من أحداث تدخل فترة التسعينيات التي شهدت حدثا بارزا هو العشرية السوداء وفي الوقت ذاته تم الإعلان عن شكل آخر من أشكال الكتابة في أولى روايات محمد مولسهول الملقب بـ "ياسمينة خضرا " الذي أصبح معروفا للجمهور الجزائري والعالمي بهذا الاسم المستعار . فقد كتب القصة المثيرة في *Le dingue au bistouri*[2] (1990) و *la foire des enfoirés* (1993)، *L'automne des chimères*[3] (1998) والتي تتضمن نقدا لاذعا للنظام السياسي والاجتماعي الجزائري .والذي بدوره ينقل القارئ إلى عالم التجسس والغموض والجريمة لطرح الأسئلة حول الواقع الجزائري في السنوات الأخيرة .

---

* **كاتب ياسين** :ولد بدائرة زيغود يوسف ولاية قسنطينة في 6 أوت 1929 . بعد فترة قصيرة تردد أثنائها على المدرسة القرآنية بسدراتة (سوق أهراس) التحق بالمدرسة الفرنسية ب بوقاعة *la Fayette* سابقا ولاية سطيف سنة 1935 إلى غاية سنة 1941 حيث بدأ تعليمه الثانوي بسطيف حتى الثامن من شهر ماي 1945 . شارك في مظاهرات 8 ماي 1945، قبض عليه بعد 5 خمسة أيام ببوقاعة فسجن وعمره لا يتجاوز 16 سنة، وكان لذلك أبعد الأثر في كتاباته. للتوسع يراجع

- *Salim Jay : **Dictionnaire des romanciers algériens**, Editions la Croisée des chemins, Casablanca, 2018, p351-356).*

[1] – يوسف الأطرش: ***المنظور الروائي عند محمد ديب***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2004، ص 58

[2] - *Yasmina Khadra: **le dingue au bistouri**, Edition Média-Plus, Constantine, 2012.*

[3] - *Yasmina Khadra: l**e quatuor algérien «la part du mort, morituri, double blanc, l'automne des chimères»** ،Edition Gallimard, 2008.*

أما في *Les agneaux du Seigneur*[1] (1995) و *A quoi rêvent les loups*[2] غيريا سمينة خضرا طريقة كتابته ليختار الكتابة الواقعية. ليكمل عملية الكتابة والإبداع إلى غاية هذه اللحظة التي نحن بصدد كتابة هذا البحث عن جل أعماله. بخاصة تلك التي صدرت مؤخرا وهي كالآتي:

- *La Dernière Nuit du Raïs, Julliard, 2015*[*]
- *Dieu n'habite pas La Havane, Julliard, 2016*[*]
- *Khalil, Éditions Casbah et Julliard, 16 août 2018*[*]
- *L'outrage fait à Sarah Ikker, Éditions Casbah (2 mai 2019). Éditions Julliard (2 mai 2019)*
- *Le Sel de tous les oublis, (Julliard, août 2020), (Casbah Éditions, août 2020)*
- *Pour l'amour d'Elena, (Mialet Barrault, mars 2021)*
- *Les vertueux, (casbah éditions, out 2022).*

وهذا الاختلاف في المواضيع هو ما يثبت قول محمد بوعزة في عبارته التي تؤكد أنّ الكاتب ما بعد الكولونيالي أراد التحرر من فكرة التبعية للمركزية الغربية حيث يقول: " **مع تفكيك الاستعمار وتحرر المستعمرات القديمة وحصولها على الاستقلال، لم يقتصر طموح المستعمرات على استكمال مشروع الاستقلال السياسي، بل سعت إلى تأكيد استقلالها**

[1] - *Yasmina Khadra: **les agneaux du Seigneur**, Edition Julliard, Paris, 1998.*

[2]- *Yasmina Khadra: **A quoi rêvent les loups**, Editions Julliard, S.A. Paris, 1999.*

[*] تمت ترجمة الرواية من طرف: أنطوان سركيس، عن دار الساقي، بيروت/لبنان، كطبعة أولى، السنة 2016.

[*] تمت ترجمة الرواية من طرف دار أنطوان هاشيت للنشر، بيروت/لبنان، تر: حسين قبيسي، سنة 2018.

[*] أعلن الروائي ياسمينة خضرا عبر صفحته الرسمية "الفيسبوك" عن صدور النسخة العربية من روايته "خليل"، وذلك عن دار أنطوان هاشيت للنشر، بيروت لبنان. تاريخ النشر: 2020/10/01.

الثقافي عن المركزية الغربية . وشكلت المقاومة الثقافية دافعا حيويا محرضا على المقاومة السياسية والشعبية"[1] ففكرة ما بعد الكولونيالية فكرة تعتمد في الأساس على فكرة الاختلاف، اللامتوقع . فالمستعمر غالبا ما يتوقع بعد انسحابه أن جل أعماله التي قام بغرسها في جذور البلدان المستعمرة ستستمر بشكل طردي من دون مقاومة . في حين انقلب السحر على الساحر وأصبحت المستعمرات عبارة عن خطاب مختلف يعزز من فكرة الانفصال وتدمير مركزية الغربي المستعمر .

3- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بين الهوية والانتماء:

إن الرواية كفن تجعل من كاتبها شخصا يحاول بشتى الطرق أن ينقل الواقع بطريقة ملفتة للقارئ، وفي غالب الأحيان عليه أن يوازي بين فكرة الجذب وفكرة الإقناع بكل العناصر التي تتوفر في نصه الروائي . والكاتب الجزائري كما ذكرنا سابقا قد حاول بشتى الطرق أن يثبت وجوده وكيانه المنفصل عن الاستعمار اعتمادا على ما يعرف بهويته . ولكن السؤال المطروح هنا : ما هي الهوية ؟ وهل هوية الكاتب هي هوية نصه ؟ وهل فكرة التطابق بين العنصرين واردة ؟ حسب عبد الغني بوالسكك" **فإن تكون الهوية عند الشعوب والأمم لا تتم في زمن قصير، إنها نتاج حقب تاريخية طويلة، تتمازج فيها عناصر كثيرة، من تجارب الأجداد إلى بيئة جغرافية مشتركة، بالإضافة إلى المشتركات الدينية واللغوية والاجتماعية كالعادات والتقاليد وتنمو الهوية وتتعرض لعملية تمحيص وغربلة . ولا يبقى منها إلا العناصر الأساسية التي تعبر عن**

[1] – محمد بوعزة: ***سرديات ثقافية "من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف"*** ، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، الجزائر/الرياض/ بيروت، الطبعة الأولى، السنة 2014، ص 46 .

المشترك الثقافي، كما تتعرض الهوية لأخطار التحلل والتفسخ، وتختبر قوة مقاومتها للعناصر الهجينة القادمة من خارجها والتي تهدد جوهرها"[1] والفكرة من ها بشكل أدق أن الهوية الجمعية تتشكل من مكونات هي:

- الزمن/الوقت المشترك
- تجارب الأجداد
- المشتركات الدينية واللغوية والاجتماعية
- كما أنها تتميز بالحركية والدينامية وتتنافى مع الثبات والجمود .

ف "**هل هويتنا بداخلنا ؟ [. . .] . هناك محاجتان .**"[2] والمحاجتان تحتاج إلى إمعان فكر ونظر بحيث تقول " **الأولى أن الهوية علاقية، ما يعني أنها لا توجد داخل الشخص، ولكنها تكمن في العلاقات بين الشخص والآخرين . وتبعا "لهذه المحاجة، يتعين عند إيضاح هوية شخص ما تعيين الاختلاف بين ذلك الشخص والآخرين: يتعين الإشارة ليس للحياة الداخلية للشخص وإنما لنظام الاختلاف الذي تبنى من خلاله الشخصية الفردية . بعبارة أخرى، الهوية الشخصية ليست محتواة مطلقا في الجسد؛ إنها تبنى أو تتشكل بواسطة الاختلاف .** "[3] هذه المحاجة التي تعتمد في الأساس على فكرة الغيرية كأساس متين لتبيين الهوية الفردية والجمعية هي التي تضمن ظهور الهوية في أسمى صورها اللامادية، فالاختلاف الذي يكون بين الفرد والآخر يضمن نوعا من التمييز والظهور والبقاء "**والمحاجة الثانية أن الهوية ليست بداخلنا**

---

[1] – عبد الغني بوالسكك: ***الهوية والاختلاف بين التواصل والصدام***، ضمن كتاب السؤال عن الهوية "في التأسيس، والنقد، والمستقبل"، إشراف وتنسيق البشير ربوح، منشورات الاختلاف/ضفاف، الجزائر/بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2016، ص 60/61 .

[2] - مارك كوري: ***نظرية السرد ما بعد الحداثية***، تر: السيد إمام، شهريار، العراق/البصرة، الطبعة الثانية، السنة 2020، ص23 .

[3] - المرجع نفسه، ص23 .

لأنها توجد فقط كحكاية. وما أعنيه بذلك شيئين: أن السبيل الوحيد لتبيان من نحن هو أن نروي قصتنا، أن ننتقي أحداثا رئيسية تميزنا وننظمها تبعا للمبادئ الشكلية للسرد – أن نتحدث عن أنفسنا كما لو كنا نتحدث عن شخص آخر، ولأغراض التمثيل الذاتي؛ وأن نتعلم أيضا كيف نروي الذات من الخارج، من قصص أخرى، وخصوصا من خلال سيرورة التماهي مع شخصيات أخرى. وهذا يمنح السرد عموما إمكانية تعليمنا كيف نتصور أنفسنا، ما يمكن أن نفعله بحياتنا الداخلية، وكيف ننظمها"[1] هذه المحاجة أقرب إلى موضوع الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في الجزائري وقضية هويتها وانتمائها. لأن الكاتب الجزائري توخى الحذر الشديد في التكلم عن شعبه وواقعه. فلكي يقول من نحن عليه أن يروي قصته. ولهذا كان الأمر حاسما بالنسبة للكاتب الجزائري باللغة الفرنسية حيث " **اتفقت الآراء النقدية في تحديد انتماء الكتاب الجزائريين انتماء جغرافيا بالدرجة الأولى، فكل كاتب مارس وظيفته على أرض تسمى الجزائر هو جزائري دون الرجوع إلى لغته وانتمائه التاريخي**"[2] وإن كان الأمر قد حسم بخصوص الكاتب في حد ذاته فأن أحمد منور في بحثه الموسع عن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قد حسم أمر الأدب بشكل دقيق حيث يقول: "**إنه لا يمكن بأية حال من الأحوال الفصل بين هذا الأدب وبين الظروف التاريخية التي صنعته، ومن هنا فهو بإيجابياته وسلبياته على السواء أدب جزائري، [. . .] ولكنه لا يمكن لنا بأية حال من الأحوال أن نعده أدبا قوميا، بحكم اللغة التي كتب بها، حيث أن الأدب القومي لا يكون بغير اللغة القومية [. . .] فإن حقيقة كون هذا الأدب مكتوبا باللغة الفرنسية، وهي لغة أجنبية في الجزائر من الناحية الرسمية، يمنعه من أن يكون أدبا قوميا**"[3]

---

[1] – مارك كوري: ***نظرية السرد ما بعد الحداثية***، ص23.

[2] – أم الخير جبور: ***الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية***، ص35.

[3] – أحمد منور: ***الأدب الجزائري باللسان الفرنسي "نشأته وتطوره وقضاياه"*** ، ص182.

وعلى الرغم من هذه المحاولة البسيطة لمقاربة الهوية إلا أنها تبقى موضوعا شائكا، ومتعددا ومتحركا ويصعب القبض عليه في معنى واحد فقط.

ثانيا: أولى العتبات/ أولى البنى المعرفية للرواية:

من غير المعقول أن ينسب كل ما يأتي في غلاف الرواية لكاتب الرواية، ولكن تحقيقه للمعلومات ومراجعتها وتقديمه الموافقة الكلية على الخروج بهذه الطريقة يساعد القارئ على مقاربة العتبات الأولى للرواية منذ حصول القارئ عليها لغاية انتهاء عملية القراءة. وياسمينة خضرا معروف للغاية بوجود ناشرين مهمين يسلطون الضوء على منشوراته وكتبه وكل ما تعلق بترجمتها والترويج لها سواء أكان ذلك داخل الجزائر أم خارجها – تحديدا المنطقة الأوروبية الناطقة باللّغة الفرنسية.- ولو حاولنا تحديد أولى العتبات التي تمكننا من الولوج إلى عالم الرواية لن نجد أحسن من التصنيفات التي قدمها جيرار جينيت* عندما تحدث عن فكرة المناص* *paratexte*. ولهذه العتبات وظيفتين أساسيتين يمكن لنا شرحها بطريقة واضحة من خلال المخطط الآتي:

---

*جيرار جينيت: (*Gérard Genette*)من السباقين في تبني قضية العتبات عبر دراسات معمَّقة على مستوى التنظير، في كتابَيْه: أطراس (*Palimpsestes*)وعتبات .(seuils

* **المناص**: هو –حسب عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات– مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب والعنوان والجلادة *jaquette*، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات *catalogue*، المكلف بالإعلام، دار النشر . . .للتوسع يراجع:

- عبد الحق بلعابد: ***عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)***، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008.

مخطط رقم 06: يبين أهم الوظائف المتعلقة بالمناص *paratexte*

لقد تغيرت الأحوال التي تتعلق بنشر الكتاب وكيف يستقبله القارئ فكتاب نشر في القرن التاسع عشر لا يشبه أبدا كتابا ينشر في السنوات الأخيرة من القرن الواحد والعشرين، وهذا فعلا ما عالجه جيرا جينيت وصرح به عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات حيث يقول:" **الملاحظ كما يرى "ج. جينيت" أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19 م، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد و مواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف**

الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى"[1] إن كل هذه التغيرات الحاصلة والتي طرأت على غلاف الكتاب أو الرواية تحديدا تجعل من عملية التأويل أكثر نشاطا بل و أكثر تركيزا على كل عناصر هذا الغلاف* . وفيما يلي سنحاول تأويل كل ما أتت به أغلفة الروايات التي تم اختيارها للدراسة بهدف تقديمها كعتبات أولى تساعدنا على فعل الولوج إلى النص المراد تحليله. وذلك أننا ننتقل من أساس مفاده أن كل ما تعلق بالرواية سواء أكان النص أم كل ما له علاقة بالنص فهو يشكل نسقا تاما يقدم نفسه ويفتح الكثير من الأبواب نحوه للتأويل

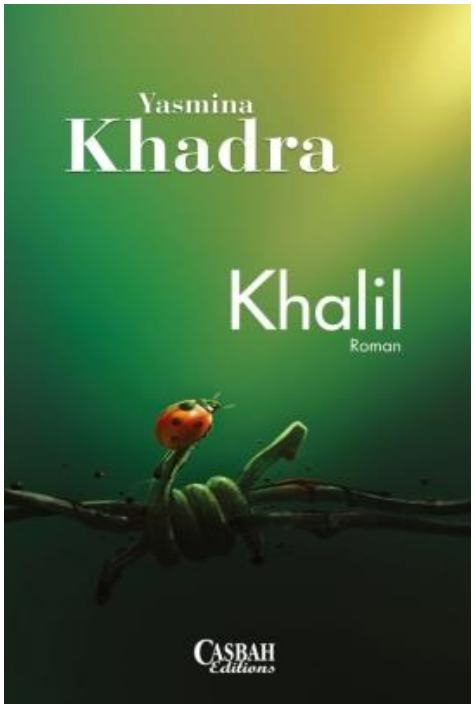
[1] – عبد الحق بلعابد: ***عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)***، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 46.

* يقدم عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات تفصيلات مهمة للغاية بخصوص كل ما ناقشه ج. جينيت حول موضوع المناص، فالغلاف في هذه الحالة ينتمي إلى ما يعرف بالمناص التأليفي (مناص المؤلف) *paratexte auctorial* وهو من بين عناصر أخرى تتمثل في اسم الكاتب والعنوان والعناوين الداخلية، الاستهلال والاهداء. في حين يوجد تقسيم آخر يعرف بالنص الفوق لاتأليفي وهو عام وخاص. للتوسع يراجع:

- عبد الحق بلعابد: ***عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)***، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008.

1- رواية خليل Khalil*:

- الغلاف:



يعدّ الغلاف أحد أهم العتبات التي تكون هي أولى الرسائل التواصلية بين النص الروائي وبين المتلقي. ولو قاربنا بطريقة بسيطة عقلية القارئ المعاصر مقارنة بما كان سابقا لوجدنا تغيرات جذرية بخصوص الكتاب الورقي فقد أصبحت فكرة إخراج الكتاب في أجود حلة رهانا يصعب تحقيقه بوجود الكتاب الإلكتروني واللوحات الإلكترونية التي قدمت مجموعة من الوسائط وأساليب العرض التي تغري القارئ وتجعله موعودا بتجربة قرائية ثلاثية الأبعاد . لهذا نجد الكثير ممن يهتمون بالنشر لياسمينة خضرا يركزون كثيرا على فكرة الغلاف لسببين أساسين: أولهما هو شهرته العالمية التي يريدون نقلها أينما حلت روايته، ثانيهما أن الرواية بسبب شهرتها عليها أن تحقق ربحا تجاريا يوازي مدى شهرتها .

* رواية خليل *Khalil* : هي رواية لياسمينة خضرا صادرة عن دار القصبة بالجزائر سنة 2018، تقع الرواية في 260 صفحة. من الحجم المتوسط تقع في قسمين رئيسين ومتوازنين في عدد الصفحات. عناوين الأقسام كالآتي:

1. طيور الأبابيل *les oiseaux d'Ababil* وفيه ثمانية أجزاء مرقمة من 1-8 تصاعديا .
2. كونسرتو دو مينور لفدائي *Concerto en do mineur pour un Kamikaze* وفيه سبعة أجزاء مرقمة تصاعديا كذلك من 1-7.

- **مقاربة العناصر التشكيلية في صورة الغلاف** :في غلاف رواية "خليل" نجد أن الصورة قد اُختيرت بعناية تامة انطلاقا من اللون وانتهاء بكل تلك التفاصيل التي ساهمت في تركيبية الصورة كأيقونة تعبر عما يوجد في الرواية من أحداث. فلو قاربنا اللون الأخضر لوجدناه يعبر سطحيا على لون مريح للعين يجذب القارئ كونه لونا يريح بصره ونفسيته بشكل خاص، في حين لو تعمقنا أكثر لوجدنا هذا اللون يرتبط بمعتقدات مثالية حول لون كل ما له علاقة بالجنة والفردوس، وهو من بين أهم المعتقدات الشائعة في البلدان العربية والإسلامية بشكل عام. فقد تم ربط اللون الأخضر دائما في مخيلة القارئ العربي باللون الأخضر؛ ولكن الرواية كتبت باللغة الفرنسية وبالتالي تحمل نموذجا حضاريا قد يختلف كثيرا عما هو سائد في الثقافة العربية. ولكن اللون يبقى ذا معنى عالمي فمن معنى الفردوس إلى معنى الحدائق وبالتالي الأرض. إنّها الأرض التي تكون خصبة وتستقبل كل صنوف المزروعات. نأتي على ما تتضمنه الخلفية الخضراء المتفاوتة في الحدة والتركيز اللوني في كونها تحمل سلكا حديديا وهو من تلك الأسلاك التي توضع على الحدود أثناء الحروب، أو أثناء توقع أي شغب أو سرقة لمكان ما . هذا السلك الشائك المكهرب يحمل دعسوقة صغيرة تسير برفق على أكثر أطرافه حدة لدرجة أن قطرات الدم على السلك الشائك قد أصبحت ظاهرة للقارئ الذي يتصفح الواجهة بشكل أولي. هنا تحديدا يطرح القارئ تساؤلا جوهريا:" ما الذي يجمع بين السلك الشائك والدعسوقة والدم الأحمر القان على السلك؟". إنّ فكرة وجود الحشرة النافعة "الدعسوقة " فوق السلك الشائك في الأرض الخصبة الخضراء هو نوع من الرسالة العميقة التي يرسلها لنا هذا التركيب الأيقوني (الصوري) والتي مفادها: أن الأرض التي نتحدث عنها هي أرض قد تم تحديدها بالأسلاك الشائكة للحماية أو خوفا من التدمير والسلب. وكما هو معروف في الثقافة الغربية فإن دم الدعسوقة أو قتلها هو نذير شؤم على اعتبار أنها حشرة جالبة للحظ. هذا ما يكمل تصورنا لمنحى المعاني التي يرسلها هذا الغلاف المليء

بالإشارات والرموز التي تحقق أبعادا تتحقق فيما بعد أثناء عملية القراءة لكل حدث يقرر الكاتب خوضه مع متلقيه. إن الغلاف يعد القارئ ضمنيا بأنه سيجد أحداثا توازي فكرة قتل جالبة الحظ وسيلان الدم الأحمر القاني. وأن تلك الأسلاك هي موازية كذلك لأحداث مرحلية وحازمة في ثنايا السرد لتعده بشكل كلي أنه سيقرأ عملا له من البناء والتشويق ما يجعله يقتني هذه الرواية بكل تأكيد .

- **العنوان والمؤشر الجنسي*L'indication générique*:** ليأتي بعد المؤشرات الصورية واللونية اسم الكاتب وعنوان الرواية "خليل" اللذان ظهرا بخط أجنبي عريض وكبير نوعا ما باللون الأبيض لإبانة اسم الكاتب والذي يملك جمهورا واسعا من القراء الذين ينتظرون رواياته بفارغ الصبر مما يجعل فكرة تمييز الاسم سهلة للغاية. كل هذه العناصر تبني في وعي القارئ بنى معرفية متكاملة عن كل ما يقوم الكاتب بنشره. أما عن عنوان الرواية – **والمتعارف عليه أن العنوان اسم nom للكتاب، به يعرف كما جرت العادة في التسمية**[1] – فقد جاء عبارة عن كلمة واحدة "خليل" هو اسم الشخصية المحورية في الرواية وهو الذي تدور حوله جل المعطيات السردية التي يريد الكاتب مشاركتها مع القارئ. ضمن ميثاق جنسي محدد هو "الرواية" والذي كتب على الواجهة بخط صغير مقارنة بالخطين السابقين. ووجود هذا التصنيف ضروري للكاتب والناشر وللمتلقي فهو يحدد مستويات تلقي العمل ضمن التخييلي لا الواقعي الحقيقي. إنّه كالميثاق الذي يرسل من خلاله الكاتب تأشيرة دخول القارئ إلى نصه دون أية أحكام مسبقة أو قراءات مطابقة وموزاية لعوالم الواقع. وهذا تحديدا ما يقوله عبد الحق بلعابد عن كون هذا الأخير "**يعدّ نظاما رسميا عبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو أهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو**

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 78.

إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل"[1] هذا ما يقلل نسبة فعل اسقاط أي حدث أو معلومة على حياة الكاتب.

- **تصدير الرواية: *Epigraphe***

لقد استخدم ياسمينة خضرا في روايته خليل تصديرا، وقد تحدث عنه جيرار جنيت ووضحه جيدا، "**فتصدير الكتاب اقتباس بجدارة، بإمكانه أن يكون فكرة، أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية**" [2] والواضح أنّ ياسمينة خضرا قد أراد قول شيء مهم للغاية للأجيال القادمة، والقراء الذين قرروا اقتناء روايته. فقدم لهم حكمة بسيطة لكنها أبدا لا تخل من فكر عميق فكان القول كالآتي:

« Pour accéder à la postérité, nul besoin d'être un héros ou un génie - il suffit de planter un arbre. »

" لتدخل التاريخ ليس عليك أن تكون بطلاً أو عبقريًا – ما عليك سوى زرع شجرة." يفتتح الكاتب روايته بهذه الحكمة البسيطة والتي تبدو للقارئ في الوهلة الأولى عبارة سطحية قد لا تؤدي أي شيء بخاصة في عصرنا المعاصر، زمن البطولات السريعة والقصص الخالدة في العالم الافتراضي. إن الكاتب يؤكد للقارئ فكرة قارة مفادها أن فكرة الدخول إلى التاريخ وأن يكون الإنسان خالدا، هو أن يكون مع نفسه وأمام ربه الكريم. أما تلك البطولات التي استغلها الكثير من الناس لخداع بعضهم البعض في كون البطولات العظمى دائما ما ترتبط بالأفكار الغريبة والأفعال والسلوكيات غير المتزنة. فخير لك أن تزرع شجرة من أن تفجر

[1] – عبد الحق بلعابد: ***عتبات***، ص 89.

[2] – المرجع نفسه: ص 107

نفسك في سبيل جهاد مزيف يطرحه في روايته التي نحن بصدد دراستها في هذا الفصل. بالإضافة إلى هذه الحكمة الموجودة في التصدير فإنه وجب التنويه كون فكرة وجود هذه التعابير في بداية الرواية لهو من أهم العناصر التواصلية اللسانية والتي تملك قيمة جمالية فهي تجذب القارئ نحو محتوى الرواية بطريقة تجعله يطرح عديد التساؤلات عن القصة وعن الأبطال وكيف للكاتب أن وصل لهذه الحكمة وجعلها في بداية روايته. هذه التقنية ترفع النص في وعي القارئ نحو جمالية تشويقية لما سيكون في النص وكأنها لفتة استباقية لما سيكون.

2- ليلة الرّيس الأخيرة

ليلة الريس الأخيرة *la dernière nuit de Rais* هي ثاني روايات ياسمينة خضرا التي نحن بصدد دراستها، كل العناصر التي سنقوم بتحليلها قد شكلت لوحدها نسقا معرفيا خاصا بها. صدرت هذه الرواية

عن دار القصبة بالجزائر. ولها ترجمة قام بتقديمها أنطوان سركيس عن دار الساقي. رواية ليلة الريس الأخيرة في نسختها الفرنسية تحتفي بمحتوى النص الروائي بشكل كثيف مقارنة بما يوجد في النسخة المترجمة. ولكي نعرف كل الفروقات في الغلاف والتكثيف في المعاني نضع الجدول الآتي:

- **الغلاف في النسختين الأجنبية والمترجمة:**

الغلاف / مكوناته	الطبعة الأصلية باللغة الفرنسية	تحليل وتأويل المكونات	الطبعة المترجمة إلى اللغة العربية	تحليل وتأويل المكونات
الألوان	كل الغلاف عبارة عن تدرج للون الأحمر واللون الأسود المعبر عن الليل.	عبر اللون الأحمر عن الحرب التي شنها أهل ليبيا على رئيسهم الدكتاتور معمر القذافي في ليلة اكتمل فيها القمر، فسالت الدماء وسُفكت في سبيل التحرر منه أو كما يقاربها الكاتب في سبيل الانعتاق من حكمه. أما اللون الأسود فهو ذو مذهبين الأول أنه	كل الغلاف باللون الأصفر المائل إلى الترابي واللون الأسود الذي رسم حدود صورة القذافي.	جاء هذا اللون تعبيرا عن صحراء ليبيا الشاسعة الخالية من أي مظاهر الحضارة العمرانية. أما عن تحديد صورة القذافي باللون الأسود ففيه معنيان توصلنا إليهما هما أن القذافي كشخصية هي شخصية دكتاتور وبالتالي شخصية مؤذية ودمرت

		معبر عن لون الليلة التي قتل فيها القذافي والثاني أن الدم غالبا ما يلتقي مع الشر. الدمار كل ما له علاقة بالانهيار.		وطنه، وثانيا كمعنى لموت هذه الشخصية الدكتاتورية
الأشكال/ الصور	-صورة الرئيس القذافي -صورة القمر مكتملا صورة الخلفية أعشاب قصيرة كتلك التي تنمو في الصحراء	نجد صورة القذافي وهو الرئيس الذي تم الانقلاب على حكمه وهو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث الرواية أما عن صورة القمر مكتملا فإنه من المعروف في الثقافة الأجنبية أن الليلة المقمرة هي ليلة وضوح الحقيقة. ولهذا كان	صورة القذافي محددة بقلم رصاص عريض الحواف.	أما عن رسم صورة بالقلم الرصاص عريض الحواف فهو تحديد مباشر للشخصية الرئيسية في الرواية محل الدراسة و محل القراءة من قبل القراء. ويكفي أن توضع صورة القذافي على أي واجهة في الوطن العربي حتى نعرف أن موضوع الحديث عنه وعن تلك الثورة التي قامت ضده.

الاستنتاج	نستنتج من هذا العرض التحليلي المقارن لكلا النسختين: أن الناشر باللغة الفرنسية كان مهتما للغاية في إظهار معان متعلقة بالنص الروائي أكثر من الناشر العربي الذي اعتمد في التركيب الإنفوغرافي على صورة القذافي التي رآها من منظور تجاري بحت ستساعده على بيع الرواية بشكل أسرع بالإضافة إلى اسم الكاتب.

- **العنوان والمؤشر الجنسي:**

جاء عنوان رواية ياسمينة خضرا التي اختار لها كاتبها شخصية معمر القذافي بطلا لها بعنوان "ليلة الريس الأخيرة" في النسخة المترجمة وفي النسخة الأصلية *la dernière nuit de Rais*. الملاحظ أنّ العنوان باللغة الفرنسية قد ترجم ترجمة حرفية إلى اللّغة العربية وهذه الترجمة لا تخل بالمعنى بتاتا بل تؤدي المعنى ذاته في كلا اللغتين. لهذا سنحاول مقاربة العنوان باللغة الفرنسية بشكل بسيط كونه لا ينقل القارئ نحو متاهات تأويلية معقدة بل العكس من ذلك فقد أتى مباشرا وتقريريا بما فيه الكفاية ليفهم القارئ أنّ النص الذي بين يديه يتحدث عن شخصية واقعية، رأينا الكثير من الأخبار التي تتحدث عنها ومن بين هذه الأخبار هي مقتله على يد الثوار الذين كانوا يرفضون حكمه

جاء العنوان في صيغة إخبارية مكونة من ثلاث كلمات على شكل جملة مفيدة

La dernière / nuit / de Rais

كلمة آخر تدّل على الانتهاء والتوقف وانتهاء رحلة ما . . .

في حين كلمة ليلة ترشد القارئ إلى معنيين أساسين: الليلة المظلمة، والليلة التي يقف فيها أي أحد ليحاسب نفسه قبل أن يحاسب من أي شخص. لتأتي كلمة الريس لتشرح لنا أنّ هنالك شخصا ينادى بالريس يتم إنهاء مهامه في ليلة ظلماء بشكل كلي وإلى الأبد . وهذا بالفعل ما حدث واقعا وحدث في نص ياسمينة خضرا.

- **التصدير:**

تحدثنا عن التصدير في التحليل الأول الذي تم تقديمه لرواية خليل محل الدراسة، وهي التقنية التي يتوخاها ياسمينة خضرا في روايته ليلة الريس الأخيرة كذلك، ومن المعروف عن المكان الأصلي للتصدير أنه:" **المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال**"[1] وهو الحال التي وجد فيها التصدير وهذه المرة هي كلمات ليست عن لسان حاله وإنما على لسان عمر الخيام*

Si tu veux t'acheminer Vers la paix définitive,

إن شئت سلوك طريق السلام النهائي

Souris au destin qui te frappe Et ne frappe personne.

ابتسم للقدر الذي يصفعك، ولا تصفع أحدا

Omar Khayyâm

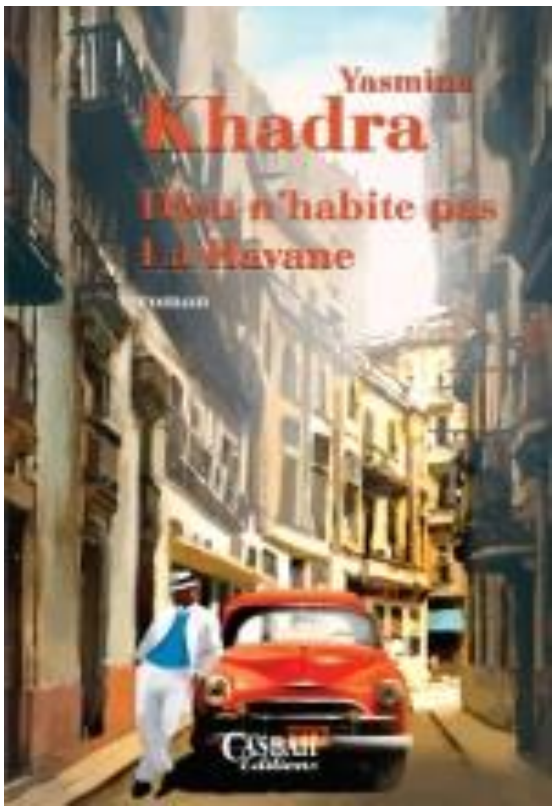
عمر الخيام

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 107 .

* **عمر الخيام**: غيَاث الدِّين أبو الْفُتُوح عُمَر بن إِبرَاهِيْم بن صَالحَ الخَيام النَيْسَابُوْرِيْ1131 - 1048 م (المعروف باسم عُمَر الخَيام (الخيّام هو لقب والده، حيث كان يعمل في صنع الخيام) عالم فلك ورياضيات وفيلسوف وشاعر فارسي مسلم، ويذهب البعض إلى أنه من أصول عربية ، وُلِدَ في مدينة نيسابور، خراسان، إيران ما بين 1038 و 1048 م، وتوفي فيها ما بين 1123 و 1124 م، وهو بعمر 83 عامًا، تخصّص في الرياضيات والفلك واللغة والفقه والتاريخ . وهو صاحب الرباعيات المشهورة.

ينقل ياسمينة خضرا أحد أقوال الشاعر والفيلسوف الفارسي المسلم عمر الخيام لكي يمهد لنصه الروائي ولكن هذه المرة ليوقع القارئ في متاهة تأويلية، فاختار تكثيفا من نوع خاص. ليس واضحا، دلالته عميقة ومتعلقة في الأساس بحكمة تلخص شيئا مهما للغاية، وهو إن الإنسان إن أراد أن يحظى بالسلام الداخلي مدى حياته عليه أن لا يصفع أحدا، وأن لا يقدم أبدا على إيذاء أحد . ففكرة الصفع في حد ذاتها متعلقة ببطل الرواية التي نحن بصدد تحليل أولى عتبات بُناها المعرفية. والتي سنتعرف جيدا على مدى علاقة هذه المقولة الحكيمة بمتن النص الروائي ضمن عنصر تحليل النص كاملا. هنا تحديدا وضع هذا التصدير لكي يثير في وعي القارئ نوعا من التساؤلات عن العلاقة القائمة بين تلك الحكمة على لسان الفيلسوف عمر الخيام وبين أحداث الرواية.

3- ليس لهافانا رب يحميها



نشتغل في دراستنا هذه على تحليل الرواية الثالثة لياسمينة خضرا الموسومة: ليس لهافانا رب يحميها* *Dieu n'habite pas la Havane*؛ هذه الرواية التي اختار لها الكاتب نمطا جديدا وموضوعا متعلقا بشخصية محورية كعادته السردية في غالب نصوصه. ولكن هذه المرة في عالم الموسيقى وحياة الفنانين المرهفي الحس. هذه الرواية صادرة عن دار القصبة في نسختها الفرنسية وعن دار هاشيت أنطوان سنة *2018*. جاءت بغلاف مختلف وترجمة حرفية للعنوان سنحاول عرض الفرق بين النسختين بالإضافة إلى تحليل كل من الوحدات النسقية لكل نسخة.

- **الغلاف:**

الغلاف / مكونات	الطبعة الأصلية باللغة الفرنسية	تحليل وتأويل المكونات الأنفوغرافية	الطبعة المترجمة باللغة العربية	تحليل وتأويل المكونات الأنفوغرافية
الألوان	امتزجت الألوان بين الرمادي والترابي واللون	قبل بدء التحليل تجدر الإشارة إلى كون الغلاف جاء	جاء الغلاف في شكل صورة فوتوغرافية لشخص	تجدر الإشارة إلى أن توظيف الصورة الفوتوغرافية على

* لقد صرّح الكاتب في أكثر من مقابلة تلفزيونية قبل ترجمة النص المكتوب بالفرنسية وحتى بعد ترجمتها أنه لا يعني عنوان الرواية كما تمت ترجمته حرفيا ولكنه تساءل تساؤلا بسيطا في كل البؤس الذي يسكن هافانا، هذا ما جعل الكاتب يقول أين الله في كل هذا؟ وللتوسع يراجع روابط مقابلاته عبر يوتيوب كالآتي:

- https://youtu.be/ammFoNNv_yU
- https://youtu.be/KDWoLo-c6AE
- https://youtu.be/qRW7SqutsdE

	الأزرق والأحمر والأبيض	إخراجه في شكل لوحة فنية مرسومة بشكل عميق. تتناسب وتتدرج فيها الألوان فالترابي للمباني التي تشتهر بها كوبا والسماء الصافية التي مهما ضاقت الحياة على سكان أرضها لا تفقد بهجتها	يحمل قيثارته على كتفه مخفيا وجهه. سالكا طريقا غير معلوم. الجدار المحاذي أسفله باللون الترابي، في حين جزؤه العلوي باللون الأزرق	واجهة الرواية أعطاها طابعا تجاريا بحتا. وقلل من قيمتها الجمالية مقارنة بالنسخة المكتوبة باللغة الفرنسية. إلا أنها في الوقت ذاته أوصلت معلومات مهمة للقارئ المطلع في كون الرواية ستتحدث عن شخصية تهتم أو لها ميول موسيقية
الأشكال/ الصور	صورة لعمارات سيارة وشخصية تشبه الشخصية الرئيسية في الرواية دون فويغو	أما السيارة الحمراء فهي سيارة قريب دون فويغو الذي كان كل ليلة يوصله إلى مكان عمله/ الحياة بالنسبة	شخص يضع قبعة ويحمل قيثارة، ويرتدي ملابس أُل ما يقال عنها أنها عادية.	عبرت الصورة الفتوغرافية عن حالة بائسة يعيشها صاحب القيثارة. فهو في وضع لا يسمح له باقتناء

		للبطل المحوري ودون فويغو الذي يرى في نفسه فنانا عظيما لم يأخذ فرصته في الحياة بعد		ملابس أرقى. بالإضافة إلأى أن الدلالة لا تتوقف هنا بل تعطينا دلالة ثانية في كون نمط حياة هذا الشخص المهتم بالموسيقى نمط بسيط غير مترفٍ ولا مبهرجٍ. وهذا ما سيحاول القارئ اكتشافه في الرواية أثناء ممارسة فعل القراءة والتحليل.
الاستنتاج	في كلتا الروايتين يوجه الغلاف مجموعة من الرسائل الضمنية والمباشرة، سواء أكانت لسانية أم غير لسانية. إلا أن الطبعة المترجمة أوضحت عن فكرة الفعل التجاري في اختيارها صورة فوتوغرافية في حين النسخة المكتوبة باللغة الفرنسية فقد أبانت عن اهتمام وإعطاء قيمة مضافة وهي القيمة الجمالية للغلاف. كون الرواية تهتم في الأساس بموضوع الموسيقى وحياة الشعوب.			

- **العنوان والمؤشر الجنسي:** لقد اختار ياسمينة خضرا لروايته عن منطقة كوبا عنوانا جاء في صيغة جملة؛ هذه الجملة تنفي وجود الله في منطقة تدعى هافانا . هذه المنطقة التي أراد الكاتب زيارتها بحثا عن مواضيع تلهمه وبغرض كتابة سيناريو عن حياة الكوبيين. فإذا به يكتب هذه الرواية بهذا العنوان. فلو حاولنا تحليل العنوان بالشكل الملائم لتوجهات الرواية والكاتب معا سيكون كالآتي:

Dieu n'habite pas la Havane

جاء العنوان في شكل جملة اخبارية نافية؛ وتخبرني وتنفي في الوقت ذاته أن الله لا يوجد في هافانا . بمعنى أن المنطقة أو البلد في حد ذاتها تعاني بشكل لا يصدق. وهذه المعاناة تحتاج تدخلات إلهية لكي تستمر الحياة فيها؛ ومادام الناس مازالوا يعانون ولم يحدث هذا التدخل الإلاهي بعد فإن الله غير موجود بتعبير مجازي لا يبرر أبدا ما ذهب إليه الكثير ممن حاولوا تشويه الفكرة الأساسية لهذا العنوان منذ ظهور الرواية.

لتأتي الترجمة العربية بطريقة تقريبية لتفهم جمهور القراء أن العنوان لم يكن فيه نوع من المساس في المعتقدات الدينية لأي ديانة كانت، فتكون كالآتي

ليس/ لهافانا/ رب / يحميها

الأمر الذي أوضح جل الصورة والمعنى معا هو لفظة يحميها؛ هنا تحديدا اتضحت الصورة في كون الشعب الكوبي يعاني جدا وليس لديه من يحميه حتى التدخلات الإلهية لم تحفهم ببركاتها بعد . فالعنوان في الحالتين يصف شدة بؤس المنطقة وسكانها وبالرغم من ذلك إلا أن الغلاف يضعنا في محور الموسيقى في هذه البلد .

مفارقات صارخة لشعب لم يكرمه الله بعد ببركاته إلا أنه استطاع إيجاد طريقة للعيش ضمن طبوع الموسيقى واختلافاتها .

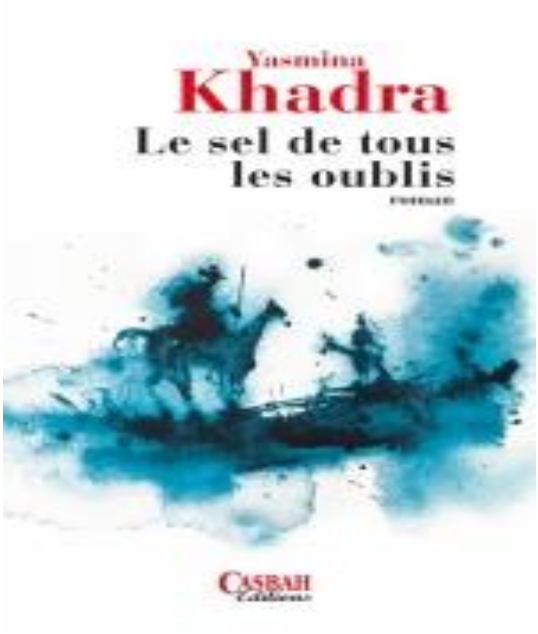
- **التصدير:** جاء في تصدير رواية ليس لهافانا رب يحميها هذه المرة قول للراهب الهائم باشو* (1644-1694) يقول فيه:" عبثا يحاول يعسوب ثقيل أن يحط على عشبة"

En vain sur une herbe
Elle essaye de se poser
Lourde libellule
Le moine errant Bashô (1644-1694)

إن استخدام ياسمينة خضرا لكل هذه المقولات المختلفة من حيث طبيعة موضوعها، بيئتها، انتمائها لدليل دامغ في كونه يحقق فكرة الدراسة التي نحن بصدد دراستها بحثا عن الأنساق المعرفية التي تشكل النص الروائي. فهو غالبا بل بالأحرى دائما ما يعالج القضايا التي تحتاج معرفة دقيقة بكل شاردة وواردة في ثقافة معينة. وهو هنا يعقد العزم على أن يحقق تلك البنى المعرفية البسيطة في الرواية من أولى عتباتها . وهذه المرة تحديدا من اليابان مع الراهب المتجول والشاعر باشو الذي عاش جل عمره يرتحل من مكان لآخر تأملا وبحثا عن علم يستزيد به. وفي المقولة التي يوظفها الكثير مما يوجد في متن الرواية بعد فعل القراءة. فوظيفة هذا التصدير هي استباق لما سيحصل لدون فويغو مع الشخصية الرئيسية لروايته "ماينسي" . هذ الرجل الكبير سنا وفنا وتجربة والذي يحاول أن يلقي بكل ثقله على عشبة صغيرة غضة لا تفقه في أمور الحياة شيئا . هنا تحديدا يكتشف دون فويغو مصادر قوته التي كان في زمن ما لا يراها أو يراها ولكن لم يعرف يوما كيف يحققها على أرض الواقع إلى خلود ينتشله من بؤس عاشه لسنوات.

* **باشو:** واسمه الأصلي ماتسوو مانوفوسا عاش (1694-1644 م) هو شاعر ياباني، ومعلم شعر الـ«هايكو» الأكبر بلا منازع، كان أيضا بارعا في شعر النثر الياباني أو «هايبون». يشكل مع كل من «شيكاناتسو مونزا-إيمون» و«إهارا شائيكاكو» أعمدة الأدب الياباني في الفترة التي عرفت بـ«قرن أوساكا الذهبي».

4- *Le sel de tous les oublis*



صدرت رواية ملح المنسيات *Le sel de tous les oublis** في الجزائر عن دار القصبة باللغة الفرنسية سنة 2020 . اشتغل فيها ياسمينة خضرا على موضوع ليس بالجديد ولكن المعالجة بالشخصيات كانت مختلفة بشكل يتأتى للقارئ بعد الانخراط في فعل القراءة. وقبل الخوض في تحليل مضمون المتن السردي، سيخضع غلاف الرواية وكل البنى المعرفية الأولية للتحليل.

- **الغلاف:** تجدر الإشارة إلى أن للغلاف في هذه الرواية قيمة جمالية عالية في كونه يكشف عن صورة فنية دقيقة، تحاكي بطريقة موازية تماما ما يمر به بطل رواية ملح المنسيات "آدم نايت قاسم" الذي هجرته زوجته دلال من أجل رجل آخر. فيقرر البطل الخروج بحثا عن ذاته/هربا منها في رحلة خاصة في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال. والغلاف يختار لنا شخصية تتطابق في الفكرة –فكرة الخروج والبحث عن شيء ما -أي الوهم هي شخصية دون كيخوتا دو لامنشا* في رواية للأديب الإسباني ميقال دي ثيربانتس. ففي رواية ميقال نجد الشخصية تعيش وهما كبيرا سيطر عليها كونه أصبح فارسا ويريد

* روابط تفاعلية لأكثر الحصص التلفزيونية التي حضرها الكاتب وتحدث فيها عن روايته ملح المنسيات:

- https://youtu.be/LEhjwdQB3BM
- https://youtu.be/szwGGcGU-tA
- https://youtu.be/GZ_NA--N1wE

* **دون كيخوتا دو لامنشا**: تتكون الرواية من جزئين، الأول تحمل اسم العبقري النبيل دون كيخوتي دي لا مانتشا ونشرت عام 1605؛ بينما نشرت الجزء الثاني عام 1615 تحت عنوان العبقري الفارس دون كيخوتي دي لا مانتشا .

حماية الناس المستضعفين من كل طغاة العالم؛ في حين نجد بطل رواية ملح المنسيات يخرج هربا وبحثا عن ذاته التي ضاعت بذهاب زوجته. ولا أدل من هذا الغلاف على الصراعات الوهمية التي عاشتها الشخصية في كل حدث مصاحب في المتن السردي.

- **العنوان والمؤشر الجنسي:**

جاء عنوان رواية *Le sel de tous les oublis* والذي نترجمه ترجمة مقاربة بعنوان ملح المنسيات، مرتبطا في الأساس بقصيدة كان يرددها بطل الرواية آدم نايت قاسم في كل لحظات ألمه حيث يقول:

Si ton monde te déçoit sache

إذا طان عالمك قد خيب أملك، فاعلم

Qu'il y en a d'autre dans la vie

بأنه يوجد غيرهم في هذه الحياة

Sèche la mer et marche

جفف هذا البحر وامش

Sur le sel de tous les oublis

فوق ملح كل المنسيات

Sèche la mer et marche[1]

جفف هذا البحر وامش.[2]

[1] - *Yasmina Khadra : **le sel de tous les oublis**, Edition Casbah, Alger, 2020, p32.*

[2] – الترجمة التي وافقت كل سطر من أسطر القصيدة هي ترجمة الباحثة.

إذن فجملة ملح المنسيات أتت من فكرة النسيان، فكرة الألم الذي يصاحب فكرة الاقتناع بنزع حب شخص ما من الروح. وهذا ما جعل الشخصية الرئيسية في الرواية تحاول بشتى الطرق التغلب على فكرة الانتظار وعدم النسيان بتجفيف بحار الدموع والمشيء على تلك الأملاح المؤذية التي تجرح بعنف. تتواصل رحلة آدم بطريقة تجعل من الوجع يتحول إلى وهم وضياع كبيرين. سنحاول مقاربة كل ما أتى به النص السردي في عنصره القادم.

- **الإهداء:*La dédicace*** اختار ياسمينة خضرا هذه المرة مع رواية ملح المنسيات أن يهدي نصه هذا إلى أشخاص قريبين منه تربطهم علاقة خاصة به ليقول:

A Kaddour M'hamsadji, notre doyen, qui s'est battu depuis toujours afin que le Verbe ne devienne jamais sujet.

إلى قدور محمصاجي عميدنا الذي كان مكافحا دائما لكي لا تضيع الكلمة.

A Mouloud Achour qui a été le premier, dans les années 1970, à lire ma toute première nouvelle d'adolescent et qui m'a encouragé à continuer d'écrire.

إلى مولود عاشور الذي كان أول من قرأ قصصي–أول قصة قصيرة لي -في فترة السبعينيات فترة مراهقتي؛ وشجعني على مواصلة الكتابة.

A ces deux Algériens nobles et généreux, toute ma gratitude.

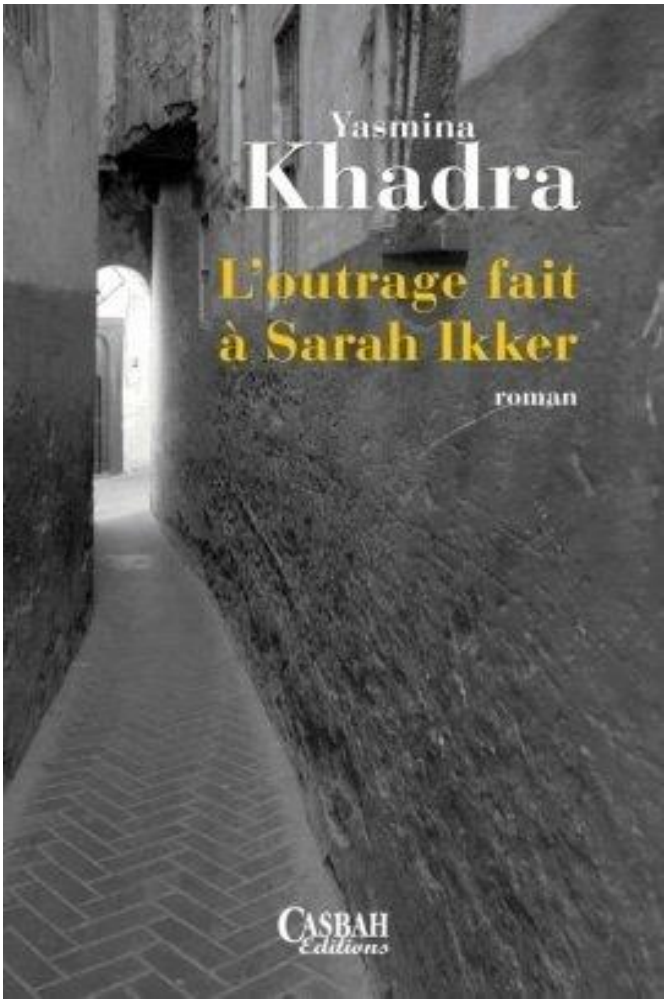
لهذين الجزائريين النبيلين والمغدقين علي، كل امتناني.

هذا الإهداء جاء بصيغة الشكر والامتنان لهذين الرجلين اللذان قررا أن يشجعا الكاتب في أولى مراحل الكتابة والاشتغال عليها . والمعروف عن الإهداء في العتبات النصية أنه: "**تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)**"[1]

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 93.

وهذا التقدير هو مواز لموضوع الرواية فهو يصب في ذات المعاني التي يشتغل عليها في الرواية، فالكاتب تذكر اهداء هذه الرواية لهذين الشخصين على اعتبار أن الشخصية الرئيسية آدم تعمل كمعلم، ذاك المعلم الذي يؤمن تلاميذه ويمنحه الطاقة نفسها التي أخذها الكاتب من معلميه الأولين.

5- *L'outrage fait à Sarah Ikker*



صدرت رواية ياسمينة خضرا المعنونة: *L'outrage fait à Sarah Ikker* عن منشورات القصبة سنة 2019. والتي نحاول ترجمة عنوانها بشكل حرفي "الاغتصاب الذي تعرضت له سارة إيكر" تنتمي هذه الرواية حسب موضوعها وطريقة كتابتها إلى الروايات البوليسية. حاول الكاتب من خلالها الدخول للمرة الثاني إلى المغرب عبر قصة اغتصاب سارة زوجة عقيد في الشرطة المغربية.

- **الغلاف:** يظهر غلاف رواية اغتصاب سارة ايكر باللون الرمادي، ضمن صورة فوتوغرافية لحي شعبي ضيف جدا. وهو ما تتصف به أحياء المغرب. إن مجرد قراءة العنوان تجعلنا نعرف تماما لماذا تم اختيار اللون الرمادي الذي لا روح ولا حياة فيه لهذا الغلاف. ففكرة الاغتصاب في حد فكرة تجعل

من الحياة تتوقف سواء أكانت بالنسبة للضحية أم عائلتها . لهذا جاءت رموز الغلاف واضحة، تشفيرها بسيط ويعرف بطريقة مباشرة من العنوان.

- **العنوان والمؤشر الجنسي** :ينتمي العنوان الى العناوين الموضوعاتية *thématique* "**هناك عناوين أدبية تعين الموضوعة الأساسية للكتاب، بلا دوران أو تصوير. . .كما يمكنها أحيانا أن تقدم حلها ونهايتها . . .فهي عناوين استباقية *proleptiques***"[1] هذا العنوان بالفعل استبق الفكرة الرئيسية لهذه الرواية وهي فكرة اغتصاب امرأة الضابط إدريس إيكر. الشيء الملاحظ في المؤشر الجنسي للرواية أنها كتبت بالخط الأجنبي رواية فقط، ولم يتم تدقيق تصنيفها، وهذا أمر أصبح شائعا في السنوات الأخيرة. اعتمادا على توسيع دائرة بيع الرواية فالهدف الحقيقي وراء ذلك هو هدف تجاري بحت. جاء العنوان على الشكل الآتي

[1] – عبد الحق بلعابد: **عتبات**، ص 79.

L'outrage fait à Sarah Ikker

Tome 1

إن عملية تحديد الشخصية التي تعرضت للعنف هو نوع من استباق الحدث الرئيسي للقصة المراد سردها، وهذا النوع تحديدا من الاستباقات يدفع القارئ نحو تخيل القصة برمتها وجعله يريد مقارنة القصتين معا –قصته وقصة الكاتب– وهذا ما عززته فكرة العنوان الثانوي الذي لحق العنوان الرئيسي في كون القصة لم تنته عند هذا الحد بل إن لها جزء آخر لم يصدر بعد .

استباق فتشويق فقصة بوليسية تحتاج منا جميعا الحل. هكذا يبني الكاتب أولى عتباته المعرفية في النسق التام للرواية.

ثالثا: النسق المعرفي للذات الإنسانية والآخر المختلف في رواية خليل *Khalil*

إنّ حقيقة تشكل النسق المعرفي داخل الرواية مرتبطة في الأساس بكاتب الرواية، فهي نقطة مفصلية تتشكل كمرحلة قبلية قبل النص بأشواط. إلا أنها لا تظهر إلا بالكتابة؛ ولكن الكتابة التي تظهر من خلالها ليست أية كتابة بل على العكس من ذلك فهي كتابة تنطلق من مرجعيات قوية تسهم بشكل أو بآخر بإقناع القارئ في أنه يتلقى معرفة ونسقا خاصاً بها يكون جديدا عليه –يلجه للمرة الأولى في حياته– .

هنا يمتزج النسق المعرفي بالتخييل فيصير لدينا شبكة من العلاقات الدلالية والمعرفية والسردية المترابطة والتي غالبا ما يستحيل الفصل بينها من شدة تواشجها . فيتشكل لدينا نص من خلاصة تجارب ومعارف الكاتب

التي يتلقاها بطريقة خاصة؛ هذا النص له آلياته ورموزه وعالمه الخاص. ولن يستطيع أي أحد ولوجه دون آليات قراءة تفهم جيدا قيمة ذلك الرمز ومستوياته ومدى تعقيده وكيفية تفكيكه والوصول إلى جوهره. في هذه الحالة فقط يمكننا القول "**إنّ الكتابة على اختلافها وتباين تقنياتها ومستوياتها، تجسد طموح الكائن الإنساني إلى تأسيس منظومة رمزية مستقلة عنه لكن لا تفهم بدونه، وتدفع إلى التحقيق هما أبديا لازمه في دروب كينونته الأولى وهو علم الكتابة، أو تدوين المقولات اللفظية والتصورات الذهنية**"[1] وحدها الكتابة التي تنتج عن هم وجودي هي التي تجعل من قيمة العمل الأدبي تظهر وتتزايد بظهور أجيال لقراءتها. لن نجزم القول في أن تجربة ياسمينة خضرا تحقق كل هذا الكمال الكتابي والإبداعي إلا أنها تحاول جاهدة ترك لمسة خاصة في ميدان الإبداع الأدبي الجزائري العالمي المكتوب باللغة الفرنسية. وإنه ليس من السهل بتاتا خوض ما يخوضه الكاتب على شتى الأصعدة سواء في معالجة القضايا العالمية أو تلك المحلية التي تمس الجزائر. فأن يستهويك نص وأن تحاول قراءته بلغة مغاير عن لغتك الأم لهو إنجاز كبير. وأن يريد القراءة لك الكثيرون الذين تكتب بلغتهم الأم فهو أنجاز أقل ما يقال عنه أن يستحق اهتماما وبحثا مطولا من شتى الجوانب. إلا أننا في هذا لسياق لن نوسع زاوية المقاربة بقدر ما نحاول حصرها في عناصر بسيطة لنكون الفكرة الأساسية من وراء هذه الدراسة ألا وهي بنية* النسق المعرفي في

[1] – عمر مهيبل: ***من النسق إلى الذات***، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم– ناشرون، الجزائر/ بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2007، ص 15.

* *Structure- structure* بنية الشيء: هي أوضاع أجزائه من حيث هو كل، ماديا كان أو غير مادي. مثل بنية الحلية وبنية المقال، وبنية الظاهرة النفسية وبالمعنى الاصطلاحي الحديث هي الكل المؤلف من أجزاء مترابطة ترابطا وظيفيا يستمد كل جزء وظيفته من علاقته بسائر الأجزاء الأخرى. للتوسع يراجع

- محمد يعقوبي: **معجم الفلسفة: أهم المصطلحات وأشهر الأعلام**. دار الكتاب الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 20.

الرواية. ولقد لاحظنا أن بنية النسق المعرفي في الرواية تتشكل عبر معالجة الكاتب لمجموعة واسعة من أنواع البنى المعرفية داخل روايته، هي تظهر كتفاصيل تمتزج مع البنية السردية إلا أنها بشكل عام تعيد تشكيل أنساق معرفية كبرى قد لا يستنتجها القارئ البسيط لأنها تحتاج إلى تحليل دقيق. لهذا سنسلط الضوء على بنية متعلقة بموضوع ما داخل الرواية لتتم عملية التحليل بطريقة أوضح وبشكل واسع.

1- مفهوم الذات الإنسانية

إنّ مفهوم الذات الإنسانية لهو من أصعب المفاهيم التي يمكن مقاربتها أو حصرها فهي تجد لنفسها مفهوما اصطلاحيا في كل مجال يحتاج جانبا من جوانبها، ولكي تكون واضحة وجب علينا تتبعها لغويا ثم اصطلاحيا في مجالات نحصرها حسب قراءتنا التي سنوجهها في العناصر القادمة.

أ- لغويا

إن حاولنا البحث عن المفهوم اللغوي لكلمة ذات سنجد أقرب تقديم كالآتي "ذات "self" باللغة الإنجليزية وباللغة الفرنسية " le soi" وردت في الصحاح بمعنى:

- ذات الشيء: حقيقته أو جوهره، ويعرف الجوهري لفظة ذات: إنها مجموعة الحقائق التي تميز الشيء عما سواه وتساوي الماهية"[1] في اعتقادنا أن هذا المفهوم اللغوي هو أقلاب مفهوم لما يجب وضعه كحجر الأساس أثناء تحليلنا لفكرة الذات الإنسانية وذلك لسببين:

[1] – حكيم أومقران: ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)***، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران/الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2005، ص 19.

1- ما يهمنا عن فكرة الذات الإنسانية هو الجوهر أو حقيقتها

2- فكرة التمييز أو الماهية. أي "**ما يخص الفكر البشري وحده في مقابل ما يخص العالم الطبيعي. بهذا المعنى يقال عن الكيفيات الثانوية إنها ذاتية، ليس من حيث أنها تختلف من شخص إلى آخر ولكن من حيث عدم مشروعيتها في تكوين تصورات منطقية**"[1] قد تبدو من هذا التفسير اللغوي للوهلة الأولى أنها واضحة المعالم إلا أن التفسيرات الاصطلاحية والاستخدامات لهذا المصطلح تزداد تعقيدا كلما اقتربنا من حقل المعرفة الخاص بها .

ب- اصطلاحا:

بعد العرض اللغوي لمفهوم الذات سنحاول أن نقدم عرضا بسيطا لمعاني الذات الإنسانية اصطلاحيا وفق البعد الاجتماعي والنفسي والفلسفي. إلا أن عملية تحليل البنى المعرفية التي تعتمد في الأساس على نوع المعرفة المتعلقة بالذات الإنسانية والآخر المختلف عنها ستكون في الأساس مرتبطة بالبعد الفلسفي. ولقد اخترنا البعد الفلسفي في كل الدراسة التي نحن بصدد تقديمها . لسببين أساسين:

1- لاقتناعنا أنّ المادة الفلسفية التي تقدمها فلسفة الذات والآخر تتفق اتفاقا تاما مع ما تقدمه كل أطروحات الفلسفة التأويلية بعامة وأطروحات بول ريكور بخاصة

2- البعد الفلسفي في عملية التحليل يجعلنا نقترب أكثر من حقيقة وجوهر البنى في أبسط تركيباتها؛ بالإضافة إلى معرفة طريقة إعادة إنتاج الرواية لكل الأنساق المعرفية التي تحملها وكيف تتمظهر على سطح البنية السردية وعلى مستوى التلقي لدى القارئ كذلك.

إذن فالذات الإنسانية حسب:

[1] – حكيم أومقران: ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)***، ص19 .

- البعد الاجتماعي:

نعتمد بداية على البعد الاجتماعي باعتباره نسق الأنساق وهو المكون الأساسي الذي يحتضن كل المجالات الأخرى، وعن فكرة الذات يرى أنصار هذه الرؤية "**إن المجتمع هو صاحب الدور الأساسي في تكوين حياة الأفراد . ويعرف علماء الاجتماع "الذات" على أنها بناء يفترض وجوده باعتباره أساس تحقيق التكامل والاتصال بين خبراتنا جميعا**"[1] فحياة الفرد ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي يعيش فيه، إلا أن العلوم الاجتماعية ترى في فكرة الذات البشرية وتعالقها مع كل الممارسات الاجتماعية للأفراد عبارة عن كل متكامل من الأفكار التي تقبل النقاش على عكس الجانب النفسي الذي يرى الإنسان وذاته بشكل آخر تماما*. فالعلوم الاجتماعية غالبا ما ترى فكرة معينة ضمن مجموعة في حين علم النفس يرى في الفرد تجربة خاصة تحتاج المقاربة منفردة. إلا أن العلوم الاجتماعية غي المجتمع فعليا فالأنا/ الذات تجد نفسها منتمية إلى نظام كامل متعال، هذا النظام ينقسم إلى العام والخاص "**فكل أنا إذا**

---

[1] – حكيم أومقران: ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)***، ص20.

* تقول سوزان كريجر في كتابها "حضور الذات": "إن التعبير عن منظور فردي في العلوم الاجتماعية يعد إنجازاً صعبًا، ويرجع ذلك جزئيًا إلى أن الفردية لا تحظى بشعبية من الناحية النظرية.. . . نظرًا لأن العلوم الاجتماعية تعمم العلوم، فهناك ميل طبيعي للتخلص من الطبيعة الخاصة والداخلية للذات ورؤية الذات من منظور فكري" للتوسع يراجع:

- *Jeffrey C. Alexander, Gary T. Marx, and Christine L. Williams: **Self, Social Structure, and Beliefs Explorations in Sociology,** University of California Press, Ltd. London, England, 2004. P 24 / 57.*
  - ➡ *Original text in the book: "In "The Presence of the Self," Susan Krieger says, "The expression of an individual perspective in social science is a difficult accomplishment in part because individuality is theoretically unpopular…"*

يجد نفسه في نمط من النظام المتعالي* والنظام المتعالي الكلي، نظام المجتمع، يفرض على الأنا سلوكا عاما فيما النظام المتعالي الخاص يفضي إلى تعدد في طريقة الالتزام به" هذا ما يجعل الذات متعددة بالضرورة.

- البعد النفسي:

إذا كانت الذات في العلوم الاجتماعية عبارة عن كل تام قابل للاشتغال على شكل أفكار فإن موضوع الذات والآخر في علم النفس ينطلق من مسلمة أساسية هي أن الإنسان عبارة عن جسد وحياة نفسية إذ "**ينطلق علماء النفس في تعريفهم لمفهوم الذات بالفصل بين الكائن الإنساني كمادة حيوية وعقلية من جهة، وكحياة حسية وشعورية ونفسية من جهة أخرى. وتعتبر الحياة النفسية العنصر المسير لسلوك الإنسان وأفعاله، فهي إثبات الأنا (تقويتها) وتوفير الحاجات لها. وذهب علماء النفس إلى أنه يملك كل كائن شمسا داخلية في ذاته والمهمة الرئيسية هي أن يكتشفها**"[1] إذن كما سبق وذكرنا في كون الذات عند محللي النفس عبارة حياة شعورية /حسية ونفسية وهي الجانب الذي يسيطر على تفاعلات وانفعالات الإنسان وتوجه سلوكياته نحو مسار معين ينطبق مع تحتويه هذه الأخيرة هذا ما يحيلنا إلى قضية الأنا والآخر كذلك على اعتبار أنها على ذات المستوى من المعالجة ضمن البعد النفسي فنجد على سبيل المثال:" **من أنا ؟ سؤال قلما يطرحه المرء على نفسه، نادرا ما يتأمل الإنسان تأملا داخليا ذاته. بل وحين يطرح المرء السؤال على نفسه فإنه غالبا لا يستطيع أن يقدم جوابا حقيقيا. لأن الأنا حين يطرح السؤال عن أناه، فإنه ينشطر اثنين.**

---

* النظام المتعالي: يتكون هذا النظام من عناصر متشابكة من القيم الدينية والاجتماعية والعادات والأعراف التي نشأت تاريخيا وحصلت على استقلالها مع الأيام، حتى لو أصابها التغير والتبدل. إذ التغير والتبدل في النظام المتعالي يبقيه متعاليا بنمط جديد من العناصر. للتوسع يراجع:

- أحمد البرقاوي: **الأنا**، دار التكوين، دمشق، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص 18.

[1] – حكيم أومقران: ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)***، ص23.

أنا متأملة لأنا، أي ينشطر الأنا إلى ذات وموضوع وهو أمر ليس باستطاعة الأنا أن يفعله."[1] أذن فالأنا عندما تحاول معرفة أناها ستجد نفسها بين الأحكام الذاتية لا محالة وذلك للغموض الذي يكتنف الحياة النفسية للإنسان، هذا الغموض يخلق رمزية عالية لدى الكاتب، وهي التي تنتقل إلينا عن طريقه من خلال النص بكل تأكيد بحيث "**تلعب الرمزية دورا كبيرا في فنون الإنسان. فالفنون تقدم العام عن طريق الخاص، ومن ثم فهي تصل ما بين الواقع والخيال. ويقوم الكاتب على وجه الخصوص بدور الوسيط الموصل بين مختلف الشخصيات التي يبدعها**"[2] هذه المعرفة التي ينقلها الكاتب من واقعه نحو المتخيل هي التي تفتح أبوابا واسعة نحو البنى المعرفية من التشكل وإعادة التمظهر من خلال الخطاب الروائي

- البعد الفلسفي:

نحاول التركيز في هذا العنصر على البعد الفلسفي بقصد منا لتبرير قدمناه في بداية العناصر المتعلقة بالأبعاد المقاربة لمفهوم الذات، فإن بحثنا بخصوص هذا المفهوم لوجدنا أن "**بحث الفلاسفة ينطلق عن الإنسان وعن الذات من قاعدة أساسية تقول إنّ الإنسان كائن روحاني، لأنه لا يستطيع أن يتجاوز وضعه ككائن عضوي، وككائن اجتماعي، وأن يتحرر إلى حد ما من علاقته بجسمه، ومن ضغط المجتمع عليه ليعيش حسب مقتضيات روحه، ولا يكون مجرد انعكاس لما يجري في جسمه، أو مجرد صدى لما يقال أو يجري في مجتمعه، ولا بد عندئذ من التفريق بين "الأنا" بوصفه فردا، وبين الأنا بوصفه شعورا بالذات**"[3] هذا التفريق الواضح بين الأنا بوصفه فردا والأنا بوصفه شعورا بالذات يبين لنا أن البعد الفلسفي يوضح المفاهيم أو بالأحرى يصطلح المفاهيم ويقربها من

[1] – أحمد البرقاوي: **الأنا**، دار التكوين، دمشق، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص11.

[2] – عز الدين إسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، سنة 1981، ص08.

[3] – حكيم أومقران: ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)***، ص25.

حقيقتها وجوهرها الأساسي ليسهل التأمل في معطيات الذات التي تظهر بأنها فلسفيا أقرب إلى الإنسان من الأنا التي هي في الأساس تعتمد على مخرجات المجتمع و العادات و التقاليد والأعراف و التاريخ "**هكذا يمكن القول إن الذات تعرّف من خلال فعل الربط باعتباره تحديدا متبادلا بين طبيعتين مختلفتين أو ملكتين متباينتا الطبيعة: الفاهمة والحساسية. هنا كما لو أن الأمر يتعلق بلقاء –تصادم أو بـ"حدث" بمعناه عند "هايدجر" –حدث– تصادم التلقي والتلقائية**"[1] ففكرة أن يكون الإنسان عبارة عن جسد وروح فلسفيا يتم تخريجها بشكل أكثر تعقيدا من الجانب الاجتماعي أو النفسي. وإن كانت الذات في الجانب النفسي كما قدمنا لا يمكنها أن تفهم أناها بنفسها؛ وإن حاولت فهم نفسها لن يخل الأمر من طابع الذاتية البحتة. انطلاقا من هذا الأساس نجد عنصر التعرف على الذات يحكمه عنصر المعرفة بالذات، فالمعرفة عنصر عسير التحقق في حالة فهم الذات لذاتها إلا أنه وعند حدوثه يصبح حدثا قويا " **هكذا فإن فعل المعرفة هو حدث حيث خاصية الحدث طابعة الإيجابي، أنه حركة نشوء واغتناء للذات إذ من "لاستيتيقا المتعدية" إلى "الجدل المتعدي" مرورا بـ"التحليلية المتعدية" يتحقق نزع الطابع الذاتي عن الذات. ففي كل مرة تدرك الذات نفسها باعتبارها متناهية.**"[2] قد يحدث وتتحقق فكرة الموضوعية في معرفة الذات لذاتها بشرط تحقق المعرفة التي تعتمد في الأساس على التحليلية المتعدية، كل هذه المفاهيم في بادئ الأمر ظهرت مع ديكارت حيث يقول محمد مزيان "**بهذا يتبين أن مفهوم المعرفة في عرف**

[1] – محمد مزيان: ***مسألة الذات في الفلسفة الحديثة***، تقديم محمد سبيلا، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2015، ص 138.

[2] - المرجع نفسه، ص138

فلسفة الذات قام منذ "ديكارت"* على أساس الاستنباط العقلي حيث ترتد الذات على نفسها في كل مرة باعتبارها قدرة خالصة على المعرفة. فكل شيء هو هنا أصلا قبل الحدث، بل أنّ استقامة المعرفة لا تتحقق إلا بتلافيها الحدث بوصفه صدمة علاقة العقل بالحس"[1] هذه القدرة التي رأت فيها العلوم النفسية قصورا أصبحت مع ديكارت قادرة على فهم نفسها من خلال تحقيق شرط المعرفة الذي يقدمه العقل تحليلا خالصا بحيث "**المعرفة تفكير من خلال المفاهيم وتحت شرط الحدس، والفكر تفكير من خلال الأفكار لكن بمعزل عن الحدس. ولأن العقل عبر تاريخه لم يفطن إلى هذه الحقيقة فقد ظل ما ينتجه دون مستوى الأفكار كما دون مستوى المعارف. يكتفي العقل بإنتاج الأوهام التي تعني أخذ الأفكار مأخذ المعارف حيث النتيجة هي أن ميتافيزيقا بوصفها تفكيرا في مبادئ الأشياء ظلت دون مستوى علم عام يشكل شرطا لإمكان كل علم مخصوص**."[2]إذن فمهموم المعرفة ينفصل تماما عن مفهوم التفكير الذي وإن توفر الحدس في المعرفة فإنه ينتفي في عملية التفكير. يقف بول ريكور عند هذه الفكرة إلا أنه ينتقدها ويرى في الرمزية عنوانا مهما وعتبة لا يستهان بها في فهم الذات لذاتها؛ وذلك لأن " **مشروع ريكور يريد أن يحتفظ بالتأويلية ويحافظ على بعديها معا، على البعد الذاتي من حيث الوظيفة الإسنادية، وعلى البعد الموضوعي في وظيفة الهوية. وفي رأيه أن ذلك لا يتحقق إلا من خلال فلسفة في**

* لقد انتقد بول ريكور المبدأ الديكارتي القائل بمعرفة الذات لذاتها، ويؤكد في المقابل أن فهم الذات لذاتها لا يمكنه أن يتم دون وساطة العلامات والرموز اللغوية وغير اللغوية، وبتأويل الذات لهذه الوسائط فإنها تؤول ذاتها وتتمكن آنذاك من فهمها بشكل أفضل بكثير للتوسع يراجع:

- عبد الكريم شرفي: ***من فلسفات القراءة إلى نظريات القراءة***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2007.

[1] - محمد مزيان: ***مسألة الذات في الفلسفة الحديثة***، ص143

[2] - المرجع نفسه، ص183.

الخطاب تحرر التأويلية من أهوائها النفسانية والوجودية"[1] إذن ففلسفة الذات والتي تتعلق بالخطاب عند بول ريكور تريد أن تؤسس لتأويلية تكون فيها فلسفة الخطاب متحررة على الصعيد النفسي والوجودي معا على حد سواء .

2- إعادة إنتاج معرفة الذات في رواية خليل

من نحن ؟ ومن أكون أنا ؟ والذي تعنيه كلمة أنا ؟ ما هو الرابط الجوهري بين كلمة أنا في الواقع وبين هذه الكلمة في النص الأدبي ؟ هل هما في ذات التصنيف ؟ أم أن لهما مخرجات معرفية مختلفة تماما الاختلاف عن بعضهما . " **للمعنى مظهران عند ريكور: المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا . لكن هذين المظهرين ليسا سوى وظيفتي الهوية والإسناد . واستنادا إلى ذلك يسترد ريكور مصطلحات هوسرل في التمييز بين التعقل الصوري للقصد *neotic* وتعقل المضمون الخالص للقصد *neomatic*، ويرى أن المعنى ينطوي معا على ما هو تعقل وري وعلى ما هو تعقل مضموني، أي جدل المعنى الذي يودعه الناطق في نطقه، والانسراب اللغوي الذي تمليه قوانين اللغة الداخلية**"[2] إذن المظهران الأساسيان للمعنى عند ريكور هما : معنى يريده الكاتب ومعنى ينقله الخطاب في حد ذاته وهذا ما يتحقق في رواية خليل khalil للكاتب الجزائري محمد مولسهول الملقب بياسمينة خضرا . تنطلق هذه الرواية بسرد يتقمصه بطل الرواية خليل. هذا البطل السلبي الذي عانى ويلات من فقره وبيئته المهترئة والكثير الكثير من المآسي في عائلته الصغيرة. هذه العائلة التي قررت ترك بلدها الأصلي لتسافر نحو فرنسا بحثا عن قيمة حقيقية للحياة. فيقول خليل:

---

[1] – بول ريكور: **نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"**، ص 15 .

[2] – المرجع نفسه، ص14 .

« Nous étions quatre kamikazes ; notre mission consistait à transformer la fête au stade de France en un deuil planétaire. » [1]

"كنا أربعة انتحاريين. كانت مهمتنا هي تحويل الحفلة في ملعب فرنسا إلى حداد عالمي."[2]

من خلال لفظة الكاميكازي يظهر جليا كون الروائي خضرا يحاول مناقشة موضوع الإرهاب من خلال روايته. هذا الموضوع المعاصر والذي أصبح حديث الصحف محليا وعالميا. يشتغل عليه الكاتب منذ الوهلة الأولى معتمدا على الوحدات المعرفية الخاصة به كمتتبع نشيط لكل الأحداث المتعلقة بالموضوع. وقد لا تتأتى للقارئ أن يرى شيئا غامضا أو مثيرا للفضول في الجملة التي قالها بطل الرواية في حين نجد أن كلمة واحدة في تلك الجملة قد تحيلنا إلى وحدة معرفية كاملة ساهمت الترجمة في إلهاء القارئ عنها ألا وهي لفظة انتحاري أو "كاميكازي" فلو بحث القارئ في معنى الكلمة لوجدها تعني أو تحيل إلى كلمة يابانية "كامي" تعني "الإله" أما "كازي" تعني "رياح" تترجم غالبا في الثقافة اليابانية بالرياح المقدسة وهو الاعصار الذي أنقذ اليابان من غزو أسطول مغولي سنة *1281** لتتحول الكلمة بمعنى الانتحاري الذي يفجر نفسه في الثقافات الأجنبية المعاصرة. هذه الرمزية العالية الدقة من طرق الكاتب أحالت على بنية معرفية خاصة بالثقافة اليابانية بشكل ينقل القارئ من واقعه إلى واقع الحروب والتاريخ المندثر وهذا هو هدف الكاتب من خلال تطعيم روايته بمختلف البنى المعرفية التي تشكل نسقا معرفيا له نقاط أساسية متعلقة بالذات / خليل والآخر / المجتمع الغربي وهذا ما أكده بول ريكور عندما يقول: " **فالرمزية لا تعمل إلا حين يتم تأويل بنيتها، ولابد في كل فعل لغوي من رمزية**

---

[1] - Yasmina Khadra: ***Khalil***, *casbah editions, Alger, 2018, p 11.*

[2] – ترجمة الباحثة.

* للتوسع في معنى كلمة كاميكازي يراجع:

- *Ohnuki-Tierney, Emiko (2002). Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History. University of Chicago Press.*

في حدها الأدنى. هكذا تمتاز الاستعارات والرموز معا بتوتر دلالي، يجعلها في حالة سباق مع ذاتها، بين ما تضمره وما تصرح به، بين ماضيها الحرفي ومستقبلها اليوتوبي، بين أيديولوجيتها وأحلامها التي تبشر بها بما يوجد بعد"[1] إن الرمزية التي تتعلق بالخطاب هي في الأساس رمزية إنسانية، يصنعها الكاتب أولا بينه وبين ذاته لتنتقل فيما بعد إلى القارئ على شكل خطاب روائي مدجج بصنوف الرموز اللسانية. وفي هذه الحال لا يبقى للذات القارئة سوى الخوض في سيرورات تأويلية لا منتهية لتجد نفسها ضمن واقع تخييلي جديد تعيشه وتفهم من خلاله معطيات جديدة، وتخزن من خلاله معرفة مختلفة ومتعددة. هنا يمكننا الجزم في "**إن كل تجربة إنسانية، هي في العمق تجربة لسانية، لذا فالإنسان لا يتعرف على نفسه إلا من خلال السيرورة التأويلية التي تقوم بدور الوسيط بين الذات وذاتها من جهة، وبينها وبين العالم من جهة أخرى. ذلك أن فهم عالم العلامات، هو الوسيلة الجوهرية لفهم الذات وإدراك جوهرها الإنساني وفي الواقع لن يكون هناك إنتاج معنى وتداوله، لو لم تكن العلامات الأداة التوسطية التي بفضلها تبحث الذات الإنسانية على تحديد موقعها وإبراز كينونتها**."[2] هذه الدائرة التي لا تنفك تتوقف عند نقطة فإذا بها تعيد المسار من جديد هي مسار الذات مع نفسها . تحاول فهم ذاتها من خلال مجموع الرموز وهو بالفعل ما يحصل مع بطل رواية خليل الذي يحكي لنا قصة انتمائه إلى جماعة الإخوان les frères . فيكمل السرد هذه المرة واصفا إياهم بشكل دقيق يحيلنا كذلك على بنى معرفية عميقة داخل الخطاب.

---

[1] – بول ريكور: **نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2006، ص16.

[2] – مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله برمي، منشورات ضفاف، دار الأمان، الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2014، ص 81.

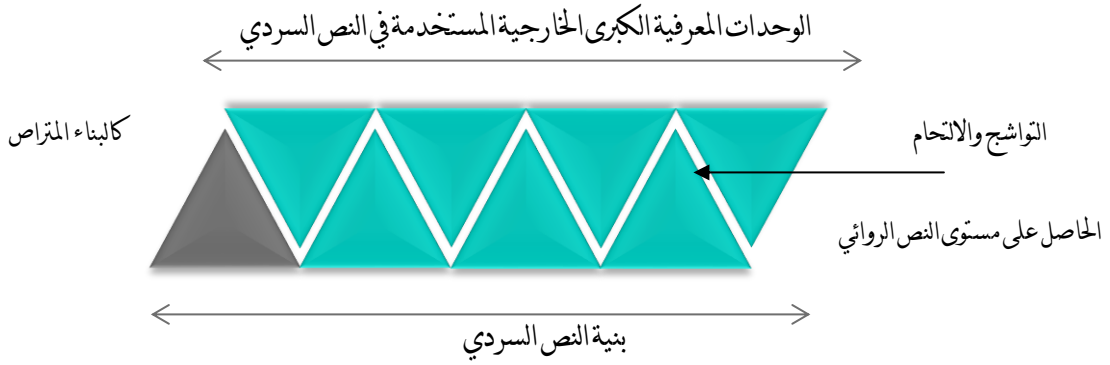
« Le frère de devant avait glissé un CD dans le lecteur de bord et depuis, nous ne faisions qu'écouter cheikh Saad el-Ghamidi déclamer les sourates, la voix aussi pénétrante qu'un envoûtement. Je n'ai jamais entendu quelqu'un réciter le Coran mieux que ce savant de l'islam. Ce n'étaient pas des cordes vocales qu'il avait, mais un arc-en-ciel chantant dans la gorge." [1]

"كان الأخ الذي في المقدمة قد أدخل قرصًا مضغوطًا في المشغل الموجود على متن السيارة ومنذ ذلك الحين لم نستمع إلا إلى الشيخ سعد الغامدي وهو يرتل السور القرآنية، وصوته يخترق مثل تعويذة. لم أسمع أحدا يقرأ القرآن أفضل من عالم الإسلام هذا. لم يكن لديه حبال صوتية، إنه كمن يحمل قوس قزح في حلقة يرتل أي لون متى شاء"* يحاول الكاتب من خلال سرد شخصيته الرئيسية لرحلته في البحث عن ذاته وتحقيقها في مقابل الآخر توظيف الوحدات المعرفية الكبرى الخارجية؛ هذه الوحدات –على سبيل المثال لا الحصر – تتمظهر في الاسم الموظف في المقطع الروائي الذي اخترناه "سعد الغامدي" الذي يحيلنا نحو الواقع إلى سعد بن سعيد الغامدي الإمام والمقرئ المشهور في المملكة العربية السعودية. فكرة البنى المعرفية في الرواية تشتغل بوتيرة سريعة ودقيقة وكثيفة للغاية فلو حاولنا تتبع كل مقاطع الرواية لوجدنا أن الكاتب يحاول بشكل أو بآخر أن يقدم جل التفاصيل المتعلقة بعالم قصته التي يرويها السارد خليل. وذلك "**لأن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع. وهذا ما تبدّى لنا من خلال تصور ريكور للسرد باعتباره آلية التوسط؛ إذ من خلاله تستطيع الذات تحويل أحكام وحقائق مجردة إلى كيانات مجسدة أو سلوكات محسوسة، «لأننا لا تفهم ذواتنا إلا بخفايا**

[1] - Yasmina Khadra: ***Khalil***, *casbah editions, Alger, 2018, p11.*

* ترجمة الباحثة.

علامات البشرية المبثوثة في الآثار الثقافية.[1] فالتنوع الذي يعتزم الكاتب تقديمه دليل على إعادة إنتاجه لمعارف عديدة، قد يستطيع القارئ القبض عليها أثناء القراءة أو التحليل أو قد يلاحظها في قراءات أخرى متتالية ومتكررة. وفي هذه الحالة تكون هذه البنى عبارة عن بنى تأبى أن تكشف عن نفسها كلية؛ بل هي تتواشج مع عناصر السرد المكونة للنص السردي ككل لكي تكون ضمن إطار يضمن لها البقاء دائما ضمن سياق أعادة التحليل والقراءة.



مخطط رقم: يبين مدى تواشج والتحام البنى المعرفية مع بنى النص السردي.

ويكمل خليل سرده ولكن هذه المرة يرجع بنا إلى الوراء ضمن عملية سردية /زمنية بسيطة تدعى المفارقة الزمنية والتي في هذه الحالة تؤكد على عملية اشتغال ذاكرة الشخصية الروائية ليتحول خط سير السرد من المنطقي إلى الاسترجاعي *récit analeptique* حيث يقول:

---

[1] – مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والمحكي عند بول ريكور**: عبد الله برمي، منشورات ضفاف، دار الأمان، الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2014، ص86/85.

* الاسترجاع هو أن يقوم الراوي برواية أحداث وقعت من قبل. للتوسع يراجع:

- تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، سنة 1990، ص 50/48.

« J'essayais de me distraire en contemplant la campagne ; la voix de Lyès revenait sans cesse me rappeler à l'ordre : « Tu veux finir comme Moka ? Moka était un peu l'idiot de Molenbeek. A soixante ans, il demeurait le même gamin des fau- bourgs où les nuits arrivent trop vite. Le veston en cuir garni de pin's, le jean déchiré aux genoux, il était persuadé que l'âge n'avait pas de prise sur lui" [1]

"حاولت تشتيت انتباهي بالتفكير في الريف. استمر صوت "لياس" في العودة لتذكيري بأوامره: "هل تريد أن ينتهي بك الأمر مثل موكا ؟ كان موكا غبيًا بعض الشيء من مدينة "مولينبيك". في الستين من عمره، كان لا يزال نفس الطفل من الضواحي حيث تأتي الليالي بسرعة كبيرة. الجاكيت الجلدي المكسو بالدبابيس، الجينز الممزق عند الركبتين، كان مقتنعا بأن العمر لا يثقله " يتذكر خليل هذه الشخصية المتخيلة التي قام الكاتب بصنعها ضمن السرد لتحقق لبطل الرواية نموذجا استشرافيا لما سيؤول عليه إن هو وافق على حياة الفقر والكسل والتسكع من دون هدف في حياته. فيعود بذاكرته نحو هذه الشخصية التي يرى فيها خليل نموذجا للتعاسة والبؤس الحقيقين. كما أن الذاكرة لا تتوقف أبدا عن الاشتغال، بل على العكس من ذلك فتجعلنا الشخصية المحورية نعرف الكثير عن شخصية "لياس" حيث يقول:

« À l'époque, l'adolescent Lyès n'avait ni dieu ni prophète. La religion lui était aussi étrangère que ces formules mathématiques qui vous court-circuitent les neurones avant que vous ayez fini de les recopier sur le cahier. Il n'était qu'un mal luné de dix-sept ans qui ne savait rien faire de ses dix doigts, à part mettre son poing dans la figure d'un gars de la cité d'en face ou bien montrer son majeur à un vigile trop curieux. »[2]

[1] - Yasmina Khadra: ***Khalil***, casbah editions, Alger, 2018, p12

[2] - Yasmina Khadra: ***Khalil***, casbah editions, Alger, 2018, p13

"في ذلك الوقت، لم يكن للمراهق "لياس" إله ولا نبي. كان الدين غريبًا عنه مثل تلك الصيغ الرياضية التي تقصر خلاياك العصبية قبل أن تنتهي من نسخها في دفتر الملاحظات. لقد كان مجرد مجنون في السابعة عشرة من عمره ولم يستطع فعل أي شيء بأصابعه العشرة، باستثناء وضع قبضته في وجه رجل من المدينة المقابلة أو إظهار إصبعه الأوسط لحارس فضولي للغاية." تسبح الشخصية الرئيسية في الذاكرة* وتروي لنا عن شخصية ثانوية هي شخصية إلياس، هذه الشخصية غير المتوازنة منذ الصغر والتي نجحت في تجنيد خليل ضمن جماعة الإخوان لسبب بسيط هو أنها أصبحت أكثر تدينا/ نفاقا. فهذه الشخصية في الأساس لم تكن تملك مقومات المسلم المعتدل وهذا ما يجعل فكرة انخراطها في تجمعات مشبوهة تكون مؤكدة. على مستوى هذه النقطة تحديدا تصبح **"المعرفة السردية وسيلة لا غاية، والسارد لا يريدنا أن نعرف لأجل تحصيل المعرفة في حد ذاتها، المعرفة وسيلة سردية تحقق مفهوم السرد بمعنييه: القص والإحكام، يستخدم السارد المعرفة لتقديم العالم، ويستخدم منطقية المعرفة لإحكامه، المعرفة محكومة بالمنطق فلا معرفة دون منطق يحكم تفاصيلها ويجعلها مستساغة وقابلة للإدراك والسرد، ولا حكاية دون معرفة يمتلكها السارد ويقدمها لمتلقيه، معرفة لها منطقها الضامن لها حبكتها،**

* إن فكرة اشتغال الذاكرة سرديا تختلف عن مفهوم الذاكرة فلسفيا. إذ سرديا نجد الشخصية تحاول استذكار مجموعة من المحطات السردية أو الأحداث التي وقعت سبقا من باب اشتغال الذاكرة وإعطاء تلك المعارف السردية حول شخصية أو حدث أو مكان أو حتى واقعة زمنية مقترنة بزمن مخصوص. أما الذاكرة فلسفيا فهي شرط لا غنى عنه في الحياة الإنسانية الفاعلة، ومن ثم فهي جزء جوهري من الفكر الإنساني، منذ الأساطير الأولى حتى أشكال العلم العصبي المعاصر تقدما. للتوسع يراجع:

- طوني بنيت، لورانس غوسيبيرغ، ميغان موريس: **مفاتيح اصطلاحية جديدة" معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع"**، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية والمنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، أيلول، سنة 2010، ص 344/349.

معرفة تجعل من عمل السارد سلطة معرفية واضحة"[1] هذه السلطة المعرفية تجعل القارئ يغير نظرته للرواية كجنس أدبي تخييلي "**فأن نفهم الكائن الذي هو نحن على نحو جوهري، أو أن نسعى لفهم الحوادث الإنسانية وتعليلها، كل هذا لا يتم إلا من خلال حكي قصة. فالحياة سلسة من المتواليات السردية أو كما قال ريكور تروى الحياة ويعاش السرد حيث يمثل السرد لديه منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلا وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود** .[2] إن السرد للقصة التي بين أيدينا تحملنا إلى عقل منتحر كيف له أن يجند ضمن جماعة اخوانية قاتلة، تحاول بشتى الطرق تجنيده ولكن تثقيفه كذلك فمن إلياس وادريس إلى الإمام صادق الذي يشبتهم عند تنازع الشيطاني و الملائكي في روعهم وفكرهم فيقول لنا خليل

*« Prendre de haut ? Leur détermination ? J'étais déterminé, moi aussi. Plus que jamais, malgré les mauvaises questions qui me traversaient l'esprit par moments. Le doute est essentiel, attestait **l'imam Sadek**. C'est le combat titanesque que se livrent l'ange et le démon qui sont en nous, l'épreuve de force par excellence, celle qui nous met au pied du mur. Sauf que c'est à nous d'opter. Pour l'ange ou pour le démon. La foi est l'accomplissement de nos plus intimes convictions. »*[3]

"من علٍ أنظر للأسفل ؟ أرى تصميمهم ؟ كنت مصمما أيضا . أكثر من أي وقت مضى، على الرغم من الأسئلة السيئة التي كانت تخطر ببالي أحيانًا . إنّ الشك أساسي، يشهد الإمام الصادق. إنها المعركة العملاقة بين الملاك والشيطان بداخلنا، اختبار القوة بامتياز، الذي يضعنا في مواجهة أعتى نقاط ضعفنا . لكن الأمر متروك لنا للاختيار . للملاك أو

1 – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، سرديات مجلة فصلية علمية محكمة، العدد الأول، ص 39.

2 - مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله بريمي، منشورات ضفاف، دار الأمان، الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2014، ص89 .

3 - *Yasmina Khadra: **Khalil**, casbah editions, Alger, 2018, p22*

للشيطان . الإيمان هو تحقيق أكثر قناعاتنا حميمية" .يدخل الخطاب الديني المؤدلج إلى ساحة الفكر ومعرفة النص فيصبح للتأويل مسار ثان غير تلك البنى المعرفية البسيطة التي أتت في بداية النص الروائي لندخل في مأسسة عميقة ومناقشة حادة لقيم الخطاب الديني الذي ارتبط لسنوات بفكرة العنف كما "**يتعلق الأمر بمشكلة حقيقية للمعنى، وبصراع حاد لتأويلات الرسالة . ذلك أن القيم الدينية، مهما كانت الديانة، هي دائما قيم متنقلة . فالمعنى الذي يمنحه للنص أو لقيمة يتبدل مع الوعي بالقيم الذي بواسطته ندرك، أو ننظر، أو نحكم على الناس والأشياء** ."[1] فالإسلام الحقيقي دين يسر باجماع كل القراءات التأويلية إلا أن تأويل الفرق الإخوانية المتطرفة للرسالة الدينية والتي تم صبغها بمفهوم الجهاد أصبحت تأتي في شكل خطاب عنف مؤدلج . يجب تطبيقه مهما كانت التكاليف والخسائر فادحة . ونرانا نتفق مع ما يذهب إليه محمد نور الدين أفاية عندما يقول: "**فلنقارن ممارسة الإسلام من طرف العرب قبل خمسين أو ستين سنة، والأشكال الجديدة للتدين التي أصبحت تغزو، بالتدريج، المجال العمومي، بل وتخترق المؤسسات "العصرية" التي من المفترض أن تخضع لمقتضيات مضبوطة للزمان والمكان، غير أنها غدت محط تشكيك لأن ضوابطها لا تستجيب، نهائيا ، للأشكال المتشددة الجديدة للتدين الذي بدأ يمارسه بعض الموظفين والعمال، وبعض الناس**"[2] لقد أصبح الدين خطابا وشكلا متجددا عميق التشدد يجعل من الجهاد فكرة للخلاص، ومن الممارسات العنيفة نوعا من الحرب ضد الآخر المختلف عن كل ما يمارسه المنتمي إلى جماعتهم . هذا ما جاء على لسان خليل عندما نجده يكمل السرد فيقول:

« C'est à son issue que nous débouchons sur notre véritable vocation : appartenir à Dieu ou bien lui tourner le dos pour faire face à la damnation. >> En moi, le

[1] – محمد نور الدين أفاية: ***صور الغيرية "تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي"*** ، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2018، ص13 .

[2] – محمد نور الدين أفاية: ***صور الغيرية "تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي"*** ، ص13 .

combat avait été terrible. Le démon collait à mon être telle une ventouse. Je pesais le pour et le contre de jour comme de nuit, partout où » [1]P22

"في نهايتها وصلنا إلى دعوتنا الحقيقية: أن ننتمي إلى الله أو ندير ظهرنا له لمواجهة اللعنة. كان القتال في داخلي رهيبًا. تمسك الشيطان بجواري مثل المصاص. كنت أزن إيجابيات وسلبيات ليلا ونهارا، في أي مكان" في صورة دقيقة يصف نفسه ودواخلها ويجعلنا الكاتب نرى ونعرف دواخل هذه النفس عن طريق توقف السرد لبرهة زمنية قليلة.

ينتقل الكاتب إلى تقديم تقديس جديد لتيمة الموت فترى الشخصية المحورية بعد غسيل الدماغ الذي خضعت له في أن الموت منتهى السعادة، وهو الرغبة الأزلية التي يجب أن تتحقق له من خلال شخصية بطلة في مخياله فيقول:

« À partir de ce jour, mon ami Driss était devenu mon héros. Je ne pouvais plus concevoir l'existence sans lui. Lorsque ma famille avait emménagé rue Herkoliers à Koekelberg pour éloigner mes sœurs des barbus de Molenbeek qui traitaient les filles sans foulard de putains en menaçant de les défigurer à l'acide, je retournais chaque soir et tous les week-ends dans mon ancien quartier retrouver Driss, si bien que, quand mon héros décrocha du lycée, j'en fis autant, le plus naturellement du monde. J'étais heureux de mourir à ses côtés. » [2]

"منذ ذلك اليوم ، أصبح صديقي إدريس بطلي. لم يعد بإمكاني تصور الوجود بدونه. عندما انتقلت عائلتي إلى شارع *Herkoliers* في *Koekelberg* لإبعاد شقيقاتي عن الرجال الملتحين في مولينبيك الذين عاملوا الفتيات غير المحجبات كعاهرات من خلال التهديد بتشويههن بالحمض، كنت أعود كل مساء وكل عطلة نهاية أسبوع إلى الحي القديم للعثور على إدريس، لذلك عندما ترك بطلي المدرسة الثانوية، فعلت الشيء نفسه، الشيء الأكثر طبيعية في العالم. كنت سعيدا للموت بجانبه" تقع ذات البطل خليل هنا في هذه اللحظة في مفارقة حقيقة أو لنقل

[1] - *Yasmina Khadra: **Khalil**, casbah editions, Alger, 2018, p22*

[2] - *Ibid, p18*

تناقضا صارخا لا يمكن أبدا تجاوزه. يحكي خليل عن حقيقة انتقاله وتغيير مكان سكنه بسبب مجموعة من الملتحين الذين هددوا سلامة اختيه لأنهما غير محجبات، لكنه في المستقبل يصير كمن كان يهدد سلامتهن. هذا التناقض هو الذي يعني يقينا أن عقل الشخصية مغيب تماما، وقد تم تغيير الكثير من المبادئ التي عاش عليها ليتشرب مبادئ جديدة تهدد سلامة الجميع وليس اختيه فقط. يُكمل خليل سرده المثقل بالتفاصيل ليروي لنا عن كيفية التخطيط للهجوم على "ستاد دو فرانس"، في *13* نوفمبر (تشرين الثاني) *2015*، وفشل تحققه. إن فكرة هذا التفجير وطريقة فشله وعرضها سرديا من قبل الكاتب تشبه تماما مع يتم تناوله من معلومات ومعارف ضمن وسائل الإعلام والكتب الفكرية. إلا أن طريقة تقديمها كانت أقرب إلى وسائل الإعلام الغربية طبعا، هذه المعالجات الإعلامية الغربية . . .، في الأغلب الأعم، نجدها سجينة الكليشيهات والأحكام النمطية المسيطرة والمستندة إلى متخيل جماعي تاريخي صراعي مع الإسلام، يتم توظيفه في كل مرة، سياسيا وإعلاميا، كل ما برز في المشهد العام سلوك أو دعوى عنيفة باسم الإسلام."[1] ولا يمكننا إلغاء كل ما يتم تقديمه في الغرب عن الخطاب الإسلامي و الإسلام وقيمه ومآلاته، ذلك أن الإسلام تحكمه البيئة كذلك "**فالإسلام الأوروبي يشكل، على سبيل المثال، "مختبرا" عينيا للمأزق الذي يوضع فيه من يمثله حيث التأرجح ما بين الاندماج أو التشدد والراديكالية. ويبدو أن السياسي ملزم بتدبير شؤون الدين حتى في الدول التي فصلته عن السياسة، وأحيانا بالرغم منه. فمهما كانت أشكال التدخل يبدو أن الحضور المتنامي للمسلمين في أوروبا (ما يقرب من عشرين مليون مسلم) يملي على الدول ادخال المتغير الإسلامي في إعادة إنتاج المجتمعات الأوروبية**"[2] إن فكرة التفجير ووجود انتحاري مسلم أو لنقل عنه

[1] – ينظر محمد نور الدين أفاية: ***صور الغيرية "تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي"***، ص14 .

[2] – محمد نور الدين أفاية: ***صور الغيرية "تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي"***، ص14 .

متأسلما تبدو في الوهلة الأولى عبارة عن خطاب بسيط يحكي عن قصة شاب لا يملك الوعي الكافي، لكنها ذات أبعاد معقدة للغاية حيث "**يمثل الإسلام، في نظر الحركات الإسلامية، نمط حياة وأسلوبا لتنظيم المجتمع، ومنظومة تتضمن كل الأجوبة الممكنة على الأسئلة التي يطرحها الأفراد والجماعات . يتنامى هذا الشعور "الشمولي" كلما تعرضت الأنظمة الاستبدادية للهزائم، أو واجهت مآزق؛ كما أن فشل الإيديولوجيات الاشتراكية والقومية ساهم، بشكل كبير، في تقوية صعود الإسلاميين**"[1] والدليل أن خليل أثناء سرده قد ذكر أن صديقة إلياس قد أحضر شخصين من سوريا حيث يقول:

« Lyès le sollicitait occasionnellement pour lui confier un ou deux frères en partance pour le djihad ou pour le charger de récupérer un ou deux revenants de Syrie dans tel ou tel trou perdu en France ou en Hollande. ».[2]

"طلب منه "لياس" من حين لآخر أن يعهد إليه بشقيق أو شقيقين مغادرين للجهاد أو يطلب منه استعادة واحد أو اثنين من العائدين من سوريا في هذه الحفرة أو تلك المفقودة في فرنسا أو هولندا" . هذه المناطق التي تعدّ بؤرة الصراعات الدموية أثبتت فشلها على الصعيد الاقتصادي وحتى الديني . كل هذه الأنساق المعرفية تتشكل بطريقة مضمرة ضمن الخطاب الروائي عبر وحدات معرفية صغري وأخرى كبرى؛ ذلك أن "**الرواية تدرك معارف العالم سابقه ولاحقه، تهضمه جاعلة منه فنّا جديرا بأكتناز المعرفة الإنسانية، وليس غير الرواية قادرة على تعريفنا بما تكون عليه حياة الناس من حولنا حين لا يكون بمقدورنا أن نرى ما يدور في نفوسهم المغلقة وفي حجرات نومهم موصدة الأبواب والنوافذ . تقدم الرواية لقارئها أنساقا من المعرفة مؤدية دورها في علاقتها بالبشر وملازمتها لهم دون غيرها من الفنون**"[3] من

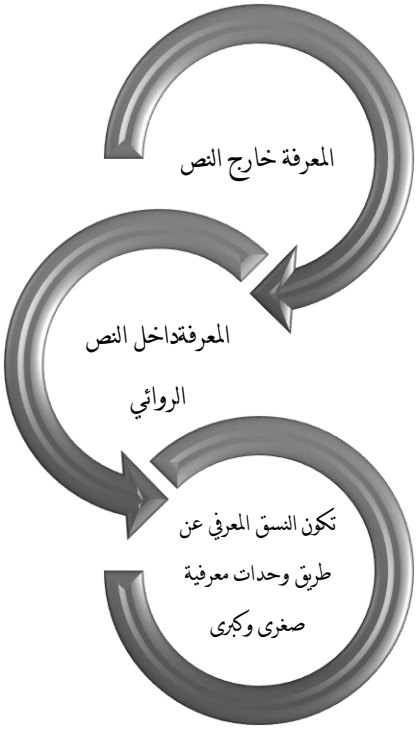
[1] – المرجع نفسه، ص15 .

[2] - *Yasmina Khadra: **Khalil**, p15.*

[3] - مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، سرديات مجلة فصلية علمية محكمة، العدد الأول، ص40/39.

خلال هذا العنصر نستنتج أن الرواية كجنس أدبي تستطيع بكل مقوماتها وبنيتها السردية أن تلم بمعارف ضخمة ويمكن للكاتب بمعرفته الخارجية عن النص أن يكون مستودعا ضخما لما يمكن أن ينقل القارئ ليعيش ضمن عوالم جديدة مختلفة عنه تماما . فيجد نفسه في ذهن منتحر يحاول تفجير نفسه، فإذا بنا كقراء نعرف كيف يفكر وكيف يحس أين ستكون مآلات كل انفعالاته الهووية. إذ" **في الرواية تتعدد أنواع المعرفة وتتجدد عبر سلوك الأشخاص، وعبر مقتضيات السرد، وأنظمة تشكيل النص، وحركة السارد عبر الزمان والمكان، منتجا دوائر من المعرفة، تتحرك من المتلقي آخذة في الاتساع من حوله، بؤرتها النص ومساحتها العالم كله حيث تأخذ متلقيها إلى فضاءات لم يعرفها من قبل، وإلى أزمنة لم يعشها، وثقافات لم يعايشها، وأشخاص لم يكاشف طباعهم من قبل، ووقائع لم يختبرها ومواقف لم يكاشفها**"[1] هذا الكم الهائل من المعرفة نريد تقسيمه إلى أنواع معرفية تساهم في تشكيل النسق المعرفي داخل الرواية لتكون المعادلة كالآتي:

[1] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، سرديات مجلة فصلية علمية محكمة، العدد الأول، ص43.



مخطط رقم07 : يبين كيفية تشكل النسق المعرفي داخل الرواية

3- حركية النسق المعرفي بين الهوية والآخر

عندما نتحدث عن الأنا/ الذات يجب أن نتحدث عن الآخر لأنهما ثنائيتان لا يمكن الفصل بينهما . هذه الثنائية الفلسفية التي نحاول تحليلها ضمن رواية خليل تساعدنا كثيرا في التعريف بنوع المعرفة الأساسية التي تشكل النسق المعرفي داخل الرواية . ففي دائرة الذات والآخر سنجد الذات كما عرضناها في الجزء الأول من التحليل تبحث وتحاول أن تتعرف على ذاتها وعلى حقائق نابعة من قناعاتها . معرفتها واسعة للغاية تصل إلى المتلقي في شكل وحدات معرفية صغرى وأخرى كبرى "**والروائي لا يقدم عالم إنسانه مجانا إنما يقدمه توظيفا لتفاصيله. . . بحيث تقدم الرواية زادا معرفيا كبيرا من التحليل النفسي للنماذج الإنسانية بالقدر الذي يسمح للمتلقي التعرف على النموذج حال فاعليته، وبم يجعل من الرواية مساحة كبرى من التحليل المفضي إلى المعرفة**

بالعالم والناس، [. . .] مما يجعل عملهم –الكتاب– مساحة خصبة لعلماء النفس والمحللين النفسيين الذين يعتمدون على القصة عامة والقصة النفسية بشكل خاص تلك القصة التي حاول مؤلفها أن يتغلغل في أغوار النفس البشرية"[1] في حالة رواية خليل لا يمكن أن نطلق على هذا النص تسمية النص القصة النفسية، إلا أن الكاتب أراد أن يزاوج بين مكونين معرفيين أساسين هما: الذات الإنسانية وكيف تبني قناعاتها وكيف تبحث عن نفسها والآخر المختلف بثقافته ووجوده الموازي و المشترك مع هذه الذات. " **الرواية في هذا الجانب تمثل تدفقا معرفيا يتأسس على المكان المغاير، ويتجلى في تلك الروايات التي كتبها الروائيون في بلدان أخرى غير بلدانهم**"[2] وها ما حدث فعليا مع ياسمينة خضرا في رواية خليل فكل الشخوص والأحداث التي يتبناها العمل الروائي كانت بين المغرب/ مراكش وفرنسا . وهذه ثقافات للآخر المختلف عن القارئ الراهن وعن الكاتب على حد السواء . إلا أن فكرة الآخر تلزمنا بموضوع الهوية، ولو حاولنا عرض مفهوم بسيط للآخر سنجد أن جل التعاريف تربط مفهومها بمفهوم الهوية. وهذا صنو ما يناقشه أصحاب عجم مصطلحات الثقافة والمجتمع حيث نجد مفهوم الآخر كالآتي:" **الآخرOther : يرتبط سؤال الآخر ارتباطا تكامليا بسؤال الهوية. فالهويات تتكون نتيجة لعبة الاختلاف، وهذا يعني على أساس اختلافها عن الهويات الأخرى [. . .] على أن الآخر ربما يكون أقرب حتى من البيت. عند جوليا كريستيفا: " يعيش الغريب في داخلنا فهو الوجه الخفي لهويتنا"، تذكروا قول رامبو: أنا هو الآخر je suis un autre**" [3] إذن فمفهوم الآخر مرتبط بفكرة الهوية، فما هي الهوية؟ وما هو مفهومها ؟

[1] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص44.

[2] – المرجع نفسه، ص46.

[3] – ينظر طوني بنيت، لورانس غوسيبيرغ، ميغان موريس: **مفاتيح اصطلاحية جديدة" معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع"**، ص44/41 .

أ- مفهوم الهوية *Identity*

تحتمل الهوية عدة مقاربات من عديد الزوايا مثلها مثل مفهوم الذات الإنسانية، فلو أردنا فهمها بشكل واضح يجب الفصل بين الأبعاد التي تعالج هذا المفهوم؛ فكل حقل ومفهومه الخاص لفكرة الهوية.

- اجتماعيا: بالنسبة إلى "تاجفيل" فإن الهوية الاجتماعية ليست فقط معرفة بكونك عضوًا في المجموعة وبالتالي ليست السمات التي تحدد العضوية في المجموعة فقط، ولكنها أيضاً ذلك الارتباط العاطفي بالمجموعة ومعرفة المكانة الاجتماعية للمجموعة فيما يتعلق بالمجموعات الأخرى.[1] إذن فالهوية من المنظور الاجتماعي تعني ذلك التواصل الحاصل بين أفراد المجتمع.
- نفسيا: ينظر علماء النفس إلى الهويات في المقام الأول من منظور المجموعات التي ينتمي إليها الأفراد وتلك التي لا ينتمون إليها[2] إذن فالمنظور النفسي يحدد هوية الأفراد من خلال المجموعات التي ينتمون إليها وتلك التي لا ينتمون إليها كعنصر فارق.
- اقتصاديا: يفهم الاقتصاديون الهويات على أنها علامات تجارية تربط المستهلكين بخياراتهم في السوق[3] هذا المثال هو أحسن مثال يشرح فكرة الهوية فهي كالتمثال الذي ليس له شكل كل تخصص يشكله حسب توجهاته؛ في المجمل يستخدم العلماء مفهوم "الهوية" للإشارة إلى كيفية تفكيرنا في أنفسنا، وكيف

---

[1] -*Mark R. Leary, June Price Tangney:* ***Handbook of Self and Identity****, The Guilford Press, second edition, 2012, p 502-519.*

[2] -*Philip S. Brenner, Jan E. Stets, Richard T. Serpe:* ***Identities in Action Developments in Identity Theory,*** *Springer Nature Switzerland AG 2021, p 01*

[3] - *Ibid, p 01*

يفكر الآخرون بنا . إنه يحدد أولئك الذين نرى أنفسنا معهم متشابهين وكذلك أولئك الذين نرى أنفسنا معهم مختلفين .[1]

- سرديا : أما سرديا فنجد بول ريكور قد ناقشها بشكل مستفيض في كتبه، ليلخصها لنا حاتم الورفلي في كون "الهوية كما يزعم ريكور مسارٌ تكويني يصاغ بفن سردي وبحركة تفاعلية بين الأنا والآخر تأسيسا للوجود"[2] إن التفاعل الحاصل بين الأنا والآخر لهو من التفاعلات التي تضمن التوازن الإنساني داخل الوجود . فلو قمنا بتهميش أي طرف من الثنائية سنجد الموازين قد اختلت وأنّ هذا الوجود أصبح يرى بعين واحدة "**والسرد هنا يتجاوز دلالته التقنية التي تحصره في أشكال السرد التخييلي المعهودة والرواية والقصة والمقامة . . .ليعبر عن مفهوم أنطولوجي أوسع بما ينطوي عليه من فعالية تحكم كل ما يحدث في الزمن، ويتعاقب فيه وينتظم داخله وفق صيغة معينة .**[3] انطلاقا من هذا المفهوم فإن الهوية السردية تتشكل في رواية خليل انطلاقا من معرفة خليل أن كل ما انخرط فيه هو لعب شيطاني كلفه شقيقته التي يحبها "زهرة" . هذه المعرفة تحققت بعد عملية سرد انبنت في الأساس على منطق المفارقات السردية زمنيا ، فاشتغل الاسترجاع دليلا على معرفة الشخصية بكل أحوال السابق/الماضي وعدم اشتغال الاستباق لجهل الشخصية كل المآلات التي ستؤول إليها حياتها . "**عبر هذين الإطارين تتشكل رؤية محكومة بما بعد الحداثة (لاعتبارات ربما كان أظهرها عامل اللحظة بعد الحداثية التي نعيشها)، ومن ثم تكون الرؤية لما هو معرفي منطلقة من منجز**

---

1 - *Philip S. Brenner, Jan E. Stets, Richard T. Serpe:* ***Identities in Action Developments in Identity Theory****, p 01*

2 – حاتم الورفلي: **بول ريكور "الهوية والسرد"**، دار التنوير، تونس، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص 06

3 - مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله بريمي، ص 89.

راهن وليس من حلم مستقبلي، أو تأسيسا على مساحة من النبوءة، فالمعرفة في مجملها تكون أكثر وضوحا في ارتباطها بما هو سابق وليس بما هو لاحق، وهو ما يجعل من الرواية مجالا لمعرفة الماضي المتحقق في محاولة لاستشراف اللاحق الذي لم يتحقق بعد . "[1] بالإضافة إلى عملية التوازن بين الوحدات المعرفية في الرواية بين الأنا و الآخر، فقد سعى الكاتب إلى تقديم خطابين موازين داخل الرواية، خطاب ديني متطرف، وخطاب عكسه تماما يؤكد ضرورة وعي الإنسان بعدم جدوى سلوك هذه السبيل .

في هذه النقطة تحديدا سجلت حركية للنسق المعرفي فظهر نسقان تامان داخل الرواية، يؤسسان لنظرة متكاملة لموضوع الإرهاب وفكرة الانتحار .

ب- حركية النسق المعرفي

"يتحرك النسق المعرفي الروائي من الفكر إلى النص إسهاما في خلق الدلالة النصية بعد أن يكون قد أسهم في خلق جماليات النص، كاشفا عن القيمة المعرفية التي عرفت طريقها للنص مندمجة مع أشكال وأنواع مختلفة من المعرفة متعددة المصادر، محققة تأثيرها في تشكيل الرواية وتنويعها[. . .] وصولا إلى نوع جديد يدل على نضج المعرفة واتساع مساحتها على مستوى النص: الرواية المعرفية بوصفها نوعا فرض نفسه على مستحدثات الرواية العالمية. . ."[2] لهذا ارتأينا أن نقدم نظرة الذات لنفسها ونظرة الذات للآخر في الجدول لتسهل عملية تحليل النصوص المبنية على الأنساق المعرفية التي توصلنا إليها من خلال دراستنا :

[1] – مصطفى الضبع: **الرواية والمعرفة**، ص40 .

[2] –المرجع نفسه، ص41 .

الأنا/ الذات	التحليل التأويلي	الأخر المختلف	التحليل التأويلي
« Rien. Je mis plusieurs secondes à réaliser que ta charge que j'avais autour de la taille ne répondait pas. » [1] " لا شيء . استغرق الأمر مني عدة ثوان لأدرك أن الحزام الناسف الذي كان لدي حول خصري لا يستجيب . »	لحظة إدراك خليل أنه كان كاللعبة التي تحرك بخيوط وهمية كونه لم يستطع تنفيذ العلمية الانتحارية وفق الوقت والمكان الذي يختاره . هنا يحدث شرخ كبير على مستوى الذات فتنتقل من حالة إلى حالة أخرى الأولى هي حالة الانصياع التام لكلام الشيخ صادق والثانية هي مرحلة الشك والتساؤلات غير المنتهية .	*« Et me voici, en moins d'une semaine, livrant des meubles chez les/**koffar**. Chose incroyable, j'avais monté une armoire chez un client qui empestait l'alcool et je n'avais pas refusé son pourboire, pourtant dérisoire. »* [2] وها أنا، في أقل من أسبوع، أوصل الأثاث إلى الكفار . بشكل لا يصدق، قمت بتجميع خزانة لعميل تفوح منه رائحة الكحول ولم أرفض الإكرامية، بالرغم من سخافتها .	يرى خليل في الشخص الذي أقنعه صديقه ريان في أنه كافر؛ إنه على حد معرفته يشتغل عند كافر تفوح منه رائحة الكحول . إنّ هذه النظرة الدونية للآخر شكلت نسقا خاصا بالخطاب الديني داخل الرواية وشكلت معالم خليل كشخصية دينية مسلمة جاهلة ومتشددة في الإسلام ترى أن كل شخص لم يدخل الإسلام ولم ينتهج طريقه كافر يستحق القتل والموت .
« J'étais complètement perdu. J'ignore comment je finis par atteindre la rue. » [3] أنا تائه بمعنى الكلمة . لا أعرف كيف انتهى بي المطاف بالوصول إلى الشارع .	فترة هروب خليل جعلت من شخصية تفقد معالم هويتها كلية		

1 - Yasmina Khadra: ***Khalil***, , p39

2 - Ibid, p120

3 - Ibid, p40.

		« Pour l'imam Sadek, un bon citoyen ne fait pas obligatoirement un bon croyant, mais comme Buffa était chrétien, il était excusable. La Bible est une œuvre humaine, donc imparfaite, ce qui rendait l'exercice de la foi chez les sujets d'Issa le Christ moins essentiel. Buffa l'admettait ouverte- ment. Il reconnaissait qu'il y avait quelque chose, dans l'islam, qui relevait du miracle, et trouvait notre façon de pratiquer notre religion beaucoup plus sincère que celle de sa communauté. Si j'avais continué de le voir (l'imam Sadek nous recommandait de ne pas fréquenter les non-musulmans) » [1]*p69* "بالنسبة للإمام صادق، المواطن الصالح لا يؤمن بالضرورة، لكن بما أن بوفا كان مسيحياً، فقد كان معذوراً. الكتاب المقدس هو عمل بشري بالنسبة إليه، وبالتالي غير كامل، مما جعل ممارسة الإيمان بين رعايا عيسى المسيح أقل أهمية. اعترف بوفا بذلك صراحة. لقد أدرك أن هناك شيئًا معجزة في الإسلام، ووجد طريقتنا في ممارسة ديننا أكثر إخلاصًا من دين مجتمعه. إذا كنت قد استمريت في مقابلته إلا أن	فكرة وجود الآخر في مخيلة خليل بعد أخذه الدروس الدينية من الإمام صادق أصبحت ذات بعد أحادي. فهو يرى في الآخر على خطأ تام في اعتناقه لتعاليم دين مسه التحريف البشري. وأنه على الآخر أن يسلم بوجود معجزة حقيقية في الإسلامية كالمسيحي بوفا، وإلا فإن فكرة التواجد في حيز إنساني واحد قد تنتفي كليا لمجرد اعتناق الآخر لديانة مخالفة للإسلام. هنا يظهر الصراع الثاني للنسق المعرفي الثاني الذي تحدثنا عنه في العنصر السابق

[1] - Yasmina Khadra: ***Khalil***, *p69*

		(الإمام صادق نصح بألا نشتبك مع غير المسلمين) "ص 69	

إن الأنساق المعرفية في الرواية والتي تشكلت من خلال مجموع الوحدات المعرفية الصغرى والكبرى لا تنفك تتغير وتتحرك حسب مقومات البنية السردية ومآلات معرفة الشخوص بكل ما يحدث ضمن السرد محتكمين في كل ذلك بحبكة القصة الأساسية. وعلى اعتبار أن الرواية هي الجنس الأدبي الأوسع لاحتضان كل هذه الأنساق، سيكون من السهل للغاية تغير النسق المعرفي داخل الرواية بتغير الموضوع والوحدات المعرفية المشيرة إليه ضمنيا .

إذن يمكننا أن نشارك مصطفى الضبع في كون الرواية التي "**لا تكتشف جانبا من الوجود بقي مجهولا إلى الآن هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية، لقد أمست المعرفة وظيفة روائية بامتياز. وأصبحت الرواية في العصر الحديث خاصة وسيطا معرفيا لا حدود لمساحات حركته ولا مجال لإيقاف تقدمه عن الاكتشاف مستثمرا مرجعيات الإنسان ومكتسبات البشرية وطاقة من التخييل غير محدودة القوة**"[1] للتعبير عن تجربة الكاتب وتجارب قد تكون مشتركة بينه وبين القارئ/ الناقد .

[1] – مصطفى الضبع: **الرواية والمعرفة**، ص 40 .

الفصل الثاني: من السرد التاريخي إلى فلسفة الارتحال

أولا: ممارسة السرد بين المتخيل والغيرية التاريخية

1- ثنائية السرد/التاريخ

2- ليلة الريس الأخيرة وبنية التاريخ

3- دوائر المعرفة داخل الرواية

ثانيا: فلسفة الارتحال وديناميةالمكان

1- ثنائية الهوية/ المكان

2- فلسفة الارتحال في رواية ملح المنسيات

3- دائرة المعرفة

ثالثا: من ترهين الزمان والمكان نحو نسق معرفي داخل الرواية

أولا: ممارسة السرد بين المتخيل والغيرية التاريخية

1- ثنائية السرد/التاريخ

ماهي العلاقة بين النص السردي والتاريخ؟ لقد أجاب العديد من الباحثين والنقاد عن هذا السؤال ونلخص إجاباتهم في نقاط أساسية هي كالآتي:

1- لا تنتمي النصوص الأدبية إلى وقت معين، هي تاريخ عالمي مكتوب ولكنه عابر: ذلك أن السياق التاريخي لإنتاجها واستقبالها له تأثير على العمل الأدبي المستقل من الناحية الجمالية، وله قوانينه الخاصة ليكون في آخر المطاف عالما مستقلا بذاته.

2- السياق التاريخي للعمل الأدبي والظروف المحيطة به أثناء إنتاجه جزء لا يتجزأ من الفهم الصحيحله

3- يمكن أن تساعدنا الأعمال الأدبية في فهم الوقت الذي تم تحديده في النص المسرود .

4- ترتبط النصوص الأدبية بالخطابات الأخرى وتؤسس لحظاتها الجمالية وبنيتها البلاغية على لحظات وأحداث أو فترات تاريخية. فهي جزء من تاريخ لا يزال في طور الكتابة [1]

---

[1] -*See Andrew Bennett, Nicholas Royle, **Introduction to Literature, Criticism and Theory**, Pearson education limited, third edition, Great Britain, 2004, p 113-123*

For further reading:

- *Geoffrey Roberts: **The History and Narrative Reader**, published in the USA and Canada by Routledge, first published 2001, p25-39.*
- *Antoinette Burton: **Archive Stories facts, fictions, and the writing of history**, Duke University Press Durham & London, 2005, p 351.*

إنّ التاريخ كبنية معرفية ثابتة تستخدم السرد كتقنية لكتابة التاريخ من قبل المؤرخ، فهو يحتاج إلى هذه التقنية لكي يفصل في سيرورة الحدث وكيفية وقوعه ومآلاته وترتيب شخوصه وأماكنه وكل ما تعلق بالحادثة التاريخية التي يقوم بتدوينها . هذا ما يناقشه بول ريكور ويرى في أن "**المرجعية المشتركة بين التاريخ والسرد تتمثل في العمق الزمني للتجربة الإنسانية التي تظل فاقدة للشكل وبكماء وخرساء وما تحدثه الحبكة السردية هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية وعلى تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة، من خلال السرد التخييلي أو التاريخي.**"[1] إن فكرة نقل الأحداث بطريقة تراتبية وأفقية تجعل من التاريخ عاجزا عن تقديم بنية كاملة لمعنى الأحداث التاريخية، لهذا كان السرد مؤسسا قويما لمعنى الحبكة التاريخية في هذا العلم الذي يعرفه بول ريكور في أنه "إعادة تفعيل الفكر الماضي في عقل المؤرخ نفسه"[2] ولكن ماذا لو أصبح التاريخ مادة معرفية يستقي منها الكاتب الروائي مادته لكي ينقلها من حيز البنى المعرفية الثابتة إلى البنى التخيلية ضمن جنس الرواية؟

إنّ الشيء المشرك بين التاريخ والرواية هو التجربة الزمنية في حد ذاتها، فكل منهما يرتكز في الأساس على التجربة الإنسانية الواقعة ضمن الزمن. هذا الزمن الذي لا يمكن أن "**يكون إلا محكيا، ولا وجود لزمن خارج تجربة إنسانية تعبّر عن نفسها من خلال فعل ورد فعل أي، يجب أن تكون منظمة في الممارسة الإنسانية لا خارجها . لذا فالوجود الوحيد الممكن هو الوجود المشخص، أما التجريد فهو يشير إلى حالات افتراضية يتطلبها الإجراء المنهجي،**

[1] – مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله بريمي، ص93 .

[2] – بول ريكور: **الذاكرة، التاريخ، النسيان**، ترجمة وتقديم: زيناتي جورج، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص 32.

إلا أنها لا تشكل حالة يقاس من خلالها الوجود الإنساني باعتباره بؤرة للتنويعات الثقافية"[1] وكما ناقشنا سابقا فكرة إدراك الذات عند بول ريكور فإنها أبدا لن تستطيع إدراك نفسها إلا من خلال رموز وقصص لها حبكتها الخاصة. وهذا ما يجعل فكرة السرد التخييلي والتاريخ عند بول ريكور في كل من التاريخ والرواية لا تنفصلان، أو بالأحرى لا حد بينهما وهذا صنو ما ناقشه عبد الله بريمي في معرض حديثه عن الزمن والمحكي عند بول ريكور حيث يقول:" **ولا يمحو ريكور التمييز بين الكتابة السردية ونظيرتها في التاريخ، بل يمحو الخط الفاصل بينهما، ويتبدّى هذا من خلال تأكيده على أن كليهما ينتمي إلى الخطاب الرمزي. وفي حين يسلّم، بحرية بأن التاريخ والأدب يختلفان عن بعضهما باختلاف مراجعهما المباشرة، وهما الأحداث الواقعية" و "الخيالية"، فإنه يؤكد بأنهما ما داما ينتجان قصصا ذات حبكة، فإن مرجعهما الأخير هو التجربة الإنسانية في الزمن، أو "بنى الزمنية** "[2] فإن اختلفت الرواية عن التاريخ في أخذ المادة المستخدمة في تدوين الخطابين فإن التجربة الزمنية تبقى. بالإضافة إلى مجموعة الوحدات المعرفية الصغرى والكبرى اللتين تساهمان أية مساهمة في بناء وإعادة إنتاج تمظهرات النسق المعرفي داخل الرواية. إذ نجد كما يقول محمد شوقي الزين: "**بين العلمي والخيالي، أو بين الواقعي والرمزي، تضايف لا تناقض، أو تكوير أحدهما على الآخر، لأن أحدهما لا يقوم دون الآخر، لسبب بسيط وهو أن الكتابة التاريخية تقنية وسرد، محتوى علمي وشبكة رمزية. إذا كانت التقنية تعوّل على المكان بحكم بعده الاستراتيجي والتوسعي في توزيع المعرفة وممارسة السلطة، فإن السرد يعتمد على الزمن الذي إذا جاء من الماضي ملأ الكتابة التاريخية بالأشباح لأنها تجوب أضرحة**

[1] – مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والمحكي عند بول ريكور**: عبد الله بريمي، ص86

[2] – المرجع نفسه، ص95

هذه الكتابة"[1] إذن فبين البناء المعرفي للتاريخ والبناء التخييلي للرواية تضايف لا تناقض كما يشرح لنا محمد شوقي الزين، وذلك للسبب ذاته الذي ذكرناه سابقا وهو عنصر الزمن والتجربة الإنسانية. والملاحظ في الجملة الأخيرة من قوله إنّ السرد عندما يعتمد على الزمن الماضي فإنه سيملأ الكتابة التاريخية بالأشباح. مما يعني التخييل. يبقى لدينا سؤال جوهري سنحاول الإجابة عنه في العنصر الموالي؛ وهو: كيف يمكن للكاتب أن يكتب عن الغيرية التاريخية، ويجند التاريخ كبنية معرفية قارة ضمن الرواية دون المساس ببنية الرواية السردية والجمالية؟

2- ليلة الريس الأخيرة بنية للتاريخ:

يتناول الكاتب في رواية ليلة الريس الأخيرة، اللّيلة الأخيرة للرئيس الليبي "معمر القذافيّ في مأواه الذي اختبأ فيه قبل اغتياله من قبل الثوار وهو غني عن التعريف؛ صُنف سياسيا بأنه من أكثر الشخصيات السياسية استبدادا في البلدان العربية. في هذا النص تحديدا يحاول الكاتب أن يشتغل على بنية التاريخ بشكل مكثف فنجده يشتغل على البنيات التاريخية/ الوحدات المعرفية الكبرى الخارجية كأن يقدم لنا أهم الوزراء الذين اشتغلوا مع الرئيس المقتول، وأهم الأماكن في ليبيا وأهم التواريخ التي رسمت أحداثا محورية في حياته. فيبدأ الرواية باستفتاحية توثق المكان والزمان تعبيرا عن البعد التاريخي والتأريخي والتوثيقي كذلك حيث يقول:

« Syrte, District 2 Nuit du 19 au 20 octobre 2011

Quand j'étais enfant, il arrivait à mon oncle maternel de m'emmener dans le désert. Pour lui, plus qu'un retour aux sources, cette excursion était une ablution de l'esprit. »[2] مدينة سرت القطاع رقم ٢ ليلة ١٩ – ٢٠ تشرين الأول / أكتوبر ٢٠١١

[1] – محمد شوقي الزين: **الغسق والنسق" مقدمة في أفكار ميشال دو سارتو"**، منشورات مدارج، الجزائر، الطبعة الأول، سنة 2018، ص 165 .

[2] - *Yasmina Khadra: **Le dernier nuit de Rais**, casbah Editions, Alger, 2015, p 09.*

حين كنت صغيراً كان خالي يصطحبني أحياناً إلى الصحراء، فهي في نظره مطهر للروح أكثر منها مجرد عودة إلى الجذور.[1] يوثق الكاتب أن كل أحداث الرواية التي سيقوم القارئ بتلقيها أثناء فترة القراءة ستكون في ليلة واحدة وهي ليلة مقتل البطل الرئيسي معمر القذافي. يحاول الكاتب من خلال هذه التقنية أن يكسر نمطية السرد المتتالية وفق منطق الرواية الكلاسيكية التي تعتمد في الأساس على التتابع المنطقي للحدث، فيستخدم تقنية الفلاش باك للتذكر واشتغال الذاكرة. للتعبير عن حالة البطل في كونه يشعر بمشاعر مختلطة بين حنين عندما كان يسوده الأمان وهربا من حاضر ومستقبل مجهولين بشكل يبث الخوف في نفسه لكنه لا يستسلم لهذا الأمر. فيسارع بشكل متتال إلى بث القوة في نفسه من خلال المونولوجات والحوارات التي يجريها مع حرسه والعسكر الذي يحرسونه، هذه الأخيرة التي لا تخل من خطاب تقوية النفس والاعتداد بها كونها قوة لا مجال لقتلها فهي خالدة لا محالة، فيقول:

« Mon oncle jurait que j'étais l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Kadhafa ses épopées oubliées et son lustre d'antan. [2]

كان خالي يقسم بأنّي الولد المبارك في عشيرة الغوص الذي سيعيد إلى قبيلة القذاذفة ملاحمها المنسية ومجدها التليد.[3] يخلق الكاتب المساحة الكافية للشخصية لتعرّف بنفسها، وتجعل القارئ يدخل في حقبة تاريخية وبالأحرى في فترة زمنية مهمة من حياة الشخصية ليصنع للشخصية تفريدا خاصا بها يميزها عن باقي الشخوص التي ذكرها من دون قصص ومن دون ماض أو مستقبل واضح، ليجعل الدور المركزي عبارة عن ترميز مكثف يتعدى حدود الشخصية العامة، في هذه الحال **علينا أن نصدق أن الرواية، هذا النوع غير المصنف بأشكاله المختلفة، يجعل الكتاب**

[1] – ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص 7

[2] - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais,** p11.*

[3] – ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص8

يشعرون بالرضا . إذ من حيث الحرية، الرواية هي النوع الحر بامتياز. تسمح الرواية لكاتب مثل خضرة بالاقتراب من الحياة اليومية والتشكيك فيها دون مراوغة. إنها تسمح له بالحديث عن الأحداث التي تهز بلاده أو شعبه[1] أو بلاد غيره وشعبا آخر مغايرا تماما لما عشناه نحن الجزائريون. إنّ الرواية تمنح تلك المساحات الواسعة والمتعددة بالإضافة إلى الحرية التامة في جعل الكاتب يتنقل بسهولة من تاريخ إلى آخر، ومن أمة إلى أخرى. يحاول سرد مآسيها؛ والاطلاع على وجعها ووصفه. ومن ثمة تقديمه للقارئ على شكل متتاليات سردية توجب التحليل والوقوف مطولا عندها . يحاول الكاتب في رواية ليلة الريس الأخيرة أن يحرك الشخوص كما يشاء فيعطي الصوت السردي للريس/ الأخ / القائد معمر القذافي الشخصية الرئيسية في حين يقوم بإسكات جميع الشخوص الأخرى، ثم يتم تفعيل الحوار لقطع الطبيعة الخطية للسرد ضمن المونولوجات التي تقدمها الشخصية الرئيسية عن نفسيتها وهذاياناتها وكل ما له علاقة بتاريخها المجيد عبر ما يعرف بالسرد المشهدي *Récit scénique*[*] . إن هذه التقنية السردية تعتمد في الأساس على تقنين الأصوات السردية فهي –أي الشخوص– لا تتكلم إلاّ إذا سُمح لها ولا تقدم شيئا من غير موافقة

---

[1] - *Yamilé Ghebalou- Haraoui : littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels, Hibr éditions, Alger, 2010, p 76*

Le texte original :

➡ *« Il faut croire que le roman, ce genre inclassable de par ses formes diverses, le leur rend bien. En termes de liberté, le roman est le genre libre par excellence. Le roman permet à un écrivain comme Khadra d'aborder son quotidien et de l'interroger sans faux-fuyant. Il lui permet de parler des évènements qui secouent son pays, son peuple »*

[*] للتوسع بخصوص هذا المصطلح السردي يرجى مراجعة ما يلي:

- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي" تقنيات ومفاهيم"**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2010 .ابتداءً من ص 87.
- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1990 . ابتداءً من ص 121

الشخصية الرئيسية. لكي تنتقل فكرة الدكتاتورية من الشخصية واقعيا وتاريخيا إلى الشخصية سرديا. إن كل الشخوص لا تعلم شيئا غير الذي يريدها الكاتب معرفته وهذا ما يجعل من الشخصية المخطوطة على ورق تجسد دكتاتوريتها بكل أريحية. بل وفي شكل مدروس. بالإضافة إلى ذلك نجد "**في الرواية يحكم خضرا ويستجيب لمن ينتقصه ويبدى رأيه ويفرض قواعد ويتلاعب بعناصر القصة ويحافظ على أبعادها أو يشوهها ويزور أو يوضح الأشياء بحرية تامة: إنه كاتب ويكتب الروايات! في الواقع، بفضل الرواية، يتمتع الكتاب بحرية كتابة التاريخ دون تحمل مسؤولية المؤرخ. كما أن خضرة له الحرية في الإشارة إلى تاريخها وتاريخ بلدها دون أن يطلب منه أحد أو يحاسبه على وجه التحديد لأنه يكتب قصة خيالية.**[1] إنّ درجة الخيال في الرواية لا تنفي بتاتا أنها تحيل القارئ نحو بنى معرفية صغيرة وأخرى كبرى نحو بنيات معرفية خاصة؛ هذه البنيات المعرفية استطاع الكاتب توظيفها بشكل يكاد ينصهر مع الخطاب السردي. علاوة على ذلك، إجمالا نجد أن جاذبية التاريخ للروائيين الجزائريين بعامة ولخضرة بخاصة تكمن في رغبتهم في اقتنائه من خلال إعادة كتابته. مثل رامبو الذي يقوم في فيلم "الدم السيء" بتحديث الموضوعات والشخصيات التي لا يمكن للتاريخ إلا إخفاؤها، منشغلة كما هي بعظماء هذا العالم، يستخدم خضرا

---

[1] - *Yamilé Ghebalou- Haraoui : littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels, p 77.*

Le texte original :

➡ *« Et son esprit sans mesures. Dans le roman, Khadra juge, arbitre, répond à ses détracteurs, donne son opinion, impose des règles, manipule des éléments de l'histoire, conserve ou déforme ses proportions, fausse ou éclaire les choses en toute liberté : il est écrivain et il écrit des romans ! En effet, grâce au roman, les écrivains sont libres d'écrire l'Histoire sans endosser la responsabilité de l'historien. Aussi, Khadra est libre de faire référence à son histoire et à celle de son pays sans que personne ne lui demande des comptes justement parce que l'histoire est romancée. »*

التاريخ بدقة للتركيز على أولئك الذين لا يحتفظ التاريخ باسمهم. هذه الشخصيات المجهولة، الجلادون والضحايا، الذين ليس لديهم حق المواطنة، غارقون في الركود الكبير للتاريخ الذي كتبه أقوياء العصور المختلفة التي أعادها خضرا في رواياته.[1] إذن كيف صور الكاتب شخصية القذافي؟ وكيف رأى هذه الشخصية الهاربة من التاريخ؟

أ. شخصية الدكتاتور القذافي/ فان كوخ

لقد اشتغل الكاتب على شخصية القذافي في روايته بشكل مغاير تماما لما تم اعتماده في السرد الكلاسيك، ونقصد بذلك وصف الشخصية من الناحية الخارجية (الجسدية، الفيزيولوجية، الهيئة، الملابس وما إلى ذلك من التفاصيل) بل على العكس من ذلك فقد أسقط كل هذه الصفات ليركز على الصفات والتوصيف السيكولوجي على لسان الشخصية في حد ذاتها، فيقول:

« Je suis Mouammar Kadhafi. Cela devrait suffire à garder la foi. Je suis celui par qui le salut arrive. Je ne crains ni les ouragans ni les mutineries. Touchez donc mon cœur ; il cadence déjà la débandade programmée des félons... Dieu est avec moi ! »[2]

---

[1] - *Yamilé Ghebalou- Haraoui :* ***littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels,*** *p 78.*

Le texte original :

- *« Par ailleurs, l'attrait que constitue l'histoire pour les romanciers algériens et pour Khadra en particulier réside dans leur volonté de se l'approprier en la réécrivant. Un peu comme Rimbaud qui, dans « mauvais sang », réactualise des sujets et des personnages que l'Histoire ne peut qu'occulter, préoccupée qu'elle est par les Grands de ce monde, Khadra emploie l'Histoire pour, précisément, focaliser sur ceux dont l'Histoire ne retient pas le nom. Ce sont ces personnages anonymes, bourreaux et victimes, qui n'ont pas droit de cité, engloutis dans le grand marasme de l'Histoire écrite par les puissants des différentes ères que Khadra rétablit dans ses romans. »*

[2] - *Yasmina Khadra :* ***Le dernier nuit de Rais,****, p12.*

أنا معمّر القذافي. هذا وحده من شأنه تعزيز الإيمان .أنا الذي بواسطته يأتي الخلاص .لا أخشى الأعاصير ولا حالات التمرد والعصيان .تلمسوا قلبي إذا تجدوه يضبط الحركة المحسوبة لتشتت الخونة ... إن الله إلى جانبي![1]

تبدأ الشخصية في التعريف بنفسها شخصيا، فتكون الأنا متضخمة بشكل ملفت للنظر، وذلك ما يريد الكاتب للقارئ **أن يعرفه** إنه يؤسس لشخصية روائية مركبة وهي الشخصية التي يقول عنها محمد بوعزة:" **تتحكم في أفعالها وسلوكها دوافع نفسية متناقضة، وتتصارع في داخلها متناقضات [. . .] الإصرار والعجز، التفوق والفشل، الطموح والتهور، الصداقة والنكران، القوة والضعف**"[2] هذا التناقض الذي انبنت عليه شخصية القذافي في هذه الرواية هو تحديدُ مسارين لهوس الشخصية التي تريد الخلود والسلطة التامة. كما أنّ التركيبية الشخصية لمعمر القذافي قد ربطت بشكل واضح بوحدات صغرى من الخطاب الديني، الذي تستغله الشخصية في بسط نفوذها وتعزيز مكانتها، وإرساء قواعد رسالتها الإلهية. إنّها النرجسية التي تتطور داخل الشخصية بشكل متدرج نحو أقصى ملامحها شدة هذا من جهة. ومن جهة أخرى لكي يشرح ويعزز الكاتب نظرته الخاصة عن الدكتاتور كمفهوم أراد أن يقدم مسارين متناقضين في تركيبية الشخصية، وهذا ما يتجسد عندما تقول الشخصية:

« Je sortirai du chaos plus fort que jamais, tel le phénix renaissant de ses cendres. Ma voix portera plus loin que les fusées balistiques ; je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune. » [3]

---

[1] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص9

[2] - محمد بوعزة: **تحليل النص السردي" تقنيات ومفاهيم"**، ص 59/58.

[3] - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, p13*

سأخرج من هذه الفوضى أقوى من أي وقت مضى، كطائر الفينيق الذي ينبعث من رماده صوتي يمضي أبعد مما تبلغه الصواريخ الباليستية. سأخرس الأعاصير بمجرد إشارة من إصبعي إلى قبيلتي.[1]

ترى الشخصية في الثورة التي شنها الثوار ضدها عملا تخريبيا غير حضاري، من قبل أولاد البلد الذين أسرف كثيرا في إطعامهم والصرف عليهم. إنّ شخصية القذافي ترى في نفسها شخصية محبة وكريمة وغير قادرة على استيعاب جحود مواطنيه. وهذا العامل النفسي المتناقض يستطيع القارئ تحديده ببساطة إن هو ربطه بالأحداث وكيفية سير الشخصية نحو الموت؛ إن كل التوظيفات البسيطة السابقة التي جاءت على لسان الشخصية هي في الحقيقة تعبير الكاتب عن قناعاته السياسية اتجاه هذه المواقف من خلال **بنية معرفية داخلية مخاتلة** تأتي على لسان الشخصية الرئيسية وبقية الشخوص إلا أن الأمر لا يعدو كون النص التخييلي يخلي مسؤولية الكاتب من أي التباسات شخصية في الموضوع. بالإضافة إلى نرجسية شخصية الدكتاتور نجدها كذلك قد التبست بشخصية الرسام الهولندي فينسنت فان كوخ* هذه الشخصية التي تحيلنا نحو **وحدات معرفية كبرى خارج النص**. إنه توجيه قرائي مباشر لتكوين معرفة شخصية ورؤية ذاتية من قبل المتلقي عن شخصية القذافي ومدى تطابق هذه الشخصية النرجسية والدكتاتورية بالرسام وحياته. إنه يرتعب من وجود هذه الشخصية في مناماته لكنه لا يفقه رمزها ومدى تأثيرها على حياته. حيث يقول:

---

[1] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّسل الأخيرة***، ترجمة أنطوان سركيس، دار الساقي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2016، ص10

Vincent Willem van Gogh فينسنت وليم فان كوخ: رسام هولندي يصنف أنه من رسامي الانطباعية ورسومه من أغلى الرسومات عبر العالم. عانى كثيرا من النوبات المتكررة من المرض العقلي. للتوسع يراجع:

- *Jan Hulsker, Vincent and Theo Van Gogh: **a dual biography,** Fuller publications, 1990.*

« À la manière de Moïse, il jette au sol sa perche qui se transforme aussitôt en un épouvantable serpent noir, frémissant de toutes ses écailles, la langue fourchue semblable à une flamme jaillissant des enfers. Mon cœur manque d'exploser quand j'identifie Vincent Van Gogh sous le déguisement du cheikh. Je me réveille en sursaut, la poitrine emballée, gorge aride : je suis dans la chambre d'en haut, sur le canapé qui me tient lieu de lit. Amira est partie. » [1]

وعلى طريقة موسى يلقي على الأرض فتستحيل مباشرة حية سوداء مرعبة، ينتفض جسمها بكامله، ولسانها المشقوق شبيه باللهب المتفجّر من الجحيم .كاد قلبي ينفجر حين رأيت فنسنت فان غوغ في هيئة الشيخ. استيقظت مرتعباً وصدري يخفق وحلقي جاف: أنا في الغرفة العلوية، على الأريكة التي أستخدمها كسرير وأميرة غادرت. [2]

إن مجموع البنى المعرفية الموظفة في هذه الفقرات المقتبسة عن الرواية تشكل نسقا معرفيا هو في الظاهر غير واضح وبارز للعلن أبدا، بل هو مخفي تكشف أو بالأحرى يتكشف عن طريق الرموز البسيطة والكلام العادي والتعبيرات التي يراها القارئ تعبيرات مستعملة لا تشوبها أية بنيات خفية عن القراءة. إلا أنها كطبقات الأرض تحاول أن تتراكم فيما بينها لتشكل لنفسها بيئة اشتغال تكاد لا تفضح عن آلياتها وبُناها . إنها أشبه بما يوظفه جيل دولوز في وصفه لتكون بنية المنظومات المعرفية الذي يقول عنها محمد شوقي الزين:" هي مثل الطبقات الجيولوجية المترسبة فوق بعضها والتي تستدعي البحث والتعرية قصد مراقبة العناصر المكونة لها وعلاقتها فيما بينها والوظائف التي تقوم بها"[3]

---

[1] - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais,*** *p67.*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص65/64

[3] – محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ص 164/163 .

هذا تحديدا ما يحصل مع النص الذي نحن بصدد دراسته فهو في المجمل يظهر على أنه نص واصف لحياة العقيد معمر القذافي في آخر لياليه قبل موته فإذا بالقارئ يجد نفسه أمام البنى المعرفية والوحدات المعرفية الكبرى والصغرى التي تبني النسق المعرفي الخفي في النص بشكل تراكمي. تكمل الشخصية في كلامها عن نفسها ووصفها كل ثانية من ثوان تلك الليلة فتقول:

« Je suis en train de lire le Coran, reclus dans ma chambre, lorsqu'un missile tombe sur le District 2, suivi d'un deuxième... Le troisième est d'une puissance telle que des carreaux dégringolent des fenêtres et se brisent au sol dans un tintement glaçant. » [1]

كنت منعزلاً في غرفتي أقرأ القرآن حين سقطت قذيفة على القطاع رقم ٢، تبعتها ثانية. . . ثم ثالثة هوى معها زجاج النوافذ وتحطم على الأرض في رنين مرعب. القصف المعلن لقوات التحالف انطلق.[2]

وكأن القارئ يرى النص عبارة عن طبقات متتالية من البنى التاريخية، الدينية، النفسية. وهذا ما يؤسس عند بول ريكور بما يعرف بـ " **الفهم الرمزي**" والذي يعتبره بول ريكور متكونا من لحظتين أساسيتين أو بالأحرى متكاملتين هما:" **اللحظة التأويلية بإدراك المعنى (الأفق التأويلي المفتوح) واللحظة التفسيرية بتنظيم البنية الدلالية (النسق الرمزي المغلق)**"[3] فالمرحلتين تعتمدان على بعضها في التأسيس إلى المعنى الجديد للنص المراد دراسته. يحاول الكاتب من خلال تقديم كل هذه التفاصيل عن شخصيته الرئيسية في أن يتتبع تفاصيل مخاتلة للغاية، هذه التفاصيل تظهر للقارئ

1 - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, p129.*

2- ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص121

3 - محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ص70

العادي على أنها تفاصيل تشرح نفسية الدكتاتور، إلا أنها تفاصيل تقدم لنا رأي الكاتب كذلك، إنها تفضح الكاتب وهو يمارس حرية مطلقة في تقديم رأيه عن هذه الشخصية ومآلاتها . ولو عدنا إلى الشخصية عندما تقول:

« - Je suis là, en chair et en os, debout sur mon socle. Faut-il que je m'immole pour que vous me voyiez ? Allez, du cran, bande de lâches, venez me chercher si vous en avez le courage. Je ne suis pas Ben Ali, ni Saddam, ni Ben Laden. » [1]

أنا هنا بلحمي وعظمي، واقف على منصتي. هل عليَّ إحراق نفسي من أجل أن تروني؟ هيا تحلوا بالجرأة، يا عصابة الجبناء، تعالوا واقبضوا عليّ إن كانت لديكم الشجاعة. أنا لست بن علي ولا صدام ولا بن لادن.[2]

فإننا نجدها تحاول أن تقدم مسار وعي خاص بها، هذا المسار يجعل منها شخصية قادرة وقوية وتفهم تحدياتها التي تريد أن تتجاوزها بأي طريقة كانت. إلا أنّ هذه الذات قد دخلت منعرج الوهم بدل الوعي بحيثيات دواخلها . إن هذا التأويل لا يشكل فائضا في المعنى، بل على العكس من ذلك فهو" **إضافة دلالية هامة مخبأة في المرئي والظاهر، أو هو مضامين بلورتها الممارسات الواعية في غفلة منا، أو هو محاولة للبحث عن أصل ضاع، قد تكون نسيه عقلنا، إلا أن الممارسة الفنية قادرة على استعادته من خلال صور مبهمة وغامضة يجب تفكيكها لمعرفة بعض أسرارها**"[3] وهذا ما يحدث مع الشخصية المحورية ضمن السرد، فهي تقوم بعمليات متتالية من التأفف من وضع شعبها ضدها

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, p134.*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص125

[3] – سعيد بنكراد: **سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات**، منشورات الاختلاف، ودار الأمان، الجزائر، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2012، ص 25.

إلا أنها لم تنتبه إلى الكمية الرهيبة من التناقضات التي تملكها والتي جعلتها تبني شخصية مريضة، متعصبة. ترى أنها تركت وحيد ظلما وتعسفا حيث تقول:

« Je suis seul face au destin, et le destin regarde ailleurs. Même Syrte, la ville de mon adolescence, le berceau de ma révolution, me tourne le dos. » [1]

أنا وحيد في مواجهة القدر، والقدر يصرف نظره عني. حتى سرت مدينة مراهقتي ومهد ثورتي تدير لي ظهرها. [2]

هذا المظهر الثاني من مظاهر التناقض الذي بنى الشخصية النرجسية عند معمر القذافي ضمن البنى السردية التي أراد لها الكاتب أن تكون على هذا النحو البسيط والمكثف. فالشخصية المتزنة لا تملك كل هذه التناقضات المستطيرة، بل على العكس من ذلك إذ نجد الشخصية تعرف اللوم وتعرف المحبة وتعرف كل مظاهر الاتزان من غير تعال أو انهزاميه مقيتة. إنه يتذكر امه وهي تناديه:

« C'est alors que ma mère m'interpelle à travers les mirages. Sa voix me parvient du fin fond du Fezzan rongé par le désert. Je la revois se prenant les tempes entre les mains, excédée par mes turbulences de gamin instable : Tu n'écoutes que d'une oreille, celle que tu prêtes volontiers à tes démons, tandis que l'autre reste sourde à la raison... » [3]*p206*

هي أمي تدعوني عبر السراب. يصلني صوتها من عمق أعماق فزان التي تضنيها الصحراء. أراها وهي تضغط صدغيها بيديها مغتاظةً من مشاغباتي كفتى مضطرب: "أنت لا تصغي إلا بأذن، واحدة، تلك التي تنصت بها

[1] - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais,*** *p171.*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص159

[3] - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais,*** *p206.*

طوعاً إلى شياطينك، فيما الأخرى تصمها عن صوت العقل "..."[1] عدم الاتزان الذي اتصفت به الشخصية هو الذي ربطها في الرواية وشخصية فان كوخ هذا الفنان الذي عُرِف عنه أنه كان مصابا بعديد النوبات العقلية، والتي أدت في مرة من المرات إلى قطع أذنه وإهدائها إلى حبيبته. هذا الجانب المجنون والجامح كان مطابقا بين الشخصيتين. كما أن حضور الأم في هذا المقطع يعزز فكرة مفادها: أن الأم التي هي رمز الاتزان كانت ترى في تطرف ابنها وهمجية تصرفاته بسبب عدم اتقانه فن الإصغاء، فهو قطع أذنه التي تسمع إلى الحق وترك تلك التي تحق الحق للباطل" ولأن "**تأويلا واحدا لا يفي بقواعد اللعبة ولا يستنفد أغوار المعنى**"[2] فإن فكرة مشابهته لفان كوخ لم تنته عند هذا الحد فقط، بل لا تزال تغني جانبا آخر في حياة هذه الشخصية ألا وهو جانب حضور المرأة. ذلك أن "**التأويل بالجمع أو تأويلات مختلفة هي اللّعبة الفاصلة في إدراك المعنى، لكنه جمع يكشف في الوقت ذاته عن لعبة الهوية والاختلاف أو الذاتية والغيرية وسط هذا الصراع المؤسس. فهو تأويل يقر بحقيقة الهوية داخل الاختلاف وفق ممارسة جدلية لا تنفك عن المعاودة والمجاوزة**"[3] فكيف ترى الشخصية حضور المرأة وكيف أثرت في تكوين حياتها ؟ وكيف يرينا الكاتب أبعاد هذا الحضور ؟

[1] – ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص188/189

[2] – محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ص71.

[3] – محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ص71.

ب. المرأة/ الانتقام

"يخلص ريكور إلى أنّ الدلالة النص ليست "وراء" هذا النص بمحاذاة قصدية المؤلف، ولكن "قبله" من جهة المرجعيات أو العوالم التي يفتحها ويتيحها"[1] مما يعني أن فكرة الفهم هي النقطة الواصلة بين التفسير والتأويل، هذا إن اعتبرنا الفهم هو الانتقال من دلالة النص إلى المرجعية الخارجية على سبيل المطابقة وهذا ما يحدث في حالة شخصية معمر القذافي بين الواقع والخيال. لقد اشتغل الكاتب على هذه الجزئية بشكل دقيق للغاية فقد قدم وصف "أميرة" هذه الحارسة الأمازونية التي كانت تحرسه وتشاركه الفراش وتتعاطى معه الهيروين، هذه الشخصية التي تطابق الحارسات اللواتي اعتاد الرئيس القذافي الوثوق فيهن في أكثر من مكان واجتماع سياسي. تقول شخصية الأخ/القائد:

Amira me trouve étendu sur le canapé, le turban sur la figure. C'est une femme costaude et alerte, presque noire, avec une chevelure luxuriante et une poitrine plantureuse. Elle a été l'une de mes premières gardes du corps ; une amazone intrépide et increvable qui ne m'a pas quitté d'une semelle depuis son recrutement. Arrogante mais d'une fidélité indéfectible, je l'autorisais parfois à partager ma couche et mes repas lorsqu'elle était plus jeune.[2]

وجدتني أميرة مستلقياً على الأريكة، وعمامتي تغطي وجهي. إنها امرأة صلبة، رشيقة، ويقظة سوداء البشرة تقريبا بشعر غزير وصدرٍ عامر. كانت من بين حارساتي الأوليات مقاتلة جريئة وجلودة لا تعرف التعب، لم تفارقني لحظة مذ أدخلتها في خدمتي. متعجرفة لكنها ذات وفاء ثابت لا يتزعزع، كنت أسمح لها أحياناً بمقاسمتي السرير والطعام حين كانت أكثر شباباً.[3] بالرغم من كونها امرأة يكسر الأخ معمر أفق توقع القارئ ويصنع لنفسه دلالة جديدة متعلقة بالمرأة، فإن كان الخطاب العام والمعتمد غالبا في الخطابات المتعلقة بالمرأة فإن أغلبها يكون متحدثا عن جانبها المرهف

[1] – محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر**، ص83.

[2] - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, p55*

[3]- ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***،، ص53

و الحساس وحتى ذلك الجانب الساذج الذي تغلب عليه العواطف وتزيد من تأزمه الهرمونات و أبدا لن يكون ضمنه أن تكون المرأة حارسا شخصيا يملك القوة والجلد في حماية الآخر الأشد قوة منها انطلاقا من حقائق بيولوجية معروفة. إن الثقة المفرطة التي يعطيها القذافي لهن تجعل من فكرة عدم اتزانه تظهر بشكل واضح تماما، وهذا ما سعى الكاتب لإظهاره بخاصة عندما ذكر فاتن، حب حياة الشخصية الرئيسية. هذا الحب الذي جعله يرى في المرأة انكسارا مدى الحياة، لن تعوضه جميع النساء. فيقول عندما تقد لخطبتها وهو شاب يافع فيسأله والدها عن أصله:

« Il me demanda à quelle tribu j'appartenais. Le clan des Ghous ne lui disait pas grand-chose. De toute évidence, il n'aimait pas trop les Bédouins. »[1]*p61*

سألني إلى أي قبيلة أنتمي. لم تعن له عشيرة الغوص الكثير. ومن البديهي أنه لم يكن يحب البدو.[2] إنها جملة بسيطة للغاية. تقول الكثير من المعاني المتسترة خلفها، فمن النسق الاجتماعي الذي تخفيه إلى النسق المعرفي الذي يريد الكاتب من متلقيه معرفته. ففكرة الطبقات الاجتماعية والتفريق بين المتمدنين والمتحضرين والبدو قد كانت سائدة ضمن الحقبة التاريخية التي يتذكرها القايد، وهذا أمر مهم للغاية ساهم في تشكيل عقدة أبدية لديه، هذا ما ساهم في تعزيز نظرته المتوحشة والنزعة الإنتقامية لديه مستقبلا/ اللحظة الراهنة داخل النص السردي، بحيث يقول:

« Je n'ai pas pardonné l'affront.

En 1972, trois ans après mon intronisation à la tête du pays, j'ai cherché Faten. Elle était mariée à un homme d'affaires et mère de deux enfants. Mes gardes me l'ont ramenée un matin. En larmes. Je l'ai séquestrée durant trois semaines, abusant d'elle à ma convenance. Son mari fut arrêté pour une prétendue histoire

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, p61*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص58

de transfert illicite de capitaux. Quant à son père, il sortit un soir se promener et ne rentra jamais chez lui. Depuis, toutes les femmes sont à moi.[1]

لم أضرب صفحات عن الإهانة.

عام ١٩٧٢ وكانت قد مضت ثلاث سنوات على تسلمي السلطة، بحثت عن فاتن كانت قد تزوجت من رجل أعمال وصارت أماً لولدين جاءني بها حراسي ذات صباح باكية. احتجزتها على مدى ثلاثة أسابيع، وقضيت وطري منها كما يطيب لي. زوجها جرى توقيفه بتهمة ملفّقة عن تحويل رؤوس أموال، أما والدها فقد خرج للتنزه ذات مساء ولم يعد بعدها إلى بيته. منذ ذلك الحين والنساء جميعهن ملك يميني.[2] أن شخصية المرأة المتمثلة في فاتن وإن كانت شخصية ثانوية إلا أنها استطاعت التحكم في مفاصل السرد وتضمين الحبكة أسبابا رئيسية لوصولها نحو مسارات عالية من الدرامية. وهذا ما يتمثل في تلك النزعة الإنتقامية التي تجسدت عند الشخصية الرئيسية، وكأنها حلقة من الحلقات الثانوية التي تتصل بشخصية القايد لتؤديا معا دورا فعلا ضمن خارطة السرد. علاوة على ذلك فقد كانت شخصية المرأة هاجسا بالنسبة إليه، فكما نرى من خلال الأوصاف التي يقدمها الكاتب على لسان الشخصية في أنه اختصر كل نساء العالم فيها فأحبها ثم انكسر، هذا الانكسار جعله يقتل برمزية متوحشة وجودها ووجود عائلتها، وبالتالي هنا قتل النساء جميعا، والقتل عنده على اعتبار عدم اتزانه العقلي والنفسي هو ملكية من نوع رفيع. ولكن هل يتوقف صراع هذه الشخصية عند هذا الحد ؟ أبدا فتلك العقد النفسية والأزمات التي تتحول إلى عقلية متشددة ومتزمتة، تتعطش إلى التملك والسيطرة والحكم لا تتوقف عند هذا الحد، إذ غالبا ما تجدها

1 - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, 64.*

2- ياسمينة خضرا : ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص62/61.

تريد أن تعتلي عروشا وليس عرشا واحدا . والشخصية التي تمر بأزمات نفسية بخاصة السايكوباتية/ النرجسية تصبح أشد قوة للحصول أكثر على سلطة وإن كانت سلطة وهمية .

ج. بارانويا السلطة وتشظي الذات:

يكمل القائد معمر القذافي سرد حكايته "**فالزمن مبني على شكل حكاية، والذات – عند ريكور – لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر عبر علامات هي رموز ونصوص أي سير وسيط لغوي**"[1]، ولكن هذه المرة في إدراك وهمي للذات، يصل درجة الارتياب تجاه السلطة، يقدم لنا خضرا صورة القذافي بطل الرواية في صورة إنسان تملؤه العقد النفسية، وتنتابه نوبات ارتياب ونرجسية مفرطة تجاه معالكم الحياة التي يعيشها واتجاه الآخر، وفي قضية اتصاله بالسلطة فإن الأمر يزداد تأزما فهو يرى في سلطته قوة لا يمكن تفكيكها أو حتى تدميرها ، بل تصل درجة الهوس بالشخصية إلى رؤية كل الناس عبارة عن أعداء؛ الأمر مفسر من خلال السرد فهي لحظاته الأخيرة التي يقوم فيها باسترجاع وتفكيك وتحليل كل ما سبق بعقلية الخائف من المجهول، ولكن القوة التي يلبسها في مواجهة حتفه مكملا سرد الأحداث تجعل القارئ يوقن أن تلك العقد النفسية كانت متأصلة في ذاته قبل ليلة السقوط "**فالسرد هنا، طريقة في رصد الحياة وابتكار مناطق داخلها والكشف عن حالات وتحولات الكائنات داخلها . إنه إنتاج والإنتاج معناه الخروج من الدائرة المحدودة والضيقة للوصف الموضوعي إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات البانية لسياقاتها الخاصة . وهو صيغة لوعينا بالزمن وعدم إدراك هذه الحقيقة سيفوّت علينا فرصة معرفة أن التفسير التاريخي مرتبط بالفهم «السردي»**".[2] أنها معادلة بسيطة تُكوّن لنا رؤية مشهدية

[1] - مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله برعي، ص87

[2] –المرجع نفسه، ص88

داخلية لنفسية القائد/ الأخ بشكل مباشر، ولنتبين ذلك يجب أن نتتبعها من خلال المقاطع السردية التي تؤكد ما ذهبنا إليه من تحليل وتأويل، إذ يقول لنا:

« C'est mon fils Moutassim, responsable de la défense de Syrte, qui a choisi pour mes soldats, en guise de quartier général, une école désaffectée au cœur du District 2. » [1]

"ابني معتصم هو الذي يتولى مسؤولية الدفاع عن سرت، وهو الذي اختار مقراً عاماً لجنودي، مدرسة مهجورةً في قلب القطاع رقم ٢"[2] تظهر الشخصية مدى ثقتها وتعلقها بأولادها في مقابل عدم ثقة في أي شخص آخر مهما كان مقربا منه من الخلية الأولى التي تسهر على حمايته طوال مدة الاحتجاز داخل المدرسة المهجورة. فيكمل هذه المرة في شكل حوار مقموع للغاية مع أحد حرسه:

« - Je suis né à... Benghazi, monsieur.

Benghazi ! Rien qu'à ce nom, j'ai envie de vomir jusqu'à provoquer un tsunami qui raserait cette ville maudite et l'ensemble des hameaux alentour. Tout est parti de là-bas, pareil à une pandémie foudroyante, possédant les âmes comme un démon. J'aurais dû l'anéantir dès le premier jour, traquer les insurgés venelle par venelle, bâtisse par bâtisse, dépiauter les brebis galeuses en place publique pour que chaque malintentionné recouvre ses esprits et s'abstienne de subir le même sort. »[3]

-ولدت في. . . بنغازي يا سيدي.

[1] - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais,*** *p15*

[2] – ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص13

[3] - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais,*** *, p19*

– بنغازي كل شيء إلا هذا الاسم. أشعر برغبة في تقيؤ فيضان هائل يمحو هذه المدينة الملعونة والقرى المحيطة بها من هناك انطلق كل شيء. وباء مدمّر استولى على النفوس كشيطان. كان عليّ أن أبيدها منذ اليوم الأول وأطارد المتمردين فيها زنقة زنقة، ودار ذي نيّة سيئة فأقتل نواياه كي يلقى المصير نفسه كل من تسول له نفسه الفعل ذاته.[1]

يحاول البطل إيهام نفسه أنه كان على سيطرة تامة على كل شبر من أرض ليبيا/ الوطن، وأنه كان عليه أنْ لا يُكذب أحاسيسه الارتيابية في كون الجميع يضمرون له السوء والخيانة وأن يُبيدهم جميعا، ليصبحوا عبرة لكل من تسول له نفسه أن يقدم على فعل مماثل. إنّ فكرة القتل والتشريد والتجبر أصبحت أداة قوة بالنسبة للشخصية، وها ما يريد الكاتب إيصاله للمتلقي عن حقيقة هذه الشخصية حتى أن كان الميثاق الإجناسي الذي يجمعنا بها هو تخييلي في الأساس. إنه ينقل الخطاب الروائي درجات نحو **وحدات معرفية خارجية** كأن يوظف أهم الكلمات التي عرفت بها شخصية الدكتاتور:" زنقة زنقة" أي "الحي"، ولقد اتبع الكاتب على الرغم من كون الزمن الفعلي ليلة واحدة كان سيجعله يكتب لنا رواية تسجيلية سريعة، إلا أنها لم تكن كذلك فقد أخذ الكاتب وقته في استخدام التقنيات السردية والمفارقات الزمنية التي تساعد الحكاية على الظهور في شكل يشرح تفاصيل الشخصية التاريخية بطريقة سيكولوجية محترفة/ ليكمل قائلا:

« J'ignore pourquoi, malgré sa fidélité, il n'a jamais réussi à me rassurer tout à fait. Camarade de promotion à l'Académie militaire de Benghazi, il était à mes côtés lors du coup d'État de 1969 et faisait partie des douze membres du Conseil de commandement de la révolution. Pas une fois Abou Bakr ne m'a déçu ou trompé ; pourtant, il me suffit de le regarder dans les yeux pour ne déceler en lui qu'un hère

[1] – ينظر ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص16

effarouché, un animal de compagnie plus comblé par ma protection que par les faveurs que je lui octroyais. » [1]

لا أعرف لماذا لم ينجح قط في إشاعة الطمأنينة التامة في نفسي رغم إخلاصه. كان رفيق دفعتي في الكلية العسكرية في بنغازي وكان إلى جانبي في انقلاب عام ١٩٦٩ وعضوا من أعضاء مجلس قيادة الثورة الاثني عشر* . ما خذلني أبو بكر مرةً أو خانني، ومع ذلك يكفي أن أنظر إلى عينيه لكي ألمح فيهما رعب أيل صغير حيوان أليف ممتن لحمايتي أكثر من امتنانه للخدمات التي أقدمها له. [2] يستعير الكاتب في التأسيس لمعقولية خطابه السردي شخصيات تاريخية ذات بعد تأسيس لجمهورية ليبيا العربية، ويحاول دمج مجموع **البنى والوحدات المعرفية الخارجية الكبرى** و متتاليات السرد في شكل منطقي لا يحدث نشازا ضمن الطبيعة العام للسرد داخل الرواية، بل على العكس من ذلك فعملية التوظيف التي يجريها تصبح وكأنها تطعيم معرفي وتاريخي للمقطع السردي الذي ترويه الشخصية.

فيصبح القارئ في هذه اللّحظة غير قادر على التفريق بين ما هو واقعي حقيقي وما هو تخييلي مكتوب على ورق.

يكمل السارد/ الشخصية الرئيسية في تقديم مكنونات نفسية الارتيابية وذات متشظية فيقول:

« - Chez l'ennemi. Beaucoup de mes ministres se sont livrés. Moussa Koussa, que j'ai hissé à la tête du ministère des Affaires étrangères, a demandé l'asile politique aux Anglais. Et Abderrahmane Shalgham, mon porte-étendard, est devenu mon

---

1- *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, , p30.*

* من أكثر الأحداث التاريخية أهمية في المملكة الليبية أنذاك، حيث جرى انقلاب عسكري سُمي بثورة الفاتح وذلك للإعلان عن قيام الجمهورية العربية الليبية، حيث تشكلت حركة الضباط الوحدويين الأحرار في الجيش الليبي بقيادة الملازم أول معمر القذافي. أما أبو بكر يونس جابر المجبري فقد كان بالفعل القائد العام للقوات المسلحة ووزير الدفاع الليبي.

2 – ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص28

traître assermenté, émissaire à l'ONU, mandaté par les félons et les mercenaires... Je n'ai jamais porté ces gens-là dans mon cœur. Ce n'étaient que des profiteurs prêts à troquer leur mère contre un bout de privilège. Moi, je vous aime de tout mon être. Je ne vous abandonnerai jamais. » [1]

إلى الأعداء. كثر من وزرائي سلموا أنفسهم لهم. موسى كوسى الذي عيّنته على رأس وزارة الخارجية طلب اللجوء السياسي من الإنكليز وعبد الرحمن شلقم الناطق باسمي، الجبان الذي لا يُشقّ لجبنه غبار، أضحى مبعوث الخونة والمرتزقة إلى الأمم المتحدة- ... لم أكن الود يوماً لهؤلاء. لم يكن الواحد منهم سوى انتهازي مستعد لمقايضة والدته لقاء حفنة من حظوة. أنا أحبك بكل جوارحي، ولن أتخلى عنك أبداً.[2] لقد أعطى الكاتب للشخصية مطلق الحرية في التعبير عن نزعاتها وتصوراتها المريضة، للتعبير عن ذاتها المتشظية وعن عقد الانتقام والسيطرة ووهم السلطة، والقوة المزيفة، والقناعات التي تسمع فقط لمبدأ الدم. هنا تظهر الحبكة القصصية للرواية عبارة عن "**طريقة في إعطاء الذات الإنسانية المفككة باستمرار شكلا محققا وصورة ملائمة لكافة تجاربها**."[3] فاستطعنا تحمل دموية الريس وكل تناقضات الشخصية التي يحملها وفق مبدأ الحبكة التي خلقت صورة ملائمة وأكثر تقبلا للرئيس المقتول.

---

1 - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais***, p31/32.

2 - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص29

3 - مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله برمي، ص87

3- دوائر المعرفة داخل الرواية

إنّ الكاتب يحاول إحالة القارئ نحو بنى معرفية خارجية، وذلك من خلال الإحالات الواقعية التي يقدمها في الرواية لشرح أو توضيح تواريخ معينة مرتبطة بحوادث مهمة تساعد في جعل القارئ يدخل حيز الرواية الزمني بكل ما هو تاريخي. فيقول مثلا في هامش الصفحة رقم 81:

« 1. Plus de mille deux cents prisonniers ont été exécutés dans la prison d'Abou Salim, à Tripoli, les 28 et 29 juin 1996. » [1]

أكثر من ألف ومئتي سجين جرى إعدامهم في سجن أبو سليم في طرابلس الغرب يومي ٢٨ و٢٩ حزيران/ يونيو عام ١٩٩٦.[2] وهذه الوحدة المعرفية الخارجية الكبرى تحيلنا إلى مقال على موقع الجزيرة الموثق والذي يسرد الحادثة في كون القائد معمر القذافي أصدر أمرا لقواته الخاصة بمداهمة السجن وقتل كل السجناء الذين ينتمون إلى التيار الإسلامي بدعوى تمردهم داخل السجن بعد تنظيمهم اعتصاما مفتوحا طالبوا خلاله تحسين ظروف الاعتقال، وتشر الإحصاءات أنه خلال هذه العملية قد تم قتل *1275* سجينا وهو ما يعد إعداما خارج إطار القانون[3] إن خضرا يحاول بشتى الطرق إشباع نهم القارئ بكل ما تعلق بالتاريخ الخاص بهذه الليلة وما سبقها وما يليها، في شكل إحالات وبنى معرفية متعاضدة ضمن الخطاب السردي وهو صنو ما يبحث فيه بول ريكور بحيث "**يربط بين الحبكة التخييلية**

---

[1] - Yasmina Khadra : ***Le dernier nuit de Rais,*** *p81*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص76

[3] – وكالة الأخبار الجزيرة: مجزرة سجن بوسليم. . . لغز مستمر وجراح لم تندمل، بتاريخ 2016/10/10 . عبر الرابط الآتي:

- https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2016/10/10/مجزرة-سجن-بوسليم-لغز-مستمر-وجراح-لم

والحبكة التاريخية فهو يرى أن التاريخ هو شكل متطور عن الفن الحكائي وكلاهما يشبعان إدراكنا للزمن في انقسامه إلى ماض وحاضر ومستقبل.[1] إن هذا الإشباع المعرفي بخصوص التاريخي والزمني تحديدا يتواصل ففي مقطع سردي آخر يعمد الكاتب على **إحالة القارئ نحو البنى المعرفية الكبرى خارج النص**، ليحقق نوعا من التطابق الزمني والحدثي مع الواقع، ليقنع القارئ بالتحام التخييلي بالواقعي في نصه. فيقول:

« - Le général a été accusé d'être un agent double, de rouler pour vous, Raïs, et pour Sarkozy. J'étais à ses côtés lorsqu'il a reçu le mandat d'arrêt signé par Abdeljalil[1] en personne. Il était dans une colère noire et criait à la trahison. Je l'ai escorté jusqu'au tribunal militaire où on lui a signifié les chefs d'accusation retenus contre lui. » [2]*p105/106*

1. Mustapha Abdeljalil, président du CNT (Conseil national de transition).

اتهم اللواء بأنه عميل مزدوج، يعمل لحسابك يا ريس ولحساب ساركوزي. كنت إلى جانبه حين تلقى مذكرة التوقيف الموقعة من عبد الجليل[1] نفسه. كان في صورة غضب شديدة ويصرخ بأنه تعرّض للخيانة. رافقته إلى المحكمة العسكرية حيث أطلعوه على لائحة الاتهامات الموجهة إليه. احتجّ اللواء، ثم قال إنه لا يعترف بشرعية المحكمة وسعى إلى الالتحاق بالقيادة العامة. أحد أقربائي من الذين كانوا قد انضموا إلى الإسلاميين، وكان حاضراً في المحكمة، نهاني عن مرافقة اللواء ونصحني بالعودة عند خالتي في طرابلس وعدم الظهور في الشارع. لدى خروج اللواء من المحكمة.[3]

---

[1] – مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله برعمي، ص93

[2] - *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Raïs**, p105/106.*

[3] – ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ص100

1- مصطفى عبد الجليل، رئيس المجلس الوطني الانتقالي

إنّ استخدام البنى والوحدات المعرفية في الرواية ليست بعرض بناء معرفي بطريقة مباشرة من قبل الكاتب بل هي مكونات تتراكم لتشكل هذا النسق، إلا أننا يمكننا الجزم في نقطة أخرى بخصوص توظيف هذه الوحدات المعرفية في كون الكاتب يريد وبشكل خاص أن يحيل القارئ نحو البحث عن الحقيقة، إنه يريد للمتلقي أن يكون قارئا إيجابيا يبحث عن الحقيقة والخيال، أن يفرق بين ما تقوله الشخصية الرئيسية في السرد وبين تلك الإحالات التاريخية الحاسمة التي يوظفها . "**فالسرد التخييلي هو المكمّل للسرد التاريخي وحليفه في المجهود الإنساني الكلي قصد التأمل في التجربة الزمنية وما تنطوي عليه من أسرار فالقصص التاريخية والقصص الخيالية متشابهة ومهما كانت الفروق بين مضامينها المباشرة (وهما الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة) يظل مضمونهما الأخير واحدا ألا وهو بنية الزمن الإنساني. فصيغتهما المشتركة أي السرد هو وظيفة هذا المضمون المشترك**»[1] تنسجم دوائر المعرفة داخل النص السردي فتشكل لنا "ليلة الرئيس الأخيرة" وذلك عن طريق تعاضد البنى المتعلقة بالبنى المعرفية لدى الكاتب خارج النص، معرفة الشخوص داخل منطق الحكي، ومعرفة المتلقي ومدى تلاقحها مع المعرفتين السابقتين، ويمكن لنا توضيح هذه الرؤية عبر المخطط الآتي:

[1] – مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور**: عبد الله برمي، ص94

المخطط رقم08: يبين تعاضد دوائر المعرفة داخل النص الروائي لبناء النسق المعرفي.

ثانيا: فلسفة الارتحال وديناميةالمكان

إنّ فكرة الاقتراب من النص الروائي تأويليا بالتحليل والبحث في بنيات تكوين هذا الخطاب ترتكز في الأساس على أسئلة محورية مفادها: "**من يؤول من؟ أنحن من يؤول النص؟ أم هو من يؤولنا ؟؟ هل يمثل النص قراءة من قبل المنشئ لسياق ثقافي معين؟ أم أنه قراءة من قبل القارئ لنص أحكم إغلاقه؟ أم أنه قراءة من قبل النص نفسه، لذوات القراءة بتعدداتهم، واختلاف مشاربهم؟**"[1]، هذا التأسيس المحكم للبحث تأويليا في النص والقارئ والكاتب على السواء يساعدنا في الولوج إلى فكرة أنّ النص يحمل أكثر من قراءة ضمنيا، إنّ الكاتب يكتب مبدئيا نصا متعددا بالرغم من كل محاولاته في حصر الموضوع الأساسي الذي يريد الكتابة فيه، وانطلاقا من هذه الفكرة يصبح للنص أكثر من قارئ وأكثر من فكرة قابلة للتحليل والوصف والنقد معا . يغير الكاتب محمد مولسهول "ياسمينة خضرا" رواية ملح المنسيات *Le sel de tous les oublis* موضوع روايات التاريخ والبحث في بنيات الآخر المختلف ليعود إلى الجزائر في الفترة التي تلي فترة الاستقلال لتدور أحداث هذا المشهد في البليدة، وهي مدينة كبيرة في الجزائر على بعد حوالي خمسين كيلومتراً من الجزائر العاصمة في عام 1963 . إن آدم نايت قاسم معلم واعي شغوف بعمله وبفعل القراءة. مغرم بزوجته دلال حد الجنون. يرجع ذات يوم إلى البيت

« De retour de son travail, Adem avait trouvé une valise à côté d'un petit sac à main dans le vestibule. Le soir était tombé ; on n'avait pas allumé dans le couloir ni dans la cuisine. La porte de la chambre à coucher était grande ouverte sur Dalal assise sur le rebord du lit. » [2]

[1] – حاتم الورفلي: **بول ريكور الهوية والسرد**، ص62 .

[2] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, Editions casbah, Alger, 2020, p11.*

"بعد عودته من العمل، وجد آدم حقيبة بجانب حقيبة يد صغيرة في الردهة. حل المساء. لم يكن هناك ضوء في الممر أو في المطبخ. كان باب غرفة النوم مفتوحًا على مصراعيه وكانت دلال جالسة على حافة السرير. هنا ابتدأت الرواية بصدمة نفسية تلقاها آدم من زوجته دلال في كونها قررت الرحيل، وأن الطلاق هو أحسن الحلول الممكنة في هذه الحال، ذلك أنها لم تستطع التحكم بمشاعرها تجاه رجل آخر أحبته وهي تريد الذهاب معه؛ مخلفة آدم وراءها في حالة انكسار. تقول:

« C'est plus fort que moi, confessa-t-elle, la voix ravagée de trémolos. J'ai essayé, je le jure. J'ai essayé de ne plus le revoir. Je me promettais, chaque fois que je rentrais à la maison, de laisser cette histoire dehors. Et au matin, je me surprenais à courir le rejoindre. » [1]

"الأمر أقوى مني،" اعترفت " وصوتها تتغشاه مرارة. حاولت، أقسم. حاولت ألا أراه مرة أخرى. لقد وعدت نفسي، في كل مرة أعود فيها إلى المنزل، أن أترك هذه القصة في الخارج. وفي الصباح، وجدت نفسي أركض توقا إليه."

هذه الحرية المطلقة التي تميزت بها دلال، تطرح العديد من الأسئلة فبالرغم من تحضرها وبعدها عن فكرة الريف والطريقة المحافظة في التفكير إلا أنّ الأمر يشبه كثيرا ثقافة مختلفة للغاية، لكن كل هذا لم يهم آدم في تلك اللحظة، كل ما همه هو أن يعرف السبب وراء هجر زوجته له:

« Que s'est-il passé ? Pourquoi maintenant ? Ce fut tout ce qu'il lui vint à l'esprit pour sauver la face : des questions misérables, tellement tristes et stupides qu'aucune réponse ne pourrait les soulager de leur frustration. » [2]

---

[1] - Yasmina Khadra : ***Le sel de tous les oublis***, p13.

[2] - Yasmina Khadra : ***Le sel de tous les oublis***, p11.

"ماذا حدث؟ لماذا الان؟ كان هذا كل ما يمكن أن يفكر فيه لحفظ ماء الوجه: أسئلة بائسة، حزينة وغبية لدرجة أنه لا يوجد إجابة يمكن أن تخفف من إحباطهم."

هذه الحال جعلته يقرر ترك وظيفته وشغفه والسفر والترحال للبحث عن نفسه التي ضاعت منه على حين غرة.

برغم توسلات مدير المدرسة في إقناعه الاحجام عن الأمر إلا أنه قرر بالفعل ترك كل شيء وراءه من دون أي شيء، حتى المال فقد اختار المضي من دونه.

« C'est bientôt la fin de l'année scolaire, voyons. Tu ne peux pas nous fausser compagnie de cette façon, sans préavis ni justification. Nous manquons d'enseignants et les élèves... » [1]

"إنّها نهاية العام الدراسي تقريبًا، دعنا نرى. لا يمكنك الهروب منا بهذه الطريقة، دون سابق إنذار أو تبرير. نحن نفتقر إلى المعلمين والطلاب . . . "

لقد كان قرار آدم قرارا نهائيا لا رجعة فيه؛ هنا تبدأ فكرة الارتحال المتعلقة بالشخصية الرئيسية في رواية ملح المنسيات.

1- هندسة المكان وصناعة المصائر

اشتغل الكاتب خضرا على فكرة الترحال وفق فلسفة خالصة تمد في العمق نحو "الحرية المطلقة" وقد ساعد هذه الفلسفة على الظهور في هيكل السرد بشكل تام هو مدى اهتمامه بالبنى المعرفية المتعلقة بالمكان وحيثيات المكان في الرواية. لهذا يجب علينا الآن أن نفكر في السياق المكاني الذي تتكشف فيه القصة أو في السياق المكاني الذي نشأ عن الإعداد الأولي والذي أنشأته الأحداث السردية. في الواقع، يعد الفضاء مؤشرًا على مكان وخلق

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p21.*

خيالي: من الديكور الذي زرعه، يمكن أن يتسبب مسار التاريخ في ظهور مساحات جديدة مهمة.[1] إن البحث عن مفهوم المكان في الرواية المعاصرة من أهم المباحث السردية التي ترى في هذا المصطلح مفهوما مؤسسا لقاعدة يقوم عليها هيكل الرواية ككل. حيث يعرف الباحث "يوري لوتمان" المكان بقوله:" **هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة. . .)**"[2] فهناك أمكنة مألوفة وأخرى غير مألوفة وهناك أماكن تقيم فيها الشخصية وتؤسس لأنطولوجية خاصة بها وهناك أمكنة تتنقل فيها الشخصية لتؤسس لحضور مجتمعي بشكل عام، والحقيقة أن نص ملح المنسيات قد اشتغل على كل هذه الأنواع بطريقة تحقق للشخصية مطلق حريتها . وهذا صنو ما ناقشه غاستون باشلار عندما قدم منظورا مغايرا لفكرة المكان في الرواية هذا المفهوم يتجاوز الأبعاد الهندسية للمكان وكل احداثياته الجغرافية ليقول: "**فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة، وما أود استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل**"[3] هذه الأنطولوجية المتعلقة بخيال الكاتب فيما خص كل الأمكنة التي تأثيث النص الروائي بها تجعل

1- *Christiane Achour, Amina Bekkat : **le texte littéraire : outils de lecture « convergences critiques II »**, Edition Bazakh, Alger, 2019, p 47*

Le texte original :

- *« Il faut réfléchir maintenant au contexte spatial dans lequel l'histoire se déploie ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs. En effet, l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive : du décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire surgir de nouveaux espaces signifiants. »*

2- يوري لوتمان: **مشكلة المكان الفني**، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 08، السنة 1987، ص 69.

3 – غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، السنة 1984، ص 31.

من المكان في الرواية مفهوما تطبيقيا بامتياز يبحث فيه الكاتب بشكل ينفي تطابق المكان المتخيل بالواقعي حتى وإن كان هذا المكان يملك التسمية ذاتها واقعيا . فـ"**الفضاء هو بُعد التجربة المعاشة، إنه تخوف الأماكن التي تتكشف فيها التجربة: إنه ليس نسخة من مكان مرجعي بل هو ملتقى بين فضاء العالم وفضاء الخيال من الفنان**"[1] يخلق لنا المكان أبعادا جديدة تساعدنا على فهم أكبر محاور الرواية محل الدراسة "**يقترح جان إيف تادي التعريف التالي: "في النص، يتم تعريف الفضاء على أنه مجموعة من العلامات التي تنتج تأثيرًا تمثيليًا" . يسأل جان بيير غولدن شتاين ثلاثة أسئلة رئيسية لتعريفه: أين يحدث الفعل؟ كيف يتم تمثيل الفضاء؟ لماذا اختير بهذه الطريقة على غيره؟**"[2] يفتح أمامنا هذا التساؤل فكرة رمزية المكان وما له من أبعاد يجب الوقوف عليها لنستكشف معا أماكن وتضاريس جديدة، فهل يبحث نائل عن أمكنة مادية كتلك التي نعيش فيها ونتنقل من خلالها في مدننا بشكل يومي، أو أنه

---

[1] - *Christiane Achour, Amina Bekkat : **le texte littéraire : outils de lecture « convergences critiques II »**,, p 47*

Le texte original :

- *« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience :il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. »*

[2] - *Christiane Achour, Amina Bekkat : **le texte littéraire : outils de lecture « convergences critiques II »**, p48*

Le texte original :

- *« Jean-Yves Tadié en propose la définition suivante : « Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation ». Jean-Pierre Golden Stein pose trois grandes questions pour le cerner : où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il et choisi ainsi, de préférence à tout autre ? »*

يبحث في مخيلته عن شيء محدد ؟ هاهو ذا آدم ينهي حواره مع المدير أثناء إقناعه بعدم ترك التدريس الذي يقول له:

« Ces endroits n'existent pas, Sy Naït-Gacem. Vivre en société, c'est accepter l'épreuve du rapport aux autres, de tous les autres, les vertueux et les sans-scrupules. » [1]

"هذه الأمكنة غير موجودة، سي نايت قاسم. العيش في المجتمع هو قبول اختبار العلاقة بالآخرين، بالآخرين، الفاضلين وعديمي الضمير." إن مدير آدم يحاول إقناعه بأن فكرة البحث عن أمكنة جديدة تحتوي وجعه ليست بموجودة على الكرة الأرضية، وأنه عليه أن يتصالح مع فكرة أن على هذه الأرض علينا أن نعيش مع الآخر المختلف عنا سواء أكان هذا الآخر خيرا أم سيئا . ولكن آدم رفض هذه الفكرة وقرر بالفعل أن يطبق قراره في الارتحال ومن أهم الأماكن التي شكلت رمزية عالية في رواية ملح المنسيات:

أ. المقهى/ السوق

نجد في رواية ملح المنسيات موضوع الدراسة في هذا العنصر أن الأمكنة قد تكثفت بشيء من الرمزية التي يمكن للقارئ ملاحظتها أثناء فترة القراءة، وذلك أن الكاتب لا يقوم بوصف المكان في حد ذاته إلا أنه يصنع للمكان حدثا مخصوصا به. وهذه الفكرة تعطي المكان بعدا أنطولوجيا مرتبطا بوجود آدم أينما حل أثناء ترحاله. ففي المقهى نجد المقطع السردي الآتي:

« Tu n'es pas du coin, supposa le cafetier à l'adresse Adem.

افترض صاحب المقهى لأدم أنك لست من هنا .

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p22*

لا-- *Non*

من أين أنت؟ -- *Tu viens d'où ?*

من بعيد -- *De très loin.*

هل أنت تبحث عن عمل؟ -- *Tu cherches du travail ?*

بل أبحث عن شخص ما -- *Je cherche quelqu'un.*

يقطن في البليدة؟ -- *II habite à Blida ?*

- Il habite là-dedans, maugréa Adem en tapant du doigt sur son crâne. » [1]

– تذمر آدم وهو ينقر بإصبعه على جمجمته: "إنه يعيش هناك."

إنه يعيش هنا، إن فلسفة الترحال لدى آدم، متعلقة بفكرة البحث عن آدم آخ، لم يحب و لم ينكسر و لم يعش حياته على نفس النمط الذي عاشه قبل خروجه من البيت والتخلي عن كل ما يملك. إنه يحاول التداوي عن طريق خوض مغامرات دونكيشوتية وهمية بينه وبين نفسه. ومثل المقهى نجد السوق كذلك حيث يقول:

« Adem alluma une cigarette, fuma à se brûler les doigts ; ensuite, il retourna dans le souk et se laissa emporter par la cohue. Les cris des marchands et les vociférations des enfants couvraient ses bruits intérieurs à lui. C'était un beau jour de mai de l'année 1963. » [2]*p25*

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, , p23*

[2] - *Ibid., p25*

أشعل آدم سيجارة ودخن حتى أحرق أصابعه. ثم عاد إلى السوق وسمح للجمهور بجذب نفسه. صرخات التجار وصراخ الأطفال أطاحت بأصواته الداخلية. كان يومًا جميلًا في شهر مايو من عام *1963*.

لقد ارتبط مكان السوق عند آدم بفكرة رئيسية للغاية وهي مكان تواجد الناس من كل حدب وصوب، فقد كان يلاحظ كل تحركاتهم ويحاول فهم طبيعة تلاقي كل هؤلاء البشر في مكان واحد دون القفز بعيدا مبتعدين عن بعض، إنها صور مسرحية تراجيدية متصورة من قبل آدم. إن الكاتب يحاول بشتى الطرق جعل رحلة آدم تظهر كرحلات الوهم التي عاشها دون كيخوتا دولا مانشا .

ب. العيادة النفسية/ الحمام / الحانة

وضمن سلسلة تغير الأمكنة بسرعة سردية مدروسة يجد آدم نفسه في المصحة النفسية بين الكثير ممن قدموا استقالة العقل وفضلوا البقاء في عوالمهم التي يرتضونها لأنفسهم سواء كان ذلك باختيار منهم أو باختيار الظروف

« Personne ne sortira d'ici. On va tous crever dans cette prison. Et tout ça, à cause de qui ? A cause d'Eve qui a obligé son enfoiré de jules à bouffer la pomme interdite. Résultat, on est dans la merde jusqu'à la fin des temps. » [1]

لن يخرج أحد من هنا . سنموت جميعًا في هذا السجن. وكل هذا بسبب من؟ بسبب حواء التي أجبرت آدم على أكل التفاحة المحرمة. النتيجة، نحن في الخراب حتى نهاية الوقت.

حوار يظهر للقارئ في شكل بسيط غاية في البساطة، لكنه يحمل من البنى المعرفية الكم الكثير. وهو ما يحيلنا إلى فكرة تأويل اسم الشخصية الرئيسية، وذلك لنعرف أهم المفاهيم التي بنى من خلالها الكاتب رؤيته داخل النص

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p41*

الروائي. لقد حاول حضرا أن يكتب نصا روائيا يؤرخ بشكل فانتازي للمرحلة التي تلي استقلال الجزائر، فاختار اسم الشخصية الرئيسية في روايته "آدم" هذا الاسم الذي هو معروف عنه أنه اسم آدم أبو البشر، هذا الاسم يحمل حمولات معرفية ضخمة تحيل القارئ نحو الكثير من القصص المتعلقة بها . فآدم عندما كان يعيش في جنة الخلد مع حواء، كانا يعيشان رخاء لم تره ولم يلمسه بشر، ولكن حواء استطاعت اقناع آدم ليأكل التفاحة المحرمة فإذا بهما ينزلان إلى العالم، حيث الخير والشر. وهو المسار ذاته الذي حدث مع آدم ودلال فمن حياة زوجية رائقة لا تشوبها الكثير من المشاكل، إلى انفصال جذري ساهم في خروج آدم من جنته إلى العالم الذي يخوض فيها مغامرات غير محسوبة العواقب. إن هذا البعد الرمزي الذي قام الكاتب بصهره ضمن معطيات الشخصية سام في تقديم أمكنة مشابهة لما كان يعيش فيها آدم الأول وذهب إليها آدم نايت قاسم "كالكهف مثلا" . ولا تتوقف المعاني الرمزية لدلالة الاسم عند هذا الحد فقط، بل هي تدل كذلك على الحياة الجديدة التي ستعيشها الجزائر بعد الاستقلال كذلك. فالكاتب بنى قصة الانفصال كقصة وازية لانفصال الجزائر عن فرنسا في الوقت ذاته؛ وهو ما يؤسس لرؤية جديدة لجزائر تبدأ من جديد على جميع المستويات، "**بوسعنا إذا التأكيد على أن اشتغال التأويل يروم الفهم وبناء المعنى، لكنه ليس ممارسة متعالية على النصوص، ومتروكة لإرادة وحرية ورغبات القارئ، بل لابد أن تستند على معطيات ملموسة، يوفرها النص من خلال مواده اللغوية، و النحوية والبلاغية، و الرمزية، وكل العلامات الدالة فيه، أو تقدمها المواد السياقية الخارجية في شكل معلومات أو أخبار أو نصوص أو معارف أو قيم اجتماعية وثقافية وغيرها**"[1].

[1] – محمد بازي: **التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"**، ص 68 .

تكمل شخصية آدم الخوض في مغامرات ذات أبعاد مكانية تلمس وجوده الأنطولوجي: ففي عيادة الطب النفسي يقول:

« - Où suis-je ? lui demanda ce dernier. - A l'infirmerie de l'asile psychiatrique de Joinville. »[1]

"أين انا ؟ سأله الأخير. – في عيادة الطب النفسي في جوينفيل."

بعد الكثير من المشي، والبحث عن مكان يأوي إليه وجد آدم نفسه في عيادة للطب النفسي، ليتساءل أين هو وكيف وصل إلى هذا المكان؟ الأمر استفحل مع آدم نايت قاسم وأصبح شيئا من الفزع على حريته، وفلسفته الترحالية، ولكن القيد الذي يراه تهديدا ليس قيدا كما هو متعارف عليه، بل هو قيد التاريخ، المرجعية الأساسية التي يرجع إليها الإنسان ليعرف حقيقته وسبب وجوده، فيقول:

« Je n'en ai aucun souvenir. D'ailleurs, je ne me souviens de rien. J'suis pas triste parce que je suis à l'hôpital ; je suis triste parce que j'ai pas d'histoire. » [2]

لا أتذكر ذلك. علاوة على ذلك، لا أتذكر أي شيء . لست حزينا لأنني في المستشفى. أنا حزين لأنه ليس لدي قصة /تاريخ. إنّ الإنسان الذي يملك قصة ليرويها عن شيء ما لا يساوي الإنسان الذي لا يملك أي شيء . إن الفراغ الذي تحس به الشخصية يجعل منها تحس بالضياع أكثر من كونها تسير في منعطفات حياتية لا مبرر لمآلاتها . وهنا يحاول الطبيب أن يعرف مدى قوة العقل لدى آدم، وكيف جاء إلى هذا المكان المؤثث بخيبات الحياة فيسأله ويجري معه حوارا على أمل أن يجد مؤشرات تقول بأنه لا ينتمي إلى هذا المكان بكل احداثياته:

« -Nous savez qui c'est ?

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p43*

[2] - *Ibid, p51*

- Non, monsieur.

- C'est Frantz Fanon.

- J'ai entendu parler de lui.

- C'était un visionnaire et un grand humaniste. Il nous a beaucoup aidés dans ce centre. Vous devriez le lire. » [1]

– نحن نعلم من هو؟

– لا سيدي.

– إنه فرانتز فانون* .

– سمعت عنه.

– كان صاحب رؤية وإنسانا عظيمًا . لقد ساعدنا كثيرا في هذا المركز . يجب عليك قراءة أعماله.

هذه الإحالة العميقة على شخصية فرانتز فانون، تعزز من قيمة السرد والأفكار التي يريد مناقشتها إذ بالإضافة إلى القيمة الفكرية والمعرفية التي تملكها فلها قيمة جمالية كذلك في إعطاء طابعٍ ثقافي للسرد الذي يتم تلقيه من قبل القارئ. إلا أن فكرة المستشفى والسوق والمقهى لم تكن كفكرة الحانة أو الحمام، فقد اتخذ آدم منهما مكانا أو لنقل مهربا للمبيت بشكل دوري لغاية خروجه والتقائه بميكا وهو الشخصية الثانوية المصاحبة لشخصية البطل في هذا النص السردي.

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p59*

* **فرانتز فانون:** طبيب ومناضل وفيلسوف فرنسي جزائري من مواليد 1925، انضم إلى جبهة التحرير الوطني الجزائرية وكتب عن قضايا الاستعمار وإنهائه، ونظر لثورة الشعوب وتفكيك الاستلاب أو ما يعرف بالاغتراب الاجتماعي الذي يسببه الاستعمار لضحاياه.

« Adem marcha la journée entière avant d'atteindre un hameau coincé entre deux collines pelées. Il n'y trouva ni gargote ni hammam. » [1]

سار آدم طوال اليوم قبل أن يصل إلى قرية صغيرة محصورة بين تلين جرداء . لم يجد هناك لا حانة ولا حمامًا.

يأخذنا الكاتب من خلال مكان الحمام إلى طابع عربي أصيل تشتهر به بلدان شمال إفريقيا وهي الحمام. وهو المكان الوحيد الذي يمكن لشخص شريد أن يقنع صاحبه بالمبيت فيه بعد أن يأخذ حماما . إن هذا الترميز المكثف الذي يريد الكاتب تزويد نصه به يرفعنا نحو مستوى جمالي ثاني. فهو يعمد إلى تأثيث النص بمختلف العناصر التأسيسية التي تسمح للقارئ بالتجوال داخل معالم جديدة وفي الوقت ذات مألوفة. فيقول الراوي:

« Adem se fit raser complètement la tête. Il se rendit ensuite dans un bain maure où un moutchou le massa et le lava des oreilles aux orteils, réserva un lit pour la nuit et, laissant ses affaires chez le gérant du hammam, il s'offrit un repas gargantuesque dans une gargote sur la place. » [2]

كان آدم قد حلق رأسه بالكامل. ثم ذهب إلى حمام مغاربي حيث قام بتدليكه وغسله من الأذن إلى أخمص القدمين، واحتفظ بسرير ليلاً، وترك أغراضه مع مدير الحمام، وعالج نفسه بتناول وجبة ضخمة في حانة في مكان.

ج. الكهف

يعدُّ مكان الكهف أو المغارة التي يبقى فيها آدم معظم أوقاته في الرواية والتي يعود إليها كلما داهمه خطر من نوع ما من أهم الأمكنة الرمزية التي تفتح مجال التأويل على مصراعيه وتكمل في حقيقة الأمر تأويلنا الأول بخصوص

1 - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p73*

2 - *Ibid., p147*

اختيار الكاتب لاسم آدم والذي يعبر عن اسم آدم أبو البشرية جمعاء، ليكمل لنا بفكرة الكهف أن الشخصية الرئيسية تهبط من جناتها نحو العالم القاسي فتعود إلى تجاربها الأولى في الحياة: الكهوف والمغارات (حياة الإنسان البدائي)

« À la tombée de la nuit, quelque part dans le maquis ou il trouva une grotte pour dormir… »[1]

"عند حلول الظلام، في مكان ما في الغابة حيث وجد كهفًا لينام فيه . . ."

تتصل هندسة مكان الكهف بالسهل والغابة بشكل يذكرنا بحكايات الفانتازيا التي تصور لنا الغابة وكيف هي مركز هام للعيش، فيها الأمان وفيها المصادر الكلية للعيش من دون الحاجة لما يسمى حاليا المدينة الحضارية.

« Le quinzième jour, tandis que le soleil déclinait, Adem s'immobilisa au sortir d'une futaie. Il venait de reconnaître la bâtisse au pied du ravin-une ferme à la charpente déglinguée, aux murs engloutis sous les herbes folles. » [2]

في اليوم الخامس عشر، مع غروب الشمس، توقف آدم عندما خرج من الغابة. كان قد تعرف لتوه على المبنى الواقع عند سفح الوادي – منزل مزرعة بهيكل متداع، والجدران مغطاة بالأعشاب الضارة.

يعيش حياة التأمل والبقاء مع نفسه وكأنه يهرب من شيء ما ليحاول الحصول على ذات جديدة، في هذه الأماكن تعرف على ميكا :

« - Michel... Mais j'aime bien qu'on m'appelle Mika. Adem étira une lèvre admirative.

- C'est original. » [3]

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p81.*

[2] *-Ibid. p83*

[3] *-Ibid., p93*

-"ميشيل . . . لكني أحب أن يُدعى ميكا . مد آدم شفتيه بإعجاب.

– إنه أصلي."

هذا الكائن الذي سيحاول عبر كل الأحداث التي ستحصل في الرواية، أن يحميه من نفسه ومن شروره ومن كل أذى يحصل له. إنه صديقة الصدوق، لكن آدم بنزقه المفرط يحاول دائما أن يبعده عنه:

« Tu te débrouilleras comment ? Tu ne sais même pas où tu vas et tu es malade. Je connais une cabane de forestier abandonnée à une demi-journée d'ici. On y fera escale un jour ou deux, le temps que tu te rétablisses. » [1]

كيف ستتدبر ذلك؟ أنت لا تعرف حتى إلى أين أنت ذاهب وأنت مريض. أعرف مقصورة مهجورة نصف يوم من هنا. سنتوقف عند هذا الحد لمدة يوم أو يومين حتى تتعافى.

2- فلسفة الارتحال في رواية ملح المنسيات *Le sel de tous les oublis*

استنادا على فكرة المكان التي قمنا بمعالجتها في العنصر السابق، نجد أن فلسفة الارتحال المكاني لدى البطل في رواية ملح المنسيات هي فلسفة تقوم في الأساس على ديناميكية المكان، هذا المكان الذي اختلط في الأساس مع أنطولوجية الذات المتشظية للبطل السردي. كما أنها لم تتحقق فعليا على مساحات السرد لولا إحساس الاغتراب الذي شعر به البطل أثناء انفصاله عن زوجته. فـ"الاغتراب يعني حالة انفصال واستلاب، وهو إحساس الإنسان بأنه ليس في بيته وموطنه أو مكانه. [. . .] وفي الفلسفة يعني: غربة الإنسان عن جوهره وتنزله عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، أو عدم التوافق بين الماهية والوجود[2]، وهو ما حدث لآدم بجذافيره. إلا أنّ الفارق الأساسي الذي

---

[1] - Yasmina Khadra : ***Le sel de tous les oublis***, p157

[2] – مصطفى حسيبة: ***المعجم الفلسفي***، دار أسامة، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص75.

جعلنا نلقب التجربة التي عاشها آدم نايت قاسم في الرواية بفلسفة للترحال هو أن الأمر بالنسبة إليه كان يعتمد في الأساس على البحث الحثيث عن نفسه. وقد أكد ذلك تلك الوقفات النفسية التي كانت تخضع إليها الشخصية في الكهف كلما ركنت إلى نفسها . علاوة على ذلك فإن الخلفية التي نشأ فيها آدم نايت قاسم ساعدته على أن يقاوم فكرة الجنون الكلي،

« Adem fut l'un des rares élèves da son douar à décrocher le certificat de fin d'études Il ambitionnait de rejoindre la faculté pour devenir avocat, mais les débouchés de l'Indigénat avaient leurs limites. Lorsqu'il avait obtenu son diplôme d'instituteur, toute la tribu l'avait célébré. Il fut muté dans une école primaire à Oued Mazafran, une bourgade oiseuse à mi-chemin entre Blida et Koléa. » [1]

كان آدم واحدًا من الطلاب القلائل في دواره الذين حصلوا على شهادة التخرج، وكان يطمح للانضمام إلى الكلية ليصبح محاميًا، لكن آفاق لانديجان كانت لها حدودها . عندما تخرج كمدرس، احتفلت به القبيلة بأكملها . نُقل إلى مدرسة ابتدائية في واد مظفران، وهي بلدة عاطلة في منتصف الطريق بين البليدة والقليعة."

إلا أن هذه الفلسفة لم تساعده أبدا على إيجاد نفسه التي كان يبحث عنها، فقد أضاعها في آخر الرواية بشكل تراجيدي يوحي أنّ الهرب من النفس عبر المكان والآخر ليس الحل الأصوب لهكذا حالات.

3- دائرة المعرفة داخل الرواية

بنى الكاتب خضرا في روايته ملح المنسيات، على قصيدة ضمنها روايته بشكل رئيسي، واعتمد في توظيفه هذا على كمية لا بأس بها من التكثيف الرمزي التي يمكن أن يقتطعها أي قارئ ليسقطها على تجربته الخاصة، " **وبهذا فإن مهمة النص عامة يجد طريقا سالكا لتأويلية العالم والإنسان دون أن يوغل في وهم بامتلاك "الحقيقة" إذ**

[1] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p26*

أن مشكلة التأويل ليس الخطأ والصواب بالمعنى الابستيمولوجي أو الكذب والصدق بالمعنى الأخلاقي ولكنه الوهم لغياب القراءة بفعل التخييل وإعادة التشكيل"[1] وهذه الوحدة المعرفية الصغرى ساعدت على جعل الخطاب الروائي يبدو أكثر رمزية وذا أبعاد تأويلية متعددة؛ تقول هذه القصيدة:

إذا كان عالمك يخيب ظنك، فأنت تعلم *« Si ton monde te déçoit sache*

أن هناك آخرين في الحياة *Qu'il y en a d'autres dans la vie*

جفف البحر وامش *Sèche la mer et marche*

على ملح النسيان *Sur le sel de tous les oublis*

جفف البحر وامش *Sèche la mer et marche*

لا تتوقف ابدا *Ne t'arrête surtout pas*

وثق فيما تسعى *Et confie ce que tu cherche*

بكل العنفوان، اتبع خطواتك *A la foulée de tes pas »...*[2]

تكرر شخصية آدم نايت قاسم هذه القصيدة بشكل متكرر بينها وبين نفسها، وتخلق هذه القصيدة داخل آدم منولوجات طويلة تحاور فيها النفس ذاتها، ولو حاولنا مقاربة أهم المعاني التي تقدمها هذه القصيدة فسنجد أنها مختارة بعناية للتخفيف من الألم النفسي الحاد الذي تشعر به الشخصية. فهي تقول لنفسها بطريقة غير مباشرة أنه عليها النسيان فالحياة لا تزال مستمرة ولن تتوقف عند شخص معين. إنّ الثقة في الفكرة التي نسعى وراءها هي التي

[1] – حاتم الورفلي: **بول ريكور الهوية والسرد**، ص 54.

[2] - *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, p32/ 33*

ستنقذنا . علاوة على ذلك فأن الكاتب قرر مزج الشعري بالمتخيل على دراية تامة منه أنّ هذا الأمر سيفتح أبوابا جمالية إضافية للنص، فقد كانت هذه القصيدة هي نقطة ارتكاز الرواية حتى أن الكاتب قد اختار العنوان منها وهذا ما يجعلنا نوافق في "**إن ما يجعل النص مفتوحا على كل ما هو غير متوقع من الآفاق هو ذاك السؤال الذي تطرحه الذات على جماليات السرد والكتابة عبر عوالم ممكنة ومتجددة حتى يتحرر في كل مرة من سياق إنتاجه ليندرج ضمن سياقات أخرى هي سياقات القراءة والتأويل إذ لحظة السرد ينجز القول كتابة نصية تكون في حاجة لازمة لقراءة محققة لجمالية الأثر الذي يتجاوز حدود الوقائع التاريخية نحو تشكيل لعالم من الأحوال والظروف وكذا الماهيات لمجموع شخوص علائقها مبنية من لدن نص مؤسس وتأويل له متجاوز**"[1] هذه الهجرة الأجناسية التي تحتملها الرواية وحدها مقارنة بكل الأجناس الأدبية، تحقق اشباعات معرفية وأخرى جمالية ذوقية للقارئ والحقيقة أن هذه الفكرة لا تتحقق إلا " **بمعايشة بين النص والقارئ وصلا وفصلا بين الرموز والدلالات المخبوءة في الأثر والتي تحفز المؤول على التفكير والتخييل حدا قد تشيد فيها عالما ممكنا ومستلهما من رحم الثقافة والتاريخ يفتح الممكن ويبقيه أفقا . دون ذلك تظل الذات حبيسة في عالم مغلق لا ينفذ إليه إلا بواسطة استعارات لها من الدلالة ما يؤهلها أن تسكن الوجود وتجعل من اللغة عتبة نصية تسهم في القراءة لتكون دائما تنطوي على أكثر مما تقول**"[2] هذا ما يعني أن النصوص تختلف من حيث درجة قوتها وتأثيرها على القارئ/ المؤول، فليس أي نص نجده يحقق درجة الرمزية الممكنة والمطلوبة للخوض في تأويل عالم مختلف عن الواقع، واقع متخيل وفق هندسته الخاصة. كل هذه المعطيات تساعد النسق المعرفي بالإضافة إلى بناه من التكشف تارة و الضمور تارة أخرى، ولن يستطيع القارئ الحصول على معطيات هذا النسق من دون الولوج إلى تلك الرموز الأولية التي قمنا بتحليلها و السير مع دلالاتها واحدة تلو الأخرى.

[1] – حاتم الورفلي: **بول ريكور الهوية والسرد**، ص55/54 .

[2] – المرجع نفسه، ص55 .

ثالثا: من ترهين الزمان والمكان نحو نسق معرفي داخل الرواية

من خلال التحليل التأويلي السابق لبنيتي الحضور التاريخي المرتبط بالزمان والمكاني المرتبط بإحداثيات هندسة الأمكنة وكيف كانت تتحكم دينامية المكان في خلق مصائر لشخوص ثانوية، وفي تسيير عجلة السرد من خلال تغذية المكان لعنصر الحدث، فكل مكان مرتبط بحدث خاص تدور في فلكه الشخصية الرئيسية شخصية آدم، "**هكذا تصير الكتابة قائمة على مضاعفة علاقة الإرادة بالمعرفة (ذات مشكلة وذات قارئة) إذ لا يتوانى من هو معني بالفهم والتأويل عن البرهنة على صلابة فعل قراءته بفائض القيمة على صعيد المعرفة. فقد يثير القارئ النص أسئلة بشكله وقد يثيرها بمدلولاته وهذا أمر يتعلق بزاوية القراءة واهتماماته وهما من أهم موجهات استراتيجيات القراءة وبقدر أكبر بقدرة القارئ على زرع الأسئلة في أكبر مساحة من النص بتوظيف الشكل أو المضمون أو كليهما معا عبر استراتيجيات البنية النصية التي هي الموجه الأساس لفعل التأويل والقراءة**"[1] هذا ما يجعل النص مفتوحا أمام آفاق متعددة وغير قابلة للحصر بتاتا. إن فكرة القراءة/ التأويل في حد ذاتها ترتبط بمدى قدرة المؤول على طرح الأسئلة على النص محل الدراسة، فلا يمكن أبدا أن نجبر قارئا مرتهنا في ظروفا مغايرة تماما لتجربتنا القرائية في الخوض في ذات العناصر التي قاربناها وارتأينا فيها بنى معرفية تشكل النسق المعرفي داخل الرواية بكل ما فيها من عناصر ووحدات مشكلة لها. ولو عدنا نحو البنى التاريخية التي تشكلت في رواية ليلة الريس الأخيرة لوجدنا الكاتب قد حاول محاورة تاريخ بأكمله من خلال فرد واحد كان أكثر الأفراد شهرة وقدرة على سرد هذا التاريخ برفقته. كما أنه استطاع بشكل أو بآخر أن ينقل القارئ نحو تجربة متخيلة لكنها مليئة بالأسئلة المعرفية التي شكلت نسقا معرفيا موازيا لما هو تاريخي في الرواية. مما جعل القارئ يخوض رحلات بحثية معرفية خاصة لإبانة الحقائق من المتخيل. ليصل القارئ إلى حقيقة أنطولوجية متعلقة بالعالم الجديد وهي صنو ما تحدث عنه عبد القادر فيدوح " **يقدم العالم**

[1] – حاتم الورفلي: **بول ريكور الهوية والسرد**، ص 62/61.

الجديد منظومته الأنطولوجية، بوصفها معنية بالوجود بما هو موجود في نظرته التأملية؛ بما تتضمنه من صيغ سلوكية قائمة على رعونة شائنة، وبمباركة من المظاهر النزقة التي حولت العالم إلى تمجيد القساوة والشدّة، وربما تكون مظاهر العنف أحد سمات هذا العصر، بوصفها نابعة من مصدر" القوة هي الأجدى، ولا نيل إلا بالقوة" إذ لم يعد للقيم الإنسانية مكانة في هذا العالم"[1] هذا العالم القائم على العنف والقساوة و الشدة لم يكن متعلقا فقط بمعمر القذافي كطاغية تم تصويره في الرواية بل هو جزء من كل أراد الكاتب نقله نحو القارئ لكي يصنع في مخيلته بنية معرفية واضحة حول الوضع العالمي الجديد الذي يرى بأنه قد " انتهى الخطاب الإيديولوجي وحل محله الخطاب السياسي البراغماتي بخيارات مستحدثة، حصنها النظام العالمي الجديد بصدمات مرعبة، حين أدخل العالم في حمأة الاستغلال الوحشي للطاقات الفاعلة من الدول والشعوب المستضعفة في نسيج الحياة السياسية، بوصفها أداة سيطرة، [. . .]الأمر الذي أفقدها القدرة على التحكم في القيم التي تستند إلى مواثيق المنظمات الإنسانية والحقوقية، وعلى ذلك السمت انتهج الخطاب السياسي–الكولونيالي– منحى الهيمنة التي من شأنها أن تستحوذ على العقل الإنساني بفيوضات الوهم. . ."[2] إن فكرة ترهين الزمان من خلال هذه البنى المعرفية تجعل من الرواية مستودعا كبيرا لكل صنوف البنى التي يمكن القارئ أن يتخيلها، وهذا ما بينه الكاتب كذلك عندما نقل لنا مأساوية النهاية التي وصلت إليها شخصية القذافي، ذلك أن هذه الشخصية استطاعت في فترة زمنية طويلة السيطرة على عقول بني بلدها على اقتناع منها أن العنف أساس السلطة "**ومن هنا على الفور تتذكر ما قاله سارتر Jean Paul Sartre عن العنف حين نقرأ لدى برتران دو جوفينيل *Bertrand de jouvenel* في كتابه[. . .] من أن المرء يشعر بنفسه أنه أكثر من مجرد إنسان حين يتمكن من فرض نفسه، ومن أجل الآخرين أدوات تطيع رغبته، مما يعطيه لذة لا تضاهي،**

[1] – عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل "السرد والأنساق الثقافية"**، صفحات للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة/ دبي، سنة 2019، ص 33.

[2] – المرجع نفسه، ص 37/36.

أضف إلى ذلك أن "السلطة" توجد حيثما يكون من حظي أن أفرض إرادتي رغم مقاومة الآخرين لها" [1] عبر رحلة نفسية وتاريخية يرجع لنا خضرا إلى الجزائر في قصة آدم، هذه القصة التي ارتأينا أن نقاربها من زاوية فلسفة الترحال وديناميةالمكان التي ارتضاها الكاتب لشخصية روايته آدم نايت قاسم، هذه الزاوية التي كشفت عن بنى معرفية متعلقة بالمكان وكيف يكون للمكان بعد أنطولوجي يحقق فكرة مفادها، أن المكان هو المكان الذي يؤثثه حدث الإنسان وحيثياته. "**فالمكان ليس جغرافية فحسب، المكان حياة تمتد راسخة في أصولها، وتتمظهر في كل تفاصيل الحياة فكرا وسلوكا وتعاملا ولغة، فردا ومجتمعا . المكان هو تموضع للهوية في كيانات ثقافية متعينة، لذلك فإن مغادرة المكان والعودة الرمزية إليه عن طريق السرد والكتابة تفسر عن ذلك النزوع الشخصي الفردي الشعوري نحوه، والمفعم بالحنين وحميمية الذات والعائلة والمدرسة، وتكشف عن تفاصيل المنفى وجغرافيات الارتحال في حضور التاريخ والفلسفة والسياسة**"[2] وللمفارقة الدلالية والمعنمية أن فكرة الارتحال كترميز كثيف تقع جل معانيها على الكاتب من جهة وعلى الشخصية الروائية من جهة ثانية. وبهذا يكون فعل الترهين على صعيدين من الأصعدة الكاتب باعتباره خارج نص والشخصية الروائية باعتبارها ضمن النص الروائي.

[1] – عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل "السرد والأنساق الثقافية"**، ص38.

[2] – سليمة مسعودي: **جدل السياقات والأنساق" مقاربة نقد ثقافية في السيرة الذاتية والسرد الروائي والعقل الديني"**، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2019، ص 59/85.

الفصل الثالث: إنطولوجيا السرد وإمكانية العلوم والأشياء

أولا: رمزية العلوم تأسيسا لوحدات معرفية في الخطاب الروائي

1- ثنائية الموسيقي/ علم الموسيقى كفعل للوجود

2- النسق المعرفي بين المركز والهامش

3- بنى النسق السياسي المخاتلة

ثانيا: قصة الأشياء في الرواية البوليسية *L'outrage fait à Sarah Ikker*

1- ثقافة الذات والوعي المدرك لتأصيل الأشياء

2- تداخل تاريخ الإنسان وتاريخ الأشياء

3- دائرة المعرفة داخل الرواية

ثالثا: تلقي الوحدات المعرفية من خلال النص الروائي

1- المتلقي العارف

2- المتلقي غير العارف

3- سلطة المعرفة

أولا: رمزية العلوم تأسيسا لوحدات معرفية في " ليس لهافانا رب يحميها"

ليس لهافانا رب يحميها، يؤسس خضرا هذه المرة منظومة رمزية جديدة في هذه الرواية. وهذه المنظومة تتشكل في العمق بتواشج تام مع الموسيقى /علم الموسيقى وكل ما له علاقة بمفعولها على حياة المرء. هذه المرة سنبتعد عن الجزائر كثيرا، وتكون الكتابة عن هافانا* في قلب هافانا النابض بكل صنوف الحياة.

كوبا، هافانا. "دون فويغو" مغني موهوب يبلغ من العمر ستين عامًا، يؤدي أغانيه كل ليلة في ملهى الدولة اسمه "بوينا فيستا". مثل العديد من الكوبيين، هو موظف حكومي فالدولة هي التي تدفع له مقابل الغناء في مؤسسة عامة هي مؤسسة في الواقع للترفيه عن السياح.

دون فويغو شخصية تتمتع بكاريزما عالية، له صوت جميل جدًا وشغوف بالموسيقى، عندما يمسك الميكروفون يغني بكل جوارحه، أنه يهب ذاته في تلك اللحظة لنوطات الموسيقى والسياح يحبون ذلك بشدة؛ إنهم يعيشن معه تلك اللحظة بتواز خاص وكأنها لغتهم المشتركة. وإن صادف الكثير من السياح الذين لا يفهمون لغة الأغاني إلا أن الموسيقى ترحب بهم في عالم خال من الفروق أو حتى الاختلاف، بخاصة النساء المسنات اللواتي يرغبن في التقاط صور لهن بجانبه. لذلك كل شيء بالنسبة للشخصية الرئيسية في هذه الحكاية التي يسردها خضرا هو الأفضل في كل العوالم الممكنة. حتى يقرر فيدل، -بخجل- أن يفتح جنته أمام الدولار: يتم بيع *Buena* "*Vista*" إلى مستثمر. ليتم خصخصة المكان برمته، فالملهى سوف يتغير في الأسلوب والتشغيل وسيمس ذلك الموظفين كذلك.

* **هافانا**: هي العاصمة والميناء الرئيسي والمركز التجاري الرئيسي لكوبا وهي واحدة من المقاطعات الكوبية الأربعة عشر ويبلغ عدد سكانها 2.4 مليون نسمة مما يجعل من هافانا في أكبر مدينة في كل من كوبا ومنطقة البحر الكاريبي. وتمتد المدينة معظمها غربا وجنوبا من خليج.

بين عشية وضحاها، يجد "دون فويغو" نفسه عاطلاً عن العمل. تستمر الدولة في الدفع له، لكنه لن يعود إلى المسرح مرة أخرى حتى يجد مكانا جديدا . أصبحت الحياة بالنسبة له عبارة عن موت تام التحقق، يحاول عدم فقدان الأمل ويذهب هذا المتحمّس للأضواء إلى مؤسسة للتشغيل مثل الآخرين، ينتظر في الصف للقاء مسؤول آخر يستمع إليه . ويحمل إليه قوة الصاعقة التي ألمت بحياته عندما توقف عن الغناء . لقد أصبح" دون فويغو" خاملاً يمشي على الرصيف ويعيد اكتشاف الليل الكوبي وحيواته الملونة. من وقت لآخر، يتعرف عليه السائحون ويتحدثون إليه ويصافحونه ويمضون قدمًا .

يجد دون فويغو، المكتئب، ملاذاً في ترام قديم معطل لم تأت الدولة لإصلاحه أو إزالته من مكان تعفنه تحت أشعة الشمس الاستوائية. ويدرك فجأة أنه ليس بمفرده. شخص آخر يزور المكان: سرعان ما يكتشف امرأة شابة تبلغ من العمر عشرين عامًا، ذات شعر أحمر وجميلة بشكل مذهل .كان لقاء غير متوقع من شأنه أن يغير حياته.

بهذه الرواية يأخذنا ياسمينة خضرا بعيدًا عن الشرق ونزاعاته. لا إسلاموية، ولا شيء آخر بشأن الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، ولا خط على صعود التطرف الديني. يبدو أنه يتخلى عن موضوعاته المفضلة، بحيث يرسم الكاتب لوحة كاريبية مشوبة بأزرق السماء والبحر وأبيض الرمال وأخضر أشجار النخيل .منعطف مذهل ينعكس أيضًا في الأسلوب. بأسلوب أبسط بكثير، وأقل ثراءً ولكنه على رأس رواية ذات بيئة مثيرة للاهتمام: كوبا، عدم المساواة العميقة، الوهميات ومفارقاتها .

1- ثنائية الموسيقى/ علم الموسيقى كفعل للوجود:

أ. المفتاح الأول:

يبحث خوان الملقب بـ"دون فويغو"* عن السعادة، ولكن السعادة التي يبتغيها هي تلك التي تكون برفقة موسيقاه الخاصة بخاصة أثناء تأديته لأغانيه أمام جمهوره الذي يعشق حضوره المحموم والقوي.

« Le monde n'est pas obligé d'être parfait, mais il nous appartient de lui trouver un sens qui nous aidera à accéder à une part de bonheur. Il y a immanquablement une issue à n'importe quelle mauvaise passe. Il suffit d'y croire. Moi, j'y crois. Mon optimisme, je le cultive dans mon jardin potager. » [1]

ليس على العالم أن يكون مثاليا . . . إلى حد الكمال، وإنما يتعين علينا نحن أن نجد له معنى يساعدنا على بلوغ شيء من السعادة حتما ثمة سبيل للخروج من كل مأزق. يكفي الإيمان بذلك. وأنا أؤمن بذلك أرعى تفاؤلي كما أرعى أي وردة في بستاني.[2] فهو بعد خصخصة الملهى الذي كان يغني فيه كل ليلة قارب على فقدان الأمل في أنه سيعيش مجددا بروحه التي تبلغ أعلى مستويات السعادة أثناء الغناء. إن فكرة السعادة لدى شخصية البطل تصبح ذات بعد فلسفي قوي فهي تشبه ما يفكر به الفيلسوف "روبير مسراحي" *Misrahi* حيث السعادة لديه:" **ليست الثمرة التلقائية لأحداث سعيدة تقع في حياة الفرد، بل نتيجة لبناء شخصي جرى التفكير فيه**

* تعني كلمة دون فويغو: سيد النار لأن صوته كان يلهب المسارح من شدة قوته وعنفوانه.

[1] - Yasmina Khadra : ***Dieu n'habite pas La Havane***, Editions Casbah, Alger, 2016.p09

[2]– ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، نقله من الفرنسية: حسين قبيسي، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2018، ص 07

وتحضيره مسبقا"[1] لقد ارتبطت معالم هذه السعادة كما ذكرنا سابقا بالغناء والموسيقى وبـ"ماينسي" الفتاة التي جعلته يعتقد في الحب بكل جوارحه، لكي تجعله يصحو على كابوس كبير أثناء طعنها له وهروبها . إنّ فكرة إنشاء صرح سردي بهذا الثقل المعرفي بكل ما لكوبا من حيثيات وما للموسيقى من معارف، يجعل القارئ لهذا النص يحاول بشتى الطرق التأكد من كل معلومة يقدمها الكاتب ويحاول البحث في كل تلك البيئة الكوبية التي حاول أن ينقلنا إليها . إنّ خضرا في هذه الرواية تجاوز فكرة الثيمة الواحدة وأراد أن يبث للمتلقي العديد من الثيمات أثناء تمفصلات السرد، فنجده يتعاطى مع ثيمة السعادة والفقر والبؤس والموسيقى والحياة، كلها أسئلة أنطولوجية متعلقة بذات الإنسان. إلاّ أننا اخترنا تتبع سؤال الموسيقى /علم الموسيقى كفن للوجود لما فيه من بنى معرفية اعتمدها الكاتب أثناء بنائه النص السردي محل الدراسة.

ب. المفتاح الثاني

استخدم الإنسان منذ القدم الموسيقى للتعبير عن مشاعره وعن أهم الطقوس التي كان يؤديها تجاه الطبيعة وتجاه ما يفهمه فيها وما يجهله كذلك إذ نجد" **في مجتمعات ما قبل العلم، كان يُعتقد أن الآلات الموسيقية المصنوعة من عظام الشخص تحتوي على روح الشخص، ونتيجة لذلك، كان لهذه الآلات قوى سحرية مكنت الشامان من الوصول إلى عالم الروح والتأثير عليه. في المقابل، اقترح فيثاغورس أن العلاقات الرياضية المتأصلة في كل نغمة موسيقية توفر أساسًا منطقيًا لاستخدام اهتزازات النغمات لمواءمة الروح، وكذلك الكون.**[2] ففكرة الموسيقى

---

[1] – جان فرانسوا دورتيي: **فلسفات عصرنا "تياراتها، مذاهبها، أعلامها، وقضاياها"**، تر: إبراهيم صحراوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الجزائر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص 423 .

[2] - *Kenneth E. Bruscia: **reading on music therapy theory**, Barcelona publishers, 2012. p 14*

Original text :

والآلات الموسيقية التي كانت تصنع من عظام الإنسان أصبح لها تأويلات ميتافيزيقية ارتبطت بالروح، كما أن النغم التي تصدره تلك الآلات كان له صدى واسع في أرواح المستمعين المتدينين وغيرهم على حد السواء. وكما ارتبطت بالروح نجدها ارتبطت كذلك بفكرة شفائية لعديد الأمراض حيث يؤكد *Kenneth e. Bruscia*: "**إنّ الفكرة القائلة بأن للموسيقى قوى شفائية أو علاجية ليست بالتأكيد جديدة في تاريخ الأفكار. في الواقع، فإن الأسئلة حول ما الذي يجعل الموسيقى تُعالج، وما هي جوانب الكون التي يمكن للموسيقى أن تعالجها، قد فتنت المفكرين والموسيقيين والمعالجين في معظم الحضارات الماضية.**[1] ويعتق الكثير من الباحثين في مجال الموسيقى في أنها تهتم بالجانب الروحي والنفسي للإنسان، ووصل بها المقام عند "ديمون" في أنها تؤثر على أخلاق المستمع إليها فإما ترفعه درجات عليا و إما تنزله درجات نحو حضيض أخلاقي لم يسبق له أن تخيله، كما أكد أن أغلبية الفئات التي تكون أكثر عرضة لهذا الأمر تكون فئة الأطفال الصغار؛ لقد "**ادعى ديمون، أحد شركاء سقراط ، أن كل نمط وإيقاع مستخدم في الموسيقى اليونانية له روحه الخاصة ، وأن هذا الارتباط يجعل من الممكن التأثير على الصفات الأخلاقية لروح المستمع ، وكذلك على المشاعر. وقد أدى هذا بدوره إلى فكرة أن الدولة يجب**

➡ *In pre-scientific societies, musical instruments made from a person's bones were believed to contain the person's spirit, and as a result, these instruments had magical powers that enabled the shaman to access and influence the spirit world. In contrast, Pythagoras proposed that the mathematical relationships inherent in every musical tone provided a rationale for using the vibrations of tones to harmonize the soul, as well as the universe*

[1] - *Kenneth E. Bruscia: **reading on music therapy theory**, p 14*

Original text:

➡ *The notion that music has healing or therapeutic powers is certainly not new in the history of ideas. In fact, questions about what makes music healing, and what aspects of the universe can be healed by music have fascinated thinkers, musicians, and healers in most civilizations past.*

أن تنظم أي الأنماط الموسيقية يجب أن يُسمح للسكان بسماعها، خاصة أثناء الطفولة، وذلك لضمان الأخلاق العامة واللياقة. يمكن العثور على نظريات متنوعة بنفس القدر حول قوى الموسيقى في الكتابات التاريخية من إفريقيا والهند والصين والشرق الأوسط، مما يشهد أيضًا على فرضية واسعة النطاق وطويلة الأمد بأن الموسيقى والصحة بطريقة ما مرتبطة بشكل متكامل.[1] إذن فماهي الموسيقى؟ وماهي ماهيتها ؟

ج. المفتاح الثالث:

إنَّ البحث في علم الموسيقى أمرٌ واسع للغاية بخاصة لو فرقنا بين نوعين من الموسيقى: الموسيقى العربية والغربية، ولأن الرواية التي هي محل الدراسة اعتمدت في تفاصيلها السردية على الموسيقى الغربية فإن حديثنا سيقتصر على مجموعة من الآراء التي قدمت في الكتب الأجنبية عن مفهوم الموسيقى؛ فنجد على سبيل المثال لا الحصر كتاب *Music A Very Short Introduction* لكاتبه *Nicholas Cook* **يعرف الموسيقى على أنها تلك الأصوات التي تم إنشاؤها بشريا، فهي تلك النغمات القابلة للاستماع .فهي تناسب ميول النفس والرسالة التي تنقلها، يستثنى من ذلك أصوات طبيعية كالريح وغناء الطيور، بالإضافة إلى الكلام كذلك، إلا ذلك**

---

[1] - *Kenneth E. Bruscia: **reading on music therapy theory**, p 14*

Original text:

➡ *Damon, an associate of Socrates, claimed that each mode and rhythm used in Greek music had its own ethos, and that this link made it possible to influence the ethical qualities of the listener's soul, as well as emotions. This in turn led to the notion that the state should regulate which musical modes the population should be allowed to hear, especially during childhood, so as to ensure public morality and propriety. Equally diverse theories on the powers of music can be found in historical writings from Africa, India, China, and the Middle East, attesting further to the widespread and long-lasting hypothesis that somehow music and health are integrally related.*

الجزء المتعلق بالخطابة والشعر فإن فيه شعرية تميل إلى الموسيقى التي نحن بصدد الحديث عنها[1] إن فكرة إنشاء الإنسان للموسيقى قد تكون فكرة في الأساس مستقاة من الطبيعة وما يريد الإنسان سماعه غير الكلام. فهو يريد أن يعيش في هذه الحياة نشوة متعددة الجوانب، تلك التي تصل به إلى أبعد حدود العنفوان. ولكن وجب التفريق بين الموسيقى كأداء للآلات المصاحبة لبعضها ضمن فترة زمنية محسوبة، قد يصاحبها الغناء وبين علم الموسيقى الذي يعنى بتاريخ الأفكار والنقد الذي أسس لكل ما يخصها فـ"**الموسيقى وعلم الموسيقى كلاهما بنيات منفصلة وذات صلة. الموسيقى كنشاط عملي لها تاريخها الخاص، ولكن علم الموسيقى، كعملية دراسة واستقصاء وتأمل، في حين أنها تشكل سياقها الخاص وتوظف مفاهيم مميزة، تعتمد بشكل واضح على الموسيقى وتعكسها كموضوع لها**. "[2] إن هذا التمييز بين البنيتين في الحقيقة يؤسس إلى مسارين موازين يخلقان حقيقة وجود علم الموسيقى والموسيقى في حد ذاتها وكيفية آدائها وهو عنصر مهم للغاية في فهم هذه الأخيرة بشكل واضح بخاصة

---

[1] - *See Nicholas Cook: **MUSIC A Very Short Introduction**, Oxford University Press, New York, First published 1998; p04.*

Original text:

- *You might define music as humanly generated sounds that are good to listen to, and that are so for themselves and not merely for the message they convey. (The first part of that formulation excludes the sighing of the wind or the singing of birds, while the second is meant to eliminate speech – though, to be sure, we do sometimes speak of the 'musical' qualities of oratory or poetry.)*

[2] - *David Beard and Kenneth Gloag: **Musicology the Key Concepts,** second edition published 2016 by Routledge, New York, p xi*

Original text:

- *Music and musicology are both separate and related constructs. Music as a practical activity has its own history, but musicology, as a process of study, inquiry and reflection, while it forms its own context and employs distinct concepts, is clearly dependent upon and reflective of music as its subject.*

أنها تقتحم تفاصيل حياتنا إذ نجد أنّ "**للموسيقى تاريخ طويل، في حين أن علم الموسيقى، بالمقارنة، يتمتع بعمر قصير نسبيًا . ومع ذلك، يمكن للمرء أن يجادل في أن علم الموسيقى، والذي يمكن تعريفه على نطاق واسع بأنه التفكير في الموسيقى، كما ينعكس من خلال القراءة عنها والاستماع إليها والكتابة عنها، موجود بالفعل في أعمال التأليف وأداء الموسيقى.**"[1] فعمر الموسيقى أطول بكثير من علم الموسيقى، إذ نجدها كوجود قد ظهرت قبل التأريخ لوجودها وقبل الخوض في أسئلة ممكناتها وإن كانت بالفعل موجودة كعلم مستقل بذاته أم لا لنصل إلى نتيجة مماثلة لتلك التي يقول عنها *David Beard and Kenneth Gloag* في كون "**الموسيقى هي شكل من أشكال الفن والسياق الذي دعا دائمًا إلى التكهنات النظرية والتفكير النقدي، ويمكننا أن نفترض أن الملحنين، على سبيل المثال ، فكروا دائمًا في عملياتهم الإبداعية الخاصة وأن هذه العمليات مستنيرة بطريقة ما من خلال دراسة وتجربة الآخرين ، الموسيقى الموجودة بالفعل.**"[2] إذن فالموسيقى إبداع مثلها مثل الرواية وباقي الأجناس الأدبية والفنية التي تعتمد على التجربة الخالصة لمبدعها . علاوة على ذلك نجدها ارتبطت في الأساس بالجماعات الاجتماعية والأفراد الذين يكونونها؛ سنجد أن الموسيقى تختلف كثيرا من بلد لآخر ومن قومية لأخرى، فهي

---

[1] - *David Beard and Kenneth Gloag: **Musicology the Key Concepts,** p xi*

Original text:

- *Music has a long history, while musicology has, by comparison, enjoyed a relatively short lifespan. Yet one could argue that musicology, which can broadly be defined as thinking about music, as reflected through reading about it, listening to it and writing about it, is already present within the acts of composing and performing music.*

[2] - *David Beard and Kenneth Gloag: **Musicology the Key Concepts,** p xi*

Original text:

- *Music is an art form and context that has always invited theoretical speculation and critical reflection, and we can presume that composers, for example, have always thought about their own creative processes and that these processes are somehow informed by the study and experience of other, already existing music.*

تدخل ضمن الممتلكات الثقافية الخاصة لتلك الأمم فهي "**(مثل الملابس المستخدمة والطعام، تقريبًا)، فإنها تعمل كرمز للهوية الوطنية أو الإقليمية؛ تتشبث المجتمعات المهاجرة أحياناً بإصرار بموسيقاها التقليدية من أجل الحفاظ على هويتها في بلد أجنبي.**[1] ضف إلى ذلك أن الموسيقى والغناء بشكل عام يشكلان ذلك الجيل المرتبط عاطفيا وثقافيا وحتى اجتماعيا اعتمادا على تغذية فكرة الذاكرة المشتركة وهذا على صعيد جميع الفئات المجتمعية، فكل جيل له ذاكرته الخاصة وهذا الأمر كرس مبدأ الإقصاء حيث "**خلقت الموسيقى رابطة تضامن بين أفراد "جيل الشباب" كما يسمون أنفسهم، وفي نفس الوقت استبعدت الأجيال الأكبر سناً. يحدث الشيء نفسه في الوقت الحاضر، ولكن على مستوى أكثر دقة: التغيير السريع لأنماط الموسيقى الشعبية يعني أن أولئك الذين يستمعون إلى محطات الموسيقى أو يقرؤون المجلات هم وحدهم الذين يعرفون من يدخل ومن يخرج، ويكون التأثير هو خلق فجوة بين أولئك الذين ينتمون والذين لا ينتمون.**[2] لقد أصبحت الموسيقى بنظام خاص بها، فهي تخلق

---

[1] - *Nicholas Cook: **MUSIC A Very Short Introduction**, Oxford University Press, New York, First published 1998; p05*

Original text:

- *Because music and its associations vary substantially from place to place (like clothes used to and food still does, just about), it functions as a symbol of national or regional identity; émigré communities sometimes cling tenaciously to their traditional music in order to preserve their identity in a foreign country.*

[2] - *Nicholas Cook: **MUSIC A Very Short Introduction**, p05*

Original text:

- *Music created a bond of solidarity between the members of the 'youth generation', as they called themselves, and at the same time excluded older generations. The same thing happens nowadays, only at a more subtle level: the rapid turnover of popular music styles means that only those who listen to the music stations or read the magazines know who's in and who's out, and the effect is to. create a gulf between those who belong and those who don't.*

لنفسها نسقا جامعا يعزز من حضور فئة ويهمش حضور فئة أخرى استنادا على مبدأ الانتماء والمتابعة. إذن بعد هذا الفرش المعرفي لعلم الموسيقى، يستوجب علينا طرح السؤال الذي يخص الرواية موضوع البحث: كيف ساهمت الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية والوحدات المعرفية الكبرى في بناء النسق المعرفي داخل الرواية؟ وهل هذا النسق هو النسق الوحيد داخلها ؟

2- النسق المعرفي بين المركز والهامش

قد يعتقد القارئ في أن الرواية كعمل إبداعي تشتغل بطريقة تكاد تكون معتمدة على فكرة الإلهام فقط، قد تشهد تجارب أدبية هذه الفكرة. أما تجربة ياسمينة خضرا فهي تجربة تعتمد على فكرة أن الرواية صناعة وحرفة تحتاج الكثير من الأساليب التي يدرسها الكاتب جيدا لكي ينجح في كتابة وتشييد معمار روايته بما فيه من بنى وأنساق. وهو بالفعل الأمر الذي يمكن أن يستنتجه أي قارئ/ ناقد لتجربة ياسمينة خضرا، فكون الكاتب يعدد تجربته الروائية وثيماته وحتى طرائق السرد فذلك يعتبر عملا منظما . ولن نجانب الصواب إن ذهبنا في تحليلنا إلى أن تأثيث الرواية معرفيا أصبح من بين أهم الرؤى التي يستخدمها الكاتب بشكل أساسي في جميع نصوصه المعاصرة. وذلك لأسباب عديدة أهمها على الإطلاق أن القارئ الذي يوجه رواياته نحوه هو قارئ متعدد اللغات ومتعدد القراءات، ولن تكون فكرة النص القصير الذي يناقش الأفكار بطريقة سردية تخلو من المفارقات والأحداث والأنساق المعقدة مغرية بالنسبة لقارئ يحمل الإجابات في يده من خلال وسائط التكنولوجيا الجديدة، فأن تُقرأ رواية ليس لهافانا رب يحميها دون اطلاع القارئ على أهم المقاطع الموسيقية التي يتحدث عنها الكاتب في نصه لهو أمر أشبه بالبعيد كليا . ناهيك عن كل تلك الأسماء والأمكنة التي يحمل الكاتب القارئ إليها . فماهي هذه البنى التي تحيل القارئ خارج النص وأحيانا أخرى تحيله إلى معارف تخص الشخوص السردية بشكل مخصوص؟ إن أفضل تعريف يمكن أن نقدمه للوحدة المعرفية هو التعريف الذي قدمه مصطفى

الضبع حيث يقول: "**الوحدة المعرفية هي معلومة واحدة أو مجموعة معلومات يربطها موضوع واحد أو تتعلق بقضية واحدة، معلومات تتجانس فيما بينها لتكون بمثابة جملة معرفية تكون بدورها مهيأة للدخول في سياق الرواية، الوحدة المعرفية صناعة خاصة بالرواية، منتج مخصص للنص يسهم في الإجابة عن أسئلته، ويعمل على تنويع مصادر الثراء فيه وتتنوع بين: الوحدات الصغرى الداخلية، الوحدات الكبرى الخارجية**"[1] إذن فإن فكرة الرواية صناعة هي رؤية مشتركة بيننا وبين هذه الرؤية التي ترى كذلك في أن استخدام هذه الوحدات هو تقنية سردية يستخدمها الكاتب لغرض إثراء نصه واعطائه الكثير من التعدد الثيماتي، إلا أن هذه الوحدات تكون مرتبطة فيما بينها داخل النص وكأنها جزء لا يتجزأ منه، لأن عملية التطويع تتم بشكل بنائي يصعب في كثير من الأحيان التمييز بين هذه الوحدات ضمن المقاطع السردية. علاوة على ذلك فإنها تنقسم إلى قسمين الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية والوحدات المعرفية الكبرى الخارجية. لكل منهما تعريفه ومعطياته وطريقة اشتغاله داخل الخطاب الروائي. وهما معا ما شكلا النسق المعرفي الظاهر في الرواية. ولكي نبين هذا النسق وكيف يشتغل ضمن الخطاب الروائي في رواية ليس لهافانا رب يحميها، ارتأينا أن نفصل في هذه الوحدات وأن نبدأ بالوحدات المعرفية الكبرى الخارجية، ذلك أن الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية متعلقة في الأساس بالنسق السياسي الذي لم يكن ظاهرا بقدر ما كان مخاتلا للقارئ. فنجده يتراوح بين الظهور والاختفاء لأسباب ستظهر لنا أثناء عملية التأويل.

أ. الوحدات المعرفية الكبرى الخارجية

الوحدات المعرفية الكبرى الخارجية هي "**وحدات قادمة من خارج النص، حققت وجودها قبل وجود النص (المعلومات التاريخية، أو المعلومات الخاصة بالسلوك الإنساني. أن يستثار إنسان فيغضب، وغيرها من**

[1] – ينظر مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص54.

المشاعر التي لا تكون من صناعة الروائي وإنما عليه الحفاظ عليها إذ يحق له إدخالها السياق الروائي ولكن لا يحق له تغيير مضمونها أو التلاعب بمنطقيتها)"[1] وهو صنو ما عالجه ياسمينة خضرا في روايته "ليس لهافانا رب يحميها"، إنّه يحاول بشتى الطرق أن يحمل القارئ إلى تلك الهوية الثقافية المتشعبة الأجزاء في هافانا، لقد طوع لها البنية السردية بأكملها، من شخوص إلى الزمان والمكان إلى تلك الوحدات المعرفية الداخلية والخارجية لصناعة نص مكثف معرفيا بشكل مغرٍ للقارئ الذي يبحث دائما على الجديد قرائيا . حيث يقول "دون فويغو":

« Dans les années 1950, il m'emmenait écouter les rois du boléro, de la guajira, de la charanga. Je découvris ainsi cette sacro-sainte charité humaine sans laquelle le monde ne serait qu'un chahut démentiel : la musique, ce don magnifique que Dieu envie aux hommes. Défilaient dans les guinguettes assiégées Celia Cruz, Eduardo Davidson, Pérez Prado et toute une clique de musiciens chevronnés fabuleux. À l'époque, La Havane ne dessoûlait guère, les cabarets vibraient au rythme du cha-cha cha, le mambo ensorcelait les noceurs et les rues grouillaient de trovaderos et soneros paumés en quête de gloire. »[2] *p12*

" في الخمسينيات كان يصطحبني لنستمع معًا إلى ملوك البوليرو والغواهيرا والتشارنغا هكذا اكتشفت هذا الحس الراقي والذي لولاه لكان العالم مجرّد فوضى صاخبة: الموسيقى، تلك الهبة العظيمة التي يحسد الله البشر عليها . كان بين المغنين المتوافدين إلى هذه الحانات الشعبية سيليا كروز، إدواردو دافيدسون، بيريث برادو وسائر الموسيقيين المخضرمين في ذلك الزمن لم تكن هافانا لتستفيق من نشوة السكر وكانت الكباريهات تهتز على وقع التشاتشاتشا والمامبو يسحر المحتفلين، والشوارع تعج بال «تروفادوريس والـ «سونيروس» التائهين اللاهثين خلف

[1] – مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، ص54 .

[2] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p12*

الشهرة والمجد .[1] مقطع سردي واحد من الرواية كاف لأن يمنحنا عناصر لا منتهية للتحليل التأويلي، وللكشف عن الطبقة المعرفية العميقة التي حاول الكاتب أن يجعلها تعبر عن ثيمة كبرى ضمن السرد . وليكون التحليل أسهل نقترح هذا الجدول:

الاسم المذكور في المقطع السردي	نبذه تاريخية عنه	صورته	التحليل التأويلي

[1] - ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص09

سيليا كروز *Úrsula Hilaria Celia de la Caridad Cruz Alfonso (21 October 1925 – 16 July 2003)*	المعروفة باسم سيليا كروز، كانت مغنية كوبية أمريكية متجنسة وواحدة من أشهر الفنانين اللاتينيين في القرن العشرين. اشتهرت كروز في كوبا خلال الخمسينيات من القرن الماضي كمغنية للغوارشا، واكتسبت لقب "لا غواراشيرا دي كوبا". في العقود التالية، أصبحت معروفة دوليًا باسم "ملكة الصلصا" بسبب مساهماتها في الموسيقى اللاتينية[1]		يعتمد الكاتب على هذه المعلومات المتعلقة بالمغنية سيليا كروز والتي هي أشهر الفنانات في الخمسينيات ليؤثث فضاء مبنى معرفية تصنع واقع الرواية، تماما كما هو الواقع خارج النص السردي، الأمر لا يعني التطابق فالميثاق الإجناسي يبين أن فكرة المتخيل هي الطاغية، إلا أننا نحاول مقاربة تلك المبنى التي تلتحم مع عناصر السرد المختلفة ففي المقطع السردي نجد الشخصية الرئيسية تحكي واقعها بكل أريحية مشكلة نوعا من الاندماج بين حضورها السردي وتقديمها هذه المعلومات الثابتة.

[1] - *Eduardo Marceles, Eduardo Márceles Daconte: **Azúcar! The Biography of Celia Cruz**, translated by Dolores Mercedes Koch, illustrated, Reed Press, 2004, p 05.*

إدواردو دافيدسون *Eduardo Davidson* (*1929–1994*)	ولد كلاوديو كوزا في 30 أكتوبر 1929 في باراكوا بكوبا وتوفي في 10 يونيو 1994 في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية. اشتهر بأنه مبتكر أسلوب موسيقى الباتشانغا . هجنت أغنيته "*La Pachanga*" لعام 1959 إيقاعات *Lucumí* و *Bembé* الأفرو-كوبية من تقاليد اليوروبا النيجيرية، وربطها مع السامبا البرازيلي. يُنسب إلى ديفيدسون أيضاً تصميم الرقصات للشكل الأصلي لرقصة الباتشانغا .[1]		علاوة على عملية تأثيث الرواية وأهم المقاطع السردية في الرواية بالبنى المعرفية الثابتة خارج النص، نجده يحاول التأسيس لمفهوم تطعيم الرواية، إنه يقوم بتطعيم الرواية بمختلف البنى المعرفية والاجتماعية والثقافية، التي تساعده على خلق عالم متخيل غرضه الخوض في واقعية بحتة. كما أن فكرة تواجد الموسيقى كذلك تعطي النص إضافات سمعية قد تحقق إذا أراد القارئ الاستماع إليها بالموازاة مع فعل القراءة.

[1] - *Cordelia Candelaria: **Encyclopedia of Latino Popular Culture in the United States**, illustrée, Greenwood Press, 2004, Volume 2, p 607.*

بيريز برادو *Dámaso Pérez Prado (December 11, 1916 – September 14, 1989)*	كان قائد فرقة موسيقية وعازف بيانو وملحنًا ومنظمًا كوبيًا قام بنشر المامبو في الخمسينيات من القرن الماضي. أثبت تكيفه مع فرقته الكبيرة لأغنية *danzón-mambo* نجاحه في جميع أنحاء العالم من خلال نجاحات مثل "*Mambo No. 5*" ، مما أكسبه لقب ***the king of mambo.***[1]		إنّ الموسيقى تشبه كثيرا العطر، وإن القارئ/ المؤول المجرب لفكرة ارتباط عطر ما بحادثة معينة يجعل منه حافظا ومثيرا في الآن ذاته لنفس المشاعر والأحاسيس وكذلك الموسيقى، والأغاني التي ترتبط بحقبة زمنية معينة فهي تحمل داخلها بنى تشتغل على قيمة التذكر، فلو استمع القارئ لكل المقطوعات ولكل هؤلاء الفنانين سيجد نفسه ضمن حقبة زمنية معينة، ممتلئة بكل صنوف المظاهر الثقافية والاجتماعية آنذاك. إنها تقنية من الكاتب يحاول من خلالها جعل القارئ يندمج بشكل كلي مع كل بنى النص.

استنتاج: إن هذا الزخم المعرفي الذي يشتغل عليه الكاتب خضرا في نصه، يظهر جليا من خلال البنية السطحية للنص السردي، وهو ما يكون نسقا معرفيا واضحا له علاقة رئيسية بمؤشر واحد هو الموسيقى، إلا أن هذا النسق يتوازى مع نسق مخاتل آخر داخل النص هو النسق السياسي الذي يريد الكاتب أن يجعله أشد وطأة على المجال العام لروايته.

« Un soir, dans une salle archibondée, j'avais assisté à un concert d'El barbaro del ritmo, l'inimitable Benny Moré Quel choc ! Je venais de rencontrer mon

[1] - *Cordelia Candelaria: **Encyclopedia of Latino Popular Culture in the United States**, p 624.*

prophète. J'avais dix ans et donc toute la vie devant moi pour faire de la musique mon culte et de chaque partition, une messe. C'est ainsi que je suis devenu chanteur. » [1]

"ذات مساء، وفي صالة تعج بالحضور، استمعت إلى كونشرتو "البربارو ديل ريتمو لبيني موريه" الذي لا يُضاهيه أحد .يا للصدمة! التقيت «نبيّي»، ملهمي الأوحد، في تلك اللحظة! كان لي من العمر عشر سنوات، أي أنَ الحياة بطولها وعرضها ما زالت أمامي، لأجعل من الموسيقى مذهبي وأصنع من كلّ مقطوعة موسيقى قداسا هكذا، تحوّلت إلى مغن."[2] ينهل الكاتب من القاموس الموسوعي للثقافة الكوبية بخاصة القاموس الموسيقى لأكثر وأشهر المقاطع الموسيقية في فترة الخمسينات ليؤثث المقطع السردي الذي بين أدينا، فتجد الشخصية المحورية نفسها مفتونة بهذا الواقع الذي تسبح فيه، فتقرر أن تكون هي الأخرى رمزا ثقافيا غنائيا في كوبا . إن فكرة مزج الواقعي بالمتخيل لدى الكاتب هي من أكثر الأساليب السردية سلاسة لدى الكاتب وقد ظهرت في عدة روايات، إلا أنها في هذه الرواية تظهر بشكل واضح للغاية. فيكمل عمليات سرده بضمير الأنا، ضمن مفارقات زمنية تعتمد كذلك على عنصر التذكر واشتغال الذاكرة لكي يقدم خلفية قوية عن شخصيته وأهم التفاعلات الأهوائية التي يمكن أن تقدم في الملفوظات السردية القادمة والتي تخص الشخصية في فلك تقاطعها مع الشخصيات الأخرى. ومن أهم الشخصيات التي تناولها دون فويغو بالحديث مطولا صديقه "بانشيتو"، هذه الشخصية الانطوائية التي أصبحت بعد شهرتها منعزلة وغير مبالية بأي أحد مهما كان فيصفه بشكل دقيق للغاية ويحاول أن يبعث هذه الشخصية إلى الحياة واقعا فيرفق معها أسماء أعلام عالمية فيقول:

« Parti gamin des patios des solares avec juste froc rafistolé et un bout de rêve de musicien en bandoulière, il devint une légende vers la fin des années 1940. Trompettiste hors norme, il s'était produit dans le monde entier, de Mexico à

[1] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p13*

[2] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص10

Sydney et de Chicago à Paris, avait connu Louis Armstrong, Enrico Caruso et Dean Martin, joué pour Xavier Cugat, disposé d'une suite au Waldorf-Astoria, » [1]

غادر السهول المُشمسة فتيًّا ببنطال مرقع وفي جعبته حلم فنّان فغدا أسطورة وسطع نجمه في الأربعينيات كعازف بوق لا يُضاهى. أحيى حفلات في جميع أنحاء العالم، من مكسيكو إلى سيدني، ومن شيكاغو إلى باريس عرف لويس أرمسترونغ وأنريكو روزو ودين مارتن وعزف لكزافييه كوغا، وكان يشغل جناحًا خاصًا فندق والدورف أستوريا في نيويورك.[2] يبعث الكاتب خضرا في مقاطعه السردية نوعا من المعرفية المثقلة بالمعلومات والبنى الثقافية التي نجدها تكون إحالات ترميزية مثقلة بالمعاني، فهذه الإحالات لن تكون خالية أبدا من سياقات نشوئها وكيفية تطورها وإلى ماذا وصلت مآلاتها . فيوظف لويس أرمسترونغ مغني الجاز المشهور والعازف كذلك يوظف المغني والممثل الكوميدي الأمريكي دين مارتن. هذه التوظيفات هي حمولات معرفية وإحالات في الوقت ذاته. وهي تزيد من قيمة السرد وقيمة العوالم التخييلية التي يقوم الكاتب بتخيلها وإبداعها .

إنّ النص في هذه الحالة يحاول إعادة إنتاج معرفة خاصة به، خاصة بالحبكة التي يريد أن يحبكها بطريقة خاصة بين شخوص القصة والأمكنة التي تتردد عليها وبين معرفة هذه الشخوص بخاصة المعرفة الأساسية التي تقدمها الشخصية الرئيسية "دون فويغو" وهذا ما يعني أن الرواية كبناء سردي بإمكانه امتصاص أي خطاب كان مهما كان نوعه، ومن هنا يصبح الخطاب عبارة عن مجموعة خطابات تظهر في الجمل في شكل السرد التخييلي إلا أنها تتكون في بنيتها من النسق المعرفي بالإضافة إلى مجموعة من الأنساق الأخرى والتي تكون غالبا مخاتلة. فإذا أظهر تحليلنا للبنى المعرفية الخارجية الكبرى أن النص قادر على التكون، والحفاظ على مكونات خطابات أخرى غير

[1] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p51*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص47

تخييلية ضمن العالم المتخيل لديه فكيف تشتغل الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية التي تلتحم ومفاصل السرد داخل الخطاب الروائي؟

ب. الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية

إذا كانت الوحدات المعرفية الكبرى الخارجية عبارة عن جمل وبنى معرفية تأتي من خارج النص لتلتحم بكل ما هو سردي تخييلي فإن الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية هي:" **وحدات خاصة بالرواية تترابط مشكلةً حبكتها، حيث التفاصيل المختلفة للزمان والمكان والأشخاص والأحداث تمنح السرد منطقيته، وهي وحدات تخص الروائي الذي يكون حراً في إنتاجها وطرحها لإكساب نصه منطقيته. ولتعرف المتلقي بطبيعة الخطاب السردي. وهي وحدات تختلف حسب طبيعة السارد وتتأثر بموقعه من الأحداث وزاوية رؤيته**"[1] وفي رواية "ليس لهافانا رب يحميها" يسجل السرد منطقيته الخاصة وهي تلك المتعلقة بإيقاع السرد الذي يعتمد في الأساس على شكلين زمنين أساسين هما:

1- المفارقات الزمنية تحديدا الاستذكار

2- الوقفات ***les pauses***

يشتغل الاستذكار مع الشخصية الرئيسية دون فويغو لكي ينتقل بالقارئ نحو أولى مراحل تنشئته وهو يتذكرها بحنان وحنين مفرطين، فقد كانت بالنسبة إليه عبارة عن فترات زمنية يتمنى عودتها لما كان فيها من شروط تجد الشخصية فيها نوعا من الأمان والطمأنينة، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد أبدا، بل هو عبارة عن نقل سياق ثقافي برمته. فاشتغال الذاكرة يعد صورة الأمان بالنسبة للشخصية وصورة السياق الثقافي والاجتماعي والخلفية التي نشأت وفقها الشخصية. كل هذه الحمولة تصبح قيمة مضافة للملفوظات السردية في الخطاب الروائي. وتجعل

[1] – مصطفى الضبع: **الرواية والمعرفة**، ص54.

منها خطابا مكتنزا بصنوف التقنيات والمعارف. وهذا يكسر نمطية السرد ويغذيه من ناحية البناء، فبدل أن يكون سائرا وفق الخطة الكلاسيكية مقدمة القصة، الأحداث والحبكة واصطدام المصائر ثم الانفراج أو النهاية نجده يعدد المراحل السردية ويشتغل فيها بطريقة تمتع القارئ وتجعله لا يمل القراءة. أما من ناحية الوقفات فهي كثيرة على قدرتها التامة في نقل الرواية من كونها رواية فقط إلى كونها رواية تقوم على المشهدية في الوصف، فعند توقف السرد لا يريد القارئ أن يقلب صفحات الرواية مللا من فكرة وصفه للشخوص أو الأمكنة أو تلك المواقف التي تحصل له، على العكس من ذلك فهو يدقق في تفاصيل بناء المشاهد حتى يصل للقارئ أنه يشاهد فيلما سينمائيا مكتوبا تنقصه فقط الصورة لتكتمل عناصره؛ فهذا دون فويغو يستذكر والدته وأباه ويصفهما بشكل دقيق للغاية فيقول:

« *Ma mère était choriste. A Trinidad, sa ville natale, on la surnommait la « Sirène rousse ». Elle était un ravissement, avec sa peau de nourrisson, ses cheveux flamboyants qui cascadaient jusqu'à ses fesses et ses yeux verts, brillants comme des émeraudes.* » [1]

كانت أمي منشدةً في جوقة غناء في ترينيداد مسقط رأسها، كانوا يسمونها «الحورية الصهباء». كانت بهجةً للناظرين ببشرتها الناعمة كبشرة الطفل، وشعرها الطويل الناري المنسدل حتى مؤخرتها، وعينيها الخضراوين، البراقتين كزمردتين.[2] يتوقف السرد لوهلة ليعطي الكاتب الفرصة للقارئ في أن يشتغل تخيله على أكمل وجه، وينقل إليه أن هذه الشخصيات تمسه في الصميم وأنه ذات زمن غابر قد يكون قد رأى هذه التفاصيل في أشخاص

[1] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p09/ 10*

[2]- ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص 08/07

عبروا ذاكرته. حوارية طويلة نوعا ما يعقدها الكاتب مع القارئ لجعل القارئ يرتبط عاطفيا بكل تلك التفاصيل المذكورة، وهذا هو الوصف المتعلق بوالده حيث يقول السارد "دون فويغو" بضمير المتكلم:

« Mon père était un grand et beau mulâtre prodigieux fruit du croisement improbable d'un aristocrate lituanien en exil et d'une enfant d'es clave affranchi - il avait hérité de l'un les bonnes manières, et de l'autre, l'endurance. Avec son vieux costume repassé méticuleusement, son cha peau au ras des sourcils et ses souliers cirés de frais il aurait pu passer pour un prince de la nuit. » [1]

كان أبي خلاسيا وسيمًا فارع الطول ثمرةً عجائبية لزواج نادرًا ما يحصل بين أحد الأرستقراطيين الليتوانيين المنفيين وابنة عبد معتوق ورث عن والده الأخلاق الحميدة، وعن والدته الصبر والجلد . كان ببدلته المكوية بإتقان وقبعته التي تكاد تلامس حاجبيه وحذائه الملمع على الدوام يبدو كأمير الليل.[2] إن استخدام السارد لضمير المتكلم في عملية سرده تحد من درجة معرفته، فهو يقص لنا ما يعرف فقط، فالعلاقة بين السارد و المتلقي علاقة مباشرة يريد الكاتب من خلالها أن يبني علاقة وطيدة بين السارد و المتلقي لأنه سيحتاج في مواقف عديدة إلى تعاطف القارئ مع الشخصية.إلا أنّ "السارد بضمير المتكلم محدود الرؤية المنحصر في زاوية رؤيته المحدودة بالمكان الواحد دون غيره وليس بإمكانه الوجود في مكانين مختلفين في زمن واحد كما هو الشأن في ضمير الغائب"[3] لن نقول بأن هذه التقنية قد تخل بتوازن السرد في الرواية ولكنها تحمل في ثناياها تأويلات أخرى. تعكس قدرة

[1] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p10*

[2] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص08

[3] – مصطفى الضبع: **الرواية والمعرفة**، ص 54.

الكاتب في التحكم في زمام السرد بشكل جعل النسقين المعرفي والسياسي ينبنيان في الرواية من دون تعارض واضح أو اختلال في مكونات البنية السردية.

3- بنى النسق السياسي المخاتلة:

تتقابل الملفوظات السردية في الخطاب الروائي لرواية ليس لهافانا رب يحميها في شكل من التوازي فكل ملفوظ يعبر عن نسق بعينه، وذلك انطلاقا من مكونات كل ملفوظ. فنجد بالإضافة إلى الوحدات المعرفية الكبرى والصغرى فإنه توجد بنى تقر بتواجد نسق سياسي ضمن الخطاب الروائي، يمكن أن نعبر عنه بمصطلح النسق المصاحب: هذا النسق يشتغل بطريقة تجعل القارئ لا ينتبه بتاتا له. فأن يقول السارد:

« Chanter c'est ma vie. Je suis Une voix-ma tête, mes jambes, mes bras, mon cœur, mon ventre n'en sont que des accessoires de fortune. » [1]

الغناء روحي وحياتي أنا صوت، رأسي وساقاي وذراعاي ووو قلبي وأحشائي ما هي سوى أدوات مساعدة. [2]

فنجد مسار الحكاية ينطلق نحو محب للموسيقى يحاول بشتى الطرق أن يدخل مجال الغناء وأن يبرع فيه ليخلده التاريخ ولا ينساه الآخرون. إنه يرى الموسيقى كإكسير للحياة:

« Sans la musique, je ne suis qu'un écho anonyme lâché dans le vent. Je n'ai plus de veines, et donc plus de sang ; je n'ai plus d'os pour tenir debout ni de face à voiler. » [3]

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p15/ 16*

[2] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص13

[3] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p69*

"لولا الموسيقى، لكنتُ صدى مبهما يتقاذفه الهواء، ولما كانت لي شرايين، ولكنتُ بالتالي بلا دم ولَما كانت لي عظام لأقف ثابتا على قدميّ، ولما كان لي وجه لأحفظ ماءه.[1] يتحول مسار الحكاية فجأة ومن دون مقدمات أو حتى مؤشرات تأويلية إلى مجموعة من العلامات التي تؤكد على الروح الثورية التي تملكها الشخصية الرئيسية/ السارد فهو يرى في موطنه هافانا/كوبا أقدس مكان في العالم حيث يقول:

« Seriez-vous d'accord pour bosser dans autre ville ? Ma place est à La Havane. Pas même à Santiago de Cuba ? Pas même à Las Vegas. La Havane est mon sanctuaire. C'est ici que je suis monté pour la première fois sur scène et c'est ici que je veux fir ma carrière. Il acquiesce. »[2]

-هل ترضى بعمل في مدينة أخرى؟ -مكاني هو هافانا - .ولا حتى في سانتياغو دي كوبا ؟ – طبعا لا. ولا حتى في لاس فيغاس. هافانا محرابي وقُدْسُ أقداسي. هنا غنّيت للمرّة الأولى وهنا أريد أن أختتم مسيرتي المهنية .وافقني من دون تردد.[3] يريد دون فويغو كغيره من الكوبيين في البقاء في البلد وإكمال مسيرة حياتهم فيها، إنهم متعلقون بها بشكل يجعلهم يقبلون أي شيء إلا فكرة مغادرتها. شيئا فشيئا ضمن تراتبية السرد تنتقل الشخصية الساردة إلى الحاق بنى النسق السياسي بشكل قليل لتظهر في مقاطع سردية بشكل كامل وجلي.

فنجده يقول:

« Les cercles mondains se voulaient citadelles imprenables où n'étaient admis que les cols blancs, cependant, malgré la ségrégation qui frappait jusqu'à nos gouvernants, il ne nous était pas interdit, à nous les Afro-Cubains, de fantasmer

[1] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص61

[2] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p46*

[3] - ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص43

à la périphérie des liesses arrosées. On avait le droit de crever de faim, mais pas celui de bouder l'écho des percussions. » [1]

كانت الأوساط المخمليّة بمثابة قلاع حصينة لا يدخلها سوى أصحاب الياقات البيضاء، ومع ذلك، وعلى الرغم من التمييز العنصري الذي لم يعتق حكّامنا حتى لم يكن محظورًا علينا نحن الكوبيين الأفارقة أن نحلم خارج تلك الأسوار. كان يحق لنا أن نتضور جوعًا، وإنَّما لم يكن يحق لنا أن ننقطع عن أصداء الآلات الموسيقية.[2] يحمل هذا المقطع الأوضاع المتردية التي كانت تعاني منها كوبا في تلك الفترة، ويقدم تلك الصورة في هيئة من البؤس لاجتماعي إلا أن الشعب لن يكف عن الحلم والموسيقى، إن ثنائية الموسيقى/ الحياة عند الكوبيين كانت بمثابة عملة واحدة بوجهين.

« S'il te plaît, Juan, débarrasse-toi de ce ***« Don »****. C'est antirévolutionnaire. »* [3]

من فضلك خوان تخلص من هذه الدون إنها ضد للثورة.[4] في هذا المقطع السردي نجد أن سياقا سياسيا برمته قد ظهر في الخطاب الروائي، هذه الكلمة هي كلمة **"دون"** حيث يقول عنها دون فويغو أنها معادية لمبادئ الثورة. هذه الكلمة التي ترتبط سياسيا بالدون توماس ايستاردا بالما الرئاسة الأولى في كوبا في التسعينيات وهي الفترة التي تفشى فيها الفساد التام في البلد، وكانت فترة حرجة للغاية في حياة الكوبيين الأحرار، ليكمل سرده فيقول:

« À Cuba, il existe des entreprises étatiques qui s'occupent des artistes. Elles leur trouvent de quoi se consoler pendant une saison ou deux, offrent parfois de vraies opportunités à ceux qui savent les saisir, les surveillent de près quand ils se produisent à l'étranger et les proposent aux festivals qui se déclarent çà et là

---

[1] - Yasmina Khadra : ***Dieu n'habite pas La Havane****, p12/ 13*

[2] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص10

[3] - Yasmina Khadra : ***Dieu n'habite pas La Havane****, p24*

[4] - ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص22

à l'occasion des fêtes nationales. Il ne s'agit pas tout à fait d'assistanat. Mais on n'en est pas loin. » [1]

في كوبا مؤسسات للدولة تهتم بالفنانين، فتجد لهم ما يُرضي رغباتهم لموسم أو موسمين، وتقدّم أحياناً فرصًا حقيقية لمن يجيد اقتناصها وتراقبهم عن كثب حين يقدّمون أعمالهم الفنية خارج البلاد وترشحهم للمشاركة في بعض مهرجانات المناسبات الوطنية ليست حقاً معونة مالية، لكنها تكاد تعادلها .[2] يكشف هذا المقطع السردي عن تصالح السارد/ الشخصية الرئيسية مع أوضاع البلد، وأن كوبا في الحقيقة تهتم بالفنانين بشكل لائق بهم حتى وإن لم يكن الاهتمام في شكل معونات مادية. إلا أن فكرة ظهور النسق السياسي تظهر ثم تختفي بشكل يخلق للخطاب الروائي المساحة الكافية للتعبير عن تخييليته دونما المساس بأي عنصر من العناصر المكونة له سرديا . بل على العكس من ذلك فقد ساه هذا النسق في تعضيد النسق المعرفي بشكل مزجي بين البنى مما أعطى النص انتماءً حقيقيا لتلك النصوص المنتمية إلى المكان الذي تتحدث عنه. فنجده في المقطع السردي الموالي يحملنا بهذه البنى السياسية نحو حقبة زمنية سياسية حبلى بالأحداث، حيث يقول:

« J'ai interprété « Hasta Siempre » devant Fidel, j'ai chanté deux fois à l'anniversaire de Gabriel Garcia Márquez, ainsi que pour un tas d'oligarques soviétiques en visite officielle sur l'île ; j'ai même figuré dans un film aux côtés de la divine Mirtha Ibarra avant d'être coupé au montage pour je ne sais quelle raison. »[3]

أديت أغنية "هاستا سييمبري" أمام فيديل وغنّيتُ مرتين في ذكرى مولد غابرييل غارثيا ماركيز، وغنّيت لأثرياء سوفيات كانوا في زيارة للجزيرة. كما مثلتُ في فيلم سينمائي، إلى جانب ميرتا إيبارا الرائعة بعض المشاهد التي

---

[1] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p41*

[2] - ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص39

[3] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p14*

حُذفت لاحقًا أثناء المونتاج لسبب أجهله.[1] تحملنا أغنية هاستا سييمبري إلى تلك النغمات التي تمجد الثورة والثوار مع أكثر الشخصيات شهرة عبر العالم "تشي غيفارا" (السياسي والدبلوماسي والكاتب والمعبر عن رأيه في كل المحافل الدولية الخاصة بسياسة بلده وتحررها)، كما أنا فكرة تأديتها أمام الرئيس فيدل كاسترو تحمل رمزية عميقة في كون الشخصية الرئيسية شخصية ثائرة تحب الحرية والسلام كما أنها تمجد فكرة الثورة سياسيا . حيث يقول:

« Les gens n'ont pas de principes Les va militant, on les a tous mis en quarantine On n'a gardé que les moutons et les toutous. j'en suis consterné. » [2]

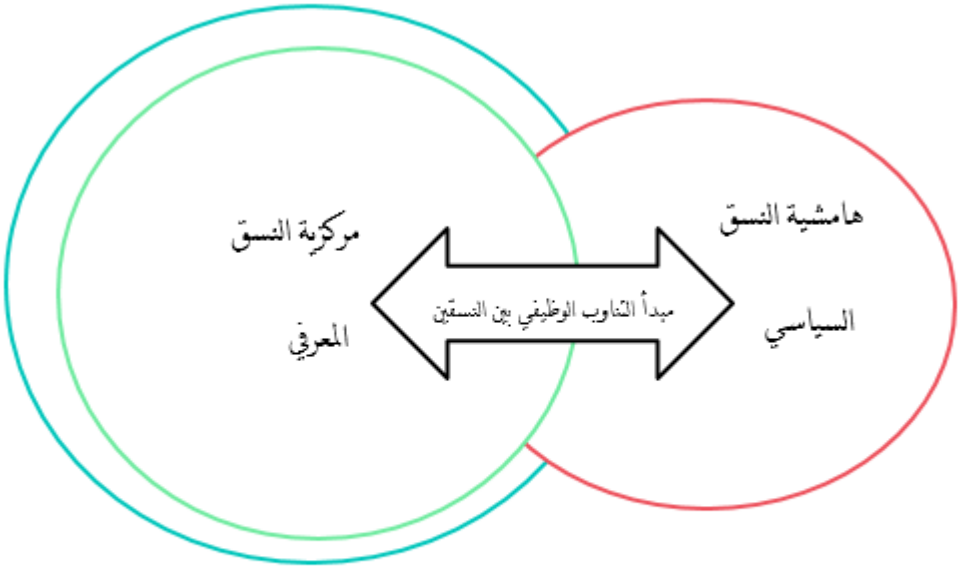
-لقد تخلى الناس عن القيم والمبادئ المناضلون الحقيقيون لجموا وقيدوا، وأطلق العنان للخراف الوديعة والكلاب المطيعة. هذا يريعني حقا .[3]

إنّ كل هذه البنى السياسية التي تحيلنا نحو سياق سياسي خارجي هو واقعي معزز بالكثير من الجمل المعرفية الثابتة عبر التاريخ لهي من أهم البنى التي كونت نص ليس لهافانا رب يحميها . فكان النسق المعرفي يحاول أن يتمركز في المركز ليترك للسياق السياسي الهامش، إلا أن هذه الفكرة قد ألغتها الملفوظات السردية التي ساهمت في جعل النسقين يتناوبان في الوظيفة التي يؤديها كل منها داخل الخطاب الروائي.

[1] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص12 .

[2] - *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, p234*

[3] – ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، ص214



مخطط رقم08: يبين مبدأ التناوب الوظيفي في اشتغال الأنساق داخل الخطاب الروائي

ثانيا: قصة الأشياء في الرواية البوليسية *L'outrage fait à Sarah Ikker*

بعد ليبيا وكوبا واستاد فرنسا، يعود خضرا إلى المغرب العربي والروايات البوليسية. "الاغتصاب الذي تعرضت له سارة إيكر" هي رواية بوليسية مثيرة تحكي قصة "إدريس إيكر"، شاب مغربي فقير وغير متعلم لكنه صادق. يخبرنا عنه الراوي العليم بكل شيء أكثر من الشخصيات السردية فيقول:

« Au lycée, Driss Ikker ambitionnait de devenir procureur. Né dans un gourbi sur les hauteurs du Rif, de père éleveur de chèvres et de mère bête de somme, le petit Driss refusait de finir berger comme ses frères aînés au visage tanné par les vents aiguisés de Djebel Tidirhine ».[1]

في المدرسة الثانوية، كان إدريس إيكر يطمح إلى أن يصبح المدعي العام. ولد إدريس الصغير في كوخ على مرتفعات الريف، لأب راعي ماعز وأم كادحة، ورفض أن ينتهي به الأمر كراعٍ مثل إخوته الأكبر سناً الذين تلطخت واحترقت وجوههم بفعل الرياح الحادة لجبل تيديرحين." هو الذي يقع تحت تأثير سحر سارة الجميلة، التي يصفها الكاتب سرديا فيقول:

« Sarah l'attendait à l'extérieur de la caserne, dans une décapotable blanche ». [2]

"كانت سارة تنتظره خارج الثكنة، في سيارة بيضاء مكشوفة."

كانت سارة الابنة الوحيدة لمدير مدرسة الشرطة التي يعاني فيها كل أنواع فشله. سارة في الثلاثينيات من عمرها، خوفها من أن تصبح وحيدة لبقية عمرها، جعلها تستجمع كل الشجاعة بداخلها لمغازلته ثم أن تطلب منه الزواج منها. وبعد تفكير وتأملات موجزة، يقبل اقتراحها ويصبح صهر عميد الشرطة. وفجأة، ينقلنا الكاتب نحو حياة الفساد التي تتفشى فيها المحسوبية، فوجد إدريس نفسه طالبا متفوقا واستطاع التخرج من

[1] - Yasmina Khadra : ***L'outrage fait à Sarah Ikker***, Editions Casbah, Alger,2019, p77

[2] - Yasmina Khadra : ***L'outrage fait à Sarah Ikker***, p85

المدرسة بشكل سلس للغاية، ويعرض عليه عملاً جيدًا في مدينة كبيرة، في القنيطرة ثم في طنجة. ذات يوم عندما يكون في مهمة، تتعرض زوجته سارة لاعتداء جنسي. المفوض رشيد باز الملازم علال كمسؤول عن التحقيق في هذه القضية، بحجة أن الزوج عاطفي للغاية لأنه ضحية جريمة وقعت في منزله، والتي ستقضي على زواجه من سارة إن هو لم يلتزم بأوامر التنحي جانبا عن القضية. اختلت العلاقة المتوازنة التي جمعتهما لفترة طويلة فقد أصبحوا غرباء عن بعضهم البعض بسبب المخاوف والشكوك بين بعضهما البعض.

في مواجهة فوضى زوجته، يقترح إدريس وجود غرفة نوم منفصلة. المفتش علال يعتقل شخص ما ويجعله يعترف بجريمة لم يرتكبها . لم يقبل إدريس قرار رؤسائه ليجري تحقيقه الخاص بالتوازي. أولاً، يكتشف أن الجاني الكاذب كان لديه حجة قوية، ليلة الجريمة التي كان في المستشفى كما يشهد عليها الطبيب المناوب والممرضات. ثم، أثناء فحص مسرح الجريمة، وجد زر قميص ذهبي، دليل لا يقدر بثمن لقضيته. سيقوده التحقيق عبر الطبقات الاجتماعية المختلفة للمدينة، من النبلاء المحليين إلى المتسولين الفقراء وغيرهم من المتسولين في الأسواق. نكتشف ليالي طنجة المجنونة، مع الأميرة ليلى، المغنية وفا وقصرها الألف ليلة وليلة، مغنية موسيقى البوب والكثير من الأحداث التي تجعله يصل إلى المسؤول عن حدوث تلك الليلة وحدوث كل هذه الأحداث المأساوية التي كان إدريس المخدوع الوحيد فيها .

1 - ثقافة الذات والوعي المدرك لتأصيل الأشياء:

قبل الولوج إلى التحليل التأويلي لرواية *L'outrage fait à Sarah Ikker* يجب علينا أولا أن نقدم أهم المعطيات النظرية المتعلقة بالجنس الأدبي الذي نحن بصدد تحليله، ألا وهو الأدب البوليسي أو بالأحرى الرواية البوليسية، فماهي الرواية البوليسية؟ وهل لها ذات التكوين السردي كمثيلتها الرواية؟

أ. مفهوم الرواية البوليسية:

من المعروف عن الرواية البوليسية أنها تعالج قضايا الجرائم، فهي قطعا تختلف عن الرواية التي تعالج مواضيع متعلقة بالمجتمع أو الثقافة أو السياسة وغيرها من الميادين فهي " **شكل روائي ظهر في القرن التاسع عشر مع التطور الحضاري للمدينة الأوروبية وتطور الشرطة، وكذلك العلم الوضعي، وكذا التقنيات الجديدة للبحث بالإضافة إلى تقنيات السينما، فهي تطرح غالبا جريمة أو عدة جرائم قتل للحل**"[1] إذن فالرواية البوليسية نوع أدبي خاضع لتطورات المجتمع الحديثة ولأهم ما توصلت إليه سبل التحقيق في الجرائم التي ترتكب في الواقع. وعلى الرغم من كونها من تعتمد على ذكاء القارئ ومدى قدرته على التحليل والملاحظة والتفسير إلا أنها لازالت لحد الساعة في الساحة العربية منبوذة، لها متابعون قلائل عندما يتعلق الأمر بفكرة المقروئية.

ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن الحبكة السردية والعناصر الفنية في الرواية البوليسية تختلف عنها في الرواية التي تعالج مواضيع أخرى ذلك أننا "**يمكننا أن نبين معقولية الحبكة عبر ما يلي:" الحبكة هي مجموع العلاقات التركيبية، التي بواسطتها يتم تحويل أحداث معينة إلى قصة (أو حكاية)، أو –في ارتباط بذلك– يتم استخراج قصة معينة من مجموعة من الأحداث. الحبكة هي الوسيط بين الحدث والقصة المحكية، مما يعني أن حدثا معينا لا يشكل**

[1] – بوشعيب الساوري: **مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية**، مجلة فصول، العدد 67، الهيئة العربية للكتاب، الطبعة الأولى، سنة 2009، ص 69.

فقط أمرا طارئا بالصدفة، أو شيئا ما يعرض [داخل الزمان]، بل هو مكون سردي. وإذا وسعت أكثر مجال الحبكة، سأقول إنها الوحدة المعقولة التي تركب بين ظروف وغايات ووسائل ومبادرات ونتائج غير مرادة" [1] إذن نجد أن الرواية غير البوليسية لو حافظت على نوع من المنطقية الواضحة فإن الرواية البوليسية ستحاول بشكل أو بآخر أن تصنع منطقيتها الخالصة التي تتمحور حول محقق ومجرم وعملية تحقيق كاملة بالإضافة إلى شخوص لهم علاقة بما سبق الذكر كأصحاب الشرطة والطبقات المختلفة للبشر اجتماعيا . إن التركيب السردي والفني في رواية ياسمينة خضرا مربك للقارئ، وموهم للغاية إذ يجد نفسه يقرأ رواية بوليسية اجتماعية تارة، وتارة خرى يجد نفسه في رواية بوليسية نفسية تهتم بكل ما يحيط بنفسية المحقق والشخوص الآخرين. إلا أن الفكرة الأهم والتي هي مدار الدراسة لدينا أن نسبة المعرفة الموظفة داخل الرواية والآتية من خارجها قوية للغاية. وهو ما يساعدنا على تسليط الضوء هذه المرة على فكرة ثقافة الذات وعلاقة ذلك بتعدد المعنى داخل الخطاب الروائي.

ب. ثقافة الذات:

نعني بثقافة الذات ثقافة الكاتب أثناء انخراطه في كتابة الرواية. هذه الذات التي تحاول التعبير عن ذاتها من خلال موضوع الرواية والتي تحمل كما لا بأس به من المعرفة التي وإن سلمنا أن مبدأ الحوار يتكشف تدريجيا أثناء القراءة فإنها عملية مشاركة منذ البداية تجمع طرفين أساسين هما الكاتب والمتلقي. ونحن لا نحتاج اثباتات عينية في كون الكاتب مثقفا، أو يملك عدة معرفية قادرة على تقديم إثباتات كونه كاتبا مرموقا أو لا. إن إشكالية ثقافة الذات تظهر في تمثلات أخرى أبعد كثير من الفكرة السابقة. فهذه الذات تصنع رمزية عالية لكل خطاب غير تخييلي تراه في يومها العادي وتعيد إنتاجه بطريقة نراها اليوم في شكل الرواية هذا النموذج المنظم المعبر عن خلق حياة جديدة تماما، وسواء تطابقت هذه الحياة مع الواقع أو تفردت بواقع يخصها فالأمر سيان ذلك أن عملية

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص96.

الإبداع تشتغل في شكلها المعتاد . إن ما يهمنا تحديدا هو فكرة إعادة نمذجة الخطابات وكيف يستهلك الكاتب تلك الخطاب السمعية والبصرية وحتى الكتابية في جعل نصوص أخرى تنبض بروح بلد ما . إنّ الظاهرة التي نحن نعتقد أن الكاتب ينبري بكل ما أتوي من قوة لكي يثبتها هي مقدرته التامة على الدخول إلى أي حيز مكاني واقعي على خريطة العالم، وينطلق في الكتابة عنه كأنه وطنه وأنه ينتمي إلى تلك الواقعية الجديدة التي يرسمها لنصه. هذا التحدي الذي يرسمه الكاتب لنفسه يتحقق في مخيلة القراء كذلك. والمتابع لمسيرته سيدرك تماما أن الكاتب يشتغل جيدا على هذه القدرة في الخوض في كل الممكنات الخارج نصية والنصية على حد السواء حيث يقول السارد:

« Il contempla la ville que baignait une lumière splendide, le vieux port qui semblait narguer le détroit de Gibraltar. Tanger lui parut soudain aussi imposante qu'un Olympe et il s promit, en son for intérieur, d'en être, un jour, dieu tout-puissant ».[1]

كان يتأمل المدينة التي يغمرها ضوء رائع، الميناء القديم الذي بدا وكأنه يسخر من مضيق جبل طارق. بدا له فجأة وكأن طنجة مهيبة مثل أوليمبوس ووعد نفسه، في قلبه، بأن يكون يومًا ما إلهًا قديرًا .

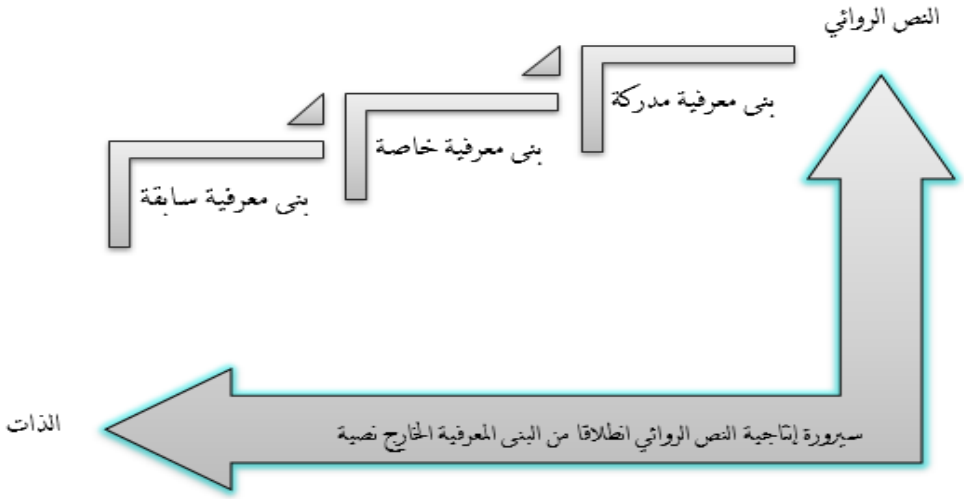
يصف الكاتب مضيق جبل طارق وكأنه لازمه لسنوات، إنه يحقق معادلة واقعية الشيء التي تعني:" أن واقعية الشيء هي تاريخ أشكال إدراكه المتعاقبة إلى حدود لحظة إدراكه الفعلي من قبل ذات ما . وإذن تصبح آلية تدلالية تساعد على إنتاج الموضوعات الدينامية، كما تصبح الواقعية مرادفة لسيرورة الاستنتاجات التي تعطى انطلاقا من كل التجارب المعرفية والحسية بخصوص الأشياء المدركة"[2] إذا انطلقنا من هذا التحديد الفلسفي

---

[1] - *Yasmina Khadra : L'outrage fait à Sarah Ikker, p20*

[2] – عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 165 .

سيكون لتجربة الكاتبة المرتبة الثانية في عملية إدراكه للأشياء والأماكن وكل ما هو واقعي خارج لم يدخل سيرورة إنتاج النص بعد . إذ تنتقل الذات الكاتبة من تلك البنى المعرفية السابقة عن العالم التي يحمها الحس المشترك بشكل عام إلى تلك البنى المعرفية المتعلقة بالتجربة الخاصة التي تخوضها الذات، لتصل إلى تلك البنى المعرفية التي تعتمد في ظهورها إلى لحظة الإدراك والتعرف على الشيء . إنّ هذه الفكرة تحديدا ترينا مدى قدرة الكاتبة على خوض إنتاجية النص الروائي في المرحلة خارج النص وصولا إلى مرحلة الداخل النصي. هذا الداخل النصي الذي يمارس لعبة التفاصيل والوعي المدرك لحقيقة الأشياء .



المخطط رقم09: يبين تظافر البنى المعرفية الخارج نصية في سيرورة إنتاج النص الروائي.

ج. لعبة التفاصيل والوعي المدرك للأشياء:

اشتغل الكاتب خضرا على فكرتين أساسيتين في روايته: الفكرة الرئيسية وهي جريمة الاغتصاب التي حدثت لزوجة إدريس "سارة" وهما الشخصيتان الرئيسيتان في القصة المحكية، وفكرة سرد تفاصيل الأمكنة والألبسة وكل متعلقات الإنسان بأسلوب سردي غير معقد ولكنه مشوق. فلو حاولنا قراءة ومقاربة المقطع

السردي الآتي لوجدنا الكثير من التفاصيل المتعلقة بالإنسان والتي يصنع من خلالها الكاتب مشهدية عالية الدقة وكأنها مشهد سينمائي أكثر منه روائي:

« Driss était couché en travers du lit, complètement nu. A côté de lui ronflait une prostituée que Farid avait souvent coffrée, une fausse blonde à la poitrine tombante qui passait son temps à se soûler au bar, derrière la réception. »[1]

كان إدريس مستلقياً على السرير عارياً تماماً . بجانبه شخرت عاهرة كان فريد يحبسها في كثير من الأحيان، وهي شقراء مزيفة بصدور متدلية تقضي وقتها في حالة سكر في الحانة خلف الاستقبال. كل هذه التفاصيل تحيل القارئ على بيئة فاسدة، تملؤها المظاهر المزيفة والتي تكاد تكون كارثية على الصعيد الأخلاقي والاجتماعي، ولو أكملنا رحلة التفاصيل لوجدنا كذلك في المقطع الموالي السارد يحدثنا عن مأساوية الوضع الذي وصل إليه إدريس جراء الحادث الذي ألم بزوجته:

« Farid comprit qu'il perdait son temps. Les bouteilles d'alcool sur la moquette et le nombre de joints jetés dans les toilettes témoignaient de l'ampleur des dégâts ».[2]

فهم فريد أنه يضيع وقته . وشهدت قوارير الخمور الموجودة على السجادة وعدد الفواصل المتدفقة في المراحيض إلى مدى الضرر. فهل كان الزوج فعلا متضررا بسبب الحدث أم أنه يرى أشياء أخرى لا يستطيع أحد آخر رؤيتها ؟ تكتمل لعبة التفاصيل التي بناها الكاتب بغرض واضح تماما وهو جعل القارئ يحيط ويعرف بكل التفاصيل الموجودة مع الشخصيات وكل ما في بيئتها، إنه يقدم نوعا آخر من المعرفة داخل الرواية، هذه المعرفة التي ترضي فضول القارئ وتشوقه في الوقت ذاته . ثم فجأة تصبح الشخصيات الأخرى على علم كذلك بمجريات الأحداث وهذا ما يحدث في الرواية البوليسية التي ترى في معرفة المحقق والشرطة شيئا ضروريا لمجريات التحقيق .

---

[1] - *Yasmina Khadra : **L'outrage fait à Sarah Ikker**, p7*

[2] - *Ibid. p8*

وهذا ما يبعث في وعي المتلقي من قدرات كبيرة للشرطة والتحقيقات، إن عملية التواصل بين الكاتب والقارئ عبر رموز الرواية تكون لا منتهية، من حيث الكم والكيف على حد السواء . فيقول سليمان:

« Slimane écrasa sa cigarette sous son pied, souffla la fumée vers le ciel. II dit : - Sa femme a été violée. »[1]

أطفأ سليمان سيجارته تحت قدمه، وأطلق الدخان نحو السماء . هو يقول:

– تعرضت زوجته للاغتصاب.

ولن تكون هذ المعرفة التي تقدمها الشخصيات عبارة عن معرفة زائفة بل هي معرفة متعلقة بواقع النص الروائي محمل الدراسة. إن المعرفة تغلف النص بمكوناته المعرفية والفنية الجمالية وهي متعلقة كذلك بالكاتب والمتلقي ذلك "**أنّ انخراط الإنسان في القص هو سعي إلى التعرف على مناطق ملغزة في حياته بذات الأهمية حين تكشف عن مجالها المرئي والبسيط إلى الآخر الراهن لزوما أمامها**"[2] ، إنها ليست لحظات كتابة من طرف خضرا فقط بل هي تكشف عن مدركات واسعة المجال يريد أن يشاركها مع المتلقي من خلال لعبة التفاصيل في محكي بوليسي بسيط الحبكة.

2- تداخل تاريخ الإنسان وتاريخ الأشياء

ترتبط المعرفة بالنص الروائي وكاتبه ومتلقيه، ونجده أكبر بكثير مما كانت تعالجه السرديات البنيوية في تقديم أساسات للرؤية داخل النص الروائي ومن من الشخوص أعلم من الآخر . إنّ لمعرفة المتعلقة بالكاتب تكون خارج نصية وداخل نصية والمتعلقة بالنص تكون مع الشخوص والسارد الأساسي ومع تلك التفاصيل التي تقدمها للمتلقي

[1] - *Yasmina Khadra : **L'outrage fait à Sarah Ikker**, p27*

[2] – كتاب: حاتم الورفلي: **بول ريكور الهوية والسرد**، ص 08.

الذي يكون عارفا أو العكس من ذلك غير عارف . ولهذا فإن فكرة اختيار الكاتب لوصف جل الأشياء المتعلقة بشخوصه صنعت لهم تاريخا داخل النص السردي، وإننا نتوافق وقول مصطفى الضبع عندما يقول: "**إنّ للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الإنسان؛ لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنا، جسدا فقط، بل جسدا مكسوا بالثياب، مسلحا مجهزا، فبعض الحيوانات لها مخالب، والبعض الآخر لها مناقيد حادة أو قرون. والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها خوفا من الانقراض، إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري**"[1] ولكي نقترب من معاني وتفسيرات هذه الأشياء التي تم توظيفها في الملفوظات السردية نقترح الجدول الآتي:

[1] – مصطفى الضبع: **الرواية والمعرفة**، ص50 .

المقطع السردي	الأشياء المذكورة	تأويل تأثيرها على مجريات السرد
« *Slimane se prépara une omelette qu'il engloutit debout dans la cuisine, ensuite il prit une douche avant d'enfiler un survêt et des baskets d'une blancheur immaculée. Une Rolex en exergue au poignet, il passa un bon quart d'heure devant la glace à se sourire et à mettre de l'ordre dans ses cheveux. Lunettes noires sur la figure et casquette de base-ball sur la tête, il extirpa sa voiture de sport du garage et fonça vers la sortie de la ville.* »[1] صنع سليمان لنفسه عجة البيض التي ابتلعها واقفًا في المطبخ، ثم أخذ حمامًا قبل أن يرتدي بدلة رياضية وحذاء رياضي أبيض. ساعة رولكس على معصمه، أمضى ربع ساعة أمام المرآة مبتسمًا لنفسه ومفردًا لشعره. نظارة داكنة على وجهه وقبعة بيسبول على رأسه، أخرج سيارته الرياضية من المرآب واندفع نحو مخرج المدينة.	- ساعة رولكس - سيارة رياضية	يظهر المقطع الذي بين أيدينا أن سليمان عميد الشرطة الذي يقدمه لنا السرد على أنه يعيش حالة غنى فاحش، وذلك من خلال المقتنيات الثمينة التي يملكها والغريب أنه يستخدمها في يومه العادي وليس للمناسبات فقط، هذه الأشياء تفتح باب التأويل على القارئ كيف لعميد شرطة في وطن عربي الوصول لهذه الدرجة من الغنى وهو ينتظر مرتبا كموظف حكومي، إن كل هذه التناقضات بين التفاصيل ليبين للقارئ أنه عليه تتبع خارطة الأشياء داخل الرواية أملها ستساعده على فهم ما سيقوم به إدريس في تحقيقه المنفصل والذي سيأتي بالموازاة مع زملائه في الشرطة.

[1] - *Yasmina Khadra : **L'outrage fait à Sarah Ikker**, p19*

« - Que dit le médecin légiste ? *- Tu te doutes bien que c'est la première chose à laquelle on a pensé. Mais aucune trace de sperme. L'agresseur a utilisé des préservatifs ».*[1] ماذا يقول الطبيب الشرعي؟ - – يمكنك أن تتخيل أن هذا هو أول شيء فكرنا فيه. لكن لا يوجد **أثر للسائل المنوي**. استخدم الجاني **الواقي الذكري**"	– السائل المنوي –الواقي الذكري	إن هذين الشيئين يعبران بشكل صارخ في كون عملية الاغتصاب التي تحكي عنها الرواية هي علمية تمت بشكل غريب للغاية، فالمعتدي قام بالاعتداء– حسب المبنى المعرفية الأولية في الرواية– على سارة زوجة إدريس باستخدام الواقي الذكري لكي لا يكتشف أمره. أثناء عمليات البحث عند الطبيب الشرعي. يقدم لنا الكاتب معالم طريق على المتلقي أن يسلكها ليقرر اعتمادا على ذكائه من سيكون المشتبه فيه. هذه المراحل المتعلقة بالأشياء تخط تاريخ الإنسان في الرواية بشكل تكاملي بين المبنيين داخل مفاصل السرد.

[1] - *Yasmina Khadra : **L'outrage fait à Sarah Ikker**, p61*

« - Du toc, ça ? s'exclama le bijoutier. C'est un vrai joyau, ***un Boucheron pur et dur,*** *monture en platine sertie de diamants, émeraude 17 carats.* *-Il vous arrive d'en vendre ?* *- Je suis un petit bijoutier. J'importe rien. »* [1] -مزيف ، صحيح؟ صاح الجواهري. إنها جوهرة حقيقية، **زر بوشرون نقي وصلب**، إطار بلاتيني مرصع بالألماس، زمرد عيار 17 قيراط. -هل قمت ببيع البعض من قبل؟ – أنا صائغ صغير. لا استوردهم.	- زر قميص بوشرون مصنوع من الزمرد والألماس	حل الرواية ونقطة ارتكازها في هذا الشيء المسمى زر قميص من الماركة الفرنسية العالمية بوشيرون يأخذ إدريس هذا الدليل ويقوم بالبحث عن صاحبه، فينتقل بين الشخوص التي صنعت الحدث في الرواية، ويحاول بكل ما أوتي بقوة أن يحقق اكتمال الصورة في آخر الرواية ألا وهي حل لغز اغتصاب زوجته. زر من طراز رفيع للغاية لا يليق إلا بشخصية تعرف تماما كيف تقتني الأشياء الباهظة يوميا حتى في ليلة اغتصاب رهيبة!

[1] - *Ibid. p125*

« *Le domestique installa le lieutenant Ikker une vaste salle aux murs recouverts* ***de bois noble.*** *Une bibliothèque chargée de* ***livres encyclopédiques*** *s'étageait jusqu'au plafond.* ***Des tableaux*** *de maître étalaient le génie de leurs peintres un peu partout, au milieu de* ***pétoires remontant à l'époque d'Abdelkrim el-Khattabi*** *et de cimeterres de collection vieux de plusieurs siècles.* » [1] نصب الخادم الملازم إيكر في غرفة واسعة ذات جدران مغطاة **بالخشب النبيل.** رفعت خزانة كتب محملة **بالكتب الموسوعية** إلى السقف. عرضت ال**لوحات** الرئيسية عبقرية رساميها في كل مكان، وسط **أوعية نارية ترجع إلى زمن عبد الكريم الخطابي** ومقتنيات قديمة تعود إلى قرون.	- الخشب النبيل - الكتب الموسوعية الفخمة - مقتنيات قديمة تعود لعهد عبد الكريم الخطابي	أشياء ومقتنيات باهظة الثمن، تعبر عن حالة مادية فاحشة الثراء، وعن طبقة اجتماعية ارستقراطية. طبقات اجتماعية في المغرب! بالفعل. تعبر هذه الأشياء عن نسق اجتماعي يعلي من قيمة الطبقة الغنية والتي تملك المقتنيات الضاربة في القدم. إنه الطبقات التي يحملنا إليها الكاتب هي موجودة بالفعل في المجتمع المغربي. ولا تزال لحد الساعة تمارس أرستقراطيتها بشكل عادي للغاية. فمن يرى السياسة التي تسود البلاد سيعرف جيدا أن الأنساق التي تعبر عنها لها خصوصية متعلقة بالبيئة والمعطيات المختلفة لذلك المجتمع.

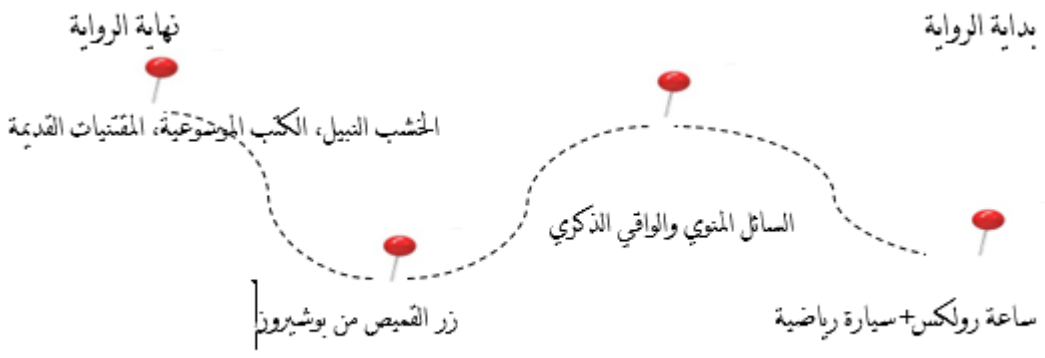
استنتاج: تصنع الأشياء التي قام الكاتب بإردافها والصاقها بكل الشخصيات التي تدور في فلك القصة المحكية من صناعة تاريخ لنفسها، هذا التاريخ يعتبر خلفية أساسية لكل شخصية، بالإضافة إلى أنها عبارة عن معالم طريق يتتبعها القارئ والمحقق في القضية المحورية للقصة "إدريس إكر"

[1] - *Yasmina Khadra :* ***L'outrage fait à Sarah Ikker****, p202*

بعد هذه المعالم التي يضعها الكاتب نصب عيني القارئ الحصيف نجد أن مقطعا مثل المقطع الآتي ما هو إلا إيهامات تشوش على القارئ الرؤية الواضحة لكل تلك الأشياء التي صنعت تاريخا مزدوجا لها داخل المحكي.

« Une femme violée se sent comme un cadavre pourri qui refuse de s'éteindre tant il brûle de l'intérieur. Tu as tort de la laisser seule avec sa peine. Va la retrouver. Prouve-lui que tu l'aimes. Aide-la à se reconstruire. Emmène-la quelque part et oubliez le monde. »[1]

"تشعر المرأة المغتصبة وكأنها جثة فاسدة ترفض الخروج لأنها تحترق من الداخل. أنت مخطئ في تركها وحدها مع آلامها. اذهب وابحث عنها. أظهر له أنك تحبها. ساعدها في إعادة بناء نفسها. اصطحبها إلى مكان ما وانس العالم." يستغرب القارئ في عدم وقوف إدريس بجانب زوجته، إنه يعجز نفسيا عن إعطائها القوة اللازمة، هل لضعف منه؟ أم أنه يعرف شيئا نجده مخفيا في هذا المقطع وكل المقاطع في الملفوظات السردية. إن المعرفة التي تقدم في هذا السياق شحيحة للغاية، فإدريس والراوي يبقيان على كل ما يفكر به إدريس بعيدا عن متخيل المتلقي. ليصل بذائه إلى استنتاج الحقائق.



مخطط رقم*10*: يبين خريطة تتبع تاريخ الأشياء نحو حل لغز الرواية

[1] - *Yasmina Khadra : **L'outrage fait à Sarah Ikker**, p63*

ليصل إدريس في آخر الرواية إلى معرفة مؤسسة على هذه الخريطة المعتمدة على أغلب الأشياء التي تحولت إلى معالم إرشادية له في كون جريمة الاغتصاب كانت إيهاما له في حين الجريمة لم تقع من الأساس. ليقول في آخر الرواية *« Lorsque s'en va l'amour Il part pour de bon On ne retient pas le vent Ni la fuite des jours. ».* [1]

عندما يترك الحب يترك للأبد نحن لا نحبس الريح ولا هروب الأيام. تصل الشخصية الرئيسية إدريس إلى مفاجأة تصم المتلقي وهي أن جريمة الاغتصاب التي تعرضت لها زوجته سارة لم تحدث من الأساس وأنها سيرت لتظهر على أنها جريمة، لإسكات ادريس الذي عاد مبكرا إلى البيت ويرى زوجته في تلك الحالة البائسة. إن دوائر الوهم والالتباس التي اندمجت مع المعرفة المقدمة ضمن الرواية عبر الملفوظات السردية جعلت من البناء الفني للرواية يتشكل بطريقة سلسلة، فالقارئ يتتبع كل الأحداث بشغف كبير للوصول إلى الجاني الحقيقي. متعرفا في خضم ذلك على أهم مظاهر الحياة الباذخة والفاحشة الثراء في المغرب وطنجة. وصولا لأهم أنواع الفساد وأوكار الجريمة الحقيقة التي تحدث يوميا في مناصب حساسة في الدولة.

3- دائرة المعرفة داخل الرواية

تقدم لنا رواية "الاغتصاب الذي حدث لسارة إيكر" رواية بوليسية شكلا ولكنها من خلال كل الوحدات المعرفية المتعلقة بالأشياء وتاريخها الذي صنعته بوجود الشخوص السردية ومن خلال الملفوظات السردية التي زودتنا بمعلومات كانت في الوهلة الأولى عبارة عن معلومات متساوية فما تعلمه الشخصيات كله يعلمه المتلقي إلى أن وصلنا إلى نقطة رأى فيها الكاتب أن تلك المعرفة عليها أن توهم القارئ بأشياء أخرى لكي يشعر بالتشويق ويستخدم جميع أساليب التحليل والتوقع ليصل إلى ما وصل إليه ادريس في آخر الرواية. إذن فالمعرفة في الرواية كان في شكل موسع للغاية جعل من فكرة حصرها غير ممكنة بتاتا وهذا ما شرحه لنا مصطفى الضبع عندما

[1] - *Yasmina Khadra : L'outrage fait à Sarah Ikker, p235*

قال: "**المعرفة الخارجية ليست حكرا على ضمير بعينه أو على زاوية رؤية محددة، إنها مجال أوسع، منفتح لكل الضمائر، متاح لكل زوايا الرؤية السردية، فإذا كان ضمير الغائب قادرا وفق ما هو متاح له من حرية الحركة أن يستكشف مساحة أوسع من عالم النص. فإن ضمير المتكلم في مشاركته الشخصيات قادر على استكشاف العالم الحيوي الحميم المحيط بهم مشاركهم في إنتاج المعرفة لصالح المتلقي، ولا يبتعد ضمير المخاطب بقدراته وما هو متاح له في استكشاف الذات واستبطانها عبر مساحات البوح واستشفاف طاقتها الداخلية الفاعلة.**"[1]

فإنتاج المعرفة داخل الرواية مرهون بفكرة الموضوع الذي تعالجه ومدى مقدرة الذات وثقافتها ومدى تجربتها المدركة التي تريد مشاركتها مع المتلقي، وهذا ليس تجاوزا لزوايا الرؤية في النص بقدر ما هو حقيقة واقعة ومنتجة داخل النص الروائي المعاصر.

[1] – مصطفى الضبع: **الرواية والمعرفة**، ص54.

ثالثا: تلقي الوحدات المعرفية من خلال النص الروائي

إن كانت البنيوية تنظر إلى النص على أنه بنية محايثة لا يمكن لها أبدا أن تنفتح على الخارج نصي فإن هذا الأمر ينتفي مع الرؤية ما بعد الحداثية والمناهج التأويلية" **بسقوط وهم البنية المكتفية بذاتها، لم يعد الباحث ينظر إلى النص، كبنية محايثة، وإنما كفضاء ونسيج لتفاعل أنساق متعددة تحيل على أسنن مختلفة. أصبح النص علامة عبر نصية من خلال ارتباطه المتبادل مع داخله أو خارجه. فكل نسق في النص يحيل على نسق آخر في النص، أو على نسق آخر في النص الثقافي العام، وبهذه العملية يتمفصل النص مع المجتمع والتاريخ، لا بطرائق حتمية، ولكن اقتباسية**"[1] فنصير بذلك لدينا مجموعة من الوحدات المعرفية التي رصدناها في النصوص السابقة والتي من خلالها نجد أن فكرة بنية النسق تتواجد وبشكل كلي ضمن النص وتتعالق بأنساق أخرى خارجه لتنطوي تحت لواء النسق الثقافي العام. وفكرة أن أنواع المعرفة في النص الروائي أو البنى التي تكون النسق المعرفي ماهي إلا جزء من كل" **لذلك فإن أية قراءة فعالة ينبغي ألا تقرأ النص في وحدته وسكونه، بل في تعدده وتوتره، لأن عملية الربط بين الأنساق والدلائل المتغايرة للنص، تتطلب إنتاج استراتيجيات متعددة من التركيبات والإحالات والتوازيات، وأمام تعدد هذه العناصر، فإن احتمالات الربط تتعدد، ولا تخضع لأية تراتبية، تعلي من حظوة عنصر على حساب العناصر الأخرى**"[2] وهذا صنو ما بحثنا فيه سابقا عندما قمنا برصد أهم الوحدات المعرفية الصغرى و الكبرى على مستوى النسق لنكشف في الأخير أن النسق المعرفي لا يتشكل لوحده داخل النص إنما هو يتشكل بالموازاة مع أنساق أخرى، تحكم ما بينها مبادئ وظيفية متعددة منها مبدأ التناوب الوظيفي. لذلك

---

[1] – محمد بوعزة: ***استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية***، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر/ الرباط، الطبعة الأولى، 2011، ص 35/34.

[2] – المرجع نفسه، ص41.

فـ" **إن اعتبار النص فضاء ديناميا لأنساق متعددة، لا ينبغي أن يهمل الاستراتيجية الفعالة للقارئ، في ترهين هذه التعددية. وإذا كانت الدلالة لا وجود لها خارج شرط تأويلها، فينبغي على القراءة أن تؤسس فعلها كإنتاج وممارسة، وليس كاستهلاك.**"[1] فاستراتيجية التأويل التي نتبعها في مقاربة أهم البنى والوحدات المعرفية في النسق المعرفي تفرض علينا كذلك الاهتمام بتلقي هذه الوحدات من قبل القارئ، وكيف يمكن أن تصبح عملية القراءة فعلا راهنا إن تم إهمال القارئ!

1- المتلقي العارف

يسعى متلقي الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أثناء القراءة وعملية التحليل.

1- تلقي النص المكتوب باللغة الفرنسية في نسقه اللغوي الأول (باللغة الفرنسية) وفهمه بشكل كلي؛ من بين أهم الآراء التي تناقش فكرة اللغة كنسق يكشف لنا الكثير من العادات اللغوية والتقاليد والمعطيات المتعلقة بالشعوب رأي سابير وبلومفليد اللذان يمثلان الاتجاه الأنثروبولوجي في هذه الرؤية بحيث:" **إن أهمية اللغة تكمن في أن العالم الواقعي يتأسس على العادات اللغوية للجماعة، وتنهض اللغة بوظيفة تحديد الاختلافات الثقافية بين جماعة وأخرى، لأن العادات اللغوية تطرح بشكل مسبق بعض الاختيارات التأويلية.**"[2]

2- استقبال كل الوحدات المعرفية سواء تلك المعرفية الصغرى الداخلية أو الكبرى الخارجية وتلك الإحالات التي تحيل عليها داخل النص أو خارجه على اعتبار أن " **النص ظاهرة دينامية تتشكل في شبكة من**

[1] – محمد بوعزة: ***استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية***، ص 42.

[2] – المرجع نفسه ص 20/19.

التعالقات والنصيات والبنيات المتداخلة، بمعنى أن أنطولوجية النص لا تحيل على بنية متجانسة أحادية، بل على أنساق وشفرات متعددة، ومستويات مختلفة ظاهرة ومضمرة"[1]

اعتمادا على هذه الأهداف نجد أنه في حالة تلقي النص الروائي لياسمينة خضرا يوجد نوعان من المتلقين: المتلقي العارف والذي يعرف جيدا قيمة النص و أهمية الطاقة المعرفية و التأثيث الضخم الذي يؤسسه الكاتب في نصه وهو صنو ما يذهب جورج بوليه*George Poulet* إلى تحليل فعل القراءة والتلقي فيقول:" **مادامت كل فكرة في حاجة إلى ذات تفكر بها، فإن هذه الفكرة الغريبة عني والتي تتطور في دواخلي، يجب أن تكون لها هي الأخرى في داخلي ذات غريبة عني. . .ففي كل مرة أقرأ فيها، فإنني أقول ذهنيا "أنا" ولكن هذه "الأنا" التي أتلفظ بها ليست أنا**"[2] فالذات القارئة أثناء تلقيها للنص الروائي فإنها تحاول بشتى الطرق أن تتخلى عن تجاربها الذاتية لكي تحقق التوازن مع التجارب الجديدة للكاتب و تقوم بفعل الإصغاء إليها بحثا عن فهم أجود لكل تلك الوحدات والأنساق المكونة للنص لهذا " **يفترض إيزر أن انقساما معينا يحدث في حضن القارئ ذاته أثناء عملية القراءة. إنه يستبعد تجاربه واستعداداته الخاصة إلى الواجهة الخلفية ويهتم في الواجهة الأمامية بفهم أفكار الآخر الغريبة عنه. ولن يكون هذا الفهم بدون تأثير على أفكاره المسبقة التي كانت تحكم أفعال الفهم والإدراك لديه**"[3] عملية التأثير الحاصلة على مستوى ذات المتلقي هي عملية مثمرة للغاية فهي تخلق نوعا من الحوار بين الذات المتلقية وبين تلك الأنساق المعرفية وأهم بنياتها . فلحظة الانفصال التي تحصل على مستوى الذات بينها وبين أناها لا تطول بشكل كلي وإنما هي راهنية فقط متعلقة بزمن القراءة والتلقي؛ "**وهكذا فإن الذات عندما تطور تجربة أو**

---

[1] – محمد بوعزة: ***استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية***، ص 9.

[2] – عبد الكريم شرفي: ***من فلسفات القراءة إلى نظريات القراءة***، ص216.

[3] – المرجع نفسه، ص217.

أفكارا غريبة عنها، فإنها تنفصل عن ذاتها . . . ويتحتم عليها أن تتخلى عن العناصر التي تحددها في ذاتها"[1]. وفي هذه الحالة من التلقي الذات لا تتخلى عن ذاتها فقط بل هي تتخلى عن كل شيء لتلج عالم الكاتب "**بتعبير آخر، إذا كان الخيال المبدع بعدا جوهريا لإحالة النص، فإنه يكون كذلك بالنسبة لذاتية القارئ. فأنا بقراءتي للنص، أخرج من واقعي الفعلي [لألج عالم ممكنات– الكينونة] (en lisant, je m'irréalise) . القراءة تدخلني في تغيرات [للعوالم] التخييلية المتنوعة للأنا . هكذا، تكون تحولات العالم وفق [ديناميات] اللعب، هي ذاتها التحول اللّعبي للأنا**"[2] كل هذه الإمكانات الراهنة يمكن أن يحققها النص للمتلقي بطريقة قد يجهلها القارئ ولكنها حاصلة بالفعل أثناء ممارسته لعمليات الفهم والتأويل والشرح والتحليل لمكنونات النص "**ولكي تنجح عملية التواصل، وينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالبا ما يزعزع تجربته المكتسبة ويعطل توجيهاته الخاصة، فلابد للنص أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما وبعبارة أخرى يجب أن ينطوي النص على مجموعة من العناصر أو العوامل الموجهة* التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين القارئ**"[3] هذه

---

[1] – عبد الكريم شرفي: ***من فلسفات القراءة إلى نظريات القراءة***، ص217.

[2] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور***ص43.

* غير أن هذه العناصر التوجيهية لا يمكن أن تمتلك أي محتوى محدد مسبقا . . . . ولا يمكن تصورها كقيم إيجابية محددة ومستقلة عن سيرورة التواصل. للتوسع يراجع:

- *Wolfgang Iser : **l'acte de la lecture « théorie de l'effet esthétique** » trad par Evelyne Sznycer, Edition Pierre Mardaga, 1985.*

[3] – عبد الكريم شرفي: ***من فلسفات القراءة إلى نظريات القراءة***، ص221.

العناصر والعوامل الموجهة التي تسمح للقارئ بمراقبة سيرورة التفاعل هي تلك الوحدات المعرفية التي يضمنها الكاتب لروايته، ويرى إن تحقق شرط الفهم أم لا . وهذه هي الرمزية الخالصة في تحقق فعل القراءة

2- المتلقي غير العارف

إذا كان المتلقي العارف يصل إلى المعنى الذي يبتغيه الكاتب ويجد نفسه يمارس كل ممكنات الاستماع التأويلي إلى ما يقوله النص ووحداته، فإن المتلقي غير العارف يقطع طريقا أطول بكثير من نظيره العارف وذلك لأنه سيضطر إلى البحث المتواصل على ما يقدمه الكاتب من وحدات معرفية صغرى داخلية وأخرى خارجية كبرى. إلا أنه لا محالة يعود لفكرة الأساسية التي اشتغلت عليها الهيرمينوطيقا والتي ترى في أنه "**إذا كان أول انشغال للهرمينوتيقا هو فتح النص على عالم [ممكن]، وليس اكتشاف قصد خفي في ثنايا هذا النص، فإن فهم الذات لذاتها الأصلية هو الذي ينساق وراء "الشيء الخاص بالنص" لكي يتعلم منه حسب ما كان يريده كل من "هايدجر" و"غادامير" . فالعلاقة بالعالم الذي يفتح عليه النص تأخذ مكان علاقة المؤلف بالذاتية . هذا ما يسمح في الآن ذاته بتحويل مكان المشكلة الخاصة بذاتية القارئ (. . .)**"[1] فالقارئ يرمي بفعل القراءة التعرف على ذاته في خضم كل الرموز التي يتلقاها من الآخر فقط. إن عملية التواصل ببني القارئ والنص تكاد تكون لا ترى إلا أنها معقدة ومتشابكة تماماكما تشابك النص مع الكثير من الأنساق.

3- سلطة المعرفة

إننا غالبا ما نجد في النظرية النقدية بإن معرفة القوة مصطلح قدمه الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (بالفرنسية: *le savoir-pouvoir*) . وفقًا لفهم فوكو فإن السلطة تقوم على المعرفة وتستفيد منها؛ من ناحية أخرى، تعيد السلطة إنتاج المعرفة من خلال تشكيلها وفقًا لنواياها المجهولة. تخلق القوة (إعادة) مجالات ممارستها الخاصة من خلال المعرفة، والروائي يستفيد من هذه الفكرة بشكل واسع للغاية، فلا يمكن أبدا أن يحقق الروائي توازنا بين نصه والقارئ وأن يحقق نصه الجودة المرجوة دون أن يتمتع الكاتب بالمعرفة بخصوص الحياة والذات

[1] – عبد الحق منصف، عز الدين الخطابي: ***في تأصيل العقل التأويلي "فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور"***، ص43 .

الإنسانية والأمكنة والتاريخ والأشياء، ولهذا فإن فكرة إعادة إنتاج المعرفة داخل النص وانطلاقا من خارجه هي الفكرة الأساسية التي اعتمدها ياسمينة خضرا في رواياته المعاصرة والغرض من ورائها طبعا هو جلب أكثر عدد ممكن من القراء في المقابل نجد كتابا" . . . **لا يبالون بقرائهم، ويستخفون بجمهورهم الحاضر، يظلون يتكلمون مع قرائهم وكأنهم جماعة سرية، يتم نقلها أحيانا إلى مستقبل ضبابي. ومن طبيعة معنى النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص**" [1] هذه الاستقلالية تجعل من عملية توجيه النص بعد تلقيه غير قائمة بتاتا، فسلطة الكاتب تتغير لتصبح سلطة للقارئ " **وينتج عن ذلك أن مشكلة تملك معنى النص تصبح أمرا لا يقل مفارقة عن التأليف. فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها. إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار**"[2] وهذا ما يجعل من القوى متصارعة تبحث عن السلطة لتبقى سلطة النص هي الفيصل في كل هذا العلائق الجدلية.

[1]– بول ريكور: **نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"**، ترجمة: سعيد الغانمي، ص 64.

[2] – المرجع نفسه، ص 64.

خاتمة

إنّ المقاربة التأويلية التي اجتهدنا في تقديمها لجميع النصوص المختارة لكاتبها " محمد مولسهول" الملقب "ياسمينة خضرا"، والتي ركزنا فيها على البنى المعرفية في تلك الروايات وكيف لهذه البنى المعرفية أن تتشكل داخل النص الروائي المكتوب باللغة الفرنسية. وخلصنا إلى مجموعة من النتائج التي هي قابلة للتطوير في كل حين لبداية بحث جديد:

- يسعى الكاتب ياسمينة خضرا إلى تحقيق معادلة العالمية من خلال الكتابة المتعددة للمتلقي المتعدد؛ فقد اهتممنا بإنتاجاته المعاصر التي شهدتها السنوات الأخيرة. وتوصلنا إلى أن التعدد الموضوعاتي والاشتغال على البنى المعرفية داخل النص الروائي هدف واضح جدا من أهدافه.
- اشتغالنا على البنى المعرفية بشكل جزئي مكننا من البحث ومقاربة وتحليل النص الروائي بشكل أكثر سلاسة، بالرغم من أن فكرة رصد تلك البنى المكونة للنسق المعرفي جعلتنا نتقاطع مع مجموعة من الأنساق الأخرى التي تحتويها الرواية. واعتمادا على هذا وصلنا إلى النتيجة الموالية ألا وهي:
- تحتوي الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية المعاصرة والتي يكتبها ياسمينة خضرا على مجموعة من الأنساق المنفتحة والمخاتلة. وهذه الأنساق تعبر عن نفسها بطريقة فنية غير واضحة وعلى القارئ/ الناقد . فهي تحتاج آلية التحليل للوصول إلى معانيها العميقة وسياقاتها التي تدل عليها والتي تحمل عينات منها .
- إن فكرة تحرير المعرفة داخل الرواية من فكرة الرؤية السردية فقط، جعل من فكرة المقاربة أوسع، ومن فكرة الوحدات المعرفية أكثر قربا من النص الروائي.

- فكرة تحديدنا للاشتغال على أنواع المعرفة من خلال البنى المكونة للنسق قدمتنا بشكل أكبر نحو النص ونحو القراءة التأويلية. ففكرة الاقتراب من الكل عبر الجزء هي التي اعتمدناها ووصلنا بها إلى مقاربة النص من هذه الزاوية. فالاشتغال على الذات والآخر المختلف جعلتنا نكشف أهم النقاط الفنية والجمالية والمعرفية التي كونت نصا كنص خليل. ليوصلنا الاشتغال على "ليلة الريس الأخيرة" على أهم البنى المعرفية التي صنعت المتخيل السردي والغيرية التاريخية، أما رواية ملح المنسيات فجعلتنا نقارب ونتعرف على فلسفة الارتحال وعمليتي ترهين الزمان والمكان روائيا. لتأخذنا رواية ليس لهافانا رب يحميها إلى البنى المعرفية المتعلقة بتأسيس العلوم والفنون وخلق الكاتب لأنطولوجيا السرد المتعلقة بثنائيتي الإنسان/ الموسيقى، لنصل إلى قصة الأشياء في رواية الاغتصاب الذي حدث إلى سارة إيكر، فنرى كيف للرواية البوليسية أن تصنع البنى المعرفية وتعيد إنتاجها بطريقة تشويقية، من خلال حبكة سردية تنبني على الإيهام كمحرك أساسي للسرد.
- توصلنا كذلك إلى التعرف على خبرات النص التي انبنت من مجموعة تجارب الشخوص داخل الرواية.
- كما أننا تعرفنا على عملية إعادة إنتاج المعرفة خارج النصية لتصبح داخل نصية لتلتحم في الأخير في شكل نسق معرفي متواشج مع أنساق أخرى داخل النص الواحد.
- توصلنا إلى أن سلطة النص هي أكثر قوة من سلطة السارد وسلطة المتلقي. ففكرة إعادة قراءة النصوص ومقاربتها تأويليا وإعادة تفكيك ومقاربة أنساقها ووحداتها وبناها هي الضامن الوحيد لسلطته.

- تعرفنا على أن الكاتب يحاول أن يجدد من أسلوبه السردي في كل تجربة روائية جديدة، ويحاول بكل ما أتى من أساليب ومعارف من جعل القارئ ينتقل من خلال النص إلى قصة المحكي بشكل كلي من خلال المحكي الذي يقرؤه.
- إن انفتاحية النص الروائي تبقى دائما مجالا خصبا للدراسة النقدية والمقاربة التأويلية والبحث في بناها وأنساقها . فهي تستوعب الكثير من الخطابات المختلفة حتى وإن كانت بنى معرفية خارجية كبرى كما تم استخدامها في التحليل.
- يفتح البحث أمامنا مجالات عديدة لنكمل البحث فيها؛ أهمها على الإطلاق تأثيرات البنى المعرفية المعاد إنتاجها في النص الروائي على جمالية السرد .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

❖ الروايات باللغة العربية

1- ياسمينة خضرا: ***ليس لهافانا رب يحميها***، نقله من الفرنسية: حسين قبيسي، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2018.

2- ياسمينة خضرا: ***ليلة الرّيس الأخيرة***، ترجمة أنطوان سركيس، دار الساقي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2016.

❖الروايات باللغة الفرنسية

3- *Yasmina Khadra : **A quoi rêvent les loups**, Editions Julliard, S.A. Paris, 1999.*

4- *Yasmina Khadra : **Dieu n'habite pas La Havane**, Editions Casbah, Alger, 2016.*

5- *Yasmina Khadra : **L'outrage fait à Sarah Ikker**, Editions Casbah, Alger,2019*

6- *Yasmina Khadra : **Le dernier nuit de Rais**, casbah Editions, Alger, 2015*

7- *Yasmina Khadra : **le dingue au bistouri**, Edition Média-Plus, Constantine, 2012.*

8- *Yasmina Khadra : l**e quatuor algérien «la part du mort, morituri, double blanc, l'automne des chimères»** ،Edition Gallimard, 2008.*

9- *Yasmina Khadra : **Le sel de tous les oublis**, Editions casbah, Alger, 2020*

10- *Yasmina Khadra : **les agneaux du Seigneur**, Edition Julliard, Paris, 1998.*

11- *Yasmina Khadra: **Khalil**, casbah editions, Alger, 2018*

❖ المعاجم العربية

12- أحمد مختار عمر: ***معجم اللغة العربية المعاصرة***، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2008،

13- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية "المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ترجمة: هناء الجوهري، العدد *1357*، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة *2009*.

14- سمير حجازي: ***المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة***، دار راتب الجامعية، بيروت/ لبنان، د.ط، د.ت،

15- طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: ***مفاتيح اصطلاحية جديدة "معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع"***، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء/بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2010،

16- محمد يعقوبي: **معجم الفلسفة: أهم المصطلحات وأشهر الأعلام**. دار الكتاب الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2008

17- مراد وهبه: ***المعجم الفلسفي "معجم المصطلحات الفلسفية"***، دار قباء الحديثة، القاهرة، الطبعة الخامسة، سنة 2007

18- مصطفى حسيبة: ***المعجم الفلسفي***، دار أسامة، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، سنة 2009،

19- ***المعجم الوسيط***: إشراف شوقي ضيف: مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الرابعة، سنة 1426هـ/2005

❖المعاجم الأجنبية

*20- Alain Rey et al., eds., **Dictionnaire historique de la langue française**, new Édition, vol. 2 Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995.*

21- *Calhoun, Craig, **Dictionary of the Social Sciences**. Oxford University Press. ed. 2002.*

22- ***Cambridge Dictionary of Philosophy** (2nd ed): Heraclitus, (1999).*

23- *Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, lieven d'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et George legros : **Dictionnaire des termes littéraires**, champions classique, Honoré champion, Paris2005*

24- *Hoult, T.F: **Dictionary of Modern Sociology.** Totowa, New Jersey, United States: Littlefield, Adams & Co. ed. 1969*

25- *Leeming, David Adams, and David Adams. **A dictionary of creation myths**. Oxford University Press, 1994.*

26- *Noella Baraquin, Anne Baudart, Jean Dugué, Jaqueline Laffitte, François Ribes, Joel Wilfert : **dictionnaire de philosophie**, 3em édition, Armand colin, paris 2007.*

27- *Salim Jay : **Dictionnaire des romanciers algériens**, Editions la Croisée des chemins, Casablanca, 2018.*

ثانيا: المراجع باللغة العربية

28- أحمد البرقاوي: **الأنا**، دار التكوين، دمشق، الطبعة الأولى، سنة 2009،

29- أحمد منور: ***الأدب الجزائري باللسان الفرنسي "نشأته وتطوره وقضاياه"*** دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013

30- أم الخير جبور: ***الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية***، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013

31- بوشعيب الساوري: **مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية**، مجلة فصول، العدد 67، الهيئة العربية للكتاب، الطبعة الأولى، سنة 2009،

32- بول ريكور: **الذاكرة، التاريخ، النسيان**، ترجمة وتقديم: زيناتي جورج، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2009،

33- تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، سنة 1990

34- توماس كوين: **بنية الثورات العلمية**، ترجمة شوقي جلال، دار التنوير، مصر/لبنان/تونس. الطبعة الأولى، سنة 2017،

35- جان فرانسوا دورتيي: **فلسفات عصرنا "تياراتها، مذاهبها، أعلامها، وقضاياها"**، تر: إبراهيم صحراوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الجزائر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2009،

36- حاتم الورفلي: **بول ريكور "الهوية والسرد"**، دار التنوير، تونس، الطبعة الأولى، سنة 2009،

37- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1990

38- حكيم أومقران: ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)***، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران/الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2005

39- رامي أبو شهاب: ***الرسيس والمخاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر «النظرية والتطبيق"***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2013

40- سعيد بنكراد: **سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات**، منشورات الاختلاف، ودار الأمان، الجزائر، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2012

41- سليمة مسعودي: **جدل السياقات والأنساق" مقاربة نقد ثقافية في السيرة الذاتية والسرد الروائي والعقل الديني"**، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2019

42- عادل مصطفى: ***فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر***"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2007

43- عبد الحق بلعابد: ***عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)***، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008.

44- عبد الرحمان بن علي: ***تحولات الشكل والدلالة في الرواية العربية في العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين***، ضمن كتاب الرواية العربية المعاصرة ثوابت ومتغيرات، تحرير وتقديم: نجم عبد الله كاظم، تأليف مجموعة من المؤلفين، كتارا للنشر، الدوحة/ قطر، الطبعة الأولى، سنة 2017

45- عبد الغني بارة: ***الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008

46- عبد الغني بوالسكك: ***الهوية والاختلاف بين التواصل والصدام***، ضمن كتاب السؤال عن الهوية "في التأسيس، والنقد، والمستقبل"، إشراف وتنسيق البشير ربوح، منشورات الاختلاف/ضفاف، الجزائر/بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2016،

47- عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل "السرد والأنساق الثقافية"**، صفحات للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدّة/ دبي، سنة 2019

48- عبد الكريم شرفي: ***من فلسفات القراءة إلى نظريات القراءة***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2007.

49- عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008

50- عز الدين إسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، سنة 1981،

51- علي حرب: ***حديث النهايات "فتوحات العولمة ومآزق الهوية"*** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2004،

52- عمارة ناصر: ***اللغة والتأويل "مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"*** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2007

53- عمر مهيبل: ***من النسق إلى الذات***، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم- ناشرون، الجزائر/ بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2007

54- غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، السنة 1984

55- كيحل مصطفى: ***الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013،

56- ل ريكور: **نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2006،

57- لخضر العرابي: ***المدارس النقدية المعاصرة***، دار الغرب للنشر والتوزيع، د .ط، السنة 2016

58- مارك كوري: ***نظرية السرد ما بعد الحداثية***، تر: السيد إمام، شهريار، العراق/البصرة، الطبعة الثانية، السنة 2020 .

59- مجموعة مؤلفين: **فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع**، باب: **فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ هيرمينوسيا الزمن والمحكي عند بول ريكور**: عبد الله بريمي، منشورات ضفاف، دار الأمان، الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2014.

60- محمد الأمين بحري: **الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد**، منشورات ضفاف، دار أمان، منشورات الاختلاف، الرباط/الجزائر/ لبنان، الطبعة الأولى، السنة 2018.

61- محمد البازي: ***التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"***، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2010.

62- محمد بوعزة: ***استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية***، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر/ الرباط، الطبعة الأولى، 2011.

63- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي" تقنيات ومفاهيم"**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2010.

64- محمد بوعزة: ***سرديات ثقافية "من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف"***، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، الجزائر/الرياض/ بيروت، الطبعة الأولى، السنة 2014.

65- محمد شوقي الزين: **الغسق والنسق" مقدمة في أفكار ميشال دو سارتو"**، منشورات مدارج، الجزائر، الطبعة الأول، سنة 2018.

66- محمد شوقي الزين: **تأويلات وتفكيكات في الفكر الغربي المعاصر**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2015.

67- محمد مزيان: ***مسألة الذات في الفلسفة الحديثة***، تقديم محمد سبيلا، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2015.

68- محمد نور الدين أفاية: ***صور الغيرية "تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي"***، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2018.

69- محمود خليف خضير الحياني: ***ماورائية التأويل الغربي: الأصول، المناهج، المفاهيم***، **منشورات** ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2013.

70- منى صريفق: ***راهنية المعنى بين مشروعية الفهم ومأزق كتابة تاريخ التبرير –مقاربة تأويلية ثقافية في نصوص عربية–***، دار كتارا للنشر، قطر/الدوحة، الطبعة الأولى، سنة 2020.

71- نيكلاس لومان: ***مدخل إلى نظرية الأنساق***، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا/ بغداد، الطبعة الأولى، سنة 2010.

72- هانس غيورغ غادامير: ***فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"***، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الجزائر، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2006.

73- يوري لوتمان: **مشكلة المكان الفني**، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 08، سنة 1987.

74- يوسف الأطرش: ***المنظور الروائي عند محمد ديب***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2004.

75- يوسف وغليسي: ***إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد***، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت /الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية

76- *Andrew Bennett, Nicholas Royle:* ***introduction to literature, criticism and theory****, Pearson Education Limited, Great Britain, third Edition,2004*

77- *Antoinette Burton:* ***Archive Stories facts, fictions, and the writing of history****, Duke University Press Durham & London, 2005,*

78- *Ashby, W. R: An* ***introduction to cybernetics****. London: Chapman & Hall, (1956)*

79- *Bourdieu,* ***Habitus and Social Research the Art of Application*** *Edited by Cristina Costa Lecturer in Technology Enhanced Learning, University of Strathclyde, UK And Mark Murphy Reader in Education and Public Policy, University of Glasgow, UK. 2015.*

80- *Bunge, Mario;* ***"A general black-box theory", Philosophy of Science****, Vol. 30, No. 4, 1963by Routledge, first published 2001*

81- *Christiane Achour, Amina Bekkat :* ***le texte littéraire : outils de lecture « convergences critiques II »****, Edition Bazakh, Alger, 2019*

82- *Cordelia Candelaria:* ***Encyclopedia of Latino Popular Culture in the United States****, illustrée, Greenwood Press, 2004, Volume 2,*

83- *David Beard and Kenneth Gloag:* ***Musicology the Key Concepts,*** *second edition published 2016 by Routledge, New York*

84- *David Charles:* ***Definition in Greek Philosophy****, Database right Oxford University Press (maker) First published 2010.*

85- *David M. Timmerman and Edward Schiappa,* ***Classical Greek Rhetorical Theory and the Disciplining of Discourse****, London: Cambridge: Cambridge University Press, 2010.*

86- *Dermot Moran,* ***Introduction to Phenomenology – Charting phenomenology from Brentano, through Husserl and Heidegger, to***

Gadamer, Arendt, Levinas, Sartre, Merleau-Ponty and Derrida. *Oxford : Routledge, 2000*

87- *Eduardo Marceles, Eduardo Márceles Daconte:* ***Azúcar! The Biography of Celia Cruz****, translated by Dolores Mercedes Koch, illustrated, Reed Press, 2004*

88- *Eric Partridge, Origins:* ***A Short Etymological Dictionary of Modern English****, 2nd ed. (New York: Macmillan, 1959),*

89- *Ernest Barker:* ***Aristotle (2009) [1995]. Politics****. and revised with introduction and notes by R.F. Stalley (1st ed.). Oxford University Press.*

90- *Frederick Cooper:* ***Colonialism in question "theory, knowledge, history"****, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2005.*

91- *Geoffrey Roberts:* ***The History and Narrative Reader****, published in the USA and Canada*

92- *H. Ben-Yami,* ***Descartes' Philosophical Revolution : A Reassessment****, Palsgrave Macmillan, 2015,*

93- *Hanna, Robert,* ***Kant, Science, and Human Nature****. Clarendon Press, 2006,*

94- *Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall* ***A Companion to Phenomenology and Existentialism****. Oxford: Blackwell, 2009*

95- *Iasmina Petrovici:* ***Philosophy as hermeneutics. The world of the text concept in Paul Ricoeur's hermeneutics,*** *International Workshop on the Historiography of Philosophy: Representations and Cultural Constructions 2012, Published by Elsevier Ltd. Selection and/or peer-review under responsibility of Claudiu Mesaros (West University of Timisoara, Romania),2013*

96- *Irena R. Makaryk:* ***Encyclopedia of contemporary literary theory "Approaches, Scholars, Terms"****, university of Toronto press, Toronto Buffalo London.*

97- *J. Leicester, "****What beliefs are made from".*** *Sharjah, UAE: Bentham Science Publishers, 2016.*

98- *Jacqueline Marina****: the Cambridge companion to Friedrich Schleiermacher****, Cambridge university press, New York 2005*

99- *Jan Hulsker, Vincent and Theo Van Gogh:* ***a dual biography,*** *Fuller publications, 1990*

100- Jean Dejeux : ***Littérature maghrébine de langue française « introduction générale et Auteurs***, Editions Naaman, C.P.697, Sherbrooke, Québec, Canada.

101- Jean Gottmann, "Bugeaud, Galliéni, Lyautey: ***The Development of French Colonial Warfare***", in Edward Mead Earle (ed.), in: Makers of Modern Strategy, 234-59 (Princeton: Princeton University Press 1943).

102- Jean Piaget : ***Le Structuralisme***, Que sais-je le point des connaissances actuelles N 1311, presses universitaires de France, Paris, 1972.

103- Jean-Louis Le Moigne : ***La théorie du système général théorie de la modalisation***, publication de l'édition 1994- nouvelle présentation 2006, université Paul Cézanne-Aix Marseille. Collection les classiques du réseau intelligence de la complexité

104- Jeffrey C. Alexander, Gary T. Marx, and Christine L. Williams: ***Self, Social Structure, and Beliefs Explorations in Sociology,*** University of California Press, Ltd. London, England, 2004.

105- John Deigh in Robert Audi (ed), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, 1995.

106- Kenneth E. Bruscia: ***reading on music therapy theory***, Barcelona publishers, 2012

107- Levine, Norman (2006). ***Divergent Paths: The Hegelian foundations of Marx's method***. Lexington Books.

108- Mark R. Leary, June Price Tangney: ***Handbook of Self and Identity***, The Guilford Press, second edition, 2012

109- Nicholas Cook: ***MUSIC A Very Short Introduction***, Oxford University Press, New York, First published 1998

110- Nicholas Cook: ***MUSIC A Very Short Introduction***, Oxford University Press, New York, First published 1998;

111- P.D. Juhl, Interpretation, ***an essay in the philosophy of literary criticism***, new jersey, Princeton, 1980.

112- Philip S. Brenner, Jan E. Stets, Richard T. Serpe: ***Identities in Action Developments in Identity Theory,*** Springer Nature Switzerland AG 2021

113- Pierre Bourdieu : ***Habitus and Field General Sociology***, Volume 2 Lectures at the College de France (1982-1983) Edition established by

Patrick Champagne, Julien Duval, Franck Poupeau and Marie-Christine Riviere, Translated by Peter Collier. Polity Press, 2020.

*114- Pierre Bourdieu, **Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**, Paris, Seuil, 1992*

*115- Richard E. Palmer: **hermeneutics "Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer**, Northwestern university press, 1969.*

*116- Ritzer, George and Douglas J. Goodman: **Sociological Theory,** New York: McGraw-Hill. 6th Ed. 2004.*

*117- Roger Woolhouse (2007). **Locke: A Biography**. Cambridge University Press.*

*118- Stanley E. Porter, Jason C. Robinson: **Hermeneutics" an introduction to interpretive theory"**, William B. Eerdmans publishing company Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, UK. 2011*

*119- Sullivan, Anthony Thrall (1983). Thomas-Robert Bugeaud. **France and Algeria, 1784-1849**. Archon Books*

*120- Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward W. SAID: **Nationalism, Colonialism, and Literature**, **Introduction by SEAMUS DEANE**, University of Minnesota Press Minneapolis London,1990.*

*121- Thomas J. Fararo: "**On the Foundations of the Theory of Action in Whitehead and Parsons", in Explorations in General Theory in Social Science**, ed. Jan J. Loubser et al. New York: The Free Press, 1976,*

*122- Wolfgang Iser : **l'acte de la lecture « théorie de l'effet esthétique** » trad par Evelyne Sznycer, Edition Pierre Mardaga, 1985.*

*123- Yamilé Ghebalou- Haraoui : **littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels,** Hibr éditions, Alger, 2010*

رابعا: الدوريات: العربية والأجنبية

124- مصطفى الضبع: ***الرواية والمعرفة***، سرديات مجلة فصلية علمية محكمة، العدد الأول

*125- Goldim JR. (2009). "**Revisiting the beginning of bioethics: the contribution of Fritz Jahr (1927)". Perspectives in Biology and Medicine**. 52 (3): 377–380*

126- Michaud, Thomas; Appio, Francesco Paolo (12 January 2022). "**Envisioning innovation opportunities through science fiction**". Journal of Product Innovation Management. **39** (2): 121–131.

127- Ohnuki-Tierney, Emiko: Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History. University of Chicago Press. 2002.

128- Sass HM (2007). "**Fritz Jahr's 1927 concept of bioethics**". Kennedy Institute of Ethics Journal. **17** (4): 279–295

خامسا: الرسائل الجامعية عربية وأجنبية

129- شراف شناف: **العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق "دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية"**، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة باتنة، 2013/2012

130- عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري: ***الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة " دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون"***، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الأداب، قسم الفلسفة، سنة 2000، غير منشورة.

سادسا: الكتب الإلكترونية:

131- جميل حمداوي: **نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"**، منشورات شبكة الألوكة، العمل على شكل كتاب نشر على موقع www.alukah.net تمّ تحميله يوم2020/02/01. على الساعة 16:39،

سابعا: المواقع الإلكترونية

132- حنان عقيل: ***الرواية المعرفية تمرد على المألوف ورهانات متجددة***، مقال استطلاعي نشر في موقع العرب اللندنية، نشر فيه آراء بعض النقاد عن فكرة المعرفة والرواية:

https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D9%85%D8%B1%D8%AF-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A3%D9%84%D9%88%D9%81-%D9%88%D8%B1%D9%87%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D8%AA%D8%AC%D8%AF%D8%AF%D8%A9

فهرس المحتويات

المحتويات

بسملة

شكر وعرفان

مقدمة

الباب الأول: بحث في أصول المفاهيم والباب القراءة

الفصل الأول: تحديدات مفاهيمية ومنهجية

تمهيد: 9

أولا: بين البنية والنسق بحث في المفاهيم..... 11

1- مفهوم البنية: 11

أ. لغة: 11

ب. اصطلاحا: 12

ج. مفهوم البنية في الأدب:..... 12

2- مفهوم النسق: 14

أ. لغة: 14

ب.اصطلاحا: 15

ثانيا: من نظرية الأنساق العامة نحو نظرية للأنساق المتعددة:..... 19

1- مهاد نظري في نظرية الأنساق العامة 19

أ. نيكلاس لومان ونظرية بارسونز الوظيفية: 25

ب. نظرية الأنساق المفتوحة: 30

2- نظرية الأنساق المتعددة "*Polysystémes*" 36

أ. التعريف والماهية: 36

ب.خلفيات ومرتكزات نظرية الأنساق المتعددة "الأنساق الدياكرونية": 43

ثالثا: ماهية المعرفة والنسق المعرفي في الرواية المعاصرة..... 49

1- تاريخية المعرفة 53

أ. لغة: 53

"عرف/ عرف: 54

ب. اصطلاحا: 54

2- النسق المعرفي والرواية المعاصرة.....64

3- أنواع المعرفة في الرواية المعاصرة: 72

- معرفة داخل النص: 73
- معرفة خارج النص: 74

الفصل الثاني: آليات التحليل والتأويل

تمهيد: 76

أولا :ماهية التأويل في الثقافتين العربية والغربية 78

1- التأويل والتفسير في الثقافة العربية..... 78

2- حدود التأويل في الثقافة الغربية 82

ثانيا : منعطفات النظرية الهيرمينوطيقية في فهم وتأويل النصوص..... 88

1- المرحلة الكلاسيكية:..... 88

أ. مارتن كلادينيوس1710-1759 88

2- المرحلة الحديثة (الرومانسية) 90

أ. فريديريك شلاير ماخر(*Friedrich Schleiermacher (1768-1834*) 90

ب. ويلهالم دلتاي(*Wilhelm Dilthey (1833-1911*) 92

3- المرحلة الفلسفية 94

أ. مارتن هايدغر(*Martin Heidegger (1889-1976*) 94

ب. هانس غيورغ غادامير(*Hans Georg Gadamer (1900-2002*) 96

4- المرحلة المعاصرة:..... 98

أ. بول ريكور(*Paul Ricoeur (1913-2005*)..... 98

ب. المنهج التأويلي لدى بول ريكور: 100

ثالثا: التأويل وأنطولوجيا الفهم عند بول ريكور..... 104

1- المرحلة الأولى: الوصف الفينومينولوجي: 111

2- المرحلة الثانية التأويل كإنصات جديد للرموز 114

3- المرحلة الثالثة: التأويل كتفلسف انطلاقا من الرموز 118

الباب الثاني: إشكالية الرواية الجزائرية المعاصرة باللغة الفرنسية وإعدادات القراءة التأويلية

الفصل الأول: الخطاب الروائي في الأدب عتبات التأويل

أولا :الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة باللغة الفرنسية..... 122

1- **السرد /الرواية:** 122

2- - **الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية /الأدب الكولونيالي:** 124

أ- الرواية الجزائرية الكولونيالية الإندماجية: 128

ب- الرواية الجزائرية الكولونيالية الثورية 129

ج- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ما بعد الكولونيالية: 131

3- **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بين الهوية والانتماء:** 135

ثانيا :أولى العتبات/ أولى البنى المعرفية للرواية: 138

1- رواية خليل:Khalil 141

2- ليلة الرّيس الأخيرة..... 145

3- ليس لهافانا رب يحميها 150

4- *Le sel de tous les oublis* 156

5- *L'outrage fait à Sarah Ikker* 159

ثالثا: النسق المعرفي للذات الإنسانية والآخر المختلف في رواية خليل*Khalil* 161

1- **مفهوم الذات الإنسانية**..... 163

أ- لغويا 163

ب- اصطلاحا: 164

2- **إعادة إنتاج معرفة الذات في رواية خليل** 170

3- **حركية النسق المعرفي بين الهوية والآخر** 183

أ- مفهوم الهوية*Identity* 185

ب- حركية النسق المعرفي 187

الفصل الثاني: من السرد التاريخي إلى فلسفة الارتحال

أولا :ممارسة السرد بين المتخيل والغيرية التاريخية 192

1- ثنائية السرد/التاريخ 192

2- ليلة الريس الأخيرة بنية للتاريخ:..... 195

أ. شخصية الدكتاتور القذافي/ فان كوخ..... 199

ب. المرأة/ الانتقام..... 207

ج. بارانويا السلطة وتشظي الذات: 210

3- دوائر المعرفة داخل الرواية 215

ثانيا: فلسفة الارتحال وديناميةالمكان 219

1- هندسة المكان وصناعة المصائر..... 221

أ. المقهى /السوق 224

ب. العيادة النفسية/ الحمام / الحانة 226

ج. الكهف 230

2- فلسفة الارتحال في رواية ملح المنسيات*Le sel de tous les oublis* 232

3- دائرة المعرفة داخل الرواية 233

ثالثا :من ترهين الزمان والمكان نحو نسق معرفي داخل الرواية 236

الفصل الثالث: انطولوجيا السرد وبنائية العلوم والأشياء

أولا: رمزية العلوم تأسيسا لوحدات معرفية في " ليس لهافانا رب يحميها" 240

1- ثنائية الموسيقى/ علم الموسيقى كفعل للوجود: 242

أ. . المفتاح الأول: 242

ب. . .المفتاح الثاني 243

ج. . .المفتاح الثالث: 245

2- النسق المعرفي بين المركز والهامش 249

أ. الوحدات المعرفية الكبرى الخارجية 251

ب. الوحدات المعرفية الصغرى الداخلية 258

3- بنى النسق السياسي المخاتلة: 261

ثانيا :قصة الأشياء في الرواية البوليسية*L'outrage fait à Sarah Ikker* 267

1- ثقافة الذات والوعي المدرك لتأصيل الأشياء:..... 269

أ. مفهوم الرواية البوليسية: 269

ب. ثقافة الذات: 270

ج. لعبة التفاصيل والوعي المدرك للأشياء:..... 273

2- تداخل تاريخ الإنسان وتاريخ الأشياء 275

3- دائرة المعرفة داخل الرواية..... 282

ثالثا :تلقي الوحدات المعرفية من خلال النص الروائي 283

1- المتلقي العارف..... 284

2- المتلقي غير العارف..... 288

3- سلطة المعرفة 288