



ATRAS



أطراس



An academic peer-reviewed journal issued by Faculty of
Letters, Languages and Arts
University of Saida Dr. Aloulay Tahar. Algeria

مجلة علمية دولية محكمة
تصدر عن كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة سعيدة- د. مولاي الطاهر-
الجزائر

المجلد الأول- العدد 2



مجلة أطراس

Atras review, Faculty of Letters, BP: 138. Hai Nasr. Saida 20000.Algeria. Tel &Fax: 048476888

Email: revue.atras@univ-saida.dz Site Web: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

Publications Faculty of Letters, Languages and Arts

Volume 01 N° 02

ISSN 2710-8759

Juin 2020

أطراس. كلية الآداب- جامعة سعيدة- ص.ب. 138- حي النسر- سعيدة- الجزائر- الهاتف/الفاكس، 048476888

البريد الإلكتروني: revue.atras@univ-saida.dz الموقع الإلكتروني: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

مديرها: كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة سعيدة

جوان 2020

ISSN 2710-8759

المجلد الأول- العدد 2





أطراس

مجلة علمية دولية محكمة

تصدر عن كلية الآداب واللغات والفنون - جامعة سعيدة

د. مولاي الطاهر - الجزائر

المجلد الأول - العدد: 2

الإيداع القانوني: جوان - 2020

كلية الآداب - جامعة سعيدة - ص.ب: 138 - حي النصر - سعيدة - الجزائر -

الهاتف/الفاكس: 048476888

ردمك ISSN 2710-8759

البريد الإلكتروني: revue. atlas@univ-saida.dz

الموقع الإلكتروني:

https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

منشورات كلية الآداب واللغات والفنون - جامعة سعيدة - الجزائر



[[طِرْسُ:

.طِرْسُ : الصَّحِيفَةُ، أَوِ الَّتِي مُجِيتْ ثُمَّ كُتِبَتْ، ج : أَطْرَاسٌ

وَطُرُوسٌ.

.طَرَسَهُ : مَحَاهُ.

.تَطْرِيسُ : تَسْوِيدُ البَابِ ، وَإِعَادَةُ الكِتَابَةِ عَلَى المَكْتُوبِ.. [[

القاموس المحيط – مادة: ط ر س-
الفيروز أبادي

أطراس

أطراس مجلة أكاديمية علمية دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر/ الجزائر. وهي تعنى بنشر البحوث الأكاديمية في مجال الدراسات النقدية واللغوية. يتم قرار النشر فيها بناء على توصيات الهيئة العلمية الاستشارية، وتغطي فيها عملية النشر جميع الأبحاث والدراسات العلمية المتعلقة بالأدب والنقد وعلوم اللغة، باللغات: العربية، والإنجليزية، والفرنسية.

العنوان مجلة أطراس: مجلة أكاديمية علمية دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر- الجزائر.

الترقيم الدولي: ردمك ISSN 2710-8759

السلسلة المجلد الأول، العدد الثاني

الناشر كلية الآداب واللغات والفنون-جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر/الجزائر.

مدير النشر - المدير الشرفي: مدير الجامعة أ.د. فتحي وهي تبون

- مدير المجلة ومسؤول النشر، عميد كلية الآداب واللغات والفنون د. محمد ياسين مسكين.

رئيس التحرير أ.د. الهواري بلقندوز.

نائب رئيس التحرير أ.د. عبد القادر رابحي.

التحرير

المحررون د. عبد الكريم ولد سعيد ، د. هواري بساي د. هناء برزوق، د.

المساعدون جمال بن عدلة ، د. عبد السلام مرسل، أ. نفيسة بن يخلف، أ.حاتم

عمراني(ج)، خميس مليانة)، د.نوال بويبر(ج عنابة)، د. فوزية بن والي

(ج، تيسمسيلت). د. أمينة عبد الهادي(ج، تيارت)، د.نبيلة عبد الحميد(ج، باتنة)،

أ.إيمان عزازقة (ج. قسنطينة).

د. الشيخ، دحماني.

الأمانة

التنفيذ التقني أ. فاطيمة قروح ، أ.عونية العروبي.

- الهيئة العلمية
الاستشارية
- أ.د. أحمد يوسف، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.
 - أ.د. الحاج دحمان، جامعة ميلوز كولمار، ستاسبورغ فرنسا.
 - أ.د. جون بول برونكار، جامعة جونيف سويسرا.
 - أ.د. جون ميشال آدم، جامعة لوزان سويسرا.
 - أ.د. بلال ويسبي، جامعة القيروان، تونس.
 - أ.د. مونيا تويق، جامعة ابن زهر أغادير، المغرب.
 - أ.د. عبد القادر فيدوح، جامعة قطر.
 - أ.د. عبد الحق بلعابد، جامعة قطر.
 - أ.د. عبد الله العشي، جامعة باتنة، الجزائر.
 - أ.د. مختار حبار، جامعة وهران الجزائر.
 - أ.د. الناصر سطمبول، جامعة وهران، الجزائر.
 - أ.د. أمينة بلعلي، جامعة تيزي وزو، الجزائر.
 - أ.د. عبد القادر سلامي، جامعة تلمسان، الجزائر.
 - أ.د. شارف مزارى، جامعة سعيدة، الجزائر.
 - أ.د. محمد بلوحي، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.
 - أ.د. نور الدين صدار، جامعة معسكر، الجزائر.
 - أ.د. عز الدين باكري، جامعة الجزائر، الجزائر.
 - أ.د. محمد ملوك، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.
 - د. عبد الحميد بوقاطف، جامعة صفاقس تونس
 - د. مريم حداد، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر
 - أ.د. سعدان بريك، المركز الجامعي بالنعامة، الجزائر
 - أ.د. إبراهيم وردى، جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر، الجزائر.
 - أ.د. بوعلام مباركي، جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر، الجزائر.
 - د. وهيبه حاتم، جامعة بجاية، الجزائر.

للاتصال:

-السيد رئيس التحرير

lahouari.belguendouz@univ-saida.dz

كلية الآداب واللغات والفنون

-جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر

ص ب 138 حي النصر سعيدة 20000 الجزائر

-الهاتف: 00213775399940

-الفاكس: 0021348477688

-البريد الإلكتروني للمجلة: revue. atras@univ-saida.dz

الموقع:

قواعد النشر بالمجلة

الحجم	
تصميم المقال	<p>- أن لا تتعدى البحوث 5000 كلمة أي في حدود 15 صفحة تقريباً.</p> <p>- تتضمن الصفحة الأولى من البحث على الترتيب: العنوان الكامل للمقال بالعربية ثم الإنجليزية بخط عريض مقاسه 14، والاسم الكامل للباحث، والمؤسسة التابع لها والبلد، ثم البريد المهني، واسم الباحث المؤطر بالنسبة لطالب الدكتوراه، والملخصين الإنجليزي ثم العربي مع الكلمات المفاتيح بخط عريض مقاسه 13؛</p> <p>- يبدأ متن البحث من الصفحة الثانية وينتهي عند صفحة المراجع والمصادر، ويكون ترقيم متن البحث في الجهة اليسرى من أسفل الصفحات؛</p> <p>- تتضمن الصفحة كل محتوى المقال من نصوص وأشكال وجدول؛</p> <p>- يدون في رأس هذه الصفحة عنوان المجلة في اليمين، والعدد والمجلد والسنة ثم ص ص أي من الصفحة .. إلى الصفحة في اليسار؛</p>
الملخص والكلمات المفاتيح	<p>- ملخص في حدود 150 على الأكثر يتم فيه عرض إشكالية البحث ومنهجية المعالجة مع ذكر أهم النتائج المتوقعة، ثم ترجمته إلى اللغة الأجنبية (انجليزية)؛ بخط مقاسه 14 بالنسبة للعربية و12 بالنسبة للإنجليزية بمسافة 1.15 سم بين الأسطر؛</p> <p>- ثبت الكلمات المفاتيح باللغتين العربية والأجنبية من 5 إلى 9 كلمات؛</p> <p>- ثبت الاسم الكامل مع البريد الإلكتروني للمؤلف المرسل في أسفل الصفحة الأولى؛</p>
تصميم الصفحة ومقاس الكتابة	<p>- يدون في رأس هذه الصفحة اسم المؤلف ولقبه الكامل مع عنوان المقال من ص إلى ص؛</p> <p>- يحضر نص البحث في ورقة بحجم A4، مقاس الكتابة (15.6×24.5) سم؛ وتكون هوامش الصفحة كالتالي: أعلى 2.5 سم، أسفل 2.5 سم، أيمن وأيسر 2.7 سم؛</p> <p>- تكتب البحوث ببرنامج Word بالنسقين العادي والشكل RTF، نوع الخط Sakkal Majalla مقاس 14 بمسافة 1.15 بين الأسطر بالنسبة للعربية و Times New Roman مقاس 12 بالنسبة للغة الأجنبية؛</p>
التوثيق	<p>- يكون التوثيق داخل متن النص مباشرة بعد الاستشهاد أو الاقتباس وفقاً لنظام APA 6 يتضمن اسم الكاتب. السنة: الصفحة، مثلاً: (العمرى، 2012: 26) وباللغة الأجنبية: (Adam, 1997: 85)، ويكتب بخط مقاسه 12 بالعربية و11 باللغة الأجنبية؛</p>
التهميش	<p>- تكتب التعليقات والشروح في آخر المقال، قبل قائمة المصادر والمراجع، ويكتب المؤلف عبارة (أنظر التعليق رقم 1) أمام النص الذي يريد أن يعلق عليه، بخط مقاسه 12 بالعربية و11 باللغة الأجنبية، ثم يرتب جميع التعليقات بحسب الإشارة إليها في متن البحث؛</p>

بيبلوغرافيا	- يتم تثبيت كل المراجع والمصادر المعتمدة، في نهاية البحث ضمن قائمتين الأولى خاصة بالمراجع العربية، والثانية خاصة بالمراجع الأجنبية مرتبتين ترتيباً أبجدياً بخط مقاسه 12 بالعربية و11 باللغة الأجنبية مع مراعاة الترتيب الوارد في معايير التوثيق أدناه؛
الأشكال والجدول والصور	- تثبت الأشكال والجدول والصور في الواجهة الأفقية العرضية لصفحات البحث باحترام هوامش الصفحة، مع عنونة وترقيم كل شكل أو جدول أو صورة بخط عريض مقاسه 12؛

معايير التوثيق البيبليوغرافي

كتاب	- لقب المؤلف واسمه. (السنة). عنوان المرجع. ط. المدينة/ البلد: دار النشر. مثال: العمرى محمد. (2005). البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ط2. الدار البيضاء/ المغرب: إفريقيا الشرق. Benveniste, E. (1974). Problèmes de linguistique générale. 2 Ed, Paris: Gallimard.
فصل	- لقب المؤلف واسمه. (السنة). "عنوان الفصل". عنوان المرجع. المدينة/ البلد: دار النشر. ص ص. (صفحة بداية الفصل و صفحة نهايته)؛
مقال	- لقب المؤلف واسمه. (السنة). عنوان البحث. عنوان المجلة. رقم المجلد (العدد). مؤسسة النشر. مكان النشر. ص ص (صفحة بداية البحث و صفحة نهايته)؛
مخطوط رسالة أكاديمية	- لقب المؤلف واسمه. (سنة المناقشة). عنوان الرسالة، مخطوط رسالة ماجستير/ دكتوراه لنيل شهادة... في (التخصص) بإشراف. الجامعة، الدولة؛
مداخلة غير منشورة	لقب المؤلف واسمه. (السنة). عنوان البحث. ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر/ ملتقى، اسم الملتقى ورقمه، المؤسسة المنظمة، البلد؛
وثيقة مرجعية غير ورقية	- بالنسبة للأفلام، والأشرطة، والرسومات، والحوارات، ومواقع الانترنت.. إلخ. ينبغي إثبات عنوان وثيقة الدعم، أدواتها المرجعية من مثل: أسطوانات CD، واللقاءات السمعية البصرية المباشرة، والموسوعات العالمية.. إلخ؛
وثيقة إلكترونية	- ينبغي إثبات لقب الكاتب واسمه. عنوان الوثيقة. الموقع.

<p>شروط وقواعد عامة</p>	<ul style="list-style-type: none"> - أن تلتزم البحوث المراد نشرها بالشروط الأكاديمية المتعارف عليها دولياً من حيث سلامة اللغة، ومراعاة الضوابط المنهجية، وتثبيت المرجعية المعرفية، وكذا تمثل تقنيات الإعلام الآلي؛ - أن تلتزم بالجدة العلمية والأصالة، وأن لا تكون مستلة من أطروحة أكاديمية أو سبق نشرها في جهة أخرى. - ترفق البحوث المرسلة إلى إدارة المجلة بسيرة علمية مختصرة وتعهد شخصي بعدم وجود نشر مسبق مع توقيع صاحبها؛ - تخضع جميع البحوث لتحكيم مزدوج قبل نشرها، وتشعر إدارة المجلة أصحابها بنتيجة التقويم. - ضرورة مراعاة نسب الاقتباس المشروعة منهجياً، فضلاً عن ضرورة التأكد من أصالة الفكرة وخلوها من التقليد، وأن يكون البحث خالياً من السرقة أو أي انتهاك للحقوق العلمية والأدبية لأي بحث آخر، مع تحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل المعلومات والبيانات المرفقة في بحثه. - تحتفظ هيئة تحرير المجلة بحق إجراء بعض التعديلات الشكلية على المادة المقدمة بناء على شروط قالب النشر متى لزم الأمر دون المساس بالموضوع؛ - يتعين على المؤلف أن يراجع مقاله في حال تسجيل بعض الملاحظات أو التحفظات من قبل هيئة التحرير؛ - تقوم هيئة التحرير بترتيب البحوث المؤهلة للنشر وفقاً لشروط فنية مع مراعاة تواريخ الإرسال والتحكيم والنشر؛ - لا ترجع البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر؛ - ترسل البحوث عبر البريد الإلكتروني المهني للمجلة؛
--------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

كلمة مدير النشر، عميد الكلية:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد،

يسر أسرة مجلة أطراس الصادرة عن كلية الآداب واللغات والفنون بجامعة سعيدة د. مولاي الطاهر أن تقدم إلى القراء الكرام العدد الثاني من المجلد الأول الذي سيكون الواجهة العلمية الكلية، وإحدى قنواتها البحثية راجية أن يجدوا فيه ما يفيدهم وينفعهم. هذا العدد الذي حاولنا من خلاله أن نقدم المؤشرات الأولى لطموح المجلة ووجهتها، حيث سعى أعضاء المجلة إلى التنوع في استقطاب اختصاصات أعضاء لجنة القراءة، إذ تتراوح بين الدراسات الأدبية، وتعليمية اللغات، واللسانيات، والفنون؛ وذلك تماشياً مع اهتمامات المجلة التي شملت الدراسات اللغوية والأدبية. هذا، وتجدد أسرة المجلة دعوتها لكل الباحثين بالالتفاف حول هذا المنبر الأكاديمي بإسهاماتهم العلمية، ولهم منا كل التقدير والعرفان. كما ترحب أسرة المجلة بالأعضاء الجدد، سواء المدققين اللغويين أم الخبراء المحكمين كل باسمه.

ارتأت المجلة أن يخصص العدد الثاني من المجلد الأول لموضوع الغيرية وإشكالية التناقض والتعايش الذي تختلف فيه وجهات النظر في ظل العولمة والهجرة، حيث استقبلت المجلة عددا كبيرا من المقالات مما دفعنا إلى إصدار عددين في هذا الموضوع. الشكر موصول إلى جميع الباحثين الذين أسهموا في هذا العدد وإلى الفرقة التقنية للمجلة على كل الجهود المبذولة لإنجاح هذا المشروع.

وأخيرا، تتوجه أسرة المجلة بتحية خاصة وشكر جليل لرئيس التحرير الأستاذ الفاضل الدكتور بلقندوز الهواري ونائبه الأستاذ الفاضل الدكتور رابعي عبد القادر فلولاهما لما خرج إلى النور هذا العدد بهذا الشكل الراقى وفي هذا الوقت الوجيز.

مدير النشر/ عميد كلية الآداب واللغات والفنون

أ. د. مسكين محمد ياسين

كلمة رئيس التحرير:

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على نبيه المصطفى وبعد؛

بفضل الله تعالى، ثم بجهد الساهرين على بعث هذا الإشراق من التجلي تم نشر العدد الثاني من المجلد الأول لمجلتنا الغراء. هذا العدد الذي انتصبنا فيه جاهدين لمدارسة محور الغيرية في الخطاب بكل محدداته اللسانية والنقدية من أجل رسم حدود مقاصد الخطاب التواصلي بين الأنا والآخر. وفي هذا الإطار جاءت إسهامات المؤلفين في هذا العدد- من داخل الوطن وخارجه باللغتين العربية والفرنسية- لسبر أغوار هذه الإشكالية بمنظور احترافي ورؤية ميدانية تشارف هدف التمكين الأكاديمي.

ولكم عادة بمثل هذا العدول عن المركز خصصنا قسما معتبرا من هذا العدد لمواضيع مفتوحة ومتنوعة في شكل قراءات ومراجعات. طبعاً ما كان هذا العدد ليكون على ما هو عليه لولا جهد الهيئة العلمية وتفانيها في تقييم المادة العلمية وتقويمها من أجل أن تشق مجلتنا طريقها نحو الجودة والتنوع بعيداً عن الحشر المتكثر، والترداد الممل. ولا يمكن أن نغفل جهد هيئة التحرير وحرصها السديد على ضبط مفردات هذا العدد، ثم إخراجه في صورته النهائية.

ولئن لم يكن في حكم الإمكان الانتهاء إلى غاية مثلى في مقاربة موضوع الغيرية، سنسعى- بعون الله تعالى في العدد المقبل- لأن يحظى بالإحاطة والتقصي. وإذ ذاك فإننا ندعو السادة الأساتذة الباحثين للمساهمة في اكتاب العدد الأول من المجلد الثاني بوصفه تكملة لموضوع العدد السابق. هذا ونرحب بكل مقترح يسهم في تطوير المجلة.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نشكر الأستاذ الدكتور مسكين محمد ياسين مدير النشر وعميد الكلية الذي ما فتى يدعم هذا الإسهام منذ قيامه فكرة إلى غاية اختماره مشروعاً في خلدنا؛ والشكر موصول إلى طاقم المجلة على سعيه الحثيث لتمكين هذا العدد.

أ.د. الهواري بلقندوز

رئيس التحرير

محتوى

- 1-السيرة الشعبية: الهوية المحكية د. شهرزاد بوسكاية13
- 2-المثاقفة الأدبية وسؤال الهوية- قراءة ثقافية د. عصام بن شلال23
- 3- "سجّال الأنا مع الآخر بين أحجية الإرهاب والعداء التاريخي" ("قراءة في الاعتراف الثاني من رواية "اعترافات أسكرام) د. مجاهد بوسكين39
مباحث متفرقة:
- 4-مفاهيم الشعرية وعلاقتها بالمناهج النقدية الحديثة د. يوسف بغداد64
- 5- تجليات الأسلوبية في القرآن الكريم من خلال كتاب "ملاك التأويل" لابن زبير الغرناطي د. عبد الكبير علاوي75

السيرة الشعبية، الهوية المحكية
Folk biography, narrative identity

شهرزاد بوسكاية

Chahrazad BOUSSOUKAIA

جامعة ميله، c.boussoukaia@ centre- univ- mil

النشر: 2020/06/30

القبول: 2020/09/05

الاستلام: 2020/05/15

ملخص:

تصدر السيرة الشعبية عن رؤية حلمية، تتحرى الإيهام بالسامي المثالي المفارق لمنطق الإمكان عبر نسق تخييلي فتكشف بذلك عن الفطرة الشعبية التوافقية إلى مجاوزة محدودية القدرة المتاحة المولعة بالتزود الخيالي (التعويض الخيالي)، ولكن إغراقها في الخيال و في العجائبية لا يعني بأي حال من الأحوال بعدها عن الواقع العربي و الهوية العربية، بل إنها صدى للبيئة العربية؛ تعكس صورة مشرقة للخلق العربي الإسلامي والمثل العليا بما تحمله من حقائق تاريخية وما ترصده من تقاليد و عادات تمكنا من رسم جغرافيا للهوية العربية الإسلامية.

كلمات مفتاحية: السيرة الشعبية، الهوية، مرويات العامة، الاميرة ذات الهمة، البطل، الحكي.

Abstract

Folk biography belongs to general tales, this belonging made it take shape away from the official culture which, on the whole, cares about the tales of private people; this led to the negligence of these tales . the marginalization of folk biography resulted into its escape to the general public who made it full of unbridled imaginations. However, flooding it with the fantastic doesn't mean it's being away from the Arab reality and identity. It is rather a resonance of the Arab environment ; it reflects a brighter image of the Arab and Islamic manners, ideals, customs and traditions which enables us to draw an image of the Arab Islamic identity.

Keywords: Folk biography - identity- general tales- the hero-narration

المؤلف المرسل: شهرزاد بوسكاية، الإيميل: c.boussoukaia@ centre- univ- mil

تعريف السيرة الشعبية:

يحيل لفظ السيرة دلاليا على الطريقة، والسيرة هي: "الطريقة المحمودة المستقيمة" (الفيروزبادي، 1987: 5) كما تدل على الحديث، فيقال: سِيرَ سيرة؛ حدّث حيث الأوائل. وتشير الدلالة الأخيرة إلى أمرين؛ الأول تضمّن السيرة معنى الخبر أو الحكاية، والثاني الإشارة إلى قدم مرويات السيرة وربطها بأحاديث الأولين. ثم أصبحت السيرة بدلالاتها الاصطلاحية العامة في الموروث الثقافي العربي والديني خاصة تحيل على الترجمة المأثورة لحياة الرسول، واقتربت بالمغازي الدالة على مناقب الغزاة (أعمالهم البطولية). (فاروق خورشيد: 21)

ثم توسع مفهوم السيرة تبعاً لتنوع الأشكال السيرية التي تنطوي تحت هذا النوع من القصص، فأصبح مصطلح السيرة الشعبية يدل على: "مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة ذات سمة فنية متشابهة وذات أهداف فنية متماثلة" (فاروق خورشيد: 22)

والتعريف العلمي المعاصر للسيرة يحدد مكانها بين التاريخ و الأدب؛ فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد بطل له أهمية كموجه للأحداث في عصره، وهي أدب من حيث كونها انطباعات مؤلفها وتتلون بثقافته ووضعه الاجتماعي و موقفه من الحياة. (فاروق خورشيد: 33)

موقع السيرة الشعبية في الثقافة العربية:

تنتهي السيرة الشعبية إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعاملة التي كانت تعنى إجمالاً بأخبار الخاصة، الأمر الذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات تدويناً ووصفاً. (عبد الله ابراهيم: 55)

إن تغييب مرويات العامة والسكوت عنها يرجع إلى موقع العامة من الثقافة العربية الاسلامية؛ إذ لم تحتل العامة في البنية الثقافية إلا موقعا هامشيا ولم ينظر الفقهاء إليهم إلا بوصفهم مجموعة من الرّعاع لا يمكن الاطمئنان إليهم. (الغزالي: 6) وقد أدى ذلك إلى جهل شبه تام بالأصول الأولى لهذه المرويات الشفاهية العربية، فضلا عن الجهل بطرائق تكوينها.

وتواجه الباحث في مجال السيرة الشعبية إشكاليتين:

أ-تشكيل السير الشعبية:

لم تشر المصادر الأدبية والتاريخية إلى السيرة الشعبية إلا إشارات مقتضبة في سياق ذمها، ولذلك فالغموض يحيط أشكالها الأولى والأسباب الكامنة وراء ظهورها، ذلك أن التدوين المتأخر الذي قام

به منشدوها لا يقدم إلا صورة لعصر أولئك المنشدين ولكن المؤكد أن جذورها ترجع إلى زمن أقدم من زمن تدوينها.

ولا يمكن حصر أسباب ظهورها إلا من باب تأويل متونها الضخمة كونها تستدعي بطولات أشهر فرسان العرب ليكونوا أبطالاً لعصور غير عصورهم، وهذا ما جعل بعض الباحثين يعلّون ظهورها على أنه نوع من استحضار الماضي المجيد لمواجهة عصر انحسر فيه الدور العربي، وهناك من يعزو أسباب ظهورها إلى أسباب أدبية تتمثل في الحاجة إلى ظهور شكل إسلامي للتعبير الأدبي يبعده عن مظان الارتباط بالأشكال الأدبية المنحدرة من الأسطورة الوثنية. ويعزو البعض الآخر ذلك لأيام العرب وما حوته من أخبار كثيرة. (محمود ذهني: 65).

ب- الإنشاد:

لإنشاد السير الشعبية العربية تقاليد شبه ثابتة؛ إذ يقوم المنشد بقراءة جزء من أجزاء السيرة، وقد ترافق القراءة الموسيقي (الربابة)، وقد يستعين بالسيف فيومئ به. ويحث المنشد- الذي يعتبر راويًا- مستمعيه للمشاركة الوجدانية ولا يلتزم حرفياً بالمرويات المدونة وإنما يتصرف فيها تبعاً لحالة الانفعال التي يثيرها في المتلقي. (عبد الله ابراهيم: 112).

تجلي الهوية العربية في سيرتي الأميرة ذات الهمة وعنتره بن شداد :

تحملنا السيرة الشعبية على استحضار صورة الحكواتي؛ وقد تمسّقت ربابته إذا جنّ الليل راسماً للناس فانتازيا تتجلى من خلالها البطولة في كل صورها. ولكن نظرة عجلي لتلك السير تبين لنا ما تبطنه من قيم كالشجاعة والحكمة وإلى أي مدى تشكل فضاء دراميا ملحميا حافظا لذاكرة الشعوب.

بل إن بعض تلك السير وجدت أساسا لتمكين الهوية الثقافية و تمكين عوامل التغريب والمسح التي تتعرض لها الشعوب العربية عند كل اجتياح.

ولتعزيز هذا المعطى التبريري لدوافع إنشاء وتداول السير يشير البعض إلى أهمية دراسة الشعوب وتراثها لفهم وتفكيك الذاكرة الثقافية. وفي هذا الإطار يرى بعض المهتمين بالسيرة ودورها في تشكيل الذاكرة الثقافية المقاومة للعدو أن سيرة "الأميرة ذات الهمة" هي سيرة فلسطينية شعبية تداولتها الأجيال منذ القرن الثامن الميلادي حتى يومنا. وقد شكلت جزءاً أصيلاً من الذاكرة الفلسطينية ذلك أنها باتت تعطي فضاءً متسعاً باتساع السيرة نفسها للحلم. (سعيد جبار: 118)

سيرة الأميرة ذات الهممة، سيرة يمتزج فيها التاريخي بالمتخيل الجمعي لتنتج ملحمة عربية تغطي قرنا ونصف القرن تقريبا من حكاية الصراع بين العرب المسلمين وبين الروم البيزنطيين الذين لم يتوقفوا عن تهديد أطراف الدولة الإسلامية. (نعمة الله: 22).

والأهم هو ما مثلته سيرة الأميرة من خلق تصور جديد عن مكانة المرأة المسلمة في الوعي الجمعي آنذاك الذي جعل من أميرة فلسطينية حجازية أسطورة مجاهدة تفتح القسطنطينية تلك المدينة الحلم التي قهرت الجيوش الجرارة دون أسوارها. (شوقي عبد الحكيم: 67).

وليس مصادفة أن السيرة التي اعتبرت على نطاق واسع دليلا شعبيا على احترام الثقافة العربية للمرأة تمثل أحد أشهر القصص الشعبية العربية التي تعكس القلق العربي القديم من مؤامرات كانت ولا تزال تحاك ضد العرب وليس مصادفة أيضا أن يحافظ على هذه السيرة كأثر ينتمي للثقافة الإنسانية وفي مكتبات الغرب تحديدا، فلا يستبعد أن يكون السبب هو كونها "ملحمة عربية مجسدة لمختلف الرؤى والتصورات العربية الإسلامية وهي من هذه الزاوية تلتقي مع مختلف المصنفات العالمية وإن اختلفت طريقتها في التقديم والتمثيل وصعدت كل ذلك بواسطة التخيل". (عبد الله إبراهيم: 34).

هذا البعد الثقافي الحافظ للذاكرة والهوية العربية يتجلى أيضا في سيرة عنتره بن شداد حيث تتحدد البيئة العربية تحديدا يبرز العادات والتقاليد التي كانت سائدة آنذاك من إجارة للمستضعفين وإكرام الضيف والأخذ بالثأر والعناية بالخيال والاهتمام بالإبل وفرحة الأب عندما يبرز من أبنائه فارس له قدرة وقيمة ثم مكان المرأة الذي يشبه المتاع والمال؛ فسيرة عنتره " تحتفل احتفالا شديدا بالمكان والزمان، وهي تدور في الحقبة الزمانية السابقة للإسلام مباشرة وقد فهم المؤلف هذا وحرص عليه حرصا واضحا وشديدا حتى أننا نستطيع أن نقول إن سيرة عنتره وثيقة فنية حية ترسم صورة للحياة العربية قبل الإسلام". (فاروق خورشيد: 234).

وباعتبار بطلها عبدا، فقد رسم المؤلف صورة لحياة الرعي وأعمال العبيد، وحركة السقاء وطعام القبيلة ورحلتها من مكان إلى مكان آخر، وحين يصل هذا العبد إلى مرتبة السادة، فإنه يرسم لنا صورا عن اجتماعات الشورى في القبيلة ومجالس السمر بين رجالها ونسائها.

كما وظف البطل ليحدد لنا ملامح وهوية الفارس العربي ومدى ارتباطه بفرسه وقيمة الفرس في الحياة العربية، ومغامرات السلالين لنهب أشهر الخيول. (فاروق خورشيد: 232).

وتمكن البطل بفضل بطله المحب أن ينقل إلينا صورا عن حياة المحبين و لقاءاتهم في الجزيرة العربية وعادات الحب وتقاليده.

ومحاولة مؤلفها نسبتها للأصمعي إنما يحمل دلالة هامة هي محاولته الإيحاء بمدى ما في هذه السيرة من حقائق تاريخية وجغرافية. ونحن حين نضع ضمن الأهداف الاجتماعية للمؤلف رسم صورة للحياة العربية ورسم تقاليدها وعاداتها؛ فليس عنتره عند كاتب السيرة بطلا ما، وإنما هو بطل عربي يعيش في هذه البيئة المحدودة وينتقل منها إلى مختلف البيئات العربية الأخرى ثم ينتقل إلى البيئات المتاخمة للحدود العربية، وينتقل أيضا إلى البيئات الخارجة عن هذه الحدود. وحسب هذا الإطار يوقع المؤلف معلوماته في السيرة؛ ففي حديثه عن المجتمع العربي يتضح أنه يعرف كل التفاصيل الدقيقة التي تميز هذا المجتمع و تحدد تركيبته، فتصبح صورة هذا المجتمع غاية في الوضوح؛ مليئة بالحركة والحياة، جليّة الهوية والكيان.

وهو حين يخرج للحديث عن المجتمعات المتاخمة للحدود العربية يبدو في صورة العربي الغريب عن هذه المجتمعات والذي يعرف عنها الكثير بحكم ارتباطها ارتباطا مباشرا بالجزيرة العربية. ولكنه حين يصل إلى ما وراء الحدود العربية نلمح فيه صورة المأخوذ أو المستنكر لمعالم الحضارة والمدنية الغربية عليه والتي ترتبط معلوماته عنها بالحدس وبالظن. (فاروق خورشيد: 241).

ويطالعنا تجل آخر من تجليات الهوية العربية وإعلاء شأن العربي من سيرة عنتره بن شداد؛ حيث يدافع مؤلفها عن قضية الشعب العربي أمام الأجناس التي دخلت الإسلام وكانت تزعم لنفسها عراقا ومجدا يفوقان عراقا ومجدا العرب، وذلك بأن نجد هرقل وكسرى يقران لعنتره بالفروسية بل ويعلي المؤلف من شأن سيفه العربي بأن يجعله سببا في بناء ملكهم والحفاظ عليه من الضياع.

ويتلاعب المؤلف كثيرا بهذا الموقف كثيرا؛ فحين يهزم الفرس أمام الروم يقف عنتره إلى جوارهم فينتصرون وحين يهزم الروم أمام الفرس يقف عنتره إلى جوارهم فيستردون ما فقدوا. (فاروق خورشيد: 202). ويؤكد المؤلف على مكانة الفارس العربي في كل جزء من أجزاء السيرة مما يتم عن موقف الأمة الإسلامية من دعوى الشعوبيين التي تزعمها الفرس؛ إذ أنها ترسم صورا للصراع بين العربي كفرد وبين الفارسي كفرد وتؤكد أن عنتره- البطل العربي الهمام- يفوق أبطال الفرس المعروفين من أمثال "رستم" القائد الفارسي المشهور.

ومن ثمة فإن شخصيات السيرة تعكس دفاعا عن أكثر من قضية من قضايا صراع العرب مع غيرهم من الشعوب. وتستهدف سيرة عنتره بن شداد: "مضامين سياسية بذاتها تلح على العصر الذي كتبت فيه، كما تلح على أهل هذا العصر الذين احتفوا بسيرة عنتره كمخرج لكثير فني لكثير من مشكلاتهم" (فاروق خورشيد: 194)؛ والبيئات التي جرت فيها تجيب عن أكثر من سؤال من أسئلة الهوية

هذا وتعتبر السير الشعبية صدى للبيئة العربية بما تنطوي عليه من قيم اجتماعية وحضارية وأخلاقيات محاولة بذلك التوطيد لهوية عربية وكيونة قيمية حياتية خاصة إذا علمنا أن الهوية: "ليست بنية بسيطة، بل وسيلة لفهم مزيج التطابق والاختلاف اللذين تتكون منهما حياة الإنسان" (ياملو رايس :80). وبالعودة لسيرة عنتر بن شداد نجد أن المؤلف قد استدعى شخصيات من قبيلة بني عبس تتسم كل واحدة منها بخصال جوهرية هي حقيقة الهوية العربية؛ فزهير وابنه قيس يتصفان بالحكمة وأصالة الرأي، وعروة بالشعر والفروسية وتزعمه لجماعة الشعراء الصعاليك، أما عنتر فهو تكثيف رمزي للدفاع عن أكثر من قضية والدلال على أكثر من خصلة من الخصال العربية. وحين اختار واضعاً لسيرة شخصية عنتر ليجعل منه بطلاً للسيرة استغل باقي الشخصيات لتسهم بسماتها ومآثرها في إبراز القضايا التي يدافع عنها.

وتدخل السير الشعبية باب الإبداع السردي بثقل ذاكرتها وثراء ما تحتويه من تجارب الشعوب العربية، وحلمية ما تقدمه من رؤى وتأويلات مشكّلة بذلك معماراً يؤرخ لوعي عربي. ولقد حظيت معظم قبائل العرب بذكر خالد بعد الإسلام لارتباطها بأكثر من بطل لعبوا أدواراً هامة في نشر الدعوة المحمدية و لكن قبيلة عبس كان حظها قليلاً، أو معدوماً ولا يأتي ذكرها إلا داخل قبيلتها الأم "ربيعة" وربما يعود ذلك لانتهاء تكتلهم قبل الإسلام و فناء أكثرهم. (فاروق خورشيد :194)، فكان من الطبيعي حين يتفاخر الناس بعد الإسلام بمشاركتهم في الدعوة أن يبحث بن عبس عن سند يعتمدون عليه في أن يكونوا أصحاب حق في الدعوة الجديدة، ولهذا أخذ العبسيون يبحثون في تاريخهم فوجدوا أن أظهر شخصيات نقلها التاريخ الجاهلي إليهم هي شخصية عنتر، وبذلك استطاع مؤلف السيرة أن يجعل لقبيلة عبس مكاناً في التاريخ. وأن يخلق لها كيانه يصلح أن يكون بيئة اجتماعية (نفسه :194)؛ وتؤسس السيرة لرؤية متكاملة عن الثقافة العربية الإسلامية وتفرض نفسها كنصوص شاهدة على عصرها؛ يلجأ إليها دارس الأدب كما يلجأ إليها المؤرخ، وأحياناً المحدث والفقهاء، فهي وثيقة متعددة الأبعاد، عديدة المزايا تجعل من نفسها نصاً مشكلاً في مقارنته والتعامل معه. (سعيد جبار ص 117)(22) والسير العربية في مجملها رصد للأنساب لأن الخطاب السيري "خطاب تولد عن الاهتمام بالأنساب الذي طبع السلوك العربي في فترة تاريخية معينة، ولهذا فقرأه السير في إطارها العام لن يخرج عن هذه الحدود التي رسمتها الثقافة العربية الإسلامية لهذا النوع السردي" (فاروق خورشيد ص118). ويبدو أن العصبية السائدة آنذاك كانت من المحفزات المساهمة في حيوية النص السيري سواء على مستوى التأريخ، أو تمرير قصيدة معينة للقارئ وهو يتلقى هذا الخطاب.

السيرة الشعبية تنتج أنساقا مضادة للتواريخ الرسمية: (الهوية المضمرّة)

تمثل السيرة الشعبية العربية واحدة من أخطر الأنواع السردية في إنتاج أنساق مضادة للتواريخ الرسمية، فقد أنتجت تاريخا متخيلا لمناوأة خطاب السلطة متحايلة بذلك على أنساق تهميشها ونبذها. (عبد الله ابراهيم: 211)؛ وبطريقة دراماتيكية وجذابة تنهض السيرة بكل أبطالها برسم هوية حقيقية للشخصية العربية بكل ما تنطوي عليه من قيم جوهرية حتى وإن كانت من المسكوت عنه؛ وهذا يعني أن تاريخا مسكوتا عنه قد غيَّب وأقصي بفعل عوامل إيديولوجية وثقافية.

إن هذا الإقصاء والتغيب أوجد تمثيلات ثقافية احتفت بالمتخيّل السردى المفارق للحقيقة التاريخية، وخاصة سيرة الأميرة ذات الهمّة؛ ترد فيها الكثير من الأخبار كحيلة سردية، وهي منسوبة للأصمعي وسواه من الرواة في أمور متصلة ببعض الخلفاء والحكام؛ تحتفي ببعضهم وتقصي بعضهم الآخر، وقد تعرضت هذه الأخبار لقدر من التحوير و التحويل النصي وفارقت التاريخ الرسمي. (فاروق خورشيد: ص211)(25) ومن هنا أمكننا القول أن السيرة الشعبية العربية تؤسس لخزان معرفي رمزي مشحون بأنساق معرفية كاشفة في بنية العقل العربي، ولهذا فإنه يمكننا أن نسد شواغر التاريخ من خلال قراءة سير البطولة الشعبية في عدد من التجليات عميقة الدلالة، وأن نقرأ بإنصاف ثقافة شعوبنا المهمشة حين حملتها للبطل السيري ليرسخها في شكل عادات وتقاليد ومعتقدات، راسما جغرافيا للهوية العربية.

يمثل بطل السيرة الجانب المأثور من الهوية العربية؛ فأبطالها ليسو محض شخصيات في أسفار، "لكنهم الوعاء الذي انصهر فيه فكر أمتهم و ثقافتها، فالبطل ليس تمثيلا للجغرافيا التي يختبرها بعد فتح الأرض بل هو تمثيل للمعرفة والخبرات؛ إنه تمثيل لملاح أمة بأكملها" (نفسه: 212). ومن العرف الاجتماعي ينمو وعي البطل وتتسع خبراته محققا هوية الجماعة وهو غير مفارق للواقع، لكنه ليس واقعا محضا، وليس تاريخا يمكن رصده بدقة المؤرخ لأنه مشحون في أحيان كثيرة بصبغة عجائبية غرائبية؛ إنه وعي إنساني عربي جماعي.

خاتمة:

- تشكل المحكيات السيرية الشعبية العربية فضاء ملحميا حقيقيا، حافظا للهوية العربية الإسلامية، صحيح أنها ظلت ردحا من الزمن شفاهية وصنفت ضمن مرويات العامة المدنسة بالفحش والركاكة وأقصيت من الثقافة المتعاملة:
- إلا أنها ظلت منهجا وتراثا كاملا يحتفظ بكل مكوناته الثقافية والجمالية بالهوية الجوهرية للذات العربية في أسى تجلياتها، وتمكنت من الحفاظ عليها من موجات المد العالي التي تنتجها العولمة في ظل طغيان القيم الاستهلاكية والمسح الحضاري.
 - إنها فسيفساء من الخيال الذي يعضدّ صور البطولة في أبهى تجلياتها العربية.
 - فهي تعكس صورا عن مجتمعا العربي، يمكن بدراستها معرفة الصورة الحقيقية لتكوين المجتمع العربي و حقيقة الصراعات الدائرة فيه وحوله.
 - والسير الشعبية العربية نهمة إلى مراكمة أبلغ تمثيلات التفوق والكمال لذلك كانت صور البطولة في السير مثلا ذهنيا للتجلي المطلق للقيم العربية الإسلامية.
 - بكل ما تنطوي عليه من ملامح النبل والحق والخير والجمال وكل الصفات الراقية التي يضمّنها المؤلف للبطل السيري الذي يمكن اعتباره وجود مصقّى للهوية العربية.
 - كل ذلك في حيز درامي راسما فانتازيا لأحلام الشعب وما تبتغيه من مثل عليا في بطلها وإنسانها الأعلى.
 - تفتح السير الشعبية العربية على تأويلات لا متناهية، وعلى مخزون معرفي هائل لذا لا بد من إعمال مناهج حديثة من شأنها الكشف عن أسئلة الهوية والتمثيلات الثقافية لهذه المرويات الخالدة.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- "سيرة عنتر بن شداد". طبعة بيروت 2002.
- 2- يامل رأي "الذات" تيمات الهوية : تر: يوثيل يوسف. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد، دت
- 3- سعيد جبار "من السردية إلى التخيلية". منشورات الاختلاف، 2013
- 4- شوقي عبد الحكيم "الأميرة ذات الهمة، أطول سيرة عربية" مؤسسة هنداوي للتعليم. القاهرة، 1978
- 5- عبد الله إبراهيم "السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي" المركز الثقافي. بيروت، 1975.
- 6- الغزالي، "فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة" سليمان دنيا. منشورات اقرأ. دت
- 7- فاروق خورشيد، محمود ذهني "فن كتابة السيرة الشعبية" منشورات اقرأ. بيروت، 1980
- 8- الفيروزبادي، القاموس المحيط"، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987.
- 9- نعمة الله، "فن السيرة الشعبية في الأدب العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت

المثاقفة الأدبية وسؤال الهوية- قراءة ثقافية

Literary acculturation and the question of identity - cultural reading

عصام بن شلال

Aissam BENCHELLEL

جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية، aissam.benchellel@univ-batna.dz

النشر: 2020/06/30

القبول: 2020/08/05

الاستلام: 2020/03/31

ملخص:

يقارب البحث إشكالية المثاقفة بوجه عام والمثاقفة الأدبية على وجه الخصوص، محاولا التنظير لأثر الأدب على هويات المتلقين الذين يتماهون مع الآثار الأدبية الصادرة عن إيديولوجيات معينة، بحيث تكون هوية المتلقي كالوعاء الذين ينضح بما فيه من أفكار وإيديولوجيات ومعتقدات التي أفرغتها فيه الأدبيات والسرديات السائدة في ثقافته أو التي اطلع عليها خارج ثقافته فأثرت فيه وساهمت في بناء هويته وتشكيل متخيله التاريخي والديني والإيديولوجي، ويستعين هذا البحث في مقارنته لإشكالية المثاقفة الأدبية وسؤال الهوية بمقولات النقد الثقافي ولاسيما مقولة الهيمنة لأنطونيو غرامشي. ومن النتائج التي يسعى البحث إلى تحقيقها توضيح مفهوم المثاقفة بعرض مختلف الآراء حولها ومقاربة إشكالياتها، وتبيين علاقة المثاقفة الأدبية خاصة بالتأثير في هويات المتلقين الذين يتفاعلون مع الأدب بشكل يساهم فيما أسميته "النسخ الهوياتي"، كما يقارب البحث أيضا مفهوم الهوية وماهيتها الخاضعة لثنائية الثابت والمتحول.

كلمات مفتاحية: المثاقفة، الهوية، الأدب. النسخ الهوياتي، الهيمنة.

Abstract:

The research attempts to approach the problem of the occult in general and the literary occult in particular, trying to endoscopy the impact of literature on the identities of the recipients who are in line with the literary effects of certain ideologies, so that the identity of the recipient is like the vessel that exudes its ideas and ideologies. The beliefs that have been emptied in it by the literature and narratives that prevail in his culture or which he has seen outside his culture influenced him and contributed to the building of his identity and the formation of his historical, religious and ideological imagination. In particular, antonio gramsci's hegemony.

One of the results that the research seeks to achieve is to clarify the concept of the occult by presenting the various opinions about it and approaching its problem, and showing the relationship of the literary occult in particular to the influence on the identities of the recipients who interact with literature in a way that contributes to what I call "the "identities" Identity and its identity are subject to constant and transformative dualism.

Keywords: Acculturation, identity, literary, Identities transcription, hegemony,

المؤلف المرسل: عصام بن شلال، الإيميل: aissam.benchellel@univ-batna.dz

مقدمة:

مازال علماء النفس والأنثروبولوجية يحاولون الكشف عن آثار الثقافة على هويات الأفراد والمجتمعات ولاسيما الأقليات الإثنية التي تحاول التعايش والاندماج داخل المجتمعات المتعددة الثقافات، فتخضع هذه الأقليات لما أسماه "النسخ الهوياتي" من خلال اكتسابها للغة جديدة تحمل ثقافة وأفكارا مختلفة، ومثلما يتكيف الإنسان مع الظروف المادية المحيطة به فإنه يتكيف ثقافيا مع محيطه المختلف خاصة، ولذلك كانت الترجمة أو اكتساب لغة جديدة سبيلا للنسخ الهوياتي وتجديد الأفكار واكتساب ثقافات جديدة.

ولما كان الأدب أبلغ نتاج ثقافي معبر عن الهوية والخصوصية الحضارية واللغوية لكل أمة من الأمم كانت لكل أمة منها نواحيها الأسلوبية والبلاغية والإيديولوجية التي تُتوخى في إنتاج الأدب الذي يعبر عن روح الأمة وأحلامها، ثم إن الأدب كيان لغوي خيالي متأثر بالسياقات والأنساق التي أنتجته وهذا التأثر لا يمنعه من أن يكون مؤثرا على المتلقين ومساهما في تكريس الأنساق والقضايا والإيديولوجيات التي يصدر عنها، مما يكرس مبدأ أنه "لا يوجد نص بريء" فما من خطاب إلا وتجده يسعى لتفكيك نسق ما بغرض التكريس لنسق مختلف، ثم يأتي خطاب آخر سيسعى من دون شك إما لتفكيك النسق السائد وإما لتأييده، ولنا أن نتصور أثر ذلك على المتلقين ولاسيما الذين لا يملكون تصورات مسبقة مما يجعل تلك الإيديولوجية المتحيزة ترسخ في أنفسهم ليظلوا مدافعين عن مذهب أو قضية معينة يقدرسونها دون تردد أو تفكير كالمدافع عن الماركسية أو القضية الفلسطينية وغيرهما من المواقف والقضايا التي تجعل من الخطاب ولاسيما الأدبي منه وقودا وحافزا لا يستهان به في الحث على الالتزام بالقضايا والمواقف الإنسانية والإيديولوجية والسياسية جميعا..

فما الثقافة؟ وما آثارها على الأفراد والمجتمعات المنفتحة؟ وكيف تساهم في الاندماج الأفراد والأقليات الإثنية داخل مجتمع ما؟ وما علاقة الثقافة بالصحة النفسية للأفراد وابتعادهم عن التعصب؟ وما مفهوم الهوية؟ وكيف يساهم الأدب في بنائها من خلال آلية التنشئة الأدبية؟ وغير ذلك من الإشكاليات التي يقارنها هذا البحث لكشف أثر الثقافة الأدبية في تشكيل الهويات...

1. إشكالية الثقافة:

إذا بحثنا عن معنى كلمة مثاقفة وذلك قبل أن تفارق معناها اللغوي الأول إلى المعنى الاصطلاحي الخاص، سنجد: "ثاقفه مثاقفة لآعبه بالسلاح" (الزمخشري، 1998: 1/110)، وهو نفس المعنى الموجود في المعجم الوسيط (مجموعة باحثين، 2004: 98/1)، كما يرد المعنى الاصطلاحي للفظة المثاقفة في معجم اللغة العربية المعاصرة كالاتي: "مثاقفة: اقتباس جماعة من ثقافة واحدة أو فرد ثقافة جماعة أخرى أو فرد آخر، أو قيام فرد أو جماعة بمواءمة نفسه أو نفسها مع الأنماط الاجتماعية أو السلوكية والقيم والتقاليد السائدة في مجتمع آخر" (مختار عمر، 2008: 319/1).

إن مصطلح المثاقفة (Acculturation) أو "التكيف الثقافي" كما ورد في موسوعة علم الإنسان، قد استخدم منذ القرن التاسع عشر لوصف عمليات التلاؤم والتغير الذي يحدث. من خلال الاتصال الثقافي، ولكن خلال ثلاثينيات القرن العشرين انتشر استخدامه بين الأنثروبولوجيين الأمريكيين الذين عرفوا المثاقفة بأنها: "تلك الظواهر التي تنتج عندما يحدث اتصال ثقافي مباشر بين جماعات ثقافية مختلفة، وما يترتب على ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية لهذه الجماعات" (سميث، 2009: 229)؛ بفعل اكتساب عادات وأساليب جديدة في كل المجالات المادية والمعنوية للحياة، بحيث يتم دمجها داخل المخيال الاجتماعي وتكييفها مع الثقافة الأصلية.

ومن طبيعة الاختلاف البشري أن تنقسم الآراء في شأن هذه المثاقفة، فكل ينظر إليها من زاوية معينة، فجيرار لكلرك مثلاً يرى بأن "مفهوم التثاقف معنى مجرد يخفي وراءه معنى حقيقياً ليس إلا الاستعمار" (لكلرك، 1990: 82)، ويشير كلامه هذا إلى ذلك الغزو الثقافي الذي يمارسه المستعمر على مستعمراته، من خلال جعل ثقافته هي الثقافة السائدة، وإحالة ثقافة المستعمرات إلى ثقافة فرعية.

أما تودوروف فيرى غير ذلك، قائلاً: "فلا يمكننا تصور ثقافة ما بلا أيّ علاقات مع ثقافات أخرى، فالهوية تولد من إدراك الاختلاف. وعلاوة على ذلك، فإن ثقافة ما لا تتطور إلا باتصالها: فالتثاقف جزء لا يتجزأ من الثقافة" (تودوروف، 1993: 225)، وهذه دعوة صريحة إلى الانفتاح التام على الثقافات الأخرى، كما يؤكد أيضاً حتمية اتصال الثقافات مع بعضها البعض، ذلك الاتصال الذي يمنحها ميزة التطور، كما أشار إلى نقطة مهمة جداً، وهي أننا لا ندرك خصوصيتنا الثقافية، إلا من خلال إدراكنا لاختلافنا عن الآخرين.

وفي هذا الباب يقول مالك بن نبي: "فتحديد التبادل الفعال الذي نتصوره يساعد على تكوين ثقافة معينة، يجب أن يبدأ من هذه النظرة العامة عن المحيط الثقافي، فالثقافة هي أولاً (محيط) معين

يتحرك في حدوده الإنسان، فيغذي إلهامه ويكيف مدى صلاحيته للتأثير عن طريق التبادل" (بن نبي، 1984: 102)، فمالك بن نبي يشترط في الإنسان الذي يبحث عن ثقافة فعالة وواعية، أن يكون على يقين تام بثقافته هو، وذلك قبل الإقبال على أي ثقافة أخرى.

ونادرة جدا هي تلك الثقافات التي تعرف حالة من الاستقرار التام، فجلبها يشهد تحولات فعلية متدرجة، حتى لو بدا للعيان أن ذلك يتم وفق وتيرة بطيئة جدا (الداوي، 2013: 35)؛ ذلك لأن في التبادل بين الثقافات من العوامل ما يساهم "عبر جسور آليات المثاقفة، في نسج ثقافات متداخلة بين الشعوب، وفي تنقل قيم وأفكار وأساليب في الحياة والسلوك خاصة بكيان ثقافي معين إلى كيان أو كيانات ثقافية أخرى" (الداوي، 2013: 40).

ولكن هذا التبادل الثقافي، والانتقال المستمر للقيم والأفكار، وغيرها من المظاهر الثقافية بلا شك سيطرح مشكلة كبيرة، ألا هي مشكلة الهوية، ولعلها تتحدد على أساس موقفنا من الآخر، ذلك لأن "معرفة الآخرين هي حركة ذهاب وإياب، ومن يكتفي بالغوص في ثقافة أجنبية يقف بذلك في منتصف الطريق" (تودوروف، 1993: 229)، وهو بهذا لن يحقق ذلك التطور المأمول من فعل الانفتاح على الآخر، الباحث عن سبيل تحقيق ثقافة واعية، ليدخل في باب المثاقفة السلبية، ويخسر حينئذ هويته وشخصيته الثقافية.

وفي المجتمعات الحديثة هناك علاقة بين التثاقف والصحة العقلية، وفي سبيل تحقيق اندماج سلس للأقليات الإثنية داخل المجتمع الأمريكي، مثلا، فالمهاجرون بحاجة إلى تعلم اللغة الانجليزية لكي يسهل اندماجهم في المجتمع، كما أن هذه الأقليات يمكنها أن تحتفظ باختلافها الثقافي وأن تتعايش بسلام مع باقي الثقافات المتنوعة، لاسيما وأن التثاقف يساهم في تحقيق السلامة العقلية والابتعاد عن التطرف الذي يعبر عن سوء الصحة العقلية (3: 2010: Chun & Organista & Marin).

فالمثاقفة من الجانب النفسي تشير إلى عملية تغيير في الشخص نتيجة اتصال مع مجموعة ثقافية أخرى، ويحدد جون بييري ثلاثة أبعاد لهذه العملية:

- 1- التنقل من المجموعة؛
- 2- الطوعية في الاتصال بالثقافة الأخرى؛

حيث إن مفهوم المثاقفة له تاريخ طويل في العلوم لاجتماعية والنفسية، وقد وُظفت كلمة المثاقفة- Acculturation لفهم عمليات التحديث التي كانت تمر بها مختلف الثقافات والمجتمعات خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وفي الآونة الأخيرة أصبحت المثاقفة مفهوما هاما لتفسير التجارب المتنوعة للأقليات الإثنية والثقافية حيث إن الهجرة الدولية والعمالة الاقتصادية والصراعات السياسية تدعم إنشاء المجتمعات المتعددة الثقافات (Chun & Organista & Marin, 2010: 7).

إن العلاقة مع الآخر لا ينبغي أن تبني على التحزب الإيديولوجي والصراع المنغلق على الذات، بل يُستحب الانفتاح عليه ومحاولة فهمه واستيعابه ثقافيا ونفسيا، وليس الاستشراق إلا نموذجا لكيفية التماهي مع الآخر وخلخلته من الداخل، كما أن بناء دول ذات إيديولوجية واحدة مهيمنة أصبح من الماضي لأن التاريخ أثبت هشاشة هذه الدول وعرضتها للثورات من الإيديولوجيات المقصاة والمهمشة، ولنا في الدولة الأموية مثال آخر على ذلك، فالمجتمعات الأكثر تطورا وحركية هي التي تسمح للثقافات المختلفة بأن تعايش تحت لوائها.

ولابد أن نشير إلى خطورة الإيديولوجية وسعيها الحثيث لخلق نسق ثقافي مهيمن يعيق عملية المثاقفة، وقد يعتبرها انحلالا أخلاقيا وخرقا للأصالة، فالإيديولوجية تحدد أي نظام شامل للفكر السياسي (مثل: الفاشية، والاشتراكية، والليبرالية الجديدة...) ويتم التعبير عنها أو دعمها ضمنيا من قبل الأفراد والمؤسسات، وتمّ استخدام هذا المصطلح أول مرة في 1970م في فرنسا وانجلترا لتحديد الفكر الفلسفي الحديث، وكان نابوليون بونابرت هو الذي نشر استخدامه في خطابه السياسية، في هجومه على مبادئ التنوير المفتعلة من قبل الديمقراطيين، حيث حملته بونابرت بدلالات التحقير التي ظلت إلى اليوم، ويدين المصطلح بالكثير لكتابات كارل ماركس حيث يؤكد ماركس بأن الإيديولوجية تتوافق مع الأفكار المهيمنة على أي مجتمع، وتتجلى هذه الأفكار في جانب من جوانب ثقافته وتنظيمه الاجتماعي، وفي قوانينه وسياساته ودينه وفنه وما إلى ذلك... وهذه الأفكار من نتاج الطبقة الحاكمة، وتعمل على إضفاء الشرعية على ثروتها وقوتها، كما يعرف ماركس الإيديولوجية بأنها السعي لعرض أفكار هذه الطبقة الحاكمة والمهيمنة على أنها أفكار تخدم المصالح العامة للمجتمع والأمة ككل؛ ولذلك ينبغي أن نتوقع من الأعمال الأدبية المنتجة في المجتمعات الرأسمالية، مثلا، أن تبرر وتدعم العلاقات الاقتصادية والاجتماعية

التي تعود بالفائدة على الطبقة الحاكمة، ويصر النقاد الماركسيون على أن الأدب الذي كتبه الأدباء البرجوازيون يعرض أولاً وقبل كل شيء افتراضات وقيم البرجوازية (Coddon, 2013: 353).

إن بحثنا عن ثقافة مثالية بعيدة عن سلبيات الإيديولوجية والهيمنة يعد ضرباً من الأمل الذي يصبو إليه أي إنسان يسعى لتكريس المبدأ الإنساني للثقافة، فهل يمكن أن تتحرر الثقافة؟ أم أنها ستبقى خاضعة لسلطة الهيمنة؟

ارتبط مصطلح الهيمنة-hegemony بالمفكر الماركسي أنطونيو جرامشي (1891-1937) الذي يعتبر - وهو يطور رؤى ماركس الخاصة - بأن الصعود الاقتصادي والسياسي لفئة معينة يكون من خلال تحقيق الهيمنة الثقافية والفكرية، وللمثقفين المتعاطفين مع هذه الفئة وظيفتهم التنظيمية، بحيث يعبرون عن وجهات النظر العالمية للطبقة، وبالتالي يمنحونها تماسكا ووعيا بأهدافها، وذلك بتعزيز نسبة المؤيدين لأفكار الطبقة المهيمنة (Coddon, 2013: 325-326)، ولهذا سعى الثوريون الاشتراكيون لتطوير هيمنة بديلة.

وحتى تلك الإيديولوجيات التي تكون ثورية في بدايتها لكي تزحزح الإيديولوجيات المهيمنة من السلطة لا تلبث أن تتحول إلى إيديولوجيات مفرغة من روح الثورة ومكرسة للهيمنة. ولذلك ينبغي أن نفرق بين اشتراكية لينين قبل الثورة البلشفية واشتراكيته بعد تأسيس الاتحاد السوفياتي، فالاشتراكية الأولى ثورية أما الثانية فسلطوية شمولية، وما المعتزلة ببعيد عن هذا الطرح فقد كانوا قبل إمساحهم بزمام السلطة يدعون للتحرر الفكري وسلطة العقل، ولكنهم لما تسلطوا مارسوا الإرهاب الفكري وأكروهوا الناس على مبادئهم ولاسيما في قضية خلق القرآن المشهورة؛ فكل الأفكار تكون مثالية حتى تُسَيِّس وتؤدج فتفقد قيمتها المطلقة وتخضع لنسبية التحيز.

2. سؤال الهوية وأثر الثقافة الأدبية في بنائها:

روى ابن الجوزي في كتابه "أخبار الحمقى والمغفلين" موقفا طريف حصل مع هبنقة المشهور بالحمق، فقال: "وَمِنْ حُومِهِ أَنَّهُ جَعَلَ فِي عُنُقِهِ قِلَادَةً مِنْ وَدَعٍ وَعِظَامٍ وَخَرْفٍ وَقَالَ: أَحْسَى أَنْ أَضِلَّ نَفْسِي

ف فعلتُ ذلك لأعرفها به. فَحَوَّلْتُ القلادةُ ذاتَ ليلةٍ من عنقه لعنقِ أخيهِ فلَمَّا أصبحَ قال: يا أخي أنت أنا فَمَنْ أنا؟" (ابن الجوزي، 1990: 43)

وإذا تأملنا هذا الموقف على ما فيه من الطرفة نجده يطرح إشكالية الهوية بعمق، فكأنه نقد نسقي مضمرة لكيفية تحديد الهوية وتمييز الأنا عن الآخر، لاسيما وأن هبنقة حاول تحديد هويته بتلك القلادة التي بمجرد أن جُعِلت في عنق أخيه طرح ذلك السؤال الفلسفي الغارق في السذاجة حين قال: يا أخي أنت أنا فمن أنا؟.. ليرسم لنا ملامح ما نسميه بالهوية الهبنقية إذا صح الاصطلاح فما هي أسس هذه الهوية؟ وما السبيل لتجاوز هذا المفهوم المتحجر للهوية؟

إن الهوية الهبنقية تحمل مفهوماً دوغمائياً للهوية التي تمكن الشخص من تحديد ذاته وتوضيحها للآخرين في النفس الوقت، فيجعلها محددة بأمور شكلية وثابتة، في حين تعد الهوية شيئاً غير ثابت البتة، إنها جوهر متجدد مفعم بالحياة، فيه يتبادل الثابت والمتحول الأدوار، فلا توجد هوية تتشكل وهي في عزلة عن الهويات الأخرى، كما أن حياتها تكمن في اتصالها مع الآخر وتمهاتها في انفصالها عنه، وبالنظر لتباين مواقف الانفتاح على الآخر من أنا إلى أخرى لا يمكننا حصر الأنا الجمعية في هوية بل نصنفها في هويات تتعايش مع بعضها البعض، مع الأخذ بعين الاعتبار الهوية الإيديولوجية السائدة.

فالهوية عبارة جذابة تستخدم في العلوم الاجتماعية للإشارة إلى الطريقة التي يتصور بها الأفراد أنفسهم والتي تحدد نظرة الآخرين إليهم، وعلماء النفس يميزون بين ثلاثة أنواع من الهويات:

- 1- هوية الشخصية؛
- 2- الهوية الجماعية (العرقية): تتعلق بالمجتمع الذي ننتمي إليه بثقافته ومعتقداته ولغته ..
- 3- والهوية العلائقية: كنسبة الطفل لأبيه وأمه وعائلته ... (Matsumoto, 2009: 244-245)

ولعالم النفس الفرنسي جاك لاكان افتراض حول آلية تشكيل الهوية أسماه "مرحلة المرأة" حيث تتشكل بدايات الهوية في اللحظة التي يحدد فيها الرضيع صورته في المرأة، ويتصور نفسه جزئياً أو كلياً كما يطمح أن يكون، ثم تتشكل ذاته من قبل المرأة، ومن قبل الأم، ومن خلال علاقاته الاجتماعية عموماً، فالهوية هي نتاج سلسلة من الهويات الجزئية، التي لا تكتمل مطلقاً (Kalller, 2000: 114)، ولذلك كان الانفتاح على الثقافات المختلفة آلية تعمل على إعادة تشكيل هويات متنوعة لدى الأفراد والجماعات، وزعزعة الأنظمة الشمولية التي تمارس الهيمنة الإيديولوجية، ولنا في سقوط الاتحاد السوفييتي خير مثال

على هشاشة الأنظمة ذات الإيديولوجية الأحادية، وهذا ما دفع الباحثين في المجتمعات الحديثة إلى البحث عن سبل تحقيق التعايش بين الأقليات الإثنية التي تحمل ثقافات مختلفة، وتجاوز مرحلة الهيمنة إلى مرحلة التعايش، فكان هناك اهتمام بالمتاقفة وكيفية تأثيرها على الهويات.

كانت الثقافة العربية ومازالت كغيرها من ثقافات الدول التي عانت من ويلات الاستعمار تعاني من انقسام ثقافي واضطرابات في الهوية، فإما أن يكون هناك رجوع عاطفي للتراث وإما أن يكون انفتاح غير عقلائي على الفكر الغربي وهذه الظاهرة وإن دلت على شيء فإنما تدل على عجز الراهن الثقافي عن إيجاد آليات لإنتاج ثقافة بديلة تمكنه من مواكبة الثقافات الأخرى، وهذا ما جعل البعض يخلط بين المواكبة وبين الاندماج فأدونيس مثلاً يرى أن معوقات النهوض بالأدب والثقافة "كامنة في تراثنا" (أدونيس، 1983: 54)، وغالي شكري أيضاً حين طرح إشكالية تجديد الشعر العربي قال: "كيف يمكن تجديد المحتوى إذا ظل الإسلام هو المضمون الفكري الذي لا ينبغي تجاوزه عند الشاعر العربي" (شكري، 1996: 165)، ويتفق معه طه عبد الرحمن الذي يرى بأن: "مشكلة التراث هي في أساسها دينية" (عبد الرحمن، 2006: 205).

لأن الأدب العربي القديم كان يصدر عن إيديولوجيات لها خصوصيتها التاريخية والثقافية والمذهبية ولا يمكنه أن يعبر عن مشاغل ومشكلات الإنسان العربي الحديث الذي أصبح منفتحاً على الأدب العالمي المختلف، كما أن هذا الإنسان العربي الحديث أضغى ينظر إلى نفسه وتراثه بعين التحقير ويرى في ذلك التراث سبباً في تخلفه عن ركب الحضارة، فغداً يتجهج على ذلك التراث الذي كان يصدر عن إيديولوجيات إسلامية لها سياقاتها التاريخية، ليخلص إلى أن الدين كان هو المعيق لعجلة التطور والحدثة وأن سلطة الفقهاء والوعاظ قد بسطت سيطرتها على الفكر العربي القديم وعطلت كل الحركات الإبداعية التي فيه؛ والتنويريون العرب في طرحهم هذا قد استلهموا تجربة الحدثة من أوروبا التي تعلق نهمتها في عصر التنوير بالصراع مع الكنيسة، فحاول المقلدون العرب إسقاط هذه التجربة على واقعنا الثقافي والديني، فكانت محاولتهم للحدثة تقليداً لم يراع خصوصيات الثقافة العربية الإسلامية.

ولما ضاق الأدباء العرب الحداثيون درعاً بالأدب القديم حاولوا التحديث من خلال التأثير بالأدب الأجنبية وترجمتها لتجديد قوالبه ومحتواه كذلك، وهذه الطريق المختصرة للتجديد إنما تدل على كسل المثقف العربي الذي أصبح عالمة على الثقافات الأجنبية؛ إذ لا بد من التفكير في السبل والآليات التي تخرجنا من هذا النمط الثقافي الذي أضحينا فيه مجرد مستهلكين، فمثلما يكون الإنسان ملزماً بإنتاج ما

يحتاجه في حياته المادية من مأكّل وملبس ومركب فإنه ملزم كذلك بإنتاج ما يعبر عن روحه وأحلامه وقضاياها الإنسانية، وإن كان الاعتماد على الغير في الأمور المادية مقبولاً أحياناً فإن الاتكال عليهم في الأمور المعنوية كالأدب والثقافة غير مقبول البتة.

فكما قال أحد الأدباء: "إن بيتنا من الشعر أفصح في التعبير عن روح القوم من صفحات التاريخ؛ لأن الأدب تعبير رمزي والروحي عن الهوية، ولهذا تختلف الآداب من أمة إلى أمة أخرى في الشكل والمضمون، مع الأخذ بعين الاعتبار بأن الأدب كائن إيديولوجي متأثر ومؤثر في الوقت نفسه.

وكان من أدبائنا العرب من امتلك بعد نظرٍ مكنه من التفكير في تأصيل الأدب العربي عامة والمسرح خاصة، حتى يكون معبراً عن هويتنا الثقافية التي تميزنا عن باقي الثقافات العالمية، وهذا الأديب هو توفيق الحكيم الذي طرح في كتابه (قالبنا المسرحي) إشكالية الهوية الثقافية فقال:

"هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي؟... لكن... كل هذه المحاولات منذ القرن الماضي، وكل إنتاجنا الأصيل منه وغير الأصيل إنما يتحرك داخل الأشكال والقوالب العالمية" (الحكيم، 1967: 12)؛ إنه سؤال بريء وجارح في نفس الوقت، يشير إلى ملل الحكيم من ارتداء المسرح العربي لرداء غربي لا يناسبه، هذا المسرح الذي غرق في تقليد الآداب العالمية رغبة منه في اللحاق بالركب.. ولكن الحكيم قدم لنا الإجابة في السؤال؛ لأنه لا سبيل للخروج من التبعية الأدبية سوى الرجوع إلى تراثنا الشعبي وإعادة تشكيله في قوالب جديدة، حتى يكون لنا أدب خاص يعبر عنا.

ثم أضاف الحكيم: "لكن، بقي مطلب أو مطمع يراود الكثيرين: ذلك هو الشكل أو القالب... وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل وباطن تراثنا؟... إن الإجابة عسيرة... وتحقيق ذلك أعسر... وإن كان التحقيق على فرض إمكانه يبدو في نظر الكثيرين قليل الجدوى من الوجهة العملية... لأن القالب العالمي السائد إنما هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب، واستخدمنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة..." (الحكيم، 1967: 12-13).

يقارب الحكيم الموضوع بأسلوبه الحكيم فهو على وعي بأن القالب المسرحي الشائع إنما هو حصيلة تراكمات فنية متأصلة وأنساق أدبية مهيمنة من الصعب الخروج عليها والتفريد خارج إطارها

السائد، كما يوضح الحكيم أن بحثه عن إطار جديد للمسرح العربي لا يمنعه من المثاقفة والاستفادة من النماذج السائدة في الآداب العالمية، يقول هذا وكله يقين أن الفن يبدأ "دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار" (الحكيم، 1967: 12)؛ وهذه هي سنة الفنانين المبدعين الذي لا يكتفون بالمحاكاة والاحتذاء وإنما يعيدون صياغة المادة الفنية الموروثة في قالب جديد، ويلبسون المعنى القديم ثوبا قشيبا حتى يشعر المتلقي بالدهشة والاندهاش.

وفي السياق نفسه لا يفقد الحكيم أمله فيما يطمح إليه قائلا: "لكن... مهما يكن من الأمر فلا ينبغي أن نقعد عن المحاولة... ولقد فكرت في ذلك ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا يجب أن نكرّ راجعين إلى ما قبل مرحلة سامر... هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية" (الحكيم، 1967: 13)؛ يبدو أن الحل الذي اقترحه عما اقترحه غالي شكري وأدونيس وإن كان بشكل مختلف، وأنه ينبغي علينا الرجوع إلى مرحلة ما قبل الإسلام للتنقيب عن الأساطير والخرافات الشعبية التي يمكنها أن تمنح أدبنا ومسرحنا روحا جديدا يعبر عن هويتنا الضاربة في أعماق التاريخ.

وإذا كان الأدب يتأثر بالإيديولوجيات والهويات التي نشأ فيها مهما كان موقفه منها، فإنه يغدو بعد ذلك مؤثرا على هويات القراء وشخصياتهم، فالشعوب المتحضرة هي التي تنتج أدبا راقيا، والأدب الراقى يبني أجيالا متحضرة كذلك، وفي هذا السياق قال جوناثان كالر: "لم يجعل الأدب الهوية موضوعا فحسب؛ بل لعب دورا هاما في تشكيل هوية القراء. فقد ارتبطت قيمة الأدب منذ فترة طويلة بالتجارب التمثيلية التي يمنحها للقراء، مما يُمكّنهم من إدراك أحاسيسه وهو في حالات معينة، وبالتالي يكتسبون أحاسيس وتصرفات معينة كذلك. فالأعمال الأدبية تشجع على تقمص الشخصيات الأدبية والخضوع لوجهة نظرها." (Kaller, 2000: 112)؛ أو تبني الإيديولوجية التي يصدر عنها النص الأدبي، فمثلما كان مسرح موليير تعبيرا عن روح الأنوار، كان أدب فيكتور هوجو تجليا للتيار الرومانسي، وكان أدب سارتر تجسيدا لفلسفته الوجودية، وكان قبلهم شعر محي الدين ابن عربي وغيره من المتصوفة تعبيرا عن أفكار التصوف...

فالقصائد والروايات والمسرحيات تخاطبنا بطرق تعمل على تشكيل هوية لنا، فنحن نصير إلى ما نحن عليه من خلال تقمص الشخصيات التي نقرأ عنها، ومنذ عهد قديم كان الأدب يُأخذُ على تشجيع الشباب على أن يحاكيوا أبطال الروايات مثل: الهروب من المنزل لتجريب حياة المدينة، وتبني القيم الثورية ضد كبار السن قبل خوض تجارب في الحياة، أو تكريس حياتهم سعيا للحب ومحاولة إنتاج

سيناريوهات من الروايات، ولذلك يعد الأدب مفسداً من خلال آليات تحديد الهوية، على خلاف ما كان يتأمله دعاة التنشئة الأدبية بأن الأدب سيجعل الناس أفضل من خلال الخبرات التي فيه وتقمص الناشئة لقيمه (Kaller, 2000:113).

أما بالنسبة لفرويد فإن تحديد الهوية هو عملية سيكولوجية يستوعب فيها المتلقي (المتأثر) جانبا من جوانب الآخر، فيتحول كلياً أو نسبياً، وفقاً للنموذج الذي يقدمه الآخر، كما قد تتكون الذات أو الشخصية من مجموع هويات، كما يؤكد التحليل النفسي من جديد الدرس الذي يمكن أن يستخلصه المرء من أكثر الروايات خطورة وشهرة هو: أن الهوية هي فشل، وأن السعادة لا تصنع منا نساء ورجالا، فالأعمال الدرامية الواقعية لها تأثير كبير على شخصيات المتلقين من حيث إنها تعمل على بناء شخصياتهم على نحو معين ما داموا يتفاعلون مع شخصياتها وقيمتهم ومواقفهم.

فروايات القرن الثامن عشر مثلاً هي التي أنتجت الفرد الحديث، وهو شخص يعتقد بأن هويته وقيمه تأتيان من المشاعر والصفات الشخصية وليس من مكانته في التسلسل الهرمي للمجتمع. (Kaller, 2000:113)؛ وهذا يعبر عن تهافت الثقافة البرجوازية وانحصارها لاسيما بعد نجاح الثورة البلشفية.

ومن هنا يمكننا تصور الآثار التي خلفتها الآداب العالمية على هويات القراء، مما يجعل تشخيص الحالات أمراً مستحيلاً لاختلاف مشارب القراء وأذواقهم، فالمجتمع الحديث في عصر العولمة لم يعد مجتمعاً خاضعاً للإيديولوجيات السائدة في محيطه بل أصبح بوليفونيا منفتحة على الرؤى الثقافية المختلفة والآداب العالمية المتنوعة، وهذا ما يبرر ظهور كثير من الأفراد الذين يتبنون الإيديولوجية الاشتراكية مثلاً داخل المجتمعات الرأسمالية أو العكس، كما كان للزعة النسوية أثرها البالغ داخل المجتمعات الإسلامية التي لم تتعود في نسقها الفجولي المهيمن على أن تكون المرأة نداً للرجل لتصبح صوتاً له نسقه المضاد للنسق الذكوري المهيمن، ولنا في قارئات روايات أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق وربيعة جلطي أفضل مثال على أثر الأدب على هوية المتلقي ودوره في بناء شخصيته وتشكيل مواقفه من الأنساق الاجتماعية والثقافية والبلاغية السائدة، فالقارئة التي تتأثر بأحلام مستغانمي ستجد بأنها تحمل موقفاً سلبياً من الرجل وتمرداً على العلاقة التقليدية بين الرجل والمرأة، وقد أدركت هذا من خلال تعاملها في الحياة اليومية مع بعضهن.

فكأن الإنسان في علاقته بالأدب وعاء ينضح بما فيه، لأن كثرة تعامل الإنسان مع نمط معين من الأدب سيخلق بينهما ألفة جمالية وهذا يجعله يرى في ذلك النمط الأنموذج الأعلى الذي يجب أن يُحتذى،

فشخصية الذي يملك ثقافة شعرية ويروي أشعار الأوائل من الفحول ستجدها شخصية فحولية لأبعد الحدود لاسيما إذا كان صاحبها متأثرا بشعر المتنبي الطافح بالفحولة والترجسية، ولنا في المعري خير دليل على هذا، أما الشخص الذي يفتح على الآداب العالمية والإنسانية من روايات ومسرحيات ستجد شخصيته أكثر انفتاحا على الحوار وتقبلا للآخر، وأبعد عن الشخصية الفحولية الاستبدادية، ويعود هذا في تقديري البسيط إلى أن الآداب العالمية خاصة المسرحيات والروايات تتكى في بنائها على الحوار الذي تعدد فيه الأصوات والإيديولوجيات كما أنها قد تشتمل على أفكار ذات أبعاد إنسانية وفلسفية راقية، أما الخطاب الشعري ولاسيما الفحولي منه فإنه يشتمل على أنساق الثقافية والإيديولوجية مضمرة تؤثر بشكل سلبي على شخصية المتلقي خاصة إذا كان هذا الشعر يتبنى الحجاج لإقناع المتلقي بإيديولوجية ما، ولا نستثني من هذا كذلك الروايات أو المسرحيات التي تتبنى إيديولوجيات متحيزة وغير إنسانية، كما أستثني أيضا القراء المنفتحين على مختلف الأجناس والأصوات الأدبية والشعرية.

فالتنشئة الأدبية تلعب دورها الخطير في بناء هويات المتلقين، وتشكيل إيديولوجياتهم من خلال الاستثمار في المتخيل الذهني الذي يساهم في رسم المخيال الاجتماعي وبرمجته تاريخيا ودينيا وإيديولوجيا، لأن الأدب مثلما يعبر عن الأنساق الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية التي يصدر عنها فإنه في الوقت نفسه يسعى لغرس تلك الأنساق وتكريسها لدى القراء من الناشئة الخاصة، وكم ذا سمعنا عن شخص أقر بأن كاتباً قد أثر فيه وغير نظرتة للوجود، فهناك من أصبح وجوديا لأنه تأثر بألبير كامو أو بكتابات جان بول سارتر وهنالك من أصبح صوفيا لأنه تأثر بأشعار وأدبيات الصوفية من أمثال معي الدين ابن عربي والحلاج وغيرهما، مما يعني بأن الأدب الصادر عن إيديولوجية معينة سيخضع المتأثرين به لتلك الإيديولوجية عن طريق التخيل الذي يؤثر على النفس لا العقل ويجعل المتلقي يذعن للكلام المخيل من غير فكر ولا روية، فالتخيل "انفعال ذهني لا واع تستجيب به النفس لمقتضى الصور الفنية، فتقوم في طلب موضوعها أو تنفر منه، ومن ثمة، فهو نتاج تفاعل جمالي بين الشاعر (الأديب) والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء مغاير في الطبيعة الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي" (الإدريسي، 2012: 25)؛ ولذلك كانت الخطابات التي تخاطب المشاعر أكثر تأثيرا على سلوكيات البشر ومواقفهم من جميع الخطابات التي تخاطب العقل والمنطق، وهنا تكمن خطورة الأدبيات والسرديات داخل ثقافة معينة في بناء المخيال الاجتماعي وتشكيل المذاهب المختلفة وحشد الإيديولوجيات المتنوعة...

خاتمة:

خلص هذا البحث إلى النتائج والتوصيات الآتية:

- المثاقفة حتمية مادام الإنسان يعيش في عالم مختلف اللغات والثقافات.
- الانفتاح على الآخر يساهم بشكل غير واع في ما أسميته (النسخ الهوياتي) الذي تساهم الخطابات الوافدة في تحقيقه.
- ينبغي أن تكون المثاقفة سبيلا للمواكبة الحضارية لا سبيلا للتقليد البليد.
- إن الهوية كيان ثابت ومتحول في آن واحد يتأثر بالعوامل الخارجية كالأنساق والإيديولوجيات والأدبيات والسرديات السائدة.
- التنشئة الأدبية تساهم بشكل كبير في بناء الهوية وهذا حسب الآداب التي يتلقاها الإنسان الذي قد يتبنى القضايا والإيديولوجيات الصادرة عنها.
- تتحدد هوية الإنسان حسب الخطابات التي تشكل متخيله التاريخي والديني والإيديولوجي، لأن الاشتغال على التخيل يشبه ما نسميه بالبرمجة الهوياتية التي تحدد طريقة تفكير الفرد داخل طائفته التي تفرض عليه النسق الثقافي المهيمن، ولذلك تجد الأفراد الذين يطلعون على الآداب والأفكار مخالفة لما ألفوه يتمردون على أنساقهم الموروثة التي تقدسها الجماعة ولنا في طه حسين وأدونيس وغيرهما خير مثال على ذلك، لأنهما يختلفان في طريقة التفكير والمنهج عن الأدباء الذين تشربوا بالأنساق الثقافية الموروثة من أمثال محمود محمد شاكر ومن حذا حذوه...

- قائمة المصادر والمراجع:

1- العربية:

- أبو الفرج بن الجوزي. (1990). أخبار الحمقى والمغفلين. ط1. شرح: عبد الأمير مهنا، لبنان: دار الفكر.
- أحمد مختار عمر. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة. ط1. لبنان: عالم الكتب.
- أدونيس. (1983). زمن الشعر. ط4. بيروت/لبنان: دار العودة.
- تزفيتان تودروف. (1993). تفاعل الثقافات. مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد: 12. العدد الثاني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ص 217-232.
- توفيق الحكيم. (1967). قالبنا المسرحي. مصر: دار مصر للطباعة.
- جار الله الزمخشري. (1998). أساس البلاغة. ط1. ت: باسل عيون السود. بيروت/لبنان: دار الكتب العلمية.
- جيرار لكلك. (1990). الانتروبولوجيا والاستعمار. ط2. ترجمة: جورج كتورة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت.

- شارلوت سميث. (2009). موسوعة علم الإنسان- المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية. ط2. ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف: محمد الجوهري. القاهرة/ مصر: المركز القومي للترجمة.
 - شكري غالي. (1996). التراث والثورة. ط3. مصر: دار الثقافة الجديدة.
 - طه عبد الرحمن. روح الحداثة. (2006). الدار البيضاء/ المغرب: المركز الثقافي العربي.
 - عبد الرزاق الداوي. (2013). في الثقافة والخطاب-عن حرب الثقافات. ط1. المركز العربي للأبحاث والدراسات: بيروت.
 - مالك بن نبي. (1984). مشكلة الثقافة. ط4. دمشق/ سوريا: دار الفكر.
 - المعجم الوسيط. (2004). ط4. مجمع اللغة العربية بالقاهرة. مصر: مكتبة الشروق الدولية.
 - يوسف الإدريسي. (2012). التخيل والشعر. ط1. لبنان: منشورات ضفاف.
- 2- الأجنبية:
- David Matsumoto. (2009). The Cambridge Dictionary of Psychology, UK: Cambridge U P.
 - David Matsumoto. (2009). The Cambridge Dictionary of Psychology. UK: Cambridge U P.
 - J kalller. (2000). Literary Theory- a very short introduction, USA: OXFORD U P.
 - J. A. Coddon: (2013) A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory. 4e . UK: Wiley-Blackweel.
 - K Chun & P B Organista & G Marin. (2010). Acculturation. USA. DECADE of BEHAVIOR.

"سجّال الأنا مع الآخر بين أحجية الإرهاب والعداء التاريخي"
("قراءة في الاعتراف الثاني من رواية" اعترافات أسكرام)
"The Self Struggle with the other between the riddle of terrorism and historical
enmity"
(A reading in "the second confession of "ascram's confessions" novel)

مجاهد بوسكين

Medjahed BOUCEKINE

جامعة معسكر ، medjahed.bouskine@univ-mascara.dz

النشر: 2020/06/30

القبول: 2020/09/15

الاستلام: 2020/05/19

ملخص:

تتناول هذه الورقة الموسومة "سجّال الأنا مع الآخر بين أحجية الإرهاب والعداء التاريخي" قراءة في الاعتراف الثاني من رواية "اعترافات أسكرام" (لعز الدين مهبوبي إشكاليتين اثنتين، الأولى: تحمل عنوان "أحجية الإرهاب من وجهة نظر الآخر") قراءة في العلاقة الديالكتيكية ما بين الأنا والآخر، ترصد إشكالية الإرهاب في المنظور الرؤيوي للآخر أو بالأحرى في المتصور الذهني للآخر وكيف أنه يربط الإرهاب والتطرف بالإسلام والمسلمين، عبر قراءة متأنية لاعتراف "رفائيل رامون

غابريلا "الذي يطالعنا برؤيا الإنسان الغربي إلى الأحداث الإرهابية، وبمعنى أدق رؤيا غربي عاش الأحداث عن قرب وكتب، كون التفجيرات وقعت في بلاده، وخطيبته التي كان يحبها حبا جما قضت فيها. والثانية: تحمل عنوان "الهوية في ظل ازدواجية الخطاب والتبعية للآخر" وتعرض على واقع النخب العربية بين أوطانها الأم وبلاد الآخر وعلى الأخص حيثية الاعتراف بهذه النخب بين الواقعيين .

وبشكل عام لا تروم هذه الورقة استكناه التفاصيل الدقيقة للعلاقة بين الأنا والآخر، بقدر ما تتغيا كشف ملامسات وعي "الآخر" بـ "الأنا"، وكيف تشكل هذا الوعي حتى أضحي رؤيا تستमित بحضورها في المشهد الفكري والأدبي، والثقافي بشكل عام، باعتبار أن رؤيا العالم تحيل على الشق الفكري لدى الناص/الكاتب، الذي يسبق عملية التبلور النهائي للنتاج الأدبي،، والذي يمتح في الأساس من المجتمع والجماعة التي ينتهي إليها الكاتب أي هو إنتاج رؤيوي جماعي..
كلمات مفتاحية: الأنا والآخر، رؤيا العالم، الإرهاب، ازدواجية الخطاب.

Abstract:

The present paper entitled: The Self struggle with the Other between the riddle of terrorism and historical enmity, a reading in The Second Confession of "Ascrum's Confessions" Novel by Ezz El-Din Mihoubi deals with two questions, the first entitled "the riddle of terrorism from the point of view of the Other" (reading in the dialectical relationship between the self and the other), examines the problem of terrorism in the vision of the other or rather in his perception and how he elates terrorism and extremism with to Islam and Muslims, through a careful reading of the confession of "Raphael Ramon Gabrera" who presents the Western vision on terrorist events, more accurately the vision of a western man who witnessed the terrorist bombings closely, as they happened in his country, as well as his beloved fiancée was killed meanwhile.

The second question entitled "Identity in light of the duplicate discourse and dependence on the other" which highlights the reality of the Arab elites between their home countries and the countries of the other, and more specifically the recognition of these elites between the two realities.

In general, this paper does not intend only to explore the fine details of the relationship between the self and the other, but to reveal the conditions of the awareness of the "other" with "the self", and how this awareness was shaped until it becomes a vision of a consistent presence in the intellectual, literary, and cultural scene in general, considering that the vision of the world refers to the intellectual aspect of the writer, which precedes the final embodiment of the literary production, and which emerged essentially from the society and the community to which the writer belongs, thus, it is a collective visionary production.

Keywords: The Self and the Other, world vision, terrorism, duplication of Discourse .

المؤلف المرسل: مجاهد بوسكين، الإيميل: medjahed.bouskine@univ-mascara.dz

تمهيد:

تري هل نقتفي آثار الحقائق والشواهد التاريخية لمعرفة طبيعة العلاقة بين "الأنا" و"الآخر"؟ أم آثار الصورة النمطية المصطنعة التي تسم المتصور الذهني للآخر عن الأنا؟ ونعني بذلك الصورة التي تستقر في ذهن الغرب عن الإنسان العربي، جاعلة هذا الأخير شعباً متوحشاً وعدواً يجب التصدي له ومحاربتة، وقد تعززت في العشرية الأخيرة بعد هجمات "الحادي عشر من سبتمبر"، عندما تم ربط الهوية الدينية للأنا جزافاً بالإرهاب وراحت أفلام الغرب المسيّسة الموجهة تكل أبشع التهم للإسلام والمسلمين، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر شهادة- شاهد من أهلها"- صامويل هنتنجتون" الذي اعترف في أكثر من موضع في كتابه "صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي" بأن الصراع المعاصر بين الحضارات هو صراع هوية وأديان في الأساس، وليس صراع إيديولوجيات ومصالح اقتصادية، مؤكداً أن الرؤيا الغربية الجديدة تصنف الإسلام والمسلمين في مراتب العداء الأولى للغرب، وبأنها تقرر قضية الإرهاب بالإسلام (فيليب هنتنجتون، 1995: 339، 352) ولذلك الغرب يشن حملاته الشرسة ضد الإسلام والهوية الإسلامية؛ لأنها في تصوره تجسد هوية الإرهاب والعنف والتطرف والقتل .

ولقد عملت الأبواق الإعلامية الغربية دوراً كبيراً في تجييش وشحن مواقف "الآخر" عن "الأنا"، بجعلها الإنسان العربي مرادفاً للعنف والقسوة بكل أشكالهما وتمظهراتهما، والإسلام والمسلمين مرادفين

للتطرف والإرهاب، وهذا "ناظم الجاسور" في مقدمة كتابه "الفكر السياسي الأمريكي المعاصر" يصف هذه الحالة في قوله: "حاولت المقولات الجديدة إعادة الروح للمقولات السابقة التي واجهت انتقادات حادة من قبل الأمريكيين والأوروبيين وطرحت تصوّرات عن حروب المسلمين وحروبهم الخفية التي انبرى يدافع عنها مفكرون وسياسيون من على صفحات الصحف الأمريكية الواسعة الانتشار والدوريات التي حفلت بالكثير من الدراسات التي قدمت المبررات، ومختلف الحجج، التي تؤكد على حجة الصراع ما بين الغرب والإسلام (ناظم عبد الواحد، 200: 09)، فاتحة أبواب الحرب بينهما على مصرعها.

وأمام الشحذ الإعلامي الغربي المتواصل عبر كل الوسائل، الثقيلة منها والخفيفة، المرئية والمسموعة من جهة، والخيبات والانكسارات المتواصلة في العالم العربي/الإسلامي من جهة ثانية، ويأتي في صدارتها واقع الإنسان العربي المقهور، الفاقد لمنهج المواجهة وكيفية التصرف مع الحيف والظلم المحيطين به من كل الجوانب، نتاج حصار وسطوة الأنظمة المتسلطة التي تحكمه والتضييق الممارس عليه، الذي غرس فيه مع مرور الوقت كل أشكال الانعزال والعقد النفسية، انتهى الإنسان العربي إلى فقدان الثقة بالنفس والهوية، والأسوأ من ذلك تكلس لديه اعتقاد خطير ومدمر، وهو انحطاطه وقصوره، وزيادة الآخر وسموه.

وبهذا الشكل تعقدت الأمور أكثر فأكثر، وأضحى الحلم الذي يراود "الأنا" ليس مواجهة "الآخر" عبر النديّة، من خلال التصدي لأفكاره الهدامة، وكبح توحشه المدمر وجهاً لوجه كما تقتضي الضرورة، بل السعي وراء تصحيح الصورة النمطية المنطبعة في الذهن والوعي الغربيين، وهو السعي الذي يقترن بالسراب في أجلى صورة له، لسبب وجيه مؤداه، أنّ تغبّر هذه الصورة في الوعي الجمعي الغربي لمفردتها مع عامل الزمن، أو أنه سيكتشف زلاته وأخطائه، وبشكل خاص أنه ضحية مغالطات وصورة نمطية عملت جهات على ترسيخها في ذهنه ومخياله، ومن ثم يعمل على مراجعتها وتصحيحها من المستحيلات، طالما أن الإعلام الموجه بيد الآخر، والمبادرة بيده، وكل عناصر التعقيم والشيطنة بيده، وبالمقابل قدراته هو محدودة وإمكاناته منعدمة.

وإذن مواجهة "الأنا" لـ "الآخر" ليست من السهولة بمكان، نظير الواقع المرير الذي يزرع في كنفه "الأنا" ويأتي في مقدمته التضييق والحصار المسلطين عليه. ولكن هذا لا يعني الاستكانة والانزواء، وإنّما أخذ الأمور بهدوء وروية، والتعامل مع هذه المسألة من طرف المثقفين، وبالدرجة الأولى رجال الأدب والإعلام بهدوء ووعي كبيرين، ذلك أن الضرورة تقتضي تسليط الضوء على الخلفية والمرجعية التي تسند هذه

الصورة النمطية المشينة، التي تسيئ إلينا وتشوهنا، ويمكن إجمالها في أربع نقاط أساسية هي على علاقة جدلية وعضوية في الآن نفسه مع بعضها البعض، هي على التوالي: التاريخ والإنسان العربي، الرأي العام الغربي، الإعلام، الأدب والفنون، فهذه العناصر مجتمعة هي التي تشكل وتدعم الصورة النمطية إياها وتقف وراء صناعة الرأي العام الغربي، وشكل الصورة المشوهة للعربي في مخيال الإنسان الغربي.

وبشكل عام النرجسية الغربية، المحيلة على اعتقاد التفرد والريادة، لها جذور ضاربة في أعماق التاريخ، تطالعا بها آداب وفنون الآخر، وتكفي التفاته صغيرة إلى الأدب الأمريكي الكلاسيكي، ليخرج القارئ بأسوأ انطباع عن الهنود الحمر، والأمر نفسه ينسحب على "شكسبير(William Shakespeare)" والأدب الإنجليزي في احتفاله بالبشرة البيضاء والعيون الزرقاء... إلخ .

وهي الأمور التي أخذت بعداً مدوياً في العشرية الأخير، وقد ساعدتها الكتابات العربية بطريقة أو أخرى عندما راحت تعالج مسألة الإرهاب، جاعلة الشخصية العربية تتقمص دور المعتدي/الإرهابي، والشخصية الأوروبية تتقمص دور الضحية، مزكية بطريقة أو أخرى الخطاب السائد عند "الآخر"، حيث دفعت الأنانية والنرجسية المثقف العربي بشكل عام، والأديب بشكل خاص، إمّا سعياً وراء الشهرة والمكاسب المادية، وإمّا بغية الظهور، بحثاً عن ترويج بضاعته الأدبية وصناعة الاسم بالدرجة الأولى، أو حتى لمجرد التزلف المجاني .. يخاطب القارئ الغربي الأوربي أو الأمريكي بما يريد سماعه، وما يتفاعل معه من مسائل حول الدين الإسلامي والمرأة، وعنف العربي وفحولته .. وسوى ذلك.

ولكن بالمقابل هناك أعمال عملت على الرد على "الآخر" في مضمار الفن المتخيل، مشتغلة على تصحيح صورة "الأنا" في ذهن "الآخر"، وتعزية ما يجري في محيط الآخر، وبوجه خاص النبش في حيثية الرأي العام الغربي الموجه، والفصل بين المقاومة والإرهاب، وتسليط الضوء على القهر الذي يزرع تحته "الأنا"، ومعالجة قضية ازدواج الخطاب الغربي .. من قبيل ما تطالعا به عوالم رواية "اعترافات أسكرام" لـ"عزالدين مهبوبي" في اعتراف "تورابورا"، وكذا اعتراف "الفجيعة على أستار الكعبة" لـ"رفائيل رامون غابريلا"، الذي سنتوقف عنده بالتحليل في هذه الورقة.

1-جدلية "الأنا"، "الآخر"، الرؤيا (أنظر التعيق1) ، والتاريخ :

تعدّ تيمة "الأنا"، "الآخر" من المواضيع الإشكالية الجدلية والشائكة معاً، التي أسالت الحبر الكثير -قديمًا وحديثًا- في الثقافة الإنسانية، كما تجاذبتها الأديان والفكر والفلسفة والأدب شعرا ونثرا، ومتون التاريخ والجغرافيا والسياسة .. الخ، ومردّ ذلك أن العلاقة بين الطرفين هي علاقة وجود بالأساس، أو ضرورة من ضرورات الوجود، فطالما أن الذات مرتبطة بالعالم ولا يمكن أن تنفصل عنه، فإنّها لا يمكن

أن تنفصل عن الآخر، والشعور الإنساني نفسه متصل بطريقة أو أخرى بعالم الغير لأن الناس أشكال وألون وأجناس، ولولا الاختلاف لما وقع التعارف والعكس بالعكس، لو أن ألسنة الناس تشابهت وألوانهم وأجناسهم تقاطعت لحدث اختلال في الكون. (كاضم، 2004: 116)

إنّ العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" علاقة دياكتيكية وعضوية في الآن نفسه، كما أن مسوغاتها ودوافعها لا تعد ولا تحصى، يأتي في صدارتها أن الفرد على علاقة بالمجتمع، والمجتمع على علاقة بالأمة والأخيرة على علاقة بالآخرين، ولهذا الذات الفردية لا تتحدد إلا في النطاق الأوسع، نطاق التعامل مع باقي الأفراد، أين يستطيع الإنسان أن يكتشف ذاته ويحددها، فهو في محيطه المجتمعي الأصغر "لا يكون هويته بمعزل عن الآخرين، وبمعزل عن الشروط المركبة التي تجمع الثقافي والديني والسياسي والاقتصادي وهلم جرا" (أزراج، 2010)، وفي محيطه الكوني الأكبر تتضح معالمه أكثر فأكثر هوية وخصوصية، وذلك عندما يصبح وجهها لوجه مع "الصورة الحقيقية التي يكونها عن نفسه، ومن هذا المنطلق فإنّ مفهوم الآخر يلعب دوراً حيويّاً في تكوين الهوية" (مسلم، م، 2004، ص08)، ومعرفة الذات وقدراتها ومكانتها من العالم برمته، فالغير بتقدير "سارتر" هم الأساس الأهم فينا وبموجبهم نتعرف على ذاتنا، ولولاهم ما كتنا على ما نحن عليه. وبالمختصر المفيد فإنّ العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" علاقة شرطية، الأنا يقتضي وجود الآخر، والعكس الآخر يستوجب وجود أنا إزاءه، فضلا عن أن الذات الفردية تتطور كنتيجة لعلاقة هذا الفرد بالعمليات والنشاطات والخبرات الاجتماعية من جهة، وبالأفراد الآخرين من جهة أخرى (لبيب، 1996: 114).

وهي الصورة/العلاقة التي التأمت أكثر فأكثر في العصر الحديث وأخذت بعدا آخر، بعد أن تبلورت المثاقفة بوضوح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فقد بدأت الهوية تظهر مصطلحا إجرائيا في التداول السياسي والديني والايديولوجي والثقافي، أي بعض العرب يقرؤون لها تعبيرات عدة مثل الهوية العربية، الهوية الإسلامية، الهوية القومية .. وصولا إلى هوية النظام الدولي الجديد، وفي هذا الخضم بات أمر الهوية أمرا حيويا وفعالا في الثقافات والحضارات خصوصا في مراحل الصراع والتصادم والتواحد والاندماج" (رسول م ر، 2002: 25، 26)، إذ أصبح هو التارمومتر الذي يقيس درجة حرارة "الأنا" ويذكي شعوره بالريبة والقلق من "الآخر"، أو يجلي له تمظهرات وحدود الهوية والاختلاف معه، أو يشعره بالطمأنينة والارتياح إزاءه.

ولكن إذا كان هذا فيما يتعلق بطبيعة العلاقة في حيّزها النظري، فإنّها في حيّزها الواقعي وبالارتداد إلى التاريخ نجد أنّ العلاقة بين "الأنا" و "الآخر" لم تبارح الشدّ والجذب، والمدّ والجزر إطلاقاً، فما تطالعنا به صفحات الذاكرة أنّ الاختلاف والتباعد بين وجهتي نظر الشرق والغرب قديمين، بل ضاربين في أعماق التاريخ، فقد اعتري التباين معظم المسائل بينهما، إن لم نقل جلّها، وتمأسس ذلك وفق وعي تشكل عبر مراحل التواصل المتشنجة بينهما، كما تأثر بالسياق التاريخي والسوسيو ثقافي، الذي رسم في الغالب صورة سلبية عن طبيعة العلاقة، وفي أقل الحالات متزنة، وفي نادرها إيجابية، يمكن تحديدها- بالتعبير الساسي الأدبي- في أربع أنواع من العلاقات:

1-علاقة اصطدام وعداء

2-علاقة مصالح جيو استراتيجية اقتصادية

3-علاقة حوار حضاري وتسامح

4-علاقة تثاقف بين الايجابية والسلبية

وفي خضم هذه العلاقات راحت تتلون وتتغير رؤيا "الأنا" من "الآخر" والعكس، لأن هذه الرؤيا كمفهوم هي "عبارة عن تركيب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو مجموعة ما الى الآخرين" (ليبب ط، ص:813).

وتأخذ طبيعة العلاقة التي تسم مواقف "الآخر" من "الأنا" عند د'انيال هنري باجو "ثلاثة أنماط رئيسية:

1-الميل والهوس (la manie) وتعني شعور الأنا بالضعف حيال الآخر .

2-الخوف (la phobie): توجس الآخر من تفوق الأنا وسيطرته.

3-الحب (la phibie): التعايش بين الأنا والآخر. (Tap, Pierre, p, 1986, p, 237).

وفي جميع الحالات كانت تخضع علاقة "الأنا" ب"الآخر" لإرهاصات المثاقفة والتثاقف، فترات تقاطع الحضارات والثقافات وتلاقى الشعوب، سواء عبر التجارة أو الاستعمار أو الهجرة أو الحوار المباشر، كما ظلت في الغالب الأعم مرهونة بصيرورة التاريخ، ولهذا لم تكن ثابتة في سائر الأوقات، إلا في أزمنة بعينها، والسمة التي طبعت التصادم والتقاطع الحضاريين أن "الصورة الصادمة بين الطرفين كانت من نصيب أرباب السيوف، أمّا أرباب الأقلام فقد كان بينهم نوع من التفاعل المتبادل(عبده قاسم، ق، 2007) وبهذا الشكل ظلت تتمظهر علاقة الأنا بالآخر في صورتين اثنتين لا ثالث لهما، هما الاصطدام أحيانا والحوار أحيانا أخرى، الشأن الذي جعل بصيص الأمل في التلاقي والانفتاح على بعضهما البعض

يبقى قائما، ذلك أن "الآخر" وإن كان لا يلاقي كل القبول من طرف "الأنا" نظير المسائل الخلافية الموجودة بينهما، المتمثلة أساسا في الهوية والصدام التاريخي والدين والايديولوجيا، فإنه أيضا لا يلاقي الرفض والمقطوعة الدائمة، وبالمعنى الأوضح إن الاختلال القائم بين العالم العربي/الإسلامي والغرب، أساسه سياسي عقائدي بالدرجة الأولى، "بسبب سوء التفاهم والمواجهة السياسية والعسكرية، أما علاقة الأنا بالآخر (من الناحية الثقافية والاقتصادية والتقنية فقد بدت ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها" (حمود، م، 2013، : 17) نظرا لحاجة هذا لذلك.

ولعلّ الإشكال الذي يقوض مساعي الانفتاح، هو التصور الذهني الراسخ في ذاكرة "الأنا" ونخص بالذكر" ما استقر في الأذهان والخطابات السائدة في المجال التداولي العربي منذ بدايات القرن الماضي إلى اليوم، بخصوص هذا الآخر الحضاري الذي يمثل الحداثة والتقدم والتقنية، مثلما يجسد القوة والغلبة والسيطرة، إذ يحاول فرض لغاته وأفكاره وقيمه ومصالحه على الذات العربية الإسلامية وعلى غيرها من الذوات الحضارية" (الزهراني، 1999 : 55)، وهذه الصورة الذهنية المنطبعة في وعي "الأنا" لها امتدادات دينية وتاريخية وجغرافية، كرسّت مع تواتر الزمن صورة نمطية، تصنف "الأنا" مثال للوطنية والمقاومة، والآخر رمز للعداء والاحتلال والسطوة السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية، ولها مبرراتها في ذلك، لأنها لم تعرف عن هذا الآخر غير الخراب والدمار والفظائع الإنسانية، بما تحمل الكلمات من معاني، بدءًا من نكران ما قدمته الحضارة العربية الإسلامية للآخر، فمرورا بإبادة أهل الاندلس والحروب الصليبية، فانتهاها إلى الاستعمار في شكله الحديث والمعاصر، ناهيك عن أشكال الاستغلال ونهب خيرات الأنا .. وما إلى ذلك .

وهذه الحقائق هي التي جعلت "الأنا" لا يثق في "الآخر"، يساوره الشك الدائم حياله، يحتاط من الانفتاح عليه، ويتوخى قدر المستطاع خطره المحدق به، الذي يتهدد هويته وكيانه، إنّه يتطلع إليه من زاوية علاقة الغالب بالمغلوب والعدو الذي يخشى شرّه، ومنطق القوة والضعف الذي ينتج العداء والرفض، ويبقى على العلاقة متشنجة بين الطرفين أمداً بعيداً، وعلى فكرة حوار الحضارات بعيدة المنال، فمادام "الآخر" لا يرى في "الأنا" إلا مرتع للاستهلاك ويسمه بالتخلف والانحطاط والقصور، وينظر إليه نظرة دونية، يستحيل أن يحدث الانصهار والتماهي بين الجانبين، ولنا أن نتأمل خطاب "الآخر" لنقف على مقدار العنجهية وحجم البون بين العالمين، فهذا "جيانى ديميكليكس" -على سبيل التمثيل لا الحصر- يزكي خطاب التعالي والاحتواء، داعيا إلى تعميم المشروع الأوربي إذ يقول: "ينبغي أن تحل أوروبا مشاكلها

ليصبح النموذج الغربي أكثر جاذبية وقبولاً من جانب الآخرين في مختلف أنحاء العالم، وإذا ما فشلنا في تعميم ذلك النموذج الغربي، فإنّ العالم سيصبح مكاناً في منتهى الخطورة" (هويدي، 1990). وبالعودة إلى رؤيا "المركزية الأوروبية" التي تجعل من عالم الشمال الأوربي سيّد وعالم الشرق العربي مسود، وتسوق لفكرة الصراع الدائم معه، ولعبقرية الغرب وقصور الشرق، يتبدى جلياً أنّ "الآخر" متمركز حول ذاته ولا يرى إلا نفسه في المرآة، الصورة التجريدية المعبّر عنها بـ "حب التجاوز/ظاهرة التفرد والعبقرية" (بشير بويجرة، م، د.ط)، التي أعاد في مضمارها الآخر صياغة أساليبه النازية الهمجية البائدة، "حيث صار الغرب الحضاري على درب الغرب اللاهوتي في ثقافة النفي والإنكار والاستئصال، فنزعة المركزية الحضارية الغربية، التي صورت للغرب أنه بداية الحضارة) مستدلاً بـالإغريق والرومان، وأنه أيضاً آخر ما انتهت إليه الحضارة)، هذه النزعة الغربية قد جعلت الثقافة الغربية تنكر تنوع العالم إلى حضارات متعددة ومتميزة ومستقلة في ثقافتها" (عمارة: 35)، وجسدت ذلك على أرض الواقع في احتلالها لشعوب العالم، عاملة على طمس هوياتهم وإلغاء حضاراتهم من خلال تشييد كيانات استعمارية تشتغل على إلغاء وجود "الأنا"، وتؤسس لثقافة وهوية "الآخر" عبر الفرض والإجبار .

ولهذا السبب تعرف العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" فتورا كبيراً، والهوة بينهما ما فتئت تتعمق وتتعاظم، فاسحة المجال أمام سجّال لا ينتهي واصطدامات بالجملة، ممّا يعني أن أفاق التلاقي في المستقبل القريب محدودة، وأمال الانفتاح تكاد تكون منعدمة، ومن ثم فالسبيل الوحيد لتقريب وجهات النظر بينهما ولجم السجّال، هو تحلي الطرفين بإرادة قوية تلزمهما ببعث نقاش جاد ينهض على مبدأ الاحترام المتبادل بين الجانبين، ويدين كل أشكال التطرف والهيمنة والتسلط، ولكي يتسنى ذلك ينبغي أن ينزل "الآخر" من برجه العاجي، ويتخلى عن فكرة الاستعمار الجديد تحت مسمى "النزعة الإنسانية"، التي تقرّ بها نخبة "الآخر" نفسها الداعية إلى حوار الحضارات، مثل "نعوم تشو مسكي" الذي اعترف في كتابه "النزعة الإنسانية العسكرية الجديدة"، بأنّ الحرب المدمرة التي قادتها أمريكا وحلفاؤها في الشرق الأوسط، لا صلة لها بالنزعة الإنسانية بتاتا، وإنّما دواعيها الأساسية هي النزعة الانتقامية لإجبار الشرق على قول "يا عم سام" (تشومسكي، 2001: 13)، والخضوع القصري لنظام العولمة الجديد.

2- أحجية الإرهاب والسجّال بين الأنا والآخر في رواية "اعترافات أسكرام":

من عوالم السجن والنضال من أجل الحرية التي سيّجت الاعتراف الأول، ينتقل الناص "ميهوبي" في الاعتراف الثاني إلى إثارة قضية أخرى، لا تقل أهمية عن سابقتها، أسالت ولا تزال تسيل الكثير من الحبر، هي قضية الإرهاب من وجهة نظر الآخر، يثيرها من خلال قصة دونكيشوتية تروي مذكرات

فنان تشكيلي إسباني يدعى "رفائيل رامون غابريلا"، قضت خطيبته "كلارا" في تفجيرات "أطوشا) مدريد"، التي تزامنت مع تاريخ الحادي عشر من مارس العام(2004)، فيقرر تفجير الكعبة الشريفة على طريقة "أبرهة الحبشي" انتقاما لحبيبته من المسلمين، ومع هذا القرار يبدأ العد التنازلي للقصة، حيث يجد "رفائيل" ضالته في فاطمة المغربية" الحراقة"، التي بعد أن يتعرف عليها لفترة وجيزة يرتبط بها، محاولا عبرها بلوغ هدفه الانتقامي، ويقتضي منه ذلك الانتظار والتكتم لأكثر من ثلاثين سنة، ولكن يوم يتأهب لتنفيذ مخططه يتراجع بسبب "رؤيا" مروعة/حلم، تجعله يراجع نفسه ويعود إلى رشده، حيث يرى فيما يرى النائم أن "أبرهة" ينهره، وحمامة بيضاء تقف عند الكعبة .

"كانت الرؤيا التي حملتني على نعش إلى مكة هي اللحظة التي استعدت فيها رفائيل التائه في عوالم الثأر، شكرا شكرا لك يا أبرهة لأنك انهزمت، فتعلمت منك أن الفيلة لن تدوس على الحق، وأن الطيور لا تبتغي الظلم"(مهوبي، ع، 2008، ص242:).

هكذا يتراجع "رفائيل" عن فكرة الانتقام، وأكثر من ذلك يحاول التكفير عن ذنبه، وعند هذه النقطة يتوقف الاعتراف الذي أطرف ما فيه ما تقوم به فاطمة في آخر المطاف ..". وما إن توقف التصفيق حتى وقفت فاطمة وصعدت إلى المنصة أمام دهشة الحضور، ونظرت مليا في وجه رفائيل ثم صفعته بيدها، وارتمت في أحضانه بينما كان يضحك لأنه انتصر على الإثم والصمت والحب).."(مهوبي، 2008: 442).

وبشكل عام إذا كان الموضوع الرئيس الذي يعالجه الاعتراف هو مسألة الإرهاب والانتقام من المسلمين، فإن رؤيا العالم (vision du monde) لا تبقى حبيسة ذلك، بل تعرج على موضوع آخر هو قضية الهجرة غير الشرعية، ولذلك . وحتى نستوفي الاعتراف حقه . ينبغي التوقف بالدراسة عند كل موضوع على حدة، بالرغم من أن هناك نقاط تماس وتقاطع ما بين الموضوعين.

أولا:الانتقام من المسلمين تحت أحجية الإرهاب :

الحيري بالذكر بدءا، أن هناك روايات عربية كثيرة تناولت علاقة "الأنا" ب "الآخر" في خضم مسألة "الإرهاب الدولي" والتفجيرات الإرهابية، وخاضت في أبعاد هذه الظاهرة القديمة الجديدة، وعلى الأخص منذ الحدث العالمي المدوي، هجمات الحادي عشر من سبتمبر(2001)، ولا غرابة في ذلك مادام أنّ الرواية هي "أكثر اشكال الفن الأدبي تصويرا للمراحل التاريخية الإنسانية وللتطورات الأخلاقية والفكرية)"(شلتاغ، 89)، كونها- مقارنة بباقي الأجناس الأدبية -تتمتع بهامش من الحرية والمرونة يتيح لها

استيعاب الماضي وقراءة الراهن واستشراف المستقبل، كما أن ارتباطها الوثيق بالواقع يجعلها لا تبارح المرجعي الحي والتاريخ، وإن كانت لا تنقلهما حرفياً وإنما تمتع منهما في مضمار عوالمها الافتراضية التخيلية، باعتبار أن الصنيع الأدبي هو "المكان الذي يحلّ فيه الخيال الأدبي جملة التناقضات الاجتماعية المادية التي تجد لها حلاً في الإيديولوجية العامة"^(دراج، 1992: 131). ولكن أغلب تلك الروايات تباحثت المسألة من وجهة نظر الشخصية/الفرد العربية، التي تعرفت على الظاهرة إمّا عن كئيب مثلما هو الشأن للجزائري، وإمّا عبر وسائل الاتصال المختلفة المباشرة وغير المباشرة كما هو الشأن لباقي البلدان العربية، ممّا جعلها تعبر عن رؤيا العرب/المسلمين لهذه الأحداث، بينما "اعترافات أسكرام" في مذكرات" رفائيل رامون غابريلا"، الموسومة "الفجيعة على أستار الكعبة"، نلفاها تعكس الآية لتنقل لنا رؤيا الإنسان الغربي إلى الأحداث الإرهابية، وبمعنى أدق رؤيا فرد غربي عايش الأحداث عن قرب وكئيب، يروي تفاصيل الأثر الذي تركته فيه التفجيرات التي هزت بلاده، وجعلته يفقد خطيبته التي كان يحبها حبا جما .

وبهذا الشكل تموضعنا الرواية من ناحية أمام رؤيا للعالم تتبناها شخصية غربية، ومن ناحية ثانية أمام مروى يطالعنا بالحدث عن قرب، باعتبار الشخصية قد واكبت الحدث في محيطه وبتفاصيله، ومن ثم يفترض فيها أن تعبر بكل وضوح ومن أعماق جوارحها عن رؤياها للإرهاب الأنا الآخر بالنسبة إليها - العربي/المسلم، المتهم بالضلوع فيها، وبالتالي فرؤيا العالم التي يسيجها مهبوبي في هذا النطاق، تتغيّا وضع القارئ في معين نظرة "الأخر" إلى "الأنا" العربي/المسلم بخصوص قضية الإرهاب أو بالأحرى، كيف ينظر الآخر إلى المسلم في ظل حدث العصر "الإرهاب"؟؟؟!!! ذلك أنه مهما كانت المسافة بين الشخصية والكاآب وبين الراوي والكاآب تظل الرؤيا رؤيا الأخير بالدرجة الأولى، أي أنّ السارد وإن كان غربيا وبالضبط أوروبا، إسباني الجنسية والمنبت، فإنّه لا يعدو أن يكون مجرد أداة في يد الكاآب يتحكم فيها كيفما يشاء ويفعل بها ما يشاء، ومن ثم فالمحكي أولا وقبل كل شيء هو محكي المبدع والرؤيا هي رؤياه، أراد في ضوءهما مستعينا بسارد ينتمي إلى الضفة الأخرى أن يقدر رؤيا الغرب لنا ويستبطن الأسس التي يعتمدها كمعايير في ذلك.

ومن هنا تصبح الرؤيا ككل في أبعادها وجزئياتها الدقيقة، محاولة للنفاذ إلى الجانب الآخر لإنتاج صورة طوباوية عن ذاته، تطالعنا بأفكاره وعواطفه وكذا مواقفه بشأننا، في مضمار أحجية الإرهاب التي أضحت مرتبطة بنا ارتباطاً الظماً بالسراب، نتاج تبني تنظيم القاعدة للكثير من الأعمال والتفجيرات الإرهابية، مثلما هو الحال لتفجيرات أطوشا الإسبانية) مدريد)، مآر محكي السارد في هذا الاعتراف .

من بداية الاعتراف يطالعنا الملفوظ السردي بالرؤيا السوداوية التي يحملها السارد المشارك/رفائيل عن الإسلام والمسلمين وكل ما يرمز إليهما، حيث يعلن من الصفحة الافتتاحية عن مقدار الحقد الذي كان يعتمل بداخله تجاه "الأنا" المسلم، محمّلا إياه مسؤولية تفجيرات أطوشا وكل الحوادث الإرهابية في العالم.. "لم أكن محاربا يقود وراءه آلاف الفرسان ليدمر القلاع ويدك الحصون، ويترك في كل معركة آلاف القتلى وكثيرا من الخراب، ولكنني كنت وحدي أحمل أثقالا من الحقد الذي ظل يعتمل بداخلي حتى اللحظة التي تقيأت فيها ذلك الشعور بكرهية العرب والمسلمين)". (مهبوبي، 2008: 359-360).

وأغرب ما في الأمر فيما يعترف به الفنان التشكيلي، والذي يعبر عن رؤيا الإنسان الغربي إلى العالم الإسلامي أو على الأقل شريحة واسعة منه، أنه يبوح بحقيقتين على درجة كبيرة من الخطورة، الأولى: أنه يستصدر الأحكام عبثا عن المسلمين وبصفة استباقية، بل وتعميم مفرط دون أن يستفسر عن الأمر أو يكلف نفسه عناء البحث عن ملبساته وخلفياته والجهة التي تقف وراءه، فما يبادرنا به المروري أن رفائيل منذ اللحظة التي قتلت فيها حبيبته يتهم المسلمين ويفكر في الانتقام منهم، أي أنه إنساق وراء عواطفه وقلبه، فآثر الحقد والثأر على أعمال العقل والتحلي بالرزانة، اعتقادا منه أن تبني القاعدة للعمل الإجرامي يعني كل الأمة الإسلامية، وهكذا تسلسل إلى قلبه هاجس الانتقام، ووجد أنه لا يستوفيه إلا تدمير الكعبة الشريفة على رؤوس المسلمين.

.. "أنا لم أبدأ الحرب على هؤلاء الذين خرجوا من كهوف أفغانستان وأزقة الدار البيضاء وجبال الجزائر، هم من وضع المتفجرات في محطات أطوشا وآل بوزو سانتا أوجينا، سأعيش للون واحد هو الأحمر القاني، ولن يمسخ أحزاني سوى سيل من الدم على أستار الكعبة .. سأنتقم)". (مهبوبي، 2008: 392).

والشاهد يفصح بشكل واضح على الفكرة التي يؤججها المبدع، ألا وهي حقيقة الأحكام المسبقة التي يقيمها الآخر عنا، فعندما يضع رفائيل الجميع في سلة واحدة، ويأتي على ذكر) أفغانستان والمغرب والجزائر)، هذا لا يعني أن الأثر الذي تركه فيه الحادث، والإحباط الذي عشن بداخله جراء مقتل عشيقته هو الذي دفعه إلى قوله السابق، بل يعني أنه مشحون وممتلئ حد الثمالة بالأفكار المسبقة عن المسلمين والعالم الإسلامي بما جعله لا يتدارس المسألة بروية، ولا يحاول اكتشاف الحقيقة بموضوعية وحيادية، بل على العكس من ذلك تماما استكان للنظرة السلبية وتركها تكتسح وتسيطر عليه، وسارع إلى اتهام الجميع زورا وبهتانا، وراح يستصدر الأحكام مباشرة على ما وقف عليه بلا أدنى تفكير مسبق.

وطبعا تفكيره هذا لا يبدو تفكيراً معزولاً أو يتعلق بشخصه فقط، بل ينسحب على الإنسان الغربي ككل، ولنكون منصفين- نقول -ينسحب على شريحة المتطرفين أو من هم على شاكلة رفائيل، ودليل ذلك ما تثنى به الحقيقة الثانية التي تأتي مكملة للحقيقة الأولى في جانب الرؤيا السوداوية القاتمة عن العالم الإسلامي، أين يبادرنا السرد برفائيل ينكأ جراح المسلمين ويؤلب مواجعهم ويخدش ذاكرتهم الجريحة ممارسا الاستفزاز، متشفيا وحاقدًا، وهو يستعيد في حضرته تفصيل الذاكرة الجريحة والماضي المؤلم الذي عاشه أجدادهم في بلاد الأندلس عندما استباحه الفرنجة والأوروبيون بكل تجلياته الخطيرة، التي مع أنها تحمل في طياتها الخزي والعار بالنسبة للآخر، هي بمنظور رفائيل تجسد فصول الانتقام من المسلمين وتذكرهم بانهمهم وبتعداد خيبتهم وإحباطاتهم التاريخية المتلاحقة منذ سقوط الأندلس، مثلما هو الشأن عندما يسترجع بكل غلظة وتبجح مأساة أهل الأندلس مع مدونة" ألفونسو مانريك"، المفتش العام لمحاكم التفتيش وأسقف إشبيلية، أو وهو يورد هذه البنود كاملة، تلك البنود التي وضعت خصيصا لإبادة المسلمين ومحو الديانة الإسلامية من المنطقة.

.. "وهي التهم التي تطير لها رؤوس من يخفون إسلامهم، أولئك الذين يسمون الموريسكيين أو الغرباء .. إذا قالوا أن الدين المحمدي هو الأحسن، وأنه لا يوجد غيره للوصول إلى الجنة، وأن المسيح كان نبيا وليس إليها .. إذا صاموا رمضان وراعوا ذلك أثناء عيد الفصح وسلموا بعض الصدقات .. إذا قاموا بالصلاة وحولوا وجههم إلى الشرق، وتم ذلك فوق حصير أو قطعة قماش" .. (مهوبي، 2008: 360).

والموقف نفسه يتراءى عليه السارد مع حادثة سقوط غرناطة، حيث يوردها وهو مفعم بالحيوية والنشاط، كله انتشاء، يتقد حقا على العرب والمسلمين.

.. " هل تذكرين يا فاطمة يوم ذهبنا إلى غرناطة؟ كان اليوم الثاني من يناير 2014 ، أنت لا تعرفين دلالة هذا اليوم، ففيه انطفأ حلمكم وانهار حكمكم وتلاشى ملككم، أنتم العرب المسلمون، هل تعرفين أن حصار غرناطة جعل بني الأحمر يأكلون خيلهم وكلابهم وقططهم، ولم تنفعهم قصورهم المنمقة بالألماس ولا سيوفهم المطلية بالذهب .. كنت سعيدة في ذلك اليوم لأنك زرت قصر الحمراء، وكنت أسعد لأنني كنت أرى أبا عبد الله الصغير وهو يخرج باكيا ولا منجاة له إلا الموت بعيدا في فاس .. كان عليك أن تزوري قبره لا قصره. ولم تعرفي في تلك الساعة قدر سعادتني كنت كملاك مجنح)" .. (مهوبي 2008: 320).

وهذه المواقف وسواها التي إمّا يبدي فيها السارد/المشارك سعادته وانتشاءه بما لحق المسلمين على مرّ التاريخ، وإمّا حقدته وكراهيته لهم ولما صنعوه من إنجازات،- ولا يسعنا مجال الورقة البحثية لتعدادها - كلها تصب في خندق العدائية للعالم الإسلامي وتعيّج بالصفات السلبية عنه، وأدهى وأبشع ما فيها أنّها ترد

في شكل أحكام مسبقة، توارثها رفائيل وأبناء جلدته أبا عن جد، وما أحجية الإرهاب الملحقة بالمسلمين جزافاً، إلا الشماعة التي يغطون بها على مواقفهم المتوارثة أصلاً عن "الأنا" المسلم، التي يتصورون فيها هذا "الأنا" "الجمعي" (مجتمعا متزمتا منغلقا على نفسه رافضا للآخر، تستشري فيه العنصرية والتمييز والرفض، ويسحبون من تحت أقدامه كل صنيع أجداده وأسلافه ويلحقونها بأنفسهم، أو يتبنونها مع أن معالمها لازالت شاهدة على مجد وحضارة المسلمين ولا ينكرها إلا جاحد حاقد.

.. " الأثار التي تشهد على عظمة حكم العرب .. ويضيف ليس هناك من أقام سبعة قرون من الحضارة .. الأندلس أعجوبة في التاريخ" .. (مهوبي، 2008: 404).

.. " لو صدقتك لقلت أن العالم اكتشفه البربر وشيده العرب .. ويأتي مؤرخوكم اليوم ليقولوا بل عرب الأندلس هم من قادوا" كولومبس إلى العالم الجديد، وقبل هذا قلتم إن فاسكو دي غاما، ما كان ليكتشف طريق الهند لولا أحمد بن ماجة" .. (مهوبي، 2008: 420).

بهذا المنطق الرؤيوي- في الرواية -يتمثل الآخر/الغربي الأنا/المسلم، فلقد شكل الدين الإسلامي الذي لا يتوقف عن الانتشار، والحد الذي توارثه الآخر عن المسلمين تاريخيا هاجس عداة بالنسبة له، تحول مع مرور الوقت إلى آلية للرفض والطرده في الثقافة الغربية، تعززت واتسعت رقعته بانتشار موجة الإرهاب واكتسابه للصبغة العالمية، باعتباره وفر المناخ والأجواء المناسبين، وكذا المبرر والمسوغ للجهر بالعداء، والصاق التهم بمختلف أشكالها وتعدد ألوانها بالأنا/المسلم جزافا.

ويحيل هذا في جملة ما يحيل عليه أنّ الإشكال الرؤيوي الذي يطرحه الكاتب مؤداه، أن عداة الآخر للأنا قديم جدا وله جذور وامتدادات موعلة في أعماق التاريخ، تمتد من عام الفيل عهد أبرهة الأشرم، مروراً بإسقاط آخر قلعة للمسلمين هي غرناطة، فمدونة "ألفونسو مانريك"، إلى أحجية الإرهاب التي أوجدها الآخر وقام برعايتها ليرمينها، مستخدماً مختلف الأوصاف من قبيل الإرهابيين والقتلة وما شبه ذلك، ليمهد الطريق لاحتلال وانتداب جديدين لهذا "الأنا" أو وصاية أو ما شبه ذلك. ومن ثم فتهمه الإرهاب ما هي إلا أحجية العصر، والشجرة التي تخفي وراءها الغابة، تمكنت من خلالها الأنظمة الغربية عبر مخابرها الاستراتيجية ومخبريها من تجديد موروثي الحقد والكراهة في نفس الإنسان الغربي، ووخز مناطق العنصرية بداخله، وتألبيب مشاعره تجاه العالم الإسلامي، أو بالتعبير السياسي توجيه وتحوير أنظاره تسعون درجة نحو الغول القادم من الشرق الذي يتهدهه. ولأن هذا الأمر تم الإعداد له مسبقاً وهو متوارث- كما سبق الإشارة إليه -انتشر بسرعة البرق، خاصة بعد أن مهدت له الطريق الإمكانيات الضخمة

التي يحوز عليها الغرب، من إعلام ثقيل ووسائل دعائية مغرضة، جعلت الحيلة تنطلي بسهولة على الإنسان الغربي، فراح تحت طائل التوجيه المبرمج المغرض، يتمثل الإنسان العربي المسلم صورا مشوهة، أقامها على كاهل الدين والعرق، وسلوكات "العنف والإرهاب" اللذين يتلقى مشاهدهما من وسائل التوجيه إياها، وشيئا فشيئا صار الانسان الغربي يتداول أخبارا مشوهة عن الأنا، أي تميّز هذا) الأنا (مثل) العنف، الإرهاب، القتل (..) وغيرها من الأوصاف والألقاب العنصرية .

وهكذا أمسى هذا التمثل في عدائته وعنصريته، يسيطر على مخيال المجتمع الغربي أو يجسد المتخيل الذي يسم المجتمع الغربي، والمتخيل بتقدير "بول ريكور" هو رديف الفكر الإيديولوجي .. باعتبار الإيديولوجيا نظاما من الأفكار والتمثيلات الجماعية التي تحمل الوهم والزيغ، والإشارة إلى الواقع ذاته، (كاسم، 2004: 20) هو أيضا- أي المتخيل- "نسق مترابط من الصور والدلالات والأفكار والأحكام المسبقة التي تشكلها كل فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين". (كاسم، 2004: 70-20).

وبناء عليه يغتدي ما اعترف به رفائيل على امتداد فقرات وصفحات المذكرات، ونخص بالذكر المغامرات الدونكيشوتية التي قام بها بدقة متناهية على طريقة عملاء المخابرات المحترفين، بدءا من تعلمه اللغة العربية وادعائه الإسلام ليتمكن من الاندساس وسط المسلمين، فمرورا باستدراجه فاطمة المغربية (الحراقة) إلى مشروعه وتكتمه عليه لأكثر من ثلاثين سنة، فانتهاه إلى طريقة الحوارات والمناقشات التي يخوضها والتي تنم عن أحكام مسبقة هو محقون بها، كل هذا يغتدي محض أنموذج مصغر لتوجه إيديولوجي واعتقاد يسودان في أوساط عالم الآخر، يعبران في ماهيتهما عن فكر متطرف تتبناه جماعات متطرفة تكن العدا للعالَم الإسلامي، تسعى بكل الوسائل إلى نشره في أرجاء بلادها عبر ممارسة التضليل والكذب على مواطنيها، وذلك بتقديم المسلمين في أشكال مشوهة، تصورهم إرهابيين، دعاة تطرف وعنف، متخلفين، يبغضون الآخر، وتنعتهم بمختلف الأوصاف، القتل، المرعبين، وبصفة إجمالية الغول القادم من الشرق .

إنّ رؤيا العالم في الاعتراف ككل، ولئن كانت تعتمد على مروى يقترب من كل شيء إلى السيرة الذاتية والمذكرات اليومية، فإنّها أيضا رؤيا سجالية تجابه أسئلة الذاتين) الأنا والآخر (بمكوناتهما الفلسفية والعلائقية والمعتقداتية في تجاذباتها وامتداداتها، بمنطق الحوار والعقل ومنطق المرجعي، والموجود في الراهن الأنّي الذي يعرفه العام والخاص، وتلامس فكرة العنصرية والتطرف والأحكام المسبقة التي توقع الذات في الغالب في أخطاء جسيمة تؤدي بها إلى سلوكات مشينة تؤذي صورة الثقافة والإنسان معا، لأنّها من حيث الجوهر سقطات فكر وتفكير، تكون نتاج الانغلاق والتعصب الجاهل لـ "الفكرة"

و"الأنا"، الذي غالبا ما ينتهي إلى حقن الذات بهواجس رهيبية وصور مشوشة، تجعلها تنساق وراء التطرف والحماقات الخطيرة غير القابلين للغفران والتدارك، كونهما ينطلقان من مشروع فتنة قد يفضي إلى خراب العالم ودماره .

ووعيا من الكاتب بهذا، انتشل بطله من ارتكاب الحماقة والجرم، وجعله يعود إلى رشده وجادة الصواب في آخر المطاف، بأن أحالنا على توبته وتكفيره عن ذنبه بالاعتراف من ناحية، وبأن جعل فاطمة زوجه تصفعه ثم ترتبي في أحضانه، مسوقا لفكرة التوبة التي يليها الصفح، وأطروحة التسامح الحضاري التي تنشده بعث التسامح والتعايش بين الشعوب والحضارات.

ثانيا :الهجرة والهوية في ظل ازدواجية الخطاب والتبعية للآخر:

الرؤيا الثانية التي يحتفل بها الاعتراف ونجدها على صلة من قريب أو بعيد بالرؤيا الأولى، ولا يمكن إدراجها في خانة المرتبة الثانوية لكونها تأخذ حيزا معتبرا في مذكرات رفائيل، هي رؤيا تهجس بإشكال الهجرة غير الشرعية من ناحية، وإشكال الأدمغة العربية المتواجدة على الضفة الأخرى من ناحية ثانية. ففي الإشكال الأول يقودنا الكاتب إلى حقيقة محنة الهجرة السرية، التي اتسعت رقعتها بشكل لافت وخطير جدا في غضون العشرية الأخيرة وتعرفها الجزائر أيما معرفة، الهجرة التي تتم عبر امتطاء قوارب الموت من طرف المهاجرين العرب والأفارقة يوميا وبوتيرة مستمرة من نقاط انطلاق مختلفة في المغرب العربي، تأتي في صدارتها الجزائر والمغرب، يسعى ممتطوها إلى بلوغ الضفة الثانية من البحر المتوسط، إمّا بحثا عن الملاذ الآمن وهامش من الحرية في أوروبا بعيدا عن أساليب التضييق والدكتاتورية، وسياسة الأمر الواقع والإجبار، وإمّا هروبا من البطالة وشظف العيش والبيروقراطية واللاعادلة، أو بتوصيف عام هربا من أقدارهم المحتومة التي جنتها عليهم أنظمتهم- الحاكمة -المعتوهة، والأعراف المجتمعية البائدة، كما هو الشأن لـ"فاطمة المغربية" التي اضطرت تحت طائل الإكراه الذي مارسه عليها عائلتها) إجبارها على الزواج من ابن خالتها)، اللجوء إلى الهجرة السرية أو بالتعبير الجزائري القح الذي وظفه مهبوبي لغايات دلالية "الحرقة"، في رحلة شاقة محفوفة بالمخاطر قطعها من المغرب إلى إسبانيا فرارا من قدر محتوم.

.. "ولم يمض يوم واحد في كازا حتى وجدت نفسي داخل دهليز قريب من مدينة مليبية مع ثمانية من الحارقة، امرأة جاوزت الأربعين .. ومعنا ثلاثة من الأفارقة، لاحظت أن أحدهم يرغب بالتحدث معي، وقال إنه يخشى أن يخفق هذه المرة، فقد جرّب الهروب ثلاث مرات ويتم طرده"^(مهبوبي، 2008: 396).

..وانطلق القارب في اتجاه الشرق بسرعة مذهلة، فأصاب بعضنا دوار، وكنت أقرأ سورة الإخلاص، واستحضرت كل أفراد عائلتي حتى إبراهيم لكأني شعرت بندم في تلك اللحظة لما أقدمت عليه .. وبعد عشرين دقيقة تراجعت سرعة القارب .. فقالت لي المرأة لو كنت أعرف أن قلبي سيخرج من صدري لما فكرت في الهروب" .. (مهوبي، 2008: 397).

ولأن مهوبي شأنه شأن أبناء جلدته من الجزائريين يعرف هذا العالم) عالم الحرقة (جيدا، وجنابته على جحافل الشباب من مواطنيه الذين يبلغ القليل القليل منهم الضفة الأخرى، بينما الغالبية تموت غرقا في عرض البحر مخلفين عائلات تبكيهم ليل نهار، قدم توصيفا في منتهى الدقة لهذا العالم، لا من حيث لباس الخوف والمخاطر المحدقة للذين ألبسهما له، ولا من حيث أشكال البشر وجنسيات المعتادين على ركوب قوارب الموت فقط، ولكن من حيث الخطوات وطريقة المعاملة التي تسبق وتلي رحلة الحرقة، والأحاديث التي يتجاذبها المهاجرون وسماسرة الهجرة السرية، إذ أبدى معرفة جيدة بما يدور في كواليس هذا المجال، من قبيل السرية والثمن المدفوع لقاء الرحلة، والمراحل التي يقطعها المهاجر .. إلخ . الأشياء التي بإضافة مصطلح "الحرقة" إليها يضحى ملمحها واضحا ولا غبار عليه، وهو أن مهوبي إذا كان يخص بالذكر في قصته حيز وشخصية مغربيين، فإنه يومئ ضمنا إلى الجزائر ويستهدف عبر الفن المتخيل إمطة اللثام عن ظاهرة الهجرة غير الشرعية التي أمست بمثابة الوباء، كونها أضحت تتآكل ما لا يعد ولا يحصى من خيرة أبناء وشباب إفريقيا بعامة والجزائر على وجه الخصوص، وبرغم تضاعف وتزايد قوافل الهاربين الذين معظمهم ينتهون موتى غرقا تحت أمواج وعواصف البحر، أو طعاما لحيتانه في مواقف ومشاهد مرعبة تطالعنا بها وسائل الإعلام يوميا، لازالت الوصايا والسلطات في الجزائر والمغرب وبلدان إفريقيا تقف موقف المتفرج مكتوفة الأيدي، لا هي تصنع شيئا من منطلق ما يمليه الضمير لإيقاف الظاهرة أو القضاء عليها من خلال مخططات ومشاريع تنموية أو حملات تعبئة توعوية، ولا هي استتحت من نفسها، إن لم يكن أمام شعوبها فعلى الأقل من "الآخر" الذي اتخذه أبناؤها ملاذا يلجؤون إليه .

وبالمقابل لازالت الظاهرة تمثل هاجسا بالنسبة لشباب القارة، يقترن في كثير الحالات بهاجس الحلم المصيري، كون البعض يرى فيه الملاذ الآمن بعيدا عن الضغط والإكراه، والبعض لقمة العيش، والبعض الآخر العدالة والحرية .. وسواها من الأمور المفقودة في بلدان القارة الإفريقية. .. ولحق بي خمسة من العابرين من بينهم ذلك الإفريقي، الذي ظل يسجد لله حتى ظننت أنه جن، فيقول الحمد لله .. الحمد لله .. وفهمت أنه لا يصدق أنه هذه المرة بلغ الشاطئ" .. (مهوبي، 2008: 398).

ويتبدى جليا في مضممار هذه الرؤيا أنّ الكاتب يحمل هما كبيرا، بل هو مضغوط ومسكون بإشكال الهجرة السرية في جانبها المأساوي، ودليل ذلك أنه تناول الظاهرة في فصل آخر، هو فصل القصة الأم التي تفرعت عنها الاعترافات، واقترح حلا للقضاء عليها، جسده في فكرتين أساسيتين ولكن في زمن الحلم (المستقبل).

في الفكرة الأولى: رأى أن الضرورة تفرض تفعيل حوار الشمال جنوب حول آفة الهجرة غير الشرعية، ودعوة الغرب إلى التخلي عن الأنانية والتخلي بروح الإنسانية والمسؤولية بالانفتاح على عالم الجنوب.

وفي الثانية: تصور أن الكفيل بالحد من الهجرة السرية يقتضي إخراج مدن الجنوب من العزلة، والاستثمار فيها عبر تحويلها إلى مدن متحضرة، تمتلك ما تمتلكه كبريات مدن أوروبا، وتحوز على حياة العمل والرفاه والحرية والديمقراطية، ومثال ذلك حسب شطحات المبدع- وإن لم تكن مستحيلة - تمارست بالجزائر وقد أمسّت " تام سيتي " كما تخيلها بعد ثلاثين عاما، تقف فيها ناطحات السحاب شامخة، ويتقاطر عليها السواح من مختلف مناطق العالم.

الإشكال الثاني الذي يحيط به مهبوبي عناية القراء بين ثنايا الخطاب المسرود في مضممار رؤياه للعالم وفق دينامية حكائية تعزف على أوتار شتى، هو مسألة الأدمغة العربية وعلى الأخص الأدمغة المغربية) المغرب العربي (المهاجرة، المتواجدة في أوروبا وأماكن مختلفة من العالم، ألمح إليه بطريقة ذكية موظفا شخصية" فطيمة" لهذا الغرض، إذ يشخص الاعتراف متخيل الرحلة السرية كهروب من واقع يرزح تحت طائل الإجمار، لا مكان فيه لخيار الإنسان وكلمة الفرد، يضطر الفرد/البطلة فطيمة إلى الهجرة ليلا وركوب المهالك والمخاطر، وهي في غمرة ذلك لا شيء بلا اسم ولا عنوان، لتعود في وضوح النهار إلى بلادها مغمورة بالأضواء الكاشفة وعدسات الكاميرات، مخطوبة الود من طرف جامعات موطنها ومسؤوليه، بعدما اكتسبت الاسم والعنوان هناك في بلاد الآخر أوروبا(إسبانيا).

.. وفي المرة الرابعة عدت إلى مراکش وألقيت محاضرة حول الأبعاد الضوئية في قصر الحمراء، واهتمت بك وسائل الإعلام المغربية كثيرا، وكتبت إحدى الصحف " المغربية التي عبرت البحر سرا تعيد أمجاد الأندلس جهرا" (مهبوبي، 2008: 418).

ويشي الشاهد أن خطاب الكاتب لا يهجم بقصة مهاجرة شاذة أو معزولة، بقدر ما يهجم بقضية شريحة برمتها تننّ في أوطانها وتتألم تحت طائل واقع يفرض عليها الاغتراب القسري، يوصد الأبواب

أمامها ويتنكر للإبداع والمواهب، واقع كله قيود وحواجز وعراقيل، إن على صعيد السلطة، وإن على صعيد العادات والأعراف والتقاليد، مكبل بمرضين مزمنين هما الإقصاء والنكران، ولذلك هو لا يعترف بمكانة النخب ودورها الطليعي في ميادينها ومجتمعاتها، يغض الطرف عنها، غير مكترث بحاجياتها ومشاكلها ومطالبها.

ولكن العجيب العجيب في هذا الواقع، أنه يصح بمفارقة فريدة من نوعها، تتم عن سداجة ما بعدها سداجة، تؤشر على إشكالية غاية في الخطورة، تتمثل في ازدواجية الخطاب الذي تتمنه الأنظمة المتسلطة، فهذه النخب عندما تلجأ إلى موطن الآخر وتشق طريقها في الفضاء والمناخ المساعدين، حيث وفرة الإمكانيات والغياب التام للجحود والنكران، فيحالفها النجاح وتغتدي في عداد الأسماء اللامعة، المعترف بها من قبل الآخر، تجد مسؤولي وطنها الأصلي يتملقون إليها ويهرعون إلى الاعتراف بها، وهم يفترشون لها البساط الأحمر بمناسبة وغير مناسبة، ووسائل الإعلام هي الأخرى التي مارست عليها التضليل والتعتيم يوم كانت في عرينها، تترأى تتسابق إليها لتحظى منها بكلمة أو ابتسامة، لكأن المرض العضال الذي أصاب العرب عموماً والمغاربة خصوصاً، يجعل العربي كان من كان (أنظر التعليق 2) يحيا في ظل الاعترا ب والنكران، لا يسمع له صوت أو أنين إلا إذا شاع اسمه وذاع صيته على الضفة الأخرى واحتفلت به منابر الآخر وجامعات وإعلام الآخر.

هذه الحقيقة المرة التي تهجس بالإجحاف الممارس في حق النخب، وتتم عن مفارقة صارخة تعترى أوصال ومفاصل البنية المجتمعية العربية، هي الإشكالية الرؤيوية التي يطرحها الروائي في قصة "فاطمة المغربية"، كاشفاً من جانب واقع حال الأدمغة المغربية التي اضطرها الاستهتار والنكران إلى مغادرة بلدانها والإقامة ببلاد الآخر، ومن ثم خدمة هذا الآخر، وفاضحا من جانب ثان حالة الانفصام المرضية التي تتخبط فيها المنظومة المجتمعية ككل بما جعلها تمارس الازدواج في التعامل مع نخبها، لا تعترف بهم وهم بينها، فيما تعترف بهم وقد أمسوا أهل حظوة عند الآخر.

ويعني هذا أن الرؤيا تسلط الضوء على إشكالية تنطوي على إشكالية، وبتفسير آخر إنها تتمظهر من حيث الشكل العام خاصة ومحصورة تتعلق بالهجرة السرية وغير الشرعية إلى الغرب، وبالضبط من شواطئ المغرب إلى إسبانيا، ومن هذه الناحية هي لا تختلف عن أشكال الهجرة السرية المعبر عنه في الروايات العربية الأخرى، في حين لدى الوقوف على ما يلفظه الخطاب من حمم دلالية بين جنباته، نكتشف حقائق غاية في العمق تحيلنا على أن القصة تتأطر ضمن نسق موضوعاتي (تيماتي) يوسع المتخيل ويخصب حوضه الدلالي، يتغيا النبش في قضية الهجرة السرية في حيثياتها الدقيقة الشائكة،

لتقديم تشخيص دقيق للظاهرة في أبعادها المورفولوجية والسيكولوجية والسوسولوجية. وبالتالي فمهبوبي إذ يصدق بحيثية المفارقة التي تسود المنظومة المجتمعية المغربية (العربية (يقمنا في إشكالية- بمثل ما أشرنا -معقدة وشائكة ذات بعدين إشكاليين.

-إشكال ازدواجية خطاب التعامل الذي تمارسه المنظومة المجتمعية .

-إشكال تبجيل الآخر وتقديسه والتبعية له.

وإذا كان الإشكال الأوّل ينم عن خطورة كبيرة، كونه يشخص حقيقة الورم الذي تعاني منه المنظومة المجتمعية ككل والمعرفية على الأخص، أي ورم النفاق الذي انتشر في خلايا مجتمعنا فأنّج حالة الانفصام التي نعيشها، فإنّ الإشكال الثاني أخطر وأفظع منه، لأنه يعبر عن مأساة حقيقية تنخر كاهل المنظومة، هي أعتى وأدهى من الورم السابق، لسبب بسيط وهو أن قضية الهروب إلى الآخر أو اختيار اللجوء إليه كملاذ أو حكم أو كشهادة أو إجازة، ليس ذنب المهاجرين الصغار من الأفراد المسحوقين، أو فئات تحيل على شرائح مجتمعية بعينها عادة ما تكون في طليعة ركب المهاجرين من قبيل البطالين، الفقراء، المعوزين، الباحثين عن حياة الحرية والرفاه(..) ، وليس أيضا حكرا عليهم بمفردهم، وإنما هو إشكال منظومة برمتها تبجل الآخر ولا تتوانى عن تقديسه، بدليل أنها لا تعترف بأبنائها إلا إذا أمسا مخطوبي الود من طرف الآخر .

وأمام هذا الواقع المأساوي الذي يسم المنظومة ككل، أضخى المثقف في العالم العربي عموما والمغربي خصوصا، إدراكا منه للوضع المرضي المستشري في البنية المجتمعية، وحال الانفصام والازدواجية التي يقدر بها النظام السائد الأشياء يهرول إلى أوروبا أو أمريكا إذا ما أراد أن يثبت ذاته، والأمثلة في هذا الشأن عديدة ولا حصر لها .

لقد استغل الكاتب هذه القصة ليقحم كل آرائه ومواقفه بخصوص هذه القضية الحساسة التي تؤرق عديد الفاعلين والمنظمات في الشرق والغرب، ومن خلالها فتح نوافذ لينتقد السلطات والمثقف على حد سواء، وليعرب عن قلقه بشأن الأوضاع البائسة التي تحيا في كنفها شعوب المنطقة المغربية، وكذا حسرته على الحال المؤسفة لشبابها الذي أمسى بلوغ الضفة بالنسبة له بمثابة الحلم، وبمثابة الخيار غير القابل للجدال والنقاش، بالرغم من علمه المسبق بأن احتمال بلوغ الضفة الأوروبية في قوارب الموت يساوي واحدا في المائة، واحتمال الموت يساوي (99) بالمائة .

ولانضغاط الكاتب بهذا الموضوع، حرص كل الحرص على تعريته على صوره الدراماتيكية المؤلمة وإضاءة جوانبه الداجية، ولهذا لم يسلط الضوء على فاطمة المغربية بمفردها بل على نماذج بشرية متنوعة من القارة الإفريقية(الجزائر، المغرب، أدغال إفريقيا).

.. " كأن المركز محشر أغنام أو إحدى أسواق الهند العتيقة ففيه أعداد كثيرة من الحرافقة القادمين من الجنوب، أشكال وألوان .. كان بالقاعة إحدى عشرة امرأة، منهن ثلاث نساء إفريقيات والبقية من المغرب والجزائر، كنّ جالسات وكأهن في مأتم .. أخذتنا شرطية إلى حمام قريب وأغلقت علينا بمفاتيح، وقالت أمامكم ساعة ونصف لتنظيف أجسادكن من أملاح البحر والأوساخ، وقبل أن تكمل جملتها أجبتهما باللغة الإسبانية: "إنهن نساء شريفات والفقر ليس وسخاً"، فنظرت إلي ملياً ثم سألتني، ما لذي جاء بك إلى هنا وأنت تحسنين الإسبانية؟ قلت جاءت بي هضبة الدموع"(La guetade lagrimos) (ميهوبي، 2008: 401).

" وقضيت ثلاثة أسابيع أستمع إلى قصص لو دونتها في كتاب لنلت من ورائه ثروة وشهرة، فكل واحد وواحدة من الموقوفين وراهه قصة تختزل مأساة أهل الجنوب المأخوذين بسحر الشمال وجنة أوروبا، وأذكر أن واحدا قال: انحنوني يوماً واحدا في مدريد أشاهد فيه مساء إسبانيا .. وأشاهد فيه مباراة الريال ثم اشنقوني في أي ساحة (ميهوبي، 2008: 402).

وقد يبدو ممّا يرشح عن الشاهدين- وهما يخبرانا بحالة المهاجرين في ملجأ المغتربين بإسبانيا -أن الرواية في هذه القصة) المضمنة (شخصية رئيسية في النص، لكن الأمر ليس كذلك، فهي وإن كانت تعبر عن الطبقة التي تكلمنا عنها، ليست سوى ناظمة للحكي، حكايات الآخرين، المهاجرين رجالاً ونساء، الإفريقي والإفريقية والجزائري والجزائرية، المغربي والمغربية، بإيعاز من صاحب الإبداع ليعكس رؤياه للعالم- باعتباره فرداً ينتمي إلى هذا الحيز أو هو جزء لا يتجزأ منه -حول مأساة عالم الجنوب وفي طبيعتها المغرب العربي، في مشاهد تراجيدية سوداوية قاتمة للغاية، تنقل لنا اغتراب الإنسان وضياعه في مجتمعات هذا العالم، وهو يتبدى إمّا مكسوراً أو مقموعا أو مستلباً حتى النخاع، والخيبة تعصف برياحها الصفراء في أوردته، بسبب البطالة والتشرد والنكران والإجبار وما إلى ذلك، ممّا جعله لا يجد أمامه سوى الهجرة والبحث عن لقمة العيش في بلاد الآخر. وبهذا المنظور تصبح الرؤيا ليست تجريدا للأحداث وتسجيلا للوقائع، وإنما خطاب يسعى إلى فضح الوضع المهترئ في عالم الجنوب وتعرية الاختلالات التي يعيشها على مستوى النظم السياسية والنخبوية والوجودية ككل، وتصوير لحال اللامبالاة بالبنية التحتية للمجتمع.

إلى جانب هذه الحقائق نجد رؤيا العالم التي يسيجها المؤلف بين ثنايا هذا الاعتراف ترهص على مسألة أخرى، تؤشر على حيثية خطيرة، وقد أشار إليها النَّاص عن قصد كونها تنسحب على أي مهاجر يبلغ الضفة، هي السقطلة المدوية أو الزلل اللامغتفر، أو بالأوضح الأفصح الخطأ الشنيع الذي وقعت فيه فاطمة، عندما سقطت في حبال رفاثيل، فتزوجت من غير المسلم وراحت تنفذ مشروعه بحذافيره من دون علمها، حتى غدت جزءا من مخططه، وكيف أنها لم تكشف الكذب والتضليل الذي مارسه عليها لمدة ثلاثين سنة. فهذه النقطة تجلي واقعا مريرا آخر يكتنف حياة المهاجرين، يتمثل في الخراب الذي قد يجنونه على أوطانهم بالدرجة الأولى، وعلى أنفسهم بالدرجة الثانية، وما تهجس به قصة فاطمة مع رفاثيل إلا جزئية مبسطة وصورة مصغرة لهذا الخراب، ذلك أن رفاثيل لو لم تردعه رؤيا الحلم المدوية التي أعادته إلى عين العقل وجادة الصواب، لكان نفذ مخططه تاركا فاطمة تحيا على وقع الكآبة والندم وتأنيب الضمير، وهو ما يعني أن العلاقة بين رفاثيل وفاطمة ليست مجرد مأساة فردية، بل هي صورة مصغرة للعلاقة بين الغرب والشرق، القائمة على أساس الشد والجذب، والاختراق الدائم لـ "الأنا" من طرف "الآخر" نتاج التصادم الدائم بين الطرفين، والهوة الشاسعة ما بينهما التي عمقت رقعتها المشاكل والإشكاليات التي ما انفكت تطرح بقوة، من قبيل: صورة العربي/المسلم المهزوزة لدى الغرب، إشكالية الهوية الحضارية والتفوق الحضاري .. وغيرها، ولذلك ليس من قبيل الصدفة- بهذا الصدد - أن يطلق رفاثيل اثرى لقائه الأول بفاطمة ما مؤداه :

.. "كنت تنظرين إلي كما لو أنك عثرت على ما جئت من أجله، وكنت أنظر إليك كما لو أنك القشة التي سأعلق بها للنجاة من الغرق، أنا من جاء يحمل ساعة الفرج إليك" .. (مهبوبي، 2008: 405).

أو قوله لاحقا .. "نجحت في أن أجعل منك واحدة من سبايا القشتاليين المؤجلة منذ خمسة قرون، فنسيت أهلك ومراكش ولم يعد لك سوى رفاثيل هذا الإسباني الذي وعدك بالجنة وهو من ظل ينفخ في نار جهنم ثلاثين عاما" .. (مهبوبي، 2008 : 405).

وهكذا صارت فاطمة مفعولا بها، تخدم مشروعا مدمرا من حيث لا تدري، أو بالأحرى صارت في خدمة طرف من طرفي ما تكنيه بعض الخطابات الغربية بـ "صراع الحضارات"، الصراع بين الشمال والجنوب، أو بين الشرق المسلم المتخلف والغرب المتقدم المسيطر، الذي يكن العداء للعالم الإسلامي ويتهمه بالإرهاب مع أنه هو من اصطنع هذا الأخير.

إنَّ الرؤيا التي يستثيرها "مهبوبي" في الاعتراف تقوم على السَّجال الفكري، فهي من جانب تدعو إلى ترجيح كفة العقل ومنح الوجدان حقه في التعبير بلا مزايدة، ومن جانب آخر تدعو إلى عدم الانصياع للهواجس الفردانية المتسلطة والغريزية الفجة، أو المصالح الشخصية الواهية، وقد ظلت توزع هذه القيم عبر حوارات شخصيتي فاطمة ورفائيل على امتداد مساحة الاعتراف، مستفيدة في ذلك من تجارب النَّاص المهنية المتمثلة في احتكاكه بالآخر واطلاعه على طبيعة تفكيره.

الخاتمة:

ختاماً يمكن القول أن رؤيا العالم التي يؤججها اعتراف "الفجيعة على أستار الكعبة" في رواية "اعترافات أسكرام" تأخذ بعدين اثنين، أولهما عام يسلط الضوء على السَّجال بين الأنا والآخر في امتداداته التاريخية الشاملة وتطوراته الآنية/الإرهاب، وثانيتها خاص يستقرأ حيثية سطوة "الآخر" والتبعية له.

فأمّا على الصعيد الأول: تغيّت الرؤيا إثارة النقاط الهامة التالية:

-من الطبيعي جداً أن يصور "الآخر" نفسه دائماً في الريادة، ويموضعها مرادفة للمدنية والانفتاح الحضاري، لأن ذلك شعور طبيعي وفطري في الإنسان والإنسانية، ونعني بذلك شعور التفوق والسمو، ولكن بالمقابل هذا "الآخر" مدان، ما دام لم يستوعب بعد من تاريخ البشرية الطويل والعريض معنى تحرير الإنسان من الرواسب المقيتة والتكلسات العنصرية.

-الأنا العربي/المسلم ضحية منظومة فكرية ومعرفية صنعها "الآخر"، وأججتها الأنظمة التي تحكمه.

"الآخر" باعتماده على سياسة استصغار "الأنا" وإقصائه وخلق العداوات الوهمية، هو في الحقيقة يحافظ على توازنه الشخصي/الداخلي، المبني أساساً على صورة ذهنية تاريخية تدين "الأنا" وتشينه، وتموضعه في خانة الخصم الدائم، والعدو والأبدي.

-الأحكام المسبقة تمتح من رصيد تاريخي معرفي جمعي توارثته أجيال "الآخر" "عن" الأنا "أباً عن جد، وهي تنهض بترسيخ وعي جمعي غايته الحفاظ على المصلحة الاجتماعية، والتركيبية الذهنية للمجتمع الغربي.

أمّا على الصعيد الثاني فنسجل العناصر التالية:

-يعرج "مهبوبي" على مواضيع المرجعي الحي والراهن، وبالذات مرحلة الإرهاب الدموي بتداعياته المختلفة، التي مزقت العالم الإسلامي وحولت المنطقة العربية إلى مناطق تنخرها الحروب والانقسامات، يمتطي أبنائها قوارب الموت مفضلين الهجرة على البقاء فيها.

-الاعتراف يتغيّر من خلال رؤيا العالم التي يؤثتها، الإدلاء بشهادات ومواقف الكاتب من التحولات التي يعرفها العالم على المستوى المحلي والإقليمي والدولي، وتأتي هذه الشهادات والمواقف في شكل قراءة أدبية استقرائية، تأخذ ثلاثة أبعاد:

الأولى: قراءة أدبية للتاريخ والإرث الحضاري بشقيه العربي الإسلامي العام والجزائري الخاص، تحاول أن تسلط الضوء على سيولة واستمرار هذا الإرث من ناحية، وأن تستقرأ امتدادات التاريخ وكيفية تفاعل الحاضر بمعينه من ناحية ثانية .

الثانية: قراءة أدبية للراهن في نطاق التحولات التي يعرفها ويحيها الإنسان في الطرف الآني، عرّج ميهوبي ضمنها على مجمل التجاذبات التي تتقاذف هذا الراهن) الحاضر (من هجرة وخيانة، حب وخرافة، وإرهاب ونبوءة، وتكالب وتطرف...إلخ .

الثالثة: قراءة أدبية استباقية استشرافية، وظف في مضمورها الفن المتخيل لاستشراف العلاقة بين الأنا والآخر بمنظور روائي/أدبي، ولكن برؤيا استراتيجية تنم عن بعد نظر.

-نظرة الآخر/الأجنبي إلى الأنا/المسلم في ظل مزاعم الإرهاب.

-نظرة الأنا/المسلم إلى الآخر/الغرب في ظل أحجية العصر "الإرهاب".

وجميع هذه القراءات الرؤيوية تطالعنا بعوالم افتراضية على تماس بالعوالم الواقعية، حيث نجدها تعبر عن أفكار تحمل في طياتها أبعاد العمولة، ومآلات العمولة على العالم بصفة عامة، والحيز العربي الإسلامي بصفة خاصة، وتعرج في مضمار ذلك على وضع الإنسان من خلال نماذج وعينات مختلفة ترصد واقعه بمختلف مظهراته وأشكاله، سواء وهو تحت طائل الغطرسة والبطش، أو تحت طائل التهميش، أو سواء وهو يتبدى مناضلا من أجل الحرية والعيش الكريم، أو مكافحا من أجل التحرر من الاستبداد والعبودية، أو من برائن الاحتلال في شكله القديم وفي شكله الحديث الذي يحمل عنوان الإرهاب .

التعليق والشروح:

1- لأننا سنتناول في هذا الفصل الإجرائي رؤيا العالم، باعتبارها تحيل على الشق الفكري لدى النّاص/الكاتب، الذي يسبق عملية التبلور النهائي للنتاج الأدبي، والذي يمتح في الأساس من التخيل، ويشي بمعنى حلمي) الحلم(، فإننا سنوظف الرؤيا) بالألف (للإشارة إلى " رؤيا العالم"، باعتبارها مشتقة من الفعل " رأى "والجمع" رؤى "أي ما يراه الإنسان في منامه، كما أنها تعبر عن التجربة التخيلية للمبدع الكاتب التي تتجاوز الواقع، بينما الرؤية تشي بمعنى حدسي ومرئي، هو مرتبط أشد الارتباط بالجسد

والحواس، أي يتصل بالواقع ولا يعبر في طياته عن المكنونات وعوالم التخيل). ابن منظور جمال الدين، اللسان، مادة رأى، دار المعارف، القاهرة، (1979 الفيروز آبادي، مادة رأى، القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، القاهرة، (1935).

2- ونقولها بصريح العبارة حتى لو كان هذا العربي في مرتبة "أينشتاين" العلمية.

قائمة المراجع:

- الفيروز آبادي، 1935، القاموس المحيط، مادة رأى، د.ط (المطبعة الأميرية، القاهرة،
- ابن منظور جمال الدين، 1979، اللسان، مادة رأى، د.ط (دار المعارف، القاهرة،
- الزهراني معجب مع مجموعة من المؤلفين، 1999، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، أفق التحولات في الرواية العربية، ط1، دار الفنون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان .
- أزراج عمر، أبريل 2010، الهوية شرط اللغة وإمكانات التحويل، جريدة الخبر، عدد: 5972، الجزائر .
- بويجعة محمد بشير، وأنا والآخر، منشورات دار الأديب، وهران.
- دراج فيصل، 1992، دلالات العلاقة الروائية، د.ط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق .
- هويدي فهد، 1990، مقال "من يعادي من"، جريدة الأهرام المصرية، يوليو، عدد: 17، القاهرة .
- حمود ماجدة، 2013، إشكالية الأنا والآخر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 398، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت .
- كاضم نادر، 2004، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- لبيب الطاهر، 1993/1996، الآخر في الثقافة العربية، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، أوراق الندوتين الدوليتين للجمعية العربية لعلم الاجتماع، تونس .
- مسلم محمد، 2004، خصوصيات الهوية وتحديات العولمة، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر.
- محمد عمارة، الإسلام والآخر من يعترف بمن؟ ومن ينكر من؟ د.ط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة.
- مهبوبي عز الدين، 2008، اعترافات أسكرام، ط1، جمعية البيت للثقافة والفنون، منشورات البيت، الجزائر.
- ناظم عبد الواحد الجاسور، 2003، الفكر السياسي الأمريكي المعاصر، مركز زايد للتنسيق والمتابعة، الإمارات العربية المتحدة .
- رسول محمد رسول، 2002، محنة الهوية، مسارات البناء وتحول الرؤية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- شلتاغ عبود، الأدب والصراع الحضاري، د.ط، دار المعرفة، دمشق .
- تشومسكي نعوم، 2001، النزعة العسكرية الإنسانية الجديدة، تر: أيمن حنا حداد، د.ط (دار الآداب، بيروت.
- عبده قاسم قاسم، المسلمون يتعرفون على الآخر، مجلة العربي، موقع المجلة، وزارة الإعلام، الكويت .

"سجّال الأنا مع الآخر بين أحجية الإرهاب والعداء التاريخي"
("قراءة في الاعتراف الثاني من رواية" اعترافات أسكرام)

-فيليب هنتنجتون صامويل، 1995، صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي، تر: طلعت الشايب سطور، ط(1)، مكتبة مديبولي القاهرة .

المراجع الأجنبية:

-Tap, Pierre, 1986, production et affirmation de l'identité in identité individuelle et personnalisation, (Ed.) Identités collectives et changements sociaux, Toulouse, Privat.

مباحث متفرقة

مفاهيم الشعرية وعلاقتها بالمنهج النقدي الحديثة

Poetic concepts and their relationships with modern critical approaches

يوسف بغداد

Youcef BAGHDAD

جامعة سعيدة د.مولاي الطاهر، youcefbaghdad@gmail.com

النشر: 2020/06/30

القبول: 2019/07/15

الاستلام: 2020/03/09

ملخص:

إنّ اتصاف النظرية الشعرية الحديثة بالاتساع والشمولية، خلق لها علاقاتٍ مختلفة مع عدّة مناهج نقدية حديثة، كاللّسانيات والأسلوبيات والبلاغة والسميائيّات... وهذا كلّه راجع لأنّ الشعرية في بحثها عن العلاقات المتنامية بين مكونات النصّ اعتمدت على مختلف المستويات اللغوية: "الصوتية والإيقاعية والتركيبيّة والدلالية والتشكيلية". وبالتالي كانت علاقات الشعرية مختلفة، كما أنّ للشعرية علاقات أخرى مع مكونات مصاحبة للإبداع الأدبي "كالمواقف الفكرية، التجارب، العقائد الإيديولوجية، رؤيا العالم...".

كلمات مفتاحية: النظرية، الشعرية، النقد، المناهج.

Abstract:

The characterization of modern poetic theory in its breadth and comprehensiveness has created different relationships with several modern critical approaches, such as linguistics, stylistics, rhetoric, and semiotics. And semantic and plastic. "Poetic relations were thus different, and poetry has other relationships with components that accompany literary creativity" such as intellectual attitudes, experiences, ideological dogmas, the vision of the world.. "

Keywords: theory, poetry, criticism, curriculum.

المؤلف المرسل: يوسف بغداد ، الإيميل: youcefbaghdad@gmail.com

تمهيد:

تطورت النظرية الشعرية الغربية الحديثة بتطور النقد الأدبي الحديث، واتسعت مجالاتها عبر مراحل مختلفة، إلا أنها ظلت تمارس نشاطها النظري باعتمادها أو استنادها على مناهج لغوية اشتغلت على الفن الأدبي كالمناهج اللسانية بالخصوص. في حين يعتقد أغلب النقاد في العصر الحديث أن فكرة تأسيس نظرية شعرية حديثة ترجع في أساسها إلى الشكلانيين الروس، حيث رأوا أن الأسلوبية والشعرية والأدبية مصطلحات ذات معنى جمالي، وذلك لأنها في معظمها تهتم بالاستعمال الفني للغة، والتوظيف المقصود لتقنياتها، كما أن الأسلوبية تهدف لدراسة الفنون الأدبية وذلك بهدف إبراز الظاهرة الجمالية فتدرس محاوراً مهمة خاصة في النص الشعري كالفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، الأصوات، التوصيل... كل هذه المحاور وغيرها جعلت العلاقات تتطور أكثر بين "الشعرية والأسلوبية"، حتى صار مجالها واحد أي البحث عن الصفات الجمالية للنص الأدبي عبر مستويات مختلفة.

هناك رأي آخر يقول بأن حقيقة "الشعرية Poétique" ترجع إلى أصول أخرى، وقد بنيت هذه الآراء حول علاقة الشعرية بالمعارف الأخرى سعياً منها لتأسيس منهج ومفهوم عام للنظرية الشعرية، فقال بعضهم: "أن الشعرية وليدة اللسانيات"، وقال آخرون: "أن لها علاقة بالبلاغة القديمة...". كل هذه الاختلافات والرؤى أوصلت الشعرية إلى مفترق طرق فصارت بذلك الشعرية شعريات. ظل همّ النقاد المهتمين بهذا المجال منصباً حول إقامة علم للشعر أمثال "ر. جاكبسون roman jaskobson" وج. كوهن jean Cohen" وت. تودوروف "tztvetan todorov"، كما سعوا أيضاً إلى تحديد أدوات الشعرية في بحثها عن قوانين الخطاب الأدبي، كما أنهم استطاعوا إضفاء صبغة "الموضوعية Objective" أي ضرورة وصفها للنص وصفاً صحيحاً، وذلك باستبعاد المؤلف والاهتمام بالموضوع أي الخطاب الأدبي.

أسهمت الشعرية ومكتسباتها الكثيرة في إثراء تصوّرات جديدة للأدب كالاتجاهين النفسي والاجتماعي، ولعلّ أول علاقةٍ للشعرية هي علاقتها بـ "الأدبية Littérarité" (حسن ناظم، 1994: 35-36). التي هي حقل موازٍ للشعرية وقريبة منها، وحققتها أنها مفهوم خالص في الأدب، أي شاعري منذ البداية، أو كما قال "جاكبسون" أن موضوع الأدب هو الأدبية. يعتبر هذا المفهوم سيميائياً يخص النصوص الأدبية أي تميّزها عن غير الأدبية.

تتسم الأدبية بالعلمية (علم الأدب) وهدفه تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسماً مشتركاً بين الأعمال الأدبية. ولهذا فـ "الشعرية والأدبية" لهما غاية واحدة إلا أن مصطلح الشعرية عرف رواجاً أكثر من مصطلح الأدبية.

لهما أيضاً مفهومان متوازنان في الطرائق، ولكن الأدبية أحياناً تسقط لكونها تصبح موضوعاً لعلم الأدب وموضوعاً للشعرية، أو تسمى هنا علاقة منهج بموضوع. أيضاً للشعرية علاقة بالمتلقي (القارئ) الذي يعطيها صفة الموضوعية التي ليست مطلقة بالنسبة لها، كما أن الموضوعية التي اكتسبتها الشعرية

راجعة إلى استنادها للنص الأدبي في عملية استنباطها للقوانين، وكذلك إلى اختلاف نظريات الشعرية على الرغم من وحدة النصوص، فالقصيدة أو النص الشعري واحد والاختلاف موجود في طبيعة المفاهيم والقراءات، والشعرية عبر تاريخها الطويل لم تخضع لمنهجية واحدة فقط.

1- الشعرية اللسانية:

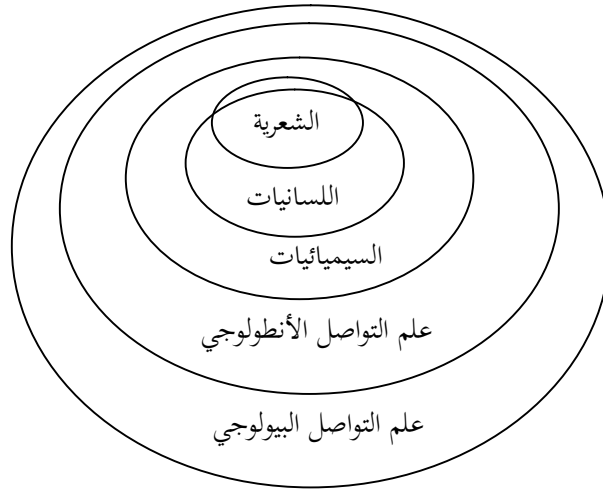
لقد صارت اللسانيات علماً يوم تبنّت مع "دي سوسير" De Saussure "مبدأ" المحايثة "immanence" أي تفسير اللغة باللغة، وكان لا بدّ للشعرية أن تتبنّى نفس المبدأ، فالشعرية محايثة للشعر وهو مبدؤها الأساسي، كما اللسانيات تهتم باللغة وحدها، والفرق بينها أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة موضوعاً لها بل تقتصر على شكل من أشكالها، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات، وليس خالف أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي (جون كوهن، سنة: 40). إنّ أبرز من مثل "الشعرية اللسانية" هم: "جاكبسون، وسمويل ليفين ونيكولا ريفي" وغيرهم من اللسانيين المهتمين بالشعر.

لا تكمن أهمية اللسانيات في تحديد الدراسة اللغوية، بل إنها ممتدة لتدخل إلى العلوم الإنسانية لتمدّها بالمبادئ والطرائق، وهذا ما أجبر الشعرية على التعامل معها لأنهما يشتركان في العمل على مقارنة النصوص، وعلى الرغم من أنّ الدراسة اللسانية ليست كافية لتحليل الشعري ومردده لأن الأنظمة الشعرية ليست بنى شعرية كلها بالضرورة. أما عن دور الشعرية فقد نقلت اللسانيات من دراسة اللغة من داخل الكلمة والجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب (حسن ناظم، 1994: 66).

يعتبر "رومان جاكبسون" رائداً للشعرية اللسانية منذ مساهمته في تأسيس حلقة براغ سنة 1926، وخروجه من روسيا نحو تشيكوسلوفاكيا ثم انتقاله إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ومساهمته في تنمية الفكر والثقافة الشكلانية ونشرها لتصبح متداولة عالمياً، وقد ساعده على نشرها تحصيله العلمي المكثف من البحوث العلمية الأثرولوجية والسيمائية (نظرية التواصل) وأيضاً مفهوم الأدبية والقيمة المهيمنة... كلّ هذه الأفكار وظفها في مفهوم الوظيفة الشعرية والتي من خلالها عمل على البحث عن القوانين والميكانيزمات المولدة للشاعرية (محمد العمري، 1990: 20-21).

انطلق "جاكبسون" من فرضيتين هما (محمد العمري، 1990: 22):

- هيمنة الوظيفة الشعرية دون إلغاء الوظائف الأخرى في الشّعر.
 - الوظيفة الشعرية هي إسقاط مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف.
- وكذلك العمل على اكتشاف الفرق بين لغة الشعر واللغة اليومية، فمثلاً رأى في الوظيفة التواصلية اتجاهها نحو المدلول، أما الوظيفة الشعرية فاتجاهها نحو الدليل.
- ويضيف "جاكبسون" أيضاً أن الشعر يمكن تناوله انطلاقاً من أقرب نطاق للخصوصية أو من أي حلقة من الحلقات كـ"التوازي" الذي يجد امتداداً في جميع المستويات.



التصوّر أن الشعر يمكن أن
أقرب نسق إليه.

بيّن هذا
يتناول من

القيمة المهيمنة عنده هي التي تحدّد التفسير لسانية أو سيميائية، وأضاف أنه يمكن النظر إلى
المهيمنة من ثلاث مستويات (محمد العمري، 1990: 24-25):

- مستوى النص: فالعنصر المهيمن يؤثر في العناصر الأخرى، فالتجنيس والقافية تفاعل بين الصّوت
والدلالة لكن دراستهما تتم غالباً ضمن المستوى الصّوتي، وهناك مستوى هيمنة القيم فنية أو
فلسفية جمالية في فترة من الفترات وعند اتجاهٍ معيّن فتؤثر في الفنون المجاورة لها.

ما يستخلص من علاقة "الشعرية باللسانيات" هو أنّ الشعرية أعمّ وأشمل وأعمق من اللسانيات
ويمكنها أن تتخذها منهجاً من مناهجها القرآنية للكشف عن قوانين الإبداع الأدبي وخصائصه، فكما أن
هناك نقاط تقاطع بين اللسانيات والشعرية توجد نقاط اختلاف، ولعلّ أبرزها يستخلص من هذه العلاقة
(حسن ناظم، 1994: 66-67-68-69-70-71-72):

- اللسانيات أعطت للشعرية صبغة العلمية خاصة في مبدأ المحايثة.
- الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة.
- اللسانيات تهتم بالقضايا اللغوية عامّةً.
- مجال دراسة اللسانيات هو الأشكال اللغوية كافة والشعر نوع من اللغة لذا يدرسه اللساني.
- اللسانيات انبثقت من ثنائية "اللغة والكلام"، وبناءً على هذه الثنائية تكونت الشعرية على ثنائية
"الأدب والكلام الأدبي".
- يرتبط مفهوم القيمة المهيمنة عند "جاكسون" بثنائية التزامني والتعاقبي عند "سوسير".

يحاول "نودوروف" الجمع بين اللسانيات والشعرية بتوحيد الموضوع الذي يسميه "الأنظمة الدالة Signifying systems"، ويقول أن العلاقة بينهما مضمرة لأن اللسانيات تعمل على دراسة اللغة من حيث بنياتها (الصوتية والنحوية والدلالية) والشعرية كذلك هذه هي مواضعها التي تشتغل عليها.

2- الشعرية الأسلوبية:

يرى بعض النقاد أن "الشعرية" تحتوي "الأسلوبية" وتتجاوزها، فالأسلوبية تعمل على البحث عن الخصائص التي تميز الفنّ القولي، وذلك بدراسة ما هو موجود في النصّ بينما تسعى الشعرية لدراسة الشفرات. أيضاً الشعرية تفيد من نتائج الأسلوبية فتتبع المميزات الأسلوبية (الصوتية والتركيبية والدلالية)، في حين تدرس الأسلوبية الأساليب والأنظمة والعلاقة بينهما (ميادة كامل إسبر، 2011: 93).

إذن فالحقيقة تفيد أنّ الشعرية تشتمل الأسلوبية وتعتبرها إحدى مجالاتها فمثلاً "رومان جاكبسون" شعرية تدرس اللغة ضمن نطاق ذو منحنى أسلوبي، فقيل أنه أبديل كلمة "أسلوب" بكلمة "وظيفة" حيث رأى أن لكل نصّ تركيب خاصّ به، وبالتالي فدراسة الأسلوب غير ممكنة.

ويرى بعض النقاد أن الشعرية جاءت لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية (محمد جاسم جبارة، 2013: 77)، فهي لا تقف عند الحاضر والظاهر في لغة الإبداع، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، حيث أنّ الاهتمام بالأساليب ودراساتها في العصر الحديث هو الذي أعلن عن ميلاد الشعرية الحديثة. لقد تنوّعت اتجاهات الأسلوبية فصارت عدة أسلوبيات لكلٍ منها مرجعيتها النظرية، ف"الأسلوبية التعبيرية" تدرس علاقة الصيغ بالفكر وكذلك تدرس قيمة الأدوات الأسلوبية التي يستخدمها في التفكير، وأبرز أعلام هذه الأسلوبية الذين مثلوها: بيار جيرود و"pierre Giraud" وشارل بالي "Charles bally"، فبالنسبة لهم دراسة التعبير ضرورة لا بدّ منها، بينما هناك اتجاه آخر يرى في الأسلوب أنه كاشف للنمط التفكيري لصاحبه ويسمّى بأسلوب الفرد وقد مثل هذا النوع من الأسلوبية "ليوسبترز LEO SPITZER" وعلاقة الأسلوبية واضحة بالمنهج البنوي لأنها تقابل بين اللغة والخطاب. وهناك الأسلوبية التكوينية التي تتجه نحو غايات الأدب أكثر ممّا تتجه نحو أصله (عبد السلام المسدي، 1988: 31-32).

- الأسلوبية فيها تداخل بين اللسانيات والشعرية أو بين الأدب واللسانيات.
- الأسلوبية هي دراسة لخصائص اللغة التي يتحوّل النصّ بموجبها من السياق الإخباري إلى وظيفة التأثير والجمال.
- الأسلوبية تصف الخصائص دون أن تعنى بالمتلقّي، كما أنّها لا تهتمّ بالسياق عكس الشعرية.
- تطبيقات الشعرية تحاول تأويل النصّ أو بالأحرى استجلاء القوانين التي تولد تلك الشعرية.
- تبنّت الشعرية التوجيه التنظيري لذا فلا بدّ أن يتوفر لها ما يحقق لها تنظيراتها ويطبّق مبادئها الإجرائية ولهذا اعتمدت على الأسلوبية وأيضاً التأويلية (عبد السلام المسدي، 1988: 60-61).
- تعنى الشعرية بربط درجة الشعرية الوظيفية بعدد المقولات الأسلوبية.

3- الشعرية البلاغية:

مثل هذا الاتجاه البلاغيون البنيويون حيث استفادوا من اللسانيات كما استثمروا أيضاً في نتائج الدراسات البلاغية القديمة ولعلّ أبرز من مثل هذا الاتجاه "جون كوهن" في كتابه (بنية اللغة الشعرية Structure de la langue poétique) و"مولينو MOLINO وطامين TAMINO" في كتاب (Introduction à l'analyse linguistique de la poésie) (مدخل إلى التحليل اللساني الشعري)، وكذلك "كبيدي فاركا KIBEDI VARGA" في كتابه (ثوابت القصيدة Les constantes du poème). فهؤلاء النقاد تحدّثوا عن لغة الشعر من خلال شعريتها لا من خلال نحوها، أي اعتبروا الشعرية عبارة عن بلاغةٍ مجددة في ضوء المفاهيم اللسانية (محمد العمري، 1990: 32).

يتفق هؤلاء النقاد الباحثون على أن للبلاغة القديمة رصيد معرفي وثيق الصلة بالنص الشعري، فهم ينتقدون النتائج التي وصل إليها أصحاب الاتجاه اللساني، فيأخذون بطرقهم البحثية لا بنتائجهم، فقد حاولوا إعادة النظر في مفاهيم الشعرية القديمة والبلاغة التقليدية ومراجعتها لكي تكون قادرة على الوصف والتفسير.

فالبلاغة والشعرية تأخذان المشروعية من النص، أو كما يرى "كوهن" أن مشروعية البلاغة تعود إلى خصوصية الشعر وهي الجمال الذي لا يمكن أن يوصل إليه علم النفس ولا علم الاجتماع.

في مؤلّف آخر له (البلاغة والأدب) (محمد العمري، 1990: 34-35) حاول "كبيدي فاركا" بعث البلاغة العامة، وهذا باعتبار التداخل بين بلاغة الخطاب الإقناعي والشعرية، حيث يساوي بين الشاعر والخطيب فيراهما يتجهان لمخاطبة أحدٍ ما، ويصرّح "كبيدي" أيضاً أنه اعتمد في مؤلفه خطى وجهود المدرسة الألمانية في تجديد البلاغة القديمة والتي استطاعت أن تعيد البلاغة الأرسطية العامة (بلاغة الخطاب والشعر) من جديد، هذا سيترتب عنه فيما بعد ميلاد البلاغة العامة والمختزلة والبلاغة الإقناعية المتضمنة للبلاغة الشعرية التي ستظهر على يد "رولان بارث ROLAND BARTHES" و"جيراجنيت GERARD GENTTE".

حاول أيضاً "هنريش بليث hemriceh plett" عرض خطوات التحليل البلاغي، وذلك بتحويل البلاغة القديمة من المعيارية إلى الوصفية العلمية، أي من الاهتمام بالبلاغة وبكيفية إنتاج النصوص إلى الاهتمام بكيفية التحليل العلمي للنصوص.

إذن فعلاقة "البلاغة والشعرية" عبارة عن ترابطٍ وازدواجية، فكما أنّ الشعرية محاولة لوضع نظرية عامة ومحايدة للأدب، فالبلاغة أيضاً علم كأي ينظم اللغة ويعمل على ضبط القوانين في الإبداع بشقيه الشعري والنثري (عبد القادر زروقي، 2015: 138).

- ما يعاب على البلاغة القديمة أنها وقفت عند المرحلة الأولى من البحث (التصنيف).
- عملت على تقسيم الأصناف من الانزياحات ورتبتها فقط.

- لم تبحث عن البنى المشتركة بين الصور المختلفة.
- الشعرية تهدف إلى البحث عن البنى المشتركة بين الصور المختلفة عكس البلاغة.
- أهمّ مقوّم اشتغلت عليه البلاغة والشعرية هو الانزياح.
- اشتغلت الشعرية على قضية الشعر وأنه ليس نثراً بل هو نقيض له.
- الشعرية خاصة ومميزة أو طاقة موجودة داخل الكلام، فهي تعمل للوصول إلى حقيقة ولا تصل إلى ماهيته وجنسه، بل إن صفات الأشياء جزء منها.
- البلاغة الجديدة تبحث عن لغة رفيعة وراقية، وهذا ما عمل عليه المنظرون على مرّ العصور وهو محاولة إيجاد هذه القوانين التي تعطي للأقوال فاعليتها، وهنا تشترك مع الشعرية.
- الشعرية مفهوم واسع يصل بين الشعر والخطابة أو التخيل والتداول وهذه من مباحث البلاغة أيضاً.
- تمثل الشعرية قوانين النصّ فهي تعمل على تحديدها والبحث عنها وضبطها وكذا مدى استجابتها للقوانين العامة التي هي من متطلبات العلم الكلي (البلاغة).
- وتحقق هذه القوانين هو التمثيل الحقيقي للشعرية فنصل إلى "الشعرية - البلاغة".
- تكون البلاغة مكان الشعرية حين تغيب عنها روح المنظر وشخصيته، وحين لا تستخدم العاطفة، وحين لا يعترف بالأعراف المجتمعية ويتجرّد منها.
- البلاغة إن استغنت عن "الإيتوس Ethos": (الزعة العاطفية، تمجيد الذات، الانا) و"الباتوس Bathos": (مبحث يعمل على كشف العاطفة والذاتية) والحجج فهي تتطابق مع الشعرية أو الأسلوبية (عبد القادر زروقي، 2015: 139)، وهذا ما حصل مع بلاغة "أرسطو" التي كانت عاجزة كامنة في فنّي المأساة والملهاة والأدب اليوناني، أي لم تكن شاملة لكل الآداب.
- ماهية الشعرية لا تتغير بتغيّر الألسنة بل تبقى كما هي ذاتها، حتى في حالة خضوعها للشعرية الغربية أو للشعريات الأخرى.

4- الشعرية السيميائية:

يسعى هذا المنهج إلى إدخال البلاغة في النظام السيميائي وقد مثّل هذا الاتجاه "يوري لوتمان YORI LOTMAN" الذي ارتبط بالدراسة الشكلية، وكذلك محاولاته إعطاء دلالة للشكل. زاوجت الشعرية بين البلاغة والسيميائيات الحديثة للوصول إلى ما لم تستطع اللسانيات الوصول إليه. تفرّعت الشعرية السيميائية أيضاً عن سيميائيات "غريماس ALGIRDAS JULIEN GRIMAS".

السيمياءيات هي أحد أبعاد الشعرية اللسانية واعتبر "لوتمان" أحد أهم أقطابها، حيث كان ينتمي إلى مجموعة "ترتو" السيميائية والتي تعتبر وريثة للشكلانية الروسية (محمد العمري، 1990: 44-45)، وقد اشتهر هذا الناقد بكتابه (بنية النص الفني) والذي حاول من خلاله دمج الشعرية اللسانية في سيميائيات الفن عامة.

يطرح من خلاله المفاهيم السيميائية للغة ويقارنها مع اللغات الطبيعية، كذلك يوسّع مفهوم النص ليشمل كلّ إنتاج فنيّ (رسم- سينما).

حاول "لوتمان" إدخال السيميائية على شعرية "جاكسون" ومرجعيتها في ذلك أنّ الفن وسيلة من وسائل التواصل، وأنّ كل الأنظمة المستعملة بين الأفراد لتحقيق التواصل تعتبر لغة، ومن اللغات الممكنة: (اللغات الطبيعية: العربية- الروسية- الفرنسية... الخ).

اللغات الاصطناعية: اللغة العلمية ولغة الاصطلاحات مثل: علامات الطرق.
اللغات الثانوية: (أو لغات التميّط الثانوي) وهي بنيات التواصل التي تعتمد على غيرها في المستوى اللغوي مثل: الأسطورة والدين والفنّ.

تقوم وجهة نظر "لوتمان" على أمرين (محمد العمري، 1990: 46):

1. إحالة المقوم الصوتي واشتغاله على تفاعل الدلالة والصوت تجنيساً وترصيعاً.
2. اعتبار التكرار أهمّ مكوّن شعري، وكذلك الإيقاع والاستعارة.

5- الشعرية السردية:

كان من نتائج الشكلانية الروسية أنها استطاعت أن تخلق فضاءً نقدياً واسعاً في النقد الغربي وخاصة في النقد الرّوائي والذي تخصصّ فيما بعد وأنتج "علم السرديات **Narratology**" ويسمّى أيضاً بالسرديات أو علم السرد أو السردية، وهو مصطلح جاء به "تودوروف" وعرفه بأنه علم القصّ أو الرواية (**La science du récit**) والذي استقاه من أطروحات وكتابات الشلاكنيين الروس خاصة مثل: "فكتور شك洛夫سكي Victor Chklovski (1893-1984)" و"بوريس إيخنباوم Boris Eichenbaum (1886-1959)"، وكذلك عن أعمال "فلاديمير بروب" Vladimir Propp (1895-1970) خاصةً في مؤلفه المهمّ [مورفولوجيا الحكاية الشعبية].

تطور مصطلح "السردية" مع "جنيت"، في حين نجد نقاد آخرين اهتموا بهذا المجال أمثال: "رولان بارث وغريماس".

يؤكد معظم هؤلاء النقاد من خلال مناقشاتهم وكتابتهم أن "السرديات" فرع مهمّ وأوسع من "الشعرية" يهتم بدراسة الأجناس النثرية كالرواية والقصّة والحكاية، في حين أن للسردية مسانلاً تميزها عن الشعرية، وأيضاً هناك مبادئ مشتركة بينهما، أي أن علاقتهما علاقة أصل وفرع.

- الشعرية تبنت الأجناس النثرية منذ الشكلانيين الروس.

- السردية اتسعت في هذا المجال ولم تعد مسألة من مسائل الشعرية.
- أصبحت السردية العلم المقابل للشعرية، والمقصود من ذلك أن مسائلهما فيما يخصّ دراسة النصّ الأدبي بدأت تختلف في عدة مباحث، خاصّةً في تعامل الأجناس الأدبية مع اللغة، أيضاً في المضمون وطرح المواقف خاصة موقف الجنس الأدبي من "المحاكاة" أو "الانعكاس".
- شعرية السرد هي مسألة من مسائل الشعرية.
- الشعرية تدرس الخطاب الروائي بوصفه كلام (Parole).
- استعمل الشكلازيون مصطلح "الشعرية مع السرد" ولم يستعملوا النثرية لأنهم يقدرون قيمة الشعر ويعتبرونه النموذج الأمثل والأفضل لاستخدام اللغة.
- لم يستعملوا مصطلح النثر لكي لا يميزوه ولا يفضلوه.
- الشعرية أسبق من النثر في الجمالية الشكلية.
- العديد من الاتجاهات غير الشكلاكيين الروس اهتمت بدراسة الرواية مثل: نقاد الواقعية الاشتراكية وفلاسفة الأدب الواقعي وتاريخ الأدب كـ "جورج لوكاتش Georg Lukács". وهناك دراسات سردية مختلفة كلها اتخذت تسمية الشعرية [شعرية دستوفسكي لميخائيل باختين/شعرية التأليف لبورس أوزينسكي/والشعرية، شعرية النثر لتودوروف].
- شعرية السرد درست مفاهيم جديدة تتعلق بالخطاب الروائي والتناسخ والفضاء الروائي، وهذا ما وسّع من مجال النثر لكي يصبح ذا طبيعة شعرية وهذا ما فعله ميخائيل "باختين Mikhaïl Bakhtine" (محمد جاسم جبارة، 2013: 53-54-55).
- شملت هذه الشعرية الصحافة والأقوال العامّة والسينما والرّسم وأصبحت تسمى بـ "الشعرية الموضوعية" خاصة عند "أوزينسكي" (محمد جاسم جبارة، 2013: 60).
- ربطت شعرية السرد بين التعبير والدلالة، وحرصت على تحصيل المعنى، وبهذا فهي تجعل من النصّ معبراً للواقع والوقائع.
- الاعتماد على الحوارية الموجودة في النثر الروائي وغير موجودة في الشعر.
- تؤكد على تعددية الخطاب الروائي وفردية الخطاب الشعري.
- الخطاب الروائي أكثر قدرة وتجسيدا وانعكاسا للمجتمع والإيديولوجية من الشعر.
- حضور الفنون البلاغية في تحليل السرد كالجناس والمجاز والاستعارة.
- وظّفت الشعرية السردية البلاغة التقليدية لفهم الرواية والسرد وتحليله.

خلاصة :

لم تستغن نظرية الأدب أو الشعرية المعاصرة الحديثة عن ما هو خارج النص، أو السياق الخارجي، أو بالخصوص عن الأطروحات الإيديولوجية، على الرّغم من ادّعاءاتها بالتزامها مبدأ المحايثة في

دراسة النصوص. والحقيقة التي يمكن أن يستخلصها القارئ المتمعن والمدقق لمعظم الرؤى الشعرية والنظرية عند النقاد الذين سبق ذكرهم يجدها في حقيقة الأمر لا تخلو من كونها معالجة جمالية للطرح الإيديولوجي، فمثلاً شعرية "جاكسون" هي قراءة جديدة لفكر وفلسفة "ماركس" ولكن بالاعتماد على منهج "سوسير" اللساني، وشعرية "جنيت" هي قراءة جديدة للشعرية الكلاسيكية، بالاعتماد على منهج "جاكسون" الشكلي... فجاءت الشعرية خضعت للفلسفات الواقعية والمثالية الحديثة، فنجد الواقعية تمثلت في مصطلح "الانعكاس" الذي أكد عليه "جاكسون" من خلال حديثه عن علاقة الأدب بالمجتمع، أما المثالية فقد ظهرت في مصطلح المحاكاة. للاطلاع أكثر على هذه القضية ينظر (محمد جاسم جبارة، أسئلة الشعرية، 2013: 52-53).

ما يلاحظ عن علاقة الشعرية بالمنهج النقدي الحديثة وجود تداخل في هذه العلاقات، فالشعرية شاملة لهذه المنهج كلها وتستند عليها في معرفة القوانين التي تتحكم في الإبداع الأدبي. وبالتالي قد تتبع منهجية لسانية أو بلاغية أو أسلوبية أو سيميائية. إذن وانطلاقاً من هذه المفارقة يصعب الترتيب منهجياً على الأقل في الحديث عن هذه العلاقات، ولعلنا إذ نقدم "الشعرية الأسلوبية" لتبرير مفاده أن المهتمين بهذا المجال قد عدوا الأسلوبية أو علم الأسلوب علماً ذا منحى لساني ومنهج لغوي وأدبي يهتم بدراسة الخصائص اللغوية، أي معنى ذلك أن الأسلوبية وليدة اللسانيات، هذا ما دعانا إلى تسويقها منهجياً فقط.

قائمة المراجع:

1. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط2 دار توبقال للنشر الرباط المغرب 2014
2. حسن ناظم (1994)، مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1، بيروت/لبنان: المركز الثقافي العربي.
3. عبد السلام المسدي (1988)، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، ليبيا: الدار العربية للكتاب.
4. عبد القادر زروقي (2015)، الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، ط1، بيروت/لبنان: دار الروافض الثقافية.
5. محمد العمري (1990)، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية للشعر)، ط1، الدار البيضاء/المغرب: الدار العالمية للكتاب.
6. محمد جاسم جبارة (2013)، مسائل الشعرية في النقد العربي - دراسة في نقد النقد-، ط1، بيروت/لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء.
7. ميادة كامل إسبر (2011)، شعرية أبي تمام، سوريا: الهيئة السورية للكتاب.

تجليات الأسلوبية في القرآن الكريم من خلال كتاب "ملاك التأويل" لابن زبير الغرناطي
Stylistic manifestations in the holy quran through the book "the angel of
interpretation

عبد الكبير علاوي

Abdelkbir ALLAOUILL

رئيس مركز جسور الدولي للتنمية والدراسات والأبحاث، الرشيدية، المغرب

Abdelkbirallaoui11@gmail.com

النشر: 2020/06/30

القبول: 2020/06/10

الاستلام: 2020/01/31

ملخص:

الأسلوبية مجال يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية، تستهدف الدراسة العلمية للأسلوب ونقل دراسته من المعيارية إلى العلمية التي تقوم على الوصف والشرح، وتهتم بما يحدث للخطاب عندما يتحول عن سياقه الإخباري إلى الوظيفة الجمالية، إذ لم تعد تعتمد على الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية فحسب، بل توسع مفهومها ليشمل كل ما يتعلق باللغة، والكشف عن الخواطر والانفعالات والصور، وبلوغ أقصى درجة من التأثير الفني، وكذا علم النفس والاجتماع والفلسفة وعلوم أخرى.

وعلى هذا الأساس فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه، وتتحدد هذه الاتجاهات بعضها مع بعض في كيان عضوي يجذب القارئ ويستثير تساؤلاته.

الأسلوبية منهج لا يشوش علينا من الناحية العقائدية لأنه منهج وليس نظرية، وأنسب النصوص وقابليتها للتطبيق هو "القرآن الكريم" باعتباره بحرا عميقا لا يدرك قراره وبرا واسعا لا يلحق غباره. فما المقصود بالأسلوبية؟ وما هي اتجاهاتها؟ وما تجلياتها في الخطاب القرآني من خلال كتاب "ملاك التأويل" لابن زبير الغرناطي؟(1).
كلمات مفتاحية: الأسلوبية، المتشابه، القرآن، ملاك التأويل، البلاغة التحليلية.

Abstract:

Stylistics is a field that reveals aesthetic values in literary works; it targets The scientific study of the style and the transfer of that study from the normative to the scientific one based on description and explanation. Moreover, stylistics is interested in what happens to the speech when it turns from the informative context to the aesthetic function, as it no longer relies on words and its relations with sentences, structures and grammatical rules, but extends its concept to including everything related to language, and the disclosure of thoughts, emotions and images. Thus it achieves the highest degree of impact at different levels: Art, Psychology, sociology, philosophy and other sciences. On this basis, Stylistics continues its contemplation on the text through multi-faceted reading; these trends are determined by each other in an organic entity that attracts the reader and raises his questions. As such Stylistics is an approach that does not confuse us

at the level of ideology because it is a method, not a theory, and the holy quran might be considered as an appropriate text for its applicability due to its deepness and profoundness; So What is meant by stylistics? What are its trends?

And what are its manifestations in the Qur'anic discourse through the book "The Angel of Interpretation" by Ibn Zubayr al-Garnati , a descendant of the Andalusia Arabs,

Keywords: stylistics , the aesthetic function, Qur'anic discourse.

1. مقدمة:

الحمد لله حق حمده، والصلاة والسلام على نبيه وعبدته محمد بن عبد الله سيد الفصحاء، وشيخ البلغاء، وخاتم المرسلين والأنبياء.

يتمحور موضوع هذا البحث حول بلاغة القرآن الكريم وإعجازه، من زاوية مهمة لم تنل حقها دراسة وبحثاً، وهي (المتشابهات القرآنية)، والتي تعني وجود اختلافات يسيرة في بناء الأسلوب، والكشف عن هذه الاختلافات في ضوء المقامات، وهذا هو جوهر البلاغة وجوهر النظم وجوهر الإعجاز، وهو كما قال (ابن زبير الغرناطي، 1983: المقدمة) رد على الذين يزعمون أن هذه الآيات المتشابهة دليل على خلل في الأسلوب، وتعارض بين الآيات، فجاء هذا البحث لبيان الحكمة من هذا الاختلاف، وأنه سرٌّ من أسرار إعجازه.

يمثل هذا النوع من البحث البلاغة التحليلية في أعلى صورها، لإبراز خصائص النص ودلالاته، ومحاسن صياغته مع بيان ما فيه من الذوق الرفيع والحس المرهف، وهو موضوع يتميز بالربط الكامل بين الدراسة البلاغية والدراسة النحوية، وحاجة كل منهما للآخر، ولاسيما دراسة التراكيب وخصائصها، ومسألة النظم القرآني.

وفي هذا السياق سنحاول الوقوف على ملامح أسلوبية في القرآن الكريم من خلال كتاب "ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظي من أي التنزيل" لابن زبير الغرناطي، ذلك أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن النظرية العربية التي وضع أصولها الإمام "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه النفيس: «دلائل الإعجاز»، فحين صاغ «الجرجاني» آراءه في النظم لم يكن يبتعد عن فكرة اختلاف الأسلوب باختلاف ترتيب الكلام، وجعل بعضه بسبب من بعض، وكانت دراسات عبد القاهر في التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير، والإضمار والإظهار، والقصر وعدمه، والإيجاز والإطناب، والتأكيد وعدمه، وغير ذلك من وجوه المعاني، وكذلك دراساته لأساليب الحقيقة والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والتورية وحسن التعليل، وغير ذلك من وجوه البيان والبديع، كان ذلك عملاً جديداً في البلاغة العربية، وتفصيلاً واسعاً للأسلوب وتحديداً قريباً من مفهوم الأسلوبية في المذاهب الغربية الحديثة (مجموعة مؤلفين، 1992: ص5).

وسنقف في هذه الدراسة على مقومات المنهج الأسلوبي، وسبب اختيار كتاب ملك التأويل، والتعريف بصاحبه، وإبراز خصوصية المتشابه القرآني، ومن ثم رصد الملامح الأسلوبية في هذا المؤلف الغني بمادته وطريقة عرضه.

2. الأسلوبية منهج تحليلي:

مفهوم الأسلوبية:

جاء في "لسان العرب" لابن منظور يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه (ابن منظور، 1955، مادة سلب.)، وعرف "ريفاتير" الأسلوب: كل شيء مكتوب وفردى قصد به أن يكون أدبا" (شكري عياد، 1985، ص: 37)، كما عرف "جاكسون" الأسلوبية بأنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا. (موسى سامح ربابعة، 2003: ص9).

ويعتبر "شارل بالي" الفرنسي النمساوي تلميذ "دي سوسير" من أوائل المؤسسين لهذا المنهج.

علم الأسلوب مجال يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص. إذ لم يعد يعتمد على الألفاظ وعلاقاتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية فحسب، بل توسع مفهومه ليشمل كل ما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وكلمات وتراكيب، فتداخل مع علم الأصوات والصرف والتراكيب والدلالة لتوضيح الغاية منه، والكشف عن الخواطر والانفعالات والصور، وبلوغ أقصى درجة من التأثير الفني، بل توسع أكثر من ذلك أخيرا ليشمل علم النفس والاجتماع والفلسفة وعلوم أخرى (د. سعد أبو الرضا، 1987: ص116).

تستهدف الأسلوبية الدراسة العلمية للأسلوب ونقل دراسته من المعيارية إلى العلمية التي تقوم على الوصف والشرح، وتهتم بما يحدث للخطاب عندما يتحول عن سياقه الإخباري إلى الوظيفة الجمالية (عبد الراجحي، 1981، ص: 117).

وتتحدد الأسلوبية وفق اتجاهات مختلفة (د. ابراهيم خليل، 2002، ص: 140)، فهي منهج من المناهج الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي معتمدة على التفسير والتحليل، إذ تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجود في البلاغة لتمثل منهجاً نقدياً حديثاً يستند إلى مفاهيم جديدة في تحليل النصوص (محمد عبد المطلب، 1984، ص: 325)، ذلك أن التحليل الأسلوبي لا يقتصر على جانب واحد، وإنما يتعدى ذلك إلى جوانب عدة، يمكن حصرها في ثلاثة عناصر:

1- العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصاً قامت اللغة بوضع رموزها.

2- العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف، القارئ،

والموقف التاريخي، وهدف الرسالة وغيرها.

3- العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقويم الأدبي له. (صلاح فضل، 1992، ص: 100).

معنى ذلك أن الأسلوبية تركز في جانب من جوانبها على الجانب الجمالي، وأثر اللغة، إذ استفادت من الملاحظات البلاغية والنقدية القديمة، كما استفادت من الدرس اللغوي الحديث، ووظفت ذلك كله في دراسات نقدية حديثة لها قيمتها وأهميتها (سعد مصلوح، 1984، ص: 217)، لأن الحديث عن الأسلوب يعني الحديث عن الاختيار، فالكاتب ينتقي من المعجم، وينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها، ثم يأتي بعد ذلك الاختيار الثانوي، وهو اختيار المعاني. (خليل إبراهيم، 1997، ص: 49). وبذلك تفيد الدراسة الأسلوبية في فهم النص الأدبي، بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المستكشفة بطريقة علمية سليمة تتضح مميزات النص وخواصه الفنية، ولا يعني ذلك مزج الدراسة الأسلوبية بالدراسة اللغوية، لأن مجال الدراسة مختلف بينهما، فالدراسة اللغوية تتناول اللغة بحد ذاتها، والدراسة الأسلوبية تتجاوز ذلك إلى كيفية التعبير باللغة (خليل عودة، 1994، ص: 100).

وعلى هذا الأساس فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه، وتتحدد هذه الاتجاهات بعضها مع بعض في كيان عضوي يجذب القارئ ويستثير تساؤلاته.

القيمة العلمية لكتاب ملاك التأويل:

وقد اخترنا كتاب "ملاك التأويل القاطع بندي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظي من آي التنزيل" متن الدراسة لأنه يقف عند الكثير من الظواهر الأسلوبية ويكشف تجلياتها في إطار سياقاتها المختلفة، ويعد أيضاً من أجَلِّ الكتب التي تناولت موضوع المتشابه اللفظي في القرآن الكريم وأنفعها لطالب العلم، مؤلفه العلامة "أحمد بن إبراهيم بن الزبير الثقفي العاصمي الغرناطي" (627-708هـ)، إمام محقق، وناقد مدقق، شهد له العلماء بالتقدم في علوم كثيرة، وفنون متعددة، من أبرزها التفسيرات والقراءات، والنحو وأصول الفقه، وقد حدد المؤلف موضوع كتابه في مقدمته في (توجيه ما تكرر من آيات الكتاب العزيز لفظاً، أو اختلف بتقديم أو تأخير أو بعض زيادة في التعبير) (ابن زبير الغرناطي، ملاك التأويل، 1983: 145/1)، وكان وفيماً للضربين اللذين بنى عليهما مقصود كتابه، فتجده يورد من جهة الآيات المتشابهة لفظاً في السورة الواحدة أو في السور المختلفة، ويبرز ما خفي وراء هذا التكرار من معانٍ وحكم إلهية سامية، ويورد من جهة ثانية الآيات التي سيقى في الموضوع الواحد واختلفت فيما بينها بتقديم أو تأخير أو بعض زيادة في التعبير، ويظهر الأسباب التي اقتضت هذا الاختلاف سواء منها ما رجع

إلى المعنى أو رجوع إلى النظم، ويؤكد التناسب التام، والتلاؤم الكامل بين الآي وما ورد فيها (عبد الرحمان الشهري: <https://tafsir.net/>).

مكانة ابن الزبير الغرناطي العلمية:

هو "أحمد بن إبراهيم بن الزبير بن محمد بن إبراهيم بن الزبير الثقفي الغرناطي"، يكتفى بأبي جعفر، وكذلك بابن الزبير نسبة لأحد أجداده، عُرف بالثقفي نسبة إلى قبيلته ثقيف، وبالغرناطي نسبة إلى غرناطة التي استقر بها وترعرع، كما عرف بالأندلسي نسبة إلى الأندلس، وكان رحمه الله يلقب بالأستاذ تعظيماً لشأنه وتنوياً بمكانته في العلم والدين (ابن الخطيب محمد بن عبد الله: 1/188).

ولد ببلدة جيان بالأندلس عام (628هـ)، ونشأ في بيئة غنية كان لها الأثر في إعانتة على طلب العلم، وانتقل عن مسقط رأسه وهو في سن البلوغ إلى غرناطة حيث نشأ وترعرع وطلب العلم، وبدأ نجمه يسطع، فغلبت عليه نسبة المدينة، فأصبح يلقب بالغرناطي (ابن زبير الغرناطي، 1983: 62/1).

وفي غرناطة أخذ العلم عن عدد كبير من العلماء، فبلغ مكانة علمية رفيعة، وانتهت إليه الرئاسة في الأندلس في علوم الشريعة واللغة العربية، فبرز في علوم التفسير والحديث والقراءات والنحو والتاريخ وغيرها.

لقد تولى "ابن الزبير الغرناطي" التدريس والقضاء، والإمامة والخطابة بغرناطة (ابن زبير الغرناطي، ملاك التأويل، 1983: 65/1)، أما مذهبه: فهو سني العقيدة مالكي المذهب، كان شديداً على أهل البدع كالمعتزلة، والخوارج، والرافضة، وابن الزبير رحمه الله وإن كان ينتسب لأهل السنة، فقد مال إلى المذهب الأشعري في تأويل بعض الصفات. وتوفي ابن الزبير سنة 708هـ بغرناطة. (ابن زبير الغرناطي، ملاك التأويل، 1983: 69/1).

تعريف المتشابه القرآني:

ذكر علماء اللغة أن المتشابه اللفظي يطلق في اللغة على ما تماثل من الأشياء، وأشبه بعضه بعضاً، وعلى ما يلتبس من الأمور (2)، أما متشابه القرآن حين يطلق فإنه يطلق على نوعين:

الأول: المتشابه المعنوي، و يقابل المحكم، وهو ليس مجال البحث في هذا المقال، وخلاصة ذلك أن المراد به: الغامض المشكل مما استأثر الله سبحانه بعلمه كعلم المغيبات، وعلم الساعة، أو أنه مما التبس فهم المراد به من حيث خروج ظاهره من دلالاته على المراد به، لشيء يرجع إلى اللغة، أو العقل أو غير ذلك (3)، وقد تناوله ابن قتيبة (272هـ) في "تأويل مشكل القرآن" و"متشابه القرآن" للقاضي عبد الجبار (415هـ)، والزركشي (745هـ) في "البرهان"، والسيوطي (911هـ) في "الإتقان".

أما النوع الثاني – وهو مجال البحث- فهو المتشابه اللفظي، والمراد به الآيات التي تكررت في القرآن الكريم في القصة الواحدة من قصص القرآن أو موضوعاته، وفي ألفاظ متشابهة، وصور متعددة، وفواصل شتى وأساليب متنوعة، تقديمًا وتأخيرًا، وذكرًا وحذفًا، وتعريفًا وتنكيرًا، وإفرادًا وجمعًا، وإيجازًا وإطنابًا، وإبدال حرف بحرف آخر، أو كلمة بكلمة أخرى، ونحو ذلك – مع اتفاق المعنى العام- لغرض بلاغي، أو معنى دقيق يراد تقريره، لا يدركه إلا من أتاه الله علما وفهما لأسرار كتابه، وهي بحق كنز ثمين من كنوز إعجازه، وسر من أسرار بيانه(4).

ولعل من دواعي قلة التأليف في هذا العلم وعورة مسلكه، ودقة مباحثه وغموضها إلا لمن امتلك الأدوات، ورزق الصبر والنظر الدقيق المتكرر (ابن زبير الغرناطي، 1983: 112/1).

ملاحح أسلوبية في القرآن الكريم من خلال كتاب "ملاك التأويل":

يَعْمَدُ هذا البحث إلى كشف الطريقة التحليلية التي اعتمدها "ابن زبير الغرناطي" في مقارنته المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، بتركيزه على المستويات والظواهر الأسلوبية التي يزر بها من تقديم وتأخير وجمع وإفراد، وتعريف وتنكير... من أجل الكشف عن مظاهر التناسب في النص القرآني واستنباط الأسس الخفية فيه.

وسنرصدها هذا النوع من التشابه الذي حصره الزركشي في ثمانية أقسام (الزركشي، 112/1)، من خلال دراسة واعية لتحليل هذه المركبات بعدّها عناصر جمالية في النص.

الأول: التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير أسلوب في اللغة، وهو عُدُولٌ عن القاعدة العامة، وذلك بتحويل الألفاظ عن مواقعها الأصلية لغرض يتطلبه المقام، إذ يكون هذا العُدُولُ بمثابة منبه فني يعمد إليه المبدع ليخلق صورة فنية متميزة (محمد عبد المطلب، 1984، ص: 200).

ولما كانت البلاغة مبنية على ترتيب الألفاظ وتنسيق دلالاتها وجمال موقعها في السياق، فإن أسلوب التقديم والتأخير له القدح المعلى في هذه البلاغة من أجل التأثير في المتلقي، ولأهمية هذا المتغير الأسلوبي فقد عني به علماء اللغة منذ عصر مبكر، كما تناولت البلاغة المعاصرة بنية التقديم والتأخير لكن بطريقة مغايرة على الأقدمين، وذلك بتركيزهم على الدال الذي ينتقل من موضعه الأصلي إلى وضع طارئ في حركة أفقية مرتبطة مع حركة الفكر من ناحية، وطبيعة المقام من ناحية أخرى. (محمد عبد

المطلب، البلاغة العربية، 1984ص: 235)، أما عند علماء الغرب فيدخل التقديم والتأخير عندهم ضمن ما يسمى بمنهج التحويل في التراكييب النحوية.

والتنظير لجمال ثنائية التقديم والتأخير قد يستغرق بحوثا كثيرة، لأن الكشف عن جمال هذا الأسلوب هو الكشف عن منبع الإعجاز القرآني وطرائق استعمالاته المتباينة وفق أسس لغوية تبين روعة الأداء التركيبي والدلالي والأسلوبي الذي يوضح خروج نظم القرآن عن نظم كلام البشر. (عز الدين محمد الكرد، ص36). والمتدبر للسياق القرآني يمكن أن ينعم بالحكمة البيانية والموضوعية التي جاء عليها نظم الآيتين الكريمتين قيد المقارنة:

فما الفرق بين الوارد في القرآن وما جرى مجراه مما افتتح بقوله: ﴿الحمد لله﴾، وبين الواقع في سورة الجاثية من قوله: ﴿فلله الحمد﴾؟

والجواب، هو أن نقول أن قوله سبحانه ﴿الحمد لله﴾ مبتدأ وخبر، وكذلك قوله: ﴿فلله الحمد﴾، وتأخر في هذه الثانية المبتدأ، والحاصل في الموضوعين معنى واحد، وهو حمده تعالى بما هو أهله.

لكن ما الموجب لتقديم الخبر على المبتدأ في سورة الجاثية؟ وهل كان سوغ عكس الواقع؟

والجواب: أن العوارض الموجبة لتقديم ما مرتبته التأخير، وتأخير ما مرتبته التقديم ليست منحصرة في جهة التركيب اللفظي، بل قد يعرض من جهة المعنى، وتقدير الكلام يقتضي ذلك ويوجبه، وإذا تقرر هذا نقول: إن قوله تعالى: ﴿فلله الحمد﴾ ورد على تقدير الجواب، بعد إرغام المكذب وقهره ووقوع الأمر مطابقا لأخبار الرسل، عليهم السلام، وظهور ما كذب الجاحد به، فعند وضوح الأمر كأن قيل لمن الحمد، ومن أهله؟ فجاء الجواب على ذلك فقيل: فلله الحمد: نظير هذا قوله تعالى: ﴿لمن الملك﴾؟ ثم قال جلالة: ﴿لله الواحد القهار﴾، ألا ترى تلاقي الآيتين فيما تقدمهما، فالمقدم في سورة المؤمن، قوله تعالى: ﴿لينذر يوم التلاق يوم هم بارزون لا يخفى على الله منهم شيء﴾.

فعند ظهور الأمر للعيان، ومشاهدة ما قد كان خبرا، قيل لهم ﴿لمن الملك اليوم﴾. وتقدم في سورة الجاثية قوله تعالى: ﴿وبدا لهم سيئات ما عملوا﴾، ولما تقدم الملك في آية المؤمن منطوقا به، لم يحتج إلى إعادة ذكره، فقيل ﴿لله الواحد القهار﴾، ولما كان الحمد في سورة الجاثية لم يتقدم ذكره، وإنما هو مقدر يدل عليه السياق، لم يكن بد من الإفصاح به في الجواب، فقيل ﴿فلله الحمد﴾.

ولما كان الوارد في أم القرآن خطاباً للمؤمنين وتعليماً للمستحيين مجرداً عما قصد في آية الجائية من توبيخ المكذبين ورد على ما قدم من الاكتفاء، وكل على ما يجب ويناسب (ابن زبير الغرناطي، ملاك التأويل، 1983: 69/1).

الثاني: التعريف والتنكير:

التعريف والتنكير إحدى القضايا البلاغية الهامة، يندرج ضمن علم المعاني، إذ للتعريف والتنكير دلالة عامة من حيث إرادة التعيين أو عدمه، فالمعرفة تحدد المعنى، والنكرة تعطي شيوعاً، يقال إن الشيء ينكر للتعظيم، وقد ينكر للتحقير، ومرة للتقليل، ومرة للتكثير (السكاكي، 1992، ص 100)، وهذه هي أهم سمة أسلوبية في التعبير القرآني.

ومنه في سورة البقرة ﴿هذا بلداً آمناً﴾ (البقرة/126). وفي سورة إبراهيم ﴿هذا البلد آمناً﴾ (إبراهيم/35). فنكر في سورة البقرة، وعرف في سورة إبراهيم بأداة العهد، فيسأل عن ذلك، ووجهه - والله أعلم - أن اسم الإشارة الذي هو هذا في سورة البقرة لم يقصد تبعيته اكتفاء بالواقع قبله من قوله تعالى: ﴿وإذ جعلنا البيت مثابةً للناس وأمناً﴾ (البقرة، 135)، وقوله: ﴿وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيّتي للطائفين والعاكفين...﴾ (البقرة/ 126)، وتعريف البيت حاصل منه تعريف البلد لاسيما بما تقدم في قول إبراهيم عند نزوله بولده بحرم الله ودعائه أولاً بقوله: ﴿ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم...﴾ (إبراهيم/37)، فتعريف البيت تعريف للبلد، فورد اسم الإشارة غير مفتقر إلى التابع المبين جنسه كالجاري في أسماء الإشارة اكتفاء بما تقدمه مما يحصل منه مقصود البيان، فانصب بلداً مفعولاً ثانياً وأمناً نعتاً له واسم الإشارة مفعولاً أول غير محتاج إلى تابع لقيام ما تقدم مقامه، ولو تعرف لفظ بلد بالألف واللام، وجرى على اسم الإشارة لم يكن ليحرز بياناً زائداً على ما تحصل مما تقدم، بل كان يكون كالتكرار، فورد الكلام على ما هو أحرز للإيجاز وأبلغ في المقصود مع حصول ما كانت التبعية تعطيه، فجاء على ما يجب، وأما آية سورة إبراهيم فلم يتقدم فيها ما يقوم لاسم الإشارة مقام التابع المعرف بجنس ما يشار إليه، فلم يكن بد من إجراء البلد عليه تابعاً له بالألف واللام على المعهود الجاري في أسماء الإشارة من تعيين جنس المشار إليه باسم جامد في الغالب عطف بيان على قول الخليل، أو نعتاً على الظاهر من كلام سيبويه، وانتصب اسم الإشارة المتبع على أنه مفعول أول، و«آمناً» على أنه مفعول ثان، ولم يكن عكس الوارد ليحسن ولا ليناسب، وقيل في الوارد في سورة البقرة أنه أشار إليه قبل استقراره بلداً فأراد جعل هذا الموضع أو هذا المكان بلداً آمناً، واكتفى عن ذكر الموضع بالإشارة إليه، واسم الإشارة على هذا

مفعول أول و«بلداً» مفعول ثان و«آمناً» نعت له، وأشار إليه في سورة إبراهيم بعد استقراره بلداً، فجرى البلد على اسم الإشارة نعتاً له وآمناً مفعول ثان. (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 235).
الثالث: الجمع والإفراد:

استشكل البعض في القرآن الكريم وصف (أيام) ب(معدودات)، لأن (أياما) جمع (يوم) وهو مذكر، و(معدودات) واحدها (معدودة) وهو مؤنث، فكيف تقع صفة له؟ هذا أولاً، وأيضاً لقائل أن يقول: لم كانت الأولى: (معدودة) والثانية (معدودات)، والموصوف في المكانين موصوف واحد، وهو (أياما). وقد تناول هذه القضية كل من (الرازي) و"أبي حيان" و"ابن عاشور" وغيرهم. ولعل "ابن زبير الغرناطي" أوضح ما استعصى على الفهم، حين يقول: ومثاله ﴿وقالوا لن تمسنا النار إلا أياماً معدودة﴾، (البقرة/80)، وفي سورة آل عمران: ﴿ذلك بأنهم قالوا لن تمسنا النار إلا أياماً معدودات﴾، (آل عمران/24)، فأفرد في البقرة الوصف، وجمع في "آل عمران" فقليل معدودات، فأفرد في "البقرة" الوصف وجمع في "آل عمران" فقليل معدودات، والجاري عليه الوصف في السورتين قوله: أياما بلفظ واحد فيسأل عن موجب اختلاف الوصف، فأقول: إن المجموع بالألف والتاء منحصر في أربعة أضرب: ثلاثة متفق عليها، والرابع مختلف فيه. أما الثلاثة: فكل علم مؤنث نحو: هند ودعد، وكل ما فيه تاء التأنيث لمذكر كان أو لمؤنث عاقل أو غير عاقل نحو طلحة وحمزة وشجرة، وكل مصغر لغير العاقل نحو درهم درهمات وما أشبه ذلك، فهذه الضروب الثلاثة متفق عليها، وضرب رابع مختلف فيه، وهو كل اسم لغير العاقل مذكرا كان أو مؤنثا لم يسمع فيه عن العرب جمع تكسير، نحو حمام وحمامات وسبطر وسبترات، وسبحل وسبحلات، وسراق وسراذقات، وإيوان وإيوانات، وربحل وربحلات، فإن سمع من العرب شيء من هذا جمع تكسير لم يجز جمعه بالألف والتاء. قال سيبويه، رحمه الله، قالوا جوالق وجواليق، فلم يقولوا جوالقات حين قالوا جواليق.

ثم إن صفة كل مؤنث جارية عليه في حكمه من التأنيث إلا أربعة أضرب وهي: فعلى أفعل، وفعلى فعلان، وما يشترك فيه المذكر والمؤنث من الصفات كمعطار ومذكار ومثناث، وما ينفرد به المؤنث كحائض وطامث، فهذه الضروب الأربعة لا يجمع شيء منها بالألف والتاء وسائر ما يجري على المؤنث من الصفات لا يمتنع من ذلك.

ثم إن ما يجمع جمع تكسير من مذكر غير عاقل قد يتبع بالصفة المفردة مؤنثة بالتاء كما يفعل في الخبر تقول: ذنوب مغفورة وأعمال محسوبة، وقال تعالى: ﴿فمها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة ونمارق

مصفوفة وزرابي مبنوثة ﴿ (الغاشية/ 14)، ومنه قوله تعالى مخبرا عن يهود: ﴿وقالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودة﴾ (البقرة / 80)، ثم قد يجمع هذا الضرب بالألف والتاء وعيا لمفرده، وإن لم يكثر إلا أنه فصيح ومنه ﴿واذكروا الله في أيام معدودات﴾ (البقرة/ 203)، وإذا تبين ما ذكرناه وإنه الجار الكثير مع ما وقع في آية البقرة من الإيجاز وفي الأخرى من الإطالة، ألا ترى قوله تعالى في (آية) آل عمران: ﴿ذلك بأنهم قالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودات﴾ (آل عمران / 24)، وفي البقرة: ﴿وقالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودة﴾ (البقرة/ 80)، وإخباره تعالى باغترابهم بقوله: ﴿وغرهم في دينهم ما كانوا يفترون﴾ (آل عمران / 24/، وهذا بسط لحالهم الحامل على سوء مرتكبهم، ولم يقع في سورة البقرة تعرض لشيء من ذلك، بل أوجز القول ولم يذكر نسبه، فناسب الأفراد الإيجاز، وناسب الجمع الإسهاب، ولو جمع في سورة البقرة وأفرد في سورة آل عمران، أو أفرد فيهما أو جمع فيهما لما نسب، فورد كل على ما يناسب ويجب. (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 227).

الرابع: أن يكون في موضع على نظم وفي آخر على عكسه:

وفي القرآن منه كثير، ومثاله في سورة البقرة: ﴿وادخلوا الباب سجداً وقولوا حطة﴾ (البقرة/ 58)، وفي الأعراف: ﴿وقولوا حطة وادخلوا الباب سجداً﴾ (الأعراف/ 161).

فوجه ذلك والله أعلم (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 205) أن قولهم: حطة دعاء أمروا به في سجودهم، فلو ورد في السورتين على سواء لَأَوْهَمَ من حيث مقتضى الواو من الاحتمال أنهم أمروا بالسجود والقول منفصلين غير مساق أحدهما للآخر على أحد محتملات الواو في عدم الرتبة، فقدّم وأخر في السورتين ليحرز المجموع أن المراد بهذا القول أن يكون في حال السجود لا قبله ولا بعده، وتعين بهذا معنى المعية من محتملات الواو وتحزّر المقصود، وإن المراد: ادخلوا الباب سجداً قائلين في سجودهم حطة، فاكتفى بتقلب الورد عن الإفصاح بمعنى المعية (إيجازاً جليلاً) وبلاغة عظيمة، وقدم في البقرة الأمر بالسجود لأن ابتداء السجود يتقدم ابتداء الدعاء ثم يتساق المطلوبان، فجاء ذلك الترتيب في السور والآي، وكونهما معاً في حالة واحدة. (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 206).

الخامس: ما يشتبه بالزيادة والنقصان:

ومثاله في سورة البقرة ﴿من تبع هداي﴾ (البقرة/ 38)، وفي سورة طه: ﴿فمن اتبع هداي﴾ (طه/ 123).

هنا سؤالان: ما فائدة اختلافهما، وما وجه تخصيص كل موقع منهما بما اختص به؟

والجواب عنه، والله أعلم: أن تبع واتبع محصلان للمعنى على الوفاء، وتبع: فعل، وهو الأصل، واتبع فرع عنه لأنه يزيد عليه، وهو منبئ عن زيادة في معنى فعل بمقتضى التضعيف، فعلى هذا وبحسب لحظه ورعيه ورد من تبع وفمن اتبع، وتقدم في الترتيب المتقرر، فمن تبع لإنبائه من غير تعمل ولا تكلف ولا مشقة، وأما اتبع فإن هذه البنية، أعني بنية افتعل تنبئ عن تعمل وتحميل للنفس، فقدم ما لا تعمل فيه، وأخر اتبع لما يقتضيه من الزيادة ولم تكن إحدى العبارتين لتعطي المجموع، فقدم ما هو أصل وأخر ما هو فرع عن الأول، وكلاهما هدى ورحمة، وورد كل على ما يناسب ويلائم. (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 190).

السادس: إبدال حرف بحرف غيره، ومنه في طه ﴿أَفَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِينَهُمْ﴾ (طه/ 128)، وفي سورة السجدة ﴿أَوَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِينَهُمْ﴾ (السجدة/ 26)، فلحقت همزة الاستفهام الواردة هنا تقريراً وتوبيخاً حرف العطف متقدمة قبله كما يجب، واختلف حرف العطف، فللسائل أن يسأل: لم اختصت الأولى بالفاء من حروف العطف والثانية بالواو؟ وعن زيادة «من» في سورة السجدة؟

والجواب عن ذلك، والله أعلم، أن قوله في الآية الأولى: ﴿أَفَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ﴾ كلام لم يتقدمه ما يكون هذا معطوفاً عليه، وإنما هو كلام مستأنف مبتدأ، ألا ترى ما تقدم قبله من قوله تعالى إخباراً عما عرض عما جاءت به الرسل فقال تعالى: ﴿وَمَنْ أَعْرَضَ عَنْ آيِ بِيَعْرَاضِهِ عَنْ إِتْبَاعِ الرِّسْلِ - ﴿فَإِنْ لَهُ مَعِيشَةٌ ضَنْكًا...﴾ (طه/124)، الآيات إلى قوله: ﴿وَلَعَذَابُ ذِكْرِي﴾ الآخرة أشدُّ وأبقى﴾ (طه/127)، هذا إخبار عن جزاء من أعرض ولم يؤمن، ثم ورد ما بعد مستأنفاً وارداً مورد ما يريد من الكلام التفاتاً، وهذا مراد أبي محمد بن عطية، ثم ابتداءً بتوبيخهم وتذكيرهم، فقال تعالى: ﴿أَفَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ﴾، والضمير المجرور لكفار قريش ومن كان معهم، أي ﴿أَفَلَمْ يَتَّبِعُوا لَهُمْ﴾، والضمير المجرور لكفار قريش ومن كان معهم، أي أفلم يهد لهم هذا المشاهد لهم الواضح من تقلبهم في بلاء بأهلكتنا، واستمر الكلام من المذكورين إلى آخر السورة، وإذا كان قوله: ﴿أَفَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ﴾ مبتدأً مستأنفاً، فالموضع للفاء، وهذا كقوله في سورة الرعد: ﴿أَفَلَمْ يَيْئَسِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنْ لَوْ يَشَاءُ لَهْدَىٰ النَّاسَ جَمِيعًا﴾ (الرعد/ 31)، وقوله في سورة القتال: ﴿أَفَلَا يَتَذَكَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾ (مجاد/24)، وما أتى مثل هذا مما الوجه فيه الاستئناف، ولم يقصد عطفه على ما قبله، وإنما ارتباطه بما تقدمه من جهة المعنى، ولا مدخل فيه للعطف مع أن الالتحام حاصل من وجه كما بينا. وأما آية السجدة فالواو فيها قاطعة على مقدار لما (السجدة/22)، كأن قد قيل: أفلا تذكروا قاله الله تعالى: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ ذُكِرَ بِآيَاتِ رَبِّهِ ثُمَّ أَعْرَضَ عَنْهَا﴾

ولم يعرضوا: ﴿أَوْلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنَ الْقُرُونِ﴾ (السجدة/26)، أولم يبين لهم إهلاك من تقدمهم من القرون، وقال الزمخشري في الواو في: ﴿أَوْلَمْ يَهْدِ﴾ للعطف على معطوف عليه منوي من جنس المعطوف والضمير في لهم لأهل مكة (الزمخشري، الكشاف، م.س 516/3).

قلت وهذا هو عين ما قدمنا، وإنما لم تكن الواو هنا لغير العطف، لأن الواو لا يستأنف بها بخلاف الفاء كما قدمنا، فاختلف المقصود في الآيتين ووضح وجه مجيء الفاء في آية طه والواو في آية السجدة. وأما زيادة «من» في قوله في آية السجدة: ﴿من قبلهم﴾ فإنها مقصود فيها استغراق عموم لمناسبة ما تقدم هذه الآية من حصر التقسيم في قوله: ﴿أَقَمْنَا كَانَ مُؤْمِنًا كَمَنْ كَانَ فَاسِقًا لَا يَسْتَوُونَ﴾ (السجدة/18)، وأعقبت: (به) ما يفهمه قوله: ﴿إن في ذلك لآيات أفلا يسمعون﴾ (السجدة/18)، إذ ليس هنا الوارد كالوارد في سورة طه من قوله: ﴿إن في ذلك لآيات لأولي النهى﴾ (طه/123)، فهذا يشعر بخصوص يناسبه بعموم واستغراق تناسبه «من» في قوله: ﴿من قبلهم﴾، فجاء كل على ما يناسب ويجب. (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 827).

السابع: إبدال كلمة بأخرى، ومنه في البقرة: ﴿فانفجرت﴾ (البقرة/60)، وفي الأعراف: ﴿فانبجست﴾ (الأعراف/160)، مع أن المعنى واحد، فمعنى الانبجاس الانفجار، يسأل على وجه اختصاص كل من الموضوعين بما ورد فيه.

والجواب، والله أعلم، أن الفعلين وإن اجتمعا في المعنى فليسا على حد سواء، بل الانبجاس ابتداء الانفجار، والانفجار بعده غاية له، قال القرطبي: «الانبجاس أول الانفجار» (القرطبي 2006، ص: 416)، وقال ابن عطية: «انبجست انفجرت، لكنه أخف من الانفجار» (عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي، 2010 ج2، ص: 77)، وإذا تقرر هذا فأقول أن الواقع في الأعراف طلب بني إسرائيل من موسى، عليه السلام، السقي، قال تعالى: ﴿وأوحينا إلى موسى إذ استسقاها قومُه﴾ (الأعراف/160)، والوارد في البقرة طلب موسى، عليه السلام، من ربه، قال تعالى: ﴿وإذ استسقى موسى لقومِه﴾ (البقرة/60)، فطلبهم ابتداء، فناسبه الابتداء، وطلب موسى، عليه السلام، غاية لطلبهم لأنه واقع بعده ومرتب عليه، فناسب الابتداء الابتداء والغاية الغاية، فقبل جواباً لطلبهم: ﴿فانبجست﴾ وقيل إجابة لطلبه ﴿فانفجرت﴾، وتناسب ذلك وجاء على ما يجب ولو لم يكن ليناسب العكس. (ابن زبير الغرناطي، 1983، ص: 211).

الثامن: الإدغام وتركه، ومنه في الأنعام: ﴿لعلهم يتضرعون﴾ (الأنعام/42)، وفي الأعراف: ﴿يَضْرَعُونَ﴾ (الأعراف/94)، بإدغام تاء التفعيل في فاء الكلمة مع اتحاد المرمى في الآيتين، فيسأل عن وجه ذلك؟

والجواب، والله أعلم، وأن العرب تراعي مجاورة الألفاظ، فتحمل اللفظ على مجاوره لمجرد المضارعة اللفظية وإن اختلف المعنى، ومنه الإتياع في يَنوؤك وَيَسوؤك، قال سيبويه رحمه الله، وقد ذكر بعض ما تتبع فيه العرب وتحمل اللفظ على ما قرن به، ولو أفرد عنه لم ينطق به، كذلك فقال: كما أن ينوؤك يتبع يسوؤك، يريد أنك تقول: ينيئك بضم الياء، وكسر النون متعدياً على مثال يزينك وزناً وتعدياً إلى المفعول، فإذا ذكرته بعد يسوؤك اتبعته إياه فقلت يسوؤك وينوؤك مع اختلاف المعنى، (فهم فيها) اتفق معناه من هذا أخرى أن يفعلوا فيه ذلك، وماضي الفعل من الضراعة لا إدغام فيه، إنما تقول تضرع إذ لا حرف مضارعة فيه يسوؤ الإدغام، فلما ورد الماضي فيها بني على آية الأنعام من قوله: ﴿فَلَوْلَا إِذْ جَاءَهُمْ بَأْسُنَا تَضَرَّعُوا﴾ (الأنعام/ 43)، ولا إدغام فيه كما ذكرنا، ورد الأول مفكوكاً غير مدغم، فقيل يتضرعون رعيماً للمناسبة، أما آية الأعراف فلم يرد فيها ما يستدعي لهذه المناسبة فجاء مدغماً على الوجه الأخف إذ لا داعي لخلافه، والله أعلم.

خاتمة:

لقد خرج "ابن زبير الغرناطي" بالبلاغة من دائرة الجملة الواحدة إلى دائرة النص، وهذه هي الخصائص الجوهرية للأسلوبية، فأصبح ينظر إلى النص نظرة شاملة قائمة على تحليل التراكيب، ليصل إلى الخصائص والدلالات والمعاني مجتمعة دون تفريق أو تفريع، والكتاب بما يحويه من آيات متشابهة من أوله لآخره خير برهان على اتباع هذا المنهج المتميز الذي صاغه على الشكل التالي:

- عناية "الغرناطي" بالبحث عن الدلالة المعنوية في توجيه الآيتين المتشابهتين أو الآيات المتشابهة، في كل موضع يقوم بتوجيهه، فيوضح مثلاً سر التعبير بصيغة المضارع في آية، وسر التعبير في الآية الأخرى المشابهة بالماضي، ومثل ذلك التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والإفراد والجمع، والذكر والحذف، والتذكير والتأنيث، والفصل والوصل، وهكذا يحاول إيضاح السر والعللة وراء هذا الاختلاف، والحق أن هذا هو الغرض من تأليف الكتاب، ولأجله ألفت الكتب البلاغية، وصنفت المصنفات، وهو ميدان البحث عند علماء البلاغة.

- عناية "الغرناطي" بإبراز الكلمة في السياق الذي وردت فيه في الآيات المتشابهة، فنراه كثيراً يعود بنا إلى أول الآية التي هي محل البحث، أو إلى الآية التي قبلها على حساب ما يراه في كل موضع، فيذكر مثلاً أن سبب ذكر هذه اللفظة في الآية من تعريف وتنكير، أو تقديم وتأخير، أو إفراد وجمع وهكذا... هو أن تقدمها في السياق قوه... وهكذا، وكثيراً ما يجمع بين المناسبتين المعنوية واللفظية، والحق أن معرفة الألفاظ

المتشابهة، والصيغ الجارية في الآيات المتشابهة متوقفة على معرفة السياق الذي جرت فيه، لأن السياق هو الجذر الذي يمهدها بالحياة والأسرار.

التعليقات:

- 1- ابن زبير الغرناطي من أبناء العرب الداخلين إلى الأندلس، انتهت إليه الرياسة بها في العربية ورواية الحديث والتفسير والأصول والتأريخ والتراجم. من مؤلفاته أيضاً "البرهان في ترتيب سور القرآن".
 - 2- إسماعيل بن حماد الجوهري "الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية"، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2236/25. *أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (395هـ)، 1399هـ - 1979م معجم مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر عام النشر، 24/3.
 - 3- د. عدنان زرزور، متشابه القرآن، دراسة موضوعية المحيط 1610، 15-53. *أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله (المتوفى: 538هـ، 1419هـ - 1998م، أساس البلاغة، (تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان الطبعة الأولى، 477/1. *محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقي 711هـ، 1414هـ لسان العرب، دار صادر - بيروت، الطبعة الثالثة - 503/13.
 - 4- ومن ذلك «متشابه القرآن» لعلي بن حمزة الكسائي (187هـ) و«حل الآيات المتشابهة» لمحمد بن الحسن بن فورك (406هـ)، و«هداية المتراب» لعلي بن محمد السخاوي (643هـ)، وهذه الكتب مع غيرها أشبه ما تكون بمعاجم لجمع الآيات المتشابهة من غير توضيح العلل والأسباب لذلك الاختلاف بين الآيات ويستثنى من الكتب التي ألفت في هذا الموضوع خمسة كتب اعتنت بتعليل الآيات المتشابهة في ألفاظها، هي محل البحث والدراسة وهي: أولاً: كتاب «درة التنزيل وغرة التأويل» للخطيب الإسكافي (420هـ)، ويُعدُّ أهم كتب هذا الفن، وأول من فتح أبواب هذا العلم.
- ثانياً: «البرهان في متشابه القرآن» لمحمد بن حمزة الكرماني (505هـ)، وقد اعتمد الكرماني على كتاب الإسكافي كثيراً.
- ثالثاً: «ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من أي التنزيل» لابن زبير الغرناطي (708هـ)، وهو أوسع الكتب وأبسطها.
- رابعاً: «كشف المعاني في المتشابه من المثاني» لبدر الدين بن جماعة (ت 733هـ)، وقد اعتمد ابن جماعة على كتاب الكرماني، كما أفاد من ابن الزبير.
- خامساً: «فتح الرحمن بكشف ما يلتبس في القرآن» لأبي يحيى زكرياء الأنصاري (ت 926هـ)، وقد اختصر ما ذكره الكرماني.

قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم محمود خليل، "الأسلوبية ونظرية النص"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997
- أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (794هـ)، البرهان في علوم القرآن: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية، لبنان، الطبعة الأولى، 1376هـ - 1957م.

- أحمد بن إبراهيم بن الزبير الثقفي العاصمي الغرناطي، ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظي من أي التنزيل، تحقيق: سعيد الفلاح، دار الغرب الإسلامي، ط.1، 1983.
- جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقي، لسان العرب، دار صادر - بيروت، الطبعة الثالثة، 1414 هـ.
- خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النقد الأدبي، منشور مجلة النجاح للأبحاث، ع.8، المجلد 8، 1994
- سعد أبو الرضا "في البنية والدلالة"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط.1، 1987 م.
- سعد مصطوح: "الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية". دار الفكر العربي، القاهرة. ط.2. 1984
- شكري عياد "اتجاهات البحث الأسلوبي" - دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض 1985،
- صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص" دار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت-1992
- عبد الرحمان الشهري: <https://tafsir.net/>
- عبده علي إبراهيم الراجحي "دروس في الإعراب"، الناشر: دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت الطبعة الأولى. 1981
- محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني، الغرناطي الأندلسي، أبو عبد الله، الشهير بلسان الدين ابن الخطيب "الإحاطة في أخبار غرناطة" (ت.776هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت والطبعة الأولى: 1424 هـ.
- محمد عبد المطلب "البلاغة والأسلوبية". الدار العالمية للطباعة للطباعة والنشر والتوزيع- 1984،
- موسى سامح ربابعة "الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها"، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2003



Faculty of letters, languages and arts, University of Saida.- Dr. Moulay Tahar.ALGERIA

Atras

*An academic peer-reviewed journal issued by Faculty
of Letters, Languages and Arts
University of Saida Dr. Moulay Tahar. Algeria
Devoted to critical and linguistic studies*

Tel Fax: 048476888

ISSN 2710-8759

Depot Legal juin 2020

Email: revue.atras@univ-saida.dz

Site web: https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631

Atras (Palimpsests) is semestrial international Academic Review issued by the faculty of letters, languages and arts, University of Saida Dr Moulay Tahar, Algeria. It is interested in publishing academics researches in the fields of critical and linguistic studies. The decision for accepting publishing scientific articles refers to the recommendations of the scientific advisory committee. The Review is a space of expression which opens perspectives to all researchers in linguistics and literature in Arabic, in English and in French.

The Journal Family Members

- **Honorary Director:**

- ✚ Pr. Fethallah Ouahbi TEBBOUNE the University Rector

- **Director and Publishing Officer:**

- ✚ Dr. Mohammed Yacine MESKINE: Dean of the Faculty of Literature, Languages and Arts

- **Editor in Chief**

- ✚ Pr. Laouari BELGUENDOZ

- **Deputy Editor-in-Chief:**

- ✚ Pr. Abdelkader RABHI

- **Secretary of the Journal:**

- ✚ Dr. Chikh DAHMANI

- **Editorial Board:**

- ✚ Pr. Abdelkader RABHI, Dr. Abdelkrim OULD SAID, Dr Houari BESSAY, Dr. Djamel BENADLA, Dr. Hanaa BERRAZOUG, Dr. Fouzia BENOUALI, Dr. Amina ABDELHADI, Dr. Nabila ABDELHAMID, Dr. Nawal BOUBIR, Dr. Abdeslam MORSLI, Mrs. Iman AZAZGUA, Mrs. Hatem AMRANI,

Mrs. Nafissa BENYAKHLEF.

- **Scientific Journal Committed Board:**

- ✚ Pr. Ahmed YOUSSEF. Soltan KABOUS University, Saltanate of Oman;

- ✚ Pr. El Hadj DAHMANE. Haute Alsace University, Mulhouse Colmar ,Strasbourg, France,

- ✚ Pr. John Paul BRONKARD. University of Geneva Switzerland,

- ✚ Pr. Jean Michael ADAM. University of Lausanne Switzerland,

- ✚ Pr. Bilal WISSI. University of Kairouan, Tunisia,

- ✚ Dr. Abdelhamid BOUGATF. University of Sfax, Tunisia.

- ✚ Pr. Abdekader FIDOUH. Qatar University,
- ✚ Pr. Abdelhak BALABED. Qatar University,
- ✚ Pr. Abdelallah AL-ACHI, University of Batna, Algeria,
- ✚ Pr. Mokhtar HABBAR. University of Oran, Algeria,
- ✚ Pr. Nasseur STAMBOUL. University of Oran, Algeria,
- ✚ Pr. Amina BELLALA. University of Tizi Ouzou, Algeria,
- ✚ Pr. Abdelkader SALAMI. University of Tlemcen, Algeria,
- ✚ Pr. Mazari CHAREF. Saida University, Algeria,
- ✚ Pr. Mohamed BALOUHI. University of Sidi Bel Abbès, Algeria,
- ✚ Pr. Mohamed MELLOUK University of Sidi Bel Abbès, Algeria,
- ✚ Pr. Brahim OUARDI , University of Saida, Algeria,
- ✚ Pr. Boualem MEBARKI, University of Saida, Algeria,
- ✚ Pr. Dr.Saddar NOUREDDINE University of Mascara, Algeria,
- ✚ Dr. Ezzeddine BAKKERIA. University of Algiers, Algeria,
- ✚ Pr. Saadane BREIK. University of Naama, Algeria,
- ✚ Pr. Meriem HADDAD. University of Biscra, Algeria,
- ✚ Dr. Wahiba HATEM. University of Bijaya , , Algeria,

▪ **Technical teams**

- ✚ Fatima GUERROUDJ.
- ✚ Aounia ELAROUBI.
- ✚ Lakhdar GUERROUDJ.

Sommaire

- Polyphonie et mécanismes de l'écriture polycentrique dans l'œuvre d'Assia Djebar,
Nawal BENGAFFOUR.....06
- Le roman judéo-maghrébin: désir d'une écriture collective,
Youssef JABRI19
- L'exil entre flou identitaire et culture plurielle dans l'œuvre de Leila SEBBAR,
Souhila OUKRI..... 51

Polyphonie et mécanismes de l'écriture polycentrique dans l'œuvre d'Assia Djébar

Polyphony and mechanisms of polycentric writing in the work of Assia
Djébar

Nawal BENGALFOUR

Ecole normale supérieure de Bouzaréah « Moubarak Ben Mohamed Ibrahim El-
Mili »-Alger

nawal.1bengalfour@gmail.com

Reçu le: 29/11/2019

Accepté le: 25/04/2020

Publié le: 30/06/2020

Abstract:

Our analysis proposes to highlight the links existing between the enunciative polyphony and the mechanisms of polycentric writing in novel of Assia Djébar *The Woman without burial*. By drawing the portrait of the narrator and female characters, we noticed that the labyrinthine fictions use to show the nature of the story dialogue since each voice gives birth to text even if it tends to develop in reverse of the enunciative instance.

Our studies of textual micro-sequences converge in the direction of polycentric writing its multidimensional branching and variable aims to demonstrate the interactive and convergences reflected in the writing considered here as a polycentric process around in which several grids of narratological and semiotic readings are crossed that we could analyze in a broader perspective particularly in poetic construction.

Keywords: Polyphony- Polyphonic writing – Story- Voice-Enunciatively instance - Text.

Résumé.

Notre analyse se propose de mettre en évidence les liens existant entre la polyphonie énonciative et les mécanismes de l'écriture polycentrique dans le roman *La femme sans sépultures* d'Assia Djébar. En dressant le portrait de la narratrice et des personnages féminins, nous avons remarqué que les fictions labyrinthiques s'emploient à démontrer la nature dialogique du récit, étant donné que chaque voix donne naissance au Texte, même si celui-ci tend à se développer à rebours de l'instance énonciative.

L'étude des micro-séquences textuelles converge en direction de l'écriture polycentrique, ses multi-dimensions, ses ramifications et ses variabilités. Elle vise à démontrer les interactions et les convergences que reflète l'écriture, considérée ici comme un processus polycentrique autour duquel se croisent plusieurs grilles de lectures narratologique et sémiotique que l'on pourrait analyser dans une perspective élargie, notamment dans une construction poétique.

Mots-clés : Polyphonie- Ecriture polycentrique- Récit- Voix- Instance énonciative-Texte.

Nawal BENGALFOUR, e-mail: nawal.1bengalfour@gmail.com

1. Introduction

Notre objectif, en analysant le roman *La Femme sans sépulture* (Djebar, 2002)¹, est d'établir la relation étroite entre le texte littéraire et l'imaginaire collectif des personnages féminins, et par là montrer que l'hétérogénéité des discours et des voix enchâssées – qu'on traitera sous l'angle de la notion de la polyphonie – est une dimension essentielle dans l'écriture d'Assia Djebar. Il s'agit, notamment, de placer au cœur de cette écriture l'idée qu'il existe des relations combinatoires entre les différentes figures de la polyphonie². Cela nous a permis la découverte d'un jeu subtil où des contenus argumentatifs conservés par la mémoire des femmes ont rendu le discours multiforme. Tenant compte que « Tout discours est traversé par de l'interdiscursivité, il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours. Ce dernier est au discours ce que l'intertexte est au texte³. » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 :24)

Pour prolonger notre réflexion sur l'évolution des "nappes discursives⁴" (Foucault, 1971), il importe de s'interroger aussi sur les récits enchâssés, le polycentrisme et la pluralité des voix dans le Récit ayant contribué à l'écriture de l'Histoire.

Ainsi, il paraît nécessaire de retenir que toutes les voix enchâssées, polyphoniques et énonciatives, se construisent en amont où chaque discours revêt une signification particulière. Dès lors, le mystère du corps disparu de Zoulikha prend la forme d'une fiction énigmatique lorsque les recherches donnent lieu à des hypothèses car les pistes de quête empruntées aboutissent à une errance spatio-temporelle.

"Zoulikha, quarante-deux ans, veuve de son troisième mari mort au maquis, ayant été contrainte de laisser ses deux enfants si petits dans la maison de la vieille rue d'El Qsiba, Zoulikha habite encore le cœur de la cité antique. Après son arrestation et les tortures subies, elle fut portée disparue. Auparavant, ayant déployé une parole publique, lyrique, il me semble qu'elle s'est, pour ainsi dire, envolée... Femme-oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd'hui, pour ses concitoyens, à demi effacée ! Or son chant demeure." (Djebar, 2002 : 235-263.)

Ce n'est donc pas un hasard si la thématique de l'errance polyphonique reste un thème récurrent dans l'écriture d'Assia Djébar. Cette portée corrosive du Texte lui vient essentiellement de cette polyphonie généralisée dans l'espace et dans le temps.

En valorisant la question de la polyphonie à l'intérieur du récit, nous voulons montrer que le temps et l'espace historiques sont le fondement de la structure textuelle. Nous pouvons dire également que l'approche de cette densité scripturale, ainsi entraperçue par l'étude des stratégies discursives déployées, nous mène vers la quête de l'oralité perdue qui construit l'écriture et qui est en liaison étroite avec l'exigence répétée d'une parole plurielle et ouverte, où le passé est reconstruit par le souvenir collectif, les voix (es) et les repères identitaires de chaque personnage.

Notre étude traite de la façon dont cette polyphonie s'incarne dans l'écriture à travers l'étude de ses séquences, du mouvement cyclique du temps et du monde mythique créé par l'espace. Ceci nous permet, d'abord, de voir comment les destins croisés de tous les personnages-palimpsestes, si différents qu'ils soient, se ressemblent du fait que le destin de l'Homme reste le même : il est déraciné, il demeure déraciné. Il s'agit ensuite de développer notre approche et d'analyser l'histoire comme un processus permanent qui confronte l'Homme à son propre destin et à la mémoire en tant que Souvenir. Ceci dit que le sens de la vie est dans l'essence déracinée de l'homme voué à l'errance.

C'est autour de cette écriture polycentrique que se croisent plusieurs grilles de lectures narratologique, sémiotique et poétique en même temps. "Sur la base de ce polycentrisme, le tissage de la forme discursive du roman se fera dans le métissage 5 romanesque (Kanate, Gbanou, 2008 : p19). C'est pourquoi, ce genre d'écriture-palimpseste, à la fois labyrinthique et polyphonique, revêt une pertinence complexe, nécessitant une analyse littéraire et des perspectives d'interprétation plus élargies.

Dans notre corpus d'analyse, *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar reflète l'histoire d'une maquisarde arrêtée par l'armée française durant la guerre de libération nationale et disparue à jamais sans sépulture. Le texte relate l'élan révolutionnaire et le courage exemplaire de Zoulikha où le passé est recomposé par la mémoire collective des femmes de Césarée. Semblable à un documentaire historique, tous les témoignages attestent de la participation des femmes aux côtés de leurs frères combattants. L'histoire se trouve tissée par des voix qui se relayent, ravivent le passé et reconstituent l'histoire de l'héroïne Zoulikha. Plusieurs récits se succèdent et se rattachent à l'histoire, s'insérant les uns dans les autres.

"De retour ? Non pas de la même façon qu'en 1975 (« treize ans après l'indépendance ! » me reprochait déjà Mina), non pas en 1981 lorsque je m'étais mise à reconstituer sur un même fil le chapelet des souvenirs livrés –et que j'imaginai déjà l'oratorio des voix suspendues, non ! Il me faut l'avouer : je reviens dans ma ville... vingt ans plus tard."(Djébar,2002 :238)

Le retour de la visiteuse-narratrice sur les traces historiques, sa rencontre avec les différents personnages féminins et sa visite effectuée sur les lieux de la disparition de l'héroïne mettent en exergue la mémoire collective où la quête de la vérité est liée à la quête du corps disparu et donc à la quête du sens dans toutes ses dimensions symboliques, historiques et identitaires. Cette quête d'une voix errante, enchâssée, liée au destin des femmes, s'est associée à un contexte de perte et d'errance polyphonique.

Cette "polyphonie peut prendre la forme du balancement énonciatif dans lequel un locuteur se construit progressivement une opinion par l'adoption successive de points de vue imputables à différents énonciateurs plus ou moins identifiables. À cette hétérogénéité au plan énonciatif semble correspondre un ensemble de phénomènes prosodiques récurrents qui accompagnent de façon caractéristique les points charnières du déroulement discursif." 6 (Maury-Rouan, Vion, Bertrand, 2007 : 133-158)

A cet égard, tous les récits rapportés et les voix (es) enchâssées sont le témoignage vivant de l'époque coloniale et des événements qui se sont produits dans l'histoire. Ces voix se tissent, se complètent et s'articulent dans un discours multiple. Ces liens étroits entre le processus scriptural et les différentes formes polyphoniques et énonciatives mettent en perspective un espace conversationnel et une énonciation discursive en tant qu'éléments vitaux de l'écriture polycentrique. Rappelons à ce propos :

"La narration polycentrique propre au récit de voyage, le déplacement du récit dans l'espace et le temps, la précision géographique et toponymique, la rigueur dans la description de la variété humaine avec ce qu'elle draine de comique, de tragique et de pathétique, une humanité qui n'a de cesse d'abonder sur la scène de l'itinéraire de cette écriture-monde 7".(Morini, 2004 :300)

A l'intérieur de l'œuvre d'Assia Djébar, la structure textuelle offre à la communication une particularité dévolue aux récits rapportés sur l'héroïne du roman, où la chronologie des événements reste complexe à établir, compte tenu de la rupture temporelle créée par un relais narratif et progressif du dialogue.

"La polyphonie discursive correspond à l'identification, de la part de l'interprétant, d'une ou de plusieurs voix autre(s) que celle du seul sujet parlant au moment de l'énonciation. Soit ces voix font partie intégrante de l'intention communicative du sujet parlant, soit elles permettent d'identifier cette intention. Elles peuvent relever d'une interprétation par défaut, donc de la polyphonie linguistique, ou bien de l'interprétation en (con) texte." 8 (Fløttum, 2004 :121-130).

"Une voix ainsi identifiée peut correspondre à un énoncé antérieur ou anticipé, ou bien à un contenu propositionnel qui ne relève pas d'un acte d'énonciation, mais dont la source est inférée à partir de connaissances sur un individu ou une collectivité susceptible d'être associé à un tel contenu. La voix peut également se manifester comme un "îlot textuel". Finalement, la voix peut correspondre à des connaissances encyclopédiques partagées qui sont mobilisées lors de l'inférence interprétative, comme la prémisse

majeure d'un enthymème. Il s'agit alors d'une voix collective." 9 (Fløttum, Norén, 2004 :121-130)

Au niveau textuel, c'est dans cette spatialisation que l'histoire de Zoulikha se trouve morcelée puisque l'espace reste ouvert à d'autres récits enchâssés tels un labyrinthe. A l'image de cette polyphonie énonciative, la narratrice suit le fil conducteur de l'histoire pour redonner sens au labyrinthe scriptural. Elle pénètre dans ce labyrinthe où la rencontre avec le corps disparu s'avère difficile, voire impossible. Cette difficulté de rencontre marque, donc, le point paradoxal de l'histoire où l'espace se métamorphose et se fige. Ce labyrinthe scriptural est une "forme privilégiée de l'espace contraint, l'idée de suivre une direction dans un lieu que l'on ne connaît pas et qui, en quelque façon, outrepassé nos capacités mentales." 10 (Moles, Rohmer, 1982 : 19)

Cette "structure du labyrinthe est fondamentalement marquée par le chiffres deux : le labyrinthe est l'espace même du choix, de l'alternative, du dilemme, du (ou/ou). Cette binarité est inscrite dans l'étymologie (obscur) : labrys, la double hache. Considéré comme la figure canonique de la complexité de l'espace, le labyrinthe est le lieu de la divergence, de la bifurcation répétée à choisir une voix. En lui le sujet est perpétuellement en position de choix, mais revient toujours au même point. C'est ce qui fait la force du labyrinthe." 11 (Loubier, 1998 :19)

Cette écriture polycentrique nous permet d'étudier les structures internes du roman qui se constitue en amont et les schémas discursifs où l'écriture polycentrique correspond à une errance énonciative qui se manifeste à travers un récit fragmentaire, un langage éclaté, un cadre spatio-temporel déconstruit et un sujet disloqué. Ainsi, l'itinéraire de tous les personnages et de la visiteuse devient une réalisation textuelle.

En nous attachant à expliquer la présence, dans les textes étudiés, destinations de discours en acte, nous constatons comment l'écriture est toujours à la recherche de la parole monologuée, dialoguée, émise par différentes voix, toujours en quête d'une énonciation active et dialogique et d'un rapport de communication. Cette narration dite labyrinthique démontre que chaque récit ou chaque dialogue constitue un maillon de cette chaîne

littéraire. Ce qui consiste à mettre en valeur les différentes situations d'énonciation et les techniques de l'enchâssement des récits.

Dans le cadre de cette étude, et après avoir analysé l'évolution de la polyphonie discursive, "la narration polycentrique propre au récit de voyage, le déplacement du récit dans l'espace et le temps, la précision géographique et toponymique, la rigueur dans la description de la variété humaine avec ce qu'elle draine de comique, de tragique et de pathétique, une humanité qui n'a de cesse d'abonder sur la scène de l'itinéraire de cette écriture-monde." 12 (Morini, 2004 :300). Ceci rend compte de la dimension dynamique et progressive des séquences dialogales à l'intérieur du récit.

A travers les entretiens isolés de tous les personnages féminins, un certain nombre d'enjeux connectés les uns aux autres, cependant distincts, se succèdent et où les protagonistes sont guidés par des motivations tantôt individualistes, tantôt altruistes. Dans son ensemble, les prises de vue des femmes vouées au silence témoignent de façon directe de leurs souffrances.

Compte tenu de la cohérence (con) textuelle de l'œuvre d'Assia Djébar, nous sommes devant un parcours historique et symbolique. Son roman met en évidence la vie des femmes de Césarée en rendant compte de la collectivité sociale, de la mémoire collective, ses lacunes, ses aspects fragmentaires et ses zones d'ombre. Chaque récit complète l'autre où le discours et l'engagement de la romancière aux côtés des femmes suscite l'identification, la reconnaissance et l'affect dans l'enjeu social."Tous les discours rapportés relèvent de la polyphonie dans la mesure où le discours cité est un discours à deux voix." 13 (Maury-Rouan, Vion, Bertrand, 2007 :133-158). Ces "voix chevauchées laissent scintiller ce destin de la femme." (Djébar, 2002 :17)

"Cette complexité énonciative » est à la mode : distanciation, degrés de prise en charge, dénivelés ou décalages énonciatifs, polyphonie, dédoublement ou division du sujet énonciateur... autant de notions qui – dans des cadres théoriques différents – rendent compte de formes linguistiques, discursives ou textuelles altérant l'image d'un message monodique." 14 (Authier-Revuz, 1982 : 98)

C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit à bon escient cette œuvre littéraire où la romancière met en parallèle aussi le passé/présent en ritualisant la vie des femmes à travers l'Histoire, tout en concentrant leurs passions et leurs fantasmes autour des événements vécus et partagés par la société. Elle crée son propre monde référentiel à la quête d'une parole totale et infinie pour révéler le sens du destin des femmes. Son écriture multidimensionnelle remonte les traces de l'Histoire par le recours à la symbolique du mythe historique et à la recherche d'une plénitude originelle. Elle chemine sur les traces de l'Histoire par des repères qui s'apparentent à l'origine, à l'espace et au temps. Cette "écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame." 15 (Gauvin, 1996 :73-87)

Le thème de la femme est au centre des préoccupations de l'auteure et c'est autour d'une mémoire collective, entravée et errante que se tisse l'histoire des femmes de Césarée. Au-delà du thème de la femme, l'écriture révèle une thématique revendicative relative à l'identification ayant pour support des faits historiques attestés dans la réalité sociale par l'intermédiaire de figures substitutives. Cette tentative d'exploration par l'écriture polyphonique s'avère, donc, le point de départ d'une action centrée sur une revendication identitaire graduée, guidée par une motivation tendant à résoudre les différends du passé en rapport direct avec l'Histoire.

Dans cette (re) constitution de l'histoire, amplifiée par la fluidité d'une écriture à l'écoute, l'auteure appréhende le monde qu'elle représente par un discours narratif qui assume la relation d'une série d'événements narrés alternativement par des personnages féminins. Le passé est construit par le souvenir collectif selon des contextes historique de sa société d'origine.

A ce type de technique, l'auteure en arrive même à affirmer que l'écriture lui est "devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle... ". Elle écrit "par passion d' 'ijtihad', c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord." 16 (Djebar, 2005)

Comme nous l'évoquions antérieurement, à l'intérieur du texte, une multitude de genres littéraires s'entremêlent, cohabitent dans une profondeur indéfinie où la parole focalise un temps qui ébranle l'imagination mutilée par la tragédie et le souvenir. De ces réflexions s'est dégagée l'approche méthodique servant de base à la présente analyse textuelle de l'écriture djebarienne.

Notre analyse narratologique comprenant trois points centraux d'analogie, de symétrie et de proportion nous permet de (re)constituer le caractère de la structure hybride et polycentrique de ce type d'écriture. Dans le même sens et dans le même contexte, enfin, s'est développée notre réflexion sur cette écriture repères et "transfrontalière" ; c'est l'écriture qui cherche ses mots dans les mots de l'autre », dans la langue de la colonisation, écriture qui va devenir, au bout d'une longue quête, "parler autre" 17. (Calle-Gruber, 2006 :120)

Compte tenu de ce qui précède, l'écriture, dans ses expressions, reste liée à un contexte socio-historique profondément modifié par la distance entre le passé-présent d'un même espace. Il est donc nécessaire de rappeler, au cours de notre réflexion, que :

La polyphonie commence dès la coexistence de deux voix, même si ces deux voix correspondent au même locuteur. Ainsi en est-il de la notion de dédoublement énonciatif permettant au locuteur de se construire deux positions énonciatives distinctes 18. (Ducrot, 1984 : 39) "Le dialogue peut aussi transparaitre sous forme de dialogisme affleurant : en pointant l'existence d'un débat extérieur, des modalisateurs comme finalement ou quand même instaurent dans le contexte ce type d'écho dialogique d'un mode très particulier. Cet ancrage dialogique construit l'énoncé comme le résultat d'un raisonnement prenant appui sur un extérieur discursif qui n'est pas explicité mais, ici encore, dessiné 19". (Maury-Rouan, Vion, Bertrand, 2007 :133-158)

Tout en signalant que différentes recherches ont été menées sur ce sujet, il reste beaucoup à développer sur chacun de ces thèmes et de espaces littéraires, le roman *La Femme sans sépulture*, portant l'empreinte du voyage, nous a permis d'exploiter le signe de l'errance énonciative et labyrinthique et découvrir l'itinéraire entrepris par l'auteure pour la reconstitution de l'Histoire.

En guise de conclusion, tous les personnages palimpsestes, l'espace et le temps sont des éléments qui nous renvoient au labyrinthe scriptural. Au moment où la narratrice chemine symboliquement le mouvement cyclique de l'écriture, du texte au contexte, de l'unicité à la multiplicité des voix (es), du temps à la métamorphose du temps et des espaces à l'absence d'espaces.

"Ces espaces comme labyrinthe nous font (...) passer de "l'autre côté" ; circuler dedans, c'est voyager, fût-ce vers une destination symbolique, et cela se passe sur un registre qui n'a rien à voir avec le fait de penser à un voyage ou de regarder l'image d'un endroit où nous aimerions partir en voyage. Un labyrinthe est un voyage symbolique ou une carte de l'itinéraire menant au salut, à ceci près qu'il s'agit là d'une carte conçue pour que nous marchions vraiment dessus 20."(Rebecca, 2002 :97)

Son écriture fixe, même si elle reste nocturne, mouvante et itinérante, de la même façon le mouvement centrifuge et centripète, de l'intérieur vers l'extérieur et le soumet à une progression linéaire, "une langue en mouvement, une langue rythmée". Cette langue d'écriture nomade, qui "s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, parfilée de silence et de plénitude 21" (Djebar, 2005), devient le Sens infini d'un parcours littéraire vécu dans son intégralité. Au sein même de notre recherche, la réflexion montre que le texte et la langue d'écriture se complètent formant une spécificité littéraire d'un art poétique, à la fois alerte et refuge, à la quête d'une vérité où la métaphore fait figure de symbole. Toutes les voies empruntées sont à la fois multiples, polyphoniques, labyrinthiques et polycentriques.

2. Note

- **1** Assia Djebar. (2002). *La Femme sans sépulture*, Roman. Paris : Albin Michel.
- **2** Le concept de polyphonie (polifonija), développé dans l'ouvrage Problèmes de la poétique de Dostoïevski, est d'emblée associé à la construction romanesque, pour décrire notamment l'œuvre de l'auteur russe. Si la notion est proposée dès 1929, elle n'est pas reprise par la suite. Au contraire, la notion de « dialogisme », notamment présentée dans Esthétique et théorie du roman et Esthétique de la création verbale, parcourt toute son œuvre. La pragmatique, via les travaux d'Oswald Ducrot (*Le dire et le dit*. (1984) Paris, Minuit), exploite le concept de « polyphonie » dans le cadre d'une linguistique énonciative. Or, Ducrot déplace le champ d'application de la polyphonie du texte vers l'énoncé, dans lequel il distingue la voix du sujet parlant (être empirique) de celles du locuteur et de l'énonciateur (être de discours).
- **3** Voir Charaudeau P. & Maingueneau D. (2002). *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil.
- **4** Voir Michel Foucault, *l'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971. L'intérêt de Foucault pour les « nappes discursives » a été immédiatement double. D'une part, il s'agissait d'analyser les traces discursives en cherchant à isoler des lois de fonctionnement indépendantes de la nature et des conditions d'énonciation de celle-ci, ce qui explique l'intérêt de Foucault à la même époque pour la grammaire, la linguistique et le formalisme. cf. Jean-Pierre Zarader, *Le Vocabulaire des philosophes*. (2002). Ellipses Marketing, Paris, p.867.
- **5** Voir Dahouda Kanate et Sélon K. Gbanou. (2008). *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, l'Harmattan, Paris.
- **6** Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand (2007). *Voix de discours et positions du sujet, Dimensions énonciative et prosodique*, *Voices embedded in discourse and footing an enunciative and prosodic approach*. Presses universitaires de la Méditerranée.
- **7** Voir Agnès Morini. (2004). *Identité, langages(s) et modes de pensée* (Études réunies et présentées), Publications CERCLI (centre d'Études et de Recherche sur la Civilisation et la Littérature Italienne, Université de Saint-Étienne).
- **8** Voir Fløttum, K. (2004). Les points de vue sont des entités sémantiques, alors que les voix sont des entités discursives, y compris les points de vue

- : une telle terminologie permet d'ancrer la réflexion dans des perspectives théoriques établies.
- **9** Nølke, Fløttum&Norén, op.cit.
- **10** Moles, Abraham et Rohmer, Elisabeth. (1982).*Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'actions*. Paris : Librairie des Méridiens.
- **11** Voir Pierre Loubier. (1998).*Le Poète au labyrinthe. ville, errance, écriture*. ENS Editions, p19.
- **12** Voir Agnès Morini, op.cit.
- **13** Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand. Op. cit.
- **14** Voir Authier-Revuz J. (1984).*Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, In *Langages*, 19^e année, n°73. Les Plans d'Énonciation, sous la direction de Laurent Danon-Boileau.
- **15** Tiré de *L'écrivain et ses langues*. (1996). In *Littérature*, n°101, Revue trimestrielle, territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin - Assia Djébar, Edition Larousse.
- **16** Tiré de l'Extrait du Discours prononcé dans la séance publique. Réception de Mme Assia Djébar, le 16 juin 2005 à l'Académie française.
- **17** Voir Mireille Calle-Gruber. (2006). *Assia Djébar, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF) – CULTURESFRANCE*, p.120.
- **18** Ducrot O. (1984). *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, pp171-233.
- **19** Voir Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand, op.cit.
- **20** Voir Solnit, Rebecca. (2002). *l'Art de marcher*, Paris : actes Sud, p97.
- **21** Tiré de l'Extrait du discours prononcé par Assia Djébar à l'Académie française, op.cit.

3. Références bibliographiques

- Authier-Revuz Jacqueline.(1982).Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours, Ed, DRLAV.
- Calle-Gruber, Mireille. (2006).Assia Djébar, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF) – CULTURESFRANCE.
- Voir Charaudeau P. &Maingueneau D. (2002).Dictionnaire de l'analyse du discours, Paris, Le Seuil.
- Michel Foucault (1971).L'Ordre du discours, Paris Gallimard.
- Fløttum, K. (2004).Îlots textuels dans Le temps retrouvé de Marcel Proust, dans : Lopez-Muñoz, J.-M., S. Marnette& L. Rosier (éds.)
- Lise Gauvin (1996).L'écrivain et ses langues, in Littérature, n°101, - Revue trimestrielle, territoires des langues : entretien avec Assia Djébar, Edition Larousse.
- DahoudaKanate et Selon K. Gbanou. (2008). Mémoires et identités dans les littératures francophones, Paris, l'Harmattan.
- Pierre Loubier. (1998).Le Poète au labyrinthe. ville, errance, écriture. ENS Editions,
- Kristeva, Julia. (1970). Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive, la Hague, Mouton Publishers.
- Maury-Rouan Claire, Vion Robert et Bertrand Roxane. (2007).Voix de discours et positions du sujet, Dimensions énonciative et prosodique, Voicesembedded in discourse and footing. an enunciative and prosodicapproach.
- Moles, Abraham et Rohmer, Elisabeth. (1982).Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'actions. Paris : Librairie des Méridiens.
- Morini Agnès. (2004).Identité, langages(s) et modes de pensée (Études réunies et présentées), CERCLI (centre d'Études et de Recherche sur la Civilisation et la Littérature Italienne. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Solnit, Rebecca. (2002). L'Art de marcher, Paris : actes Sud.
- Vion Robert. (2005).Hétérogénéités énonciatives et types de séquence textuelle, Séquentialité, interactivité et instabilité énonciative (Sequentiality, interactivity and enunciative instability).in Les Cahiers de praxématique,Sous la direction de Laure Gardelle, Caroline Rossi et Laurence Vincent-Durroux.
- Zarader, Jean-Pierre. (2002).Le Vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (XXe « siècle). Paris : Ellipses Marketing.

Le roman judéo-maghrébin: désir d'une écriture collective

The Judeo-Maghrebian novel: desire for collective writing

Youssef JABRI

Université Abdelmalek Essaadi – Tétouan, youssef.jabri@etud.uae.ac.ma

Reçu le: 24/03/2020

Accepté le: 15/05/2020

Publié le: 30/06/2020

Abstract:

By our contribution, we aim to demonstrate that the Judeo-Maghrebian novel belongs to the category of minor literatures, on the one hand, because it is strongly motivated by the desire for a collective writing, on the other hand, because it seems to us that this genre is deeply rooted in history and in politics, in other words, it is part of a literature that projects mainly towards collective identity. This hypothesis, the acceptability of which we will try to verify, is inspired by the concept of "committed literature", which throughout the last century has designated a certain form of aesthetic practice of moral, ideological or political responsibility, of part of the writer, with regard to oneself as much as towards others.

Keywords: Jewishness - identity - otherness - minor literature – community

Résumé:

Par notre contribution, nous visons à démontrer que le roman judéo-maghrébin appartient à la catégorie des littératures mineures, d'une part, parce qu'il est fortement motivé par le désir d'une écriture collective, d'autre part, parce qu'il nous semble que ce genre est profondément ancré dans l'histoire et dans la politique, autrement dit, il fait partie d'une littérature qui se projette principalement vers l'identité collective. Cette hypothèse, dont nous essaierons de vérifier l'acceptabilité, s'inspire du concept de la «littérature engagée», qui aura désigné tout au long du siècle dernier une certaine forme de pratique esthétique de la responsabilité morale, idéologique ou politique, de la part de l'écrivain, à l'égard de soi-même autant qu'à l'égard d'autrui.

Mots-clés: judaïté -identité – altérité – littérature mineure- communauté.

Youssef JABRI , e-mail: youssef.jabri@etud.uae.ac.ma

1. Introduction

L'évolution de la destinée humaine est complexe, en raison de ses rapports d'interdépendances à soi et à l'Autre. Pourtant, jamais cette existence dramatique n'a dissuadé les intellectuels de se lancer dans les entreprises périlleuses de l'exploration des fondements qui constitueraient une essence possible de l'Être, pourchassant le mirage d'une promesse diabolique, jamais tenue, qui se volatilise dès qu'on s'imagine l'avoir saisi. Du fait, le concept amorphe de l'identité ne se présente pas comme une donnée fixe, une fois pour toute et déterminée d'un socle solidement ancré dans un domaine de prospection déterminé et s'appêtant à une analyse méthodologiquement appropriée. En revanche, il se manifeste sous divers airs, si bien qu'il intéresse plusieurs disciplines scientifiques et symboliques, s'édifiant continuellement et offrant, selon l'orientation des perspectives, des aspects multiples. Aussi, l'identité, prend-elle l'aspect d'un processus de transformation en éternel devenir.

Les efforts, dans la présente étude, se focaliseront sur l'analyse de la représentation romanesque des mécanismes internes de la construction identitaire dans les œuvres des écrivains juifs du Maghreb. Partant de ce choix, notre approche se réfère, de manière combinatoire, aux cheminements différents de deux travaux philosophiques qui s'entrecroisent avec la littérature et l'identité.

En premier lieu, sur le plan conceptuel, nous nous inspirons des travaux de Paul Ricœur (1983) sur l'identité narrative qui ont commencé dans *Temps et récit III*, où il présente l'esquisse de sa théorie qu'il développera par la suite dans son livre *Soi-même comme un autre*(1990), sur les différents aspects de l'identité. A ce propos, Ricœur distingue deux formes de l'identité. D'une part, l'idem, qui représente la catégorie de l'identité par la même chose et dont le modèle peut être celui de l'identité numérique ou catégoriale, permanente et invariable dans le temps, qu'on pourrait référer à un « soi » unitaire, c'est-à-dire à une objectivation du moi. D'autre part, l'ipse, qui suppose un mode d'identité non substantielle, qui est appréhendée sur le modèle du Dasein heideggérien, voire de l'Être en

puissance spinoziste, qui s'interroge sur la question du sujet, et/ou agent d'une action, le « qui » de l'homme.

En second lieu, nous nous rapportons, en parallèle et sur le plan aspectuel de l'énoncé littéraire, à la collaboration de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975). La perspective des deux philosophes s'oppose frontalement à celle des structuralistes et à la philosophie analytique, qui suggèrent que tout ce qui s'étend au-delà de son encodage graphique lui est méconnaissable. Dans leur étude des « littératures mineures », Deleuze et Guattari constatent l'exiguïté de l'espace réservé à l'expression de la subjectivité individuelle, en raison de l'inscription de ce genre dans une énonciation collective. Selon cette même perspective, l'écriture, toute muette soit-elle, devient la voix des êtres aphones ; l'occasion pour les oubliés de l'Histoire de prendre la parole. Affectées d'une forte motivation politique, ces littératures constituent une référence immuable à l'acte transgresseur des impossibilités historiques, veillant à échapper à la fatalité du silence et à l'incertitude de la conscience nationale.

Partant de la théorie de l'identité narrative, qui est une forme de représentation littéraire qui assume la fonction de médiation permanente entre l'idem et l'ipse ricœuriniens, et de la conception deleuzio-guattarienne des littératures mineures, nous procéderons à l'expérimentation de ce rapprochement pour étudier de la judaïté dans le roman maghrébin. Étant impossible d'étendre le champ d'investigation de notre contribution à l'ensemble du corpus judéo-maghrébin, nous nous limiterons à étudier certaines œuvres romanesques d'Albert Bensoussan, d'Edmond Amran El Maleh et d'Albert Memmi.

En nous référant aux considérations scientifiques du texte littéraire (De Certeau, 1975), nous pouvons supposer que le roman judéo-maghrébin ne développe jamais la gratuité libératrice de l'écriture. C'est un genre qui assume, de manière essentielle, une fonction opératoire. Il ne se contente pas d'interpréter le monde. Aussi, son esthétique, est-elle dédiée, voire condamnée, à la résistance. Si l'accomplissement de l'identité personnelle de l'écrivain et sa participation à la vie communautaire sont les signes majeurs de son engagement, le fait de choisir l'écriture comme moyen d'exercer sa responsabilité entraîne-la mise en gage de la littérature elle-

même. De cette manière l'écrivain judéo-maghrébin, en médiateur, prévoit de conférer à son œuvre des forces incommensurables, qui transcendent la clôture de sa fonction esthétique irréductible et la rendent capable d'agir dans la sphère sociale et sur le réel.

Or, comment se construit et se maintient cette dynamique identitaire problématique, où l'impossibilité de s'imposer comme individu libre se transforme en engagement pour la cause commune ?

Pour répondre à cette interrogation, la présente contribution s'articulera autour de deux axes majeurs. Dans un premier temps, nous commencerons par l'analyse des procédés discursifs, esthétiques et symboliques qui permettent d'inscrire les œuvres dans une énonciation collective. Nous nous focaliserons, dans un second temps, sur l'étude des différentes formes de représentation qui ont contribué à la création du profil du juif bouc-émissaire.

2. L'énonciation collective:

Les romans écrits par les Juifs du Maghreb, après la seconde moitié du XX^e siècle, sont essentiellement inscrits dans une énonciation de groupe. Derrière chaque personnage-narrateur juif, avatar de l'auteur, s'alignent tous les Juifs de l'Histoire, depuis la Sortie d'Égypte, voire depuis la destruction du premier Temple. L'origine de cette prolifération extrême des intensités énonciatives remonte à la Seconde Guerre Mondiale et surtout après la création de l'État d'Israël, qui ont vu se renforcer le sentiment d'appartenance des Juifs, dont les écrivains d'origines maghrébines, au l'ensemble global du Peuple hébraïque en diaspora.

En effet, leur inscription identitaire dans un multi-système diasporique se cristallise, au niveau de l'énonciation, par le choix des embrayeurs des locuteurs. Souvent trouvons-nous des narrateurs et plusieurs autres personnages qui font usage du pronom de la première personne du pluriel « nous », comme il en est question dans les romans de d'Albert Bensoussan et d'Edmond Amran El Maleh. Chez Memmi, le lecteur de *La statue de sel* peut facilement remarquer le passage à ce mode d'implication énonciative du personnage narrateur à partir du chapitre « Le camp », comme dans l'ensemble de la part historique de *Le pharaon* et dans plusieurs introspections du médecin d'Agar.

2.1 Le récit anonyme :

Par ailleurs, la prise de parole au nom de la collectivité juive se manifeste aussi, dans le roman maghrébin, par le pouvoir du récit anonyme, qui vit de l'autorité du Signe absolu. L'anonymat du narrateur cultive l'omnipotence de l'imaginaire collectif, lorsqu'il démultiplie, à l'infini, les possibilités des personnages, et par là-même, la responsabilité de l'instance narratrice, qui se confond avec celle de l'énonciation. Rappelons-nous de la confirmation de Paul Ricoeur à propos de l'emploi du pronom de la non-personne : « En regard, l'idéologie n'est affectée d'aucun nom propre. Son auteur est anonyme : son sujet est tout simplement le « on », das Man. » (Ricoeur, 1997: 33). L'instance énonciative, dans la communication collective, disparaît derrière l'ambiguïté pragmatique du pronom de la non-personne, et qui est à la fois celui de toute personne.

« Il n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation –et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. » (Deleuze et Guattari, 1975 : 33).».

Cette confirmation s'accorde aussi avec celle de L'espace littéraire (Blanchot, 1955). L'autorité absolue du pouvoir idéologique rend le narrateur imperceptible ou, au plus, en fait un élément présent dans l'ensemble du système global et qui se dérobe derrière des faits insoupçonnables : « [...] nous croyons maintenant que c'est aussi un objet idéologique, qu'il se glisse là où on ne l'entend pas du premier coup. » (Barthes, 1978: 11).

La communauté littéraire des auteurs juifs maghrébins d'expression française se constitue grâce à cet agencement rhizomique de leurs œuvres. Ce sont les connexions des systèmes littéraires internes de chacun, avec les systèmes littéraires des autres qui forment ce polysystème dynamique, indépendant, homogène et relationnel, qui s'étend jusqu'aux premiers grands récits fondateurs, dont nous retrouvons les traces à la surface des pages des titres de certains romans d'Albert Bensoussan (*Les Anges de Sodome*), d'Albert Memmi (*La statue de sel et Agar*), d'Edmond Amran El Maleh (*Aïlen ou la nuit du récit*) et en intertexte biblique dans l'ensemble

des œuvres de nos trois auteurs. Ces œuvres, avec les attributs culturels et esthétiques qui les caractérisent, sont inséparables de leur inscription politique qui motive l'acte de leur production, si bien que l'écrivain judéo-maghrébin est toujours lié à son identité communautaire. Vient de là que, étant conscient qu'il est l'écrivain d'une minorité historique, tout ce qu'il écrit concerne tous les juifs. L'imaginaire collectif triomphe des frontières de la géopolitique et des théories critiques postcoloniales. Il est au-delà de la nation et de la région.

Dans le roman judéo-maghrébin, l'anonymat responsable est la qualité principale du personnage « sans qualités », autour duquel les bribes des récits s'amoncellent pour constituer toute l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh. Le narrateur-commentateur, prêtant sa voie à l'écrivain esthète, confie :

«Ecriture, expérience de la mort ! épreuve de la fragilité, de la précarité, passage à l'exceptionnel dans l'apparence de l'ordinaire. Rupture, déchirement ! jeté en avant au bord de l'ouverture, de l'abîme. Ne te nomme pas car si tu livrais ton nom tu tomberais foudroyé sur-le-champ.(El Maleh, 2000: 122) »

En effet, cette dissolution de l'instance énonciatrice, qui ne signifie pas sa disparition ni son absence, se fait remarquer dans l'écriture d'El Maleh. Elle aboutit au même constat de la présence d'un projet, ou du moins d'un désir révolutionnaire, dont l'interface littéraire est inhérente à celle de l'idéologie. Cet écrivain met en scène des personnages-narrateurs, qui parlent au nom des leurs, comme Teddy et le Para-Sosie dans Mille ans, un jour. Ces profils particuliers sont insaisissables au-delà de la substance narrative qui détermine leur présence à l'œuvre. Ils dépendent tant de leurs récits que leurs identités s'éparpillent en bribes, par là-même, à travers leurs multiples narrations. « Tu es né la nuit du récit. »(El Maleh, 2000: 171)se répétait Issa, Josua, ou Nessim. En ne cessant de se substituer l'un à l'autre, ils ne font que brouiller les traces des galeries parcourues par chacun d'entre eux. Si le récit se désagrège dans cette imbrication complexe des intrigues et des focalisations, la pondération symbolique que propose ce travestissement narratif offre la possibilité d'agir sur l'ensemble du lectorat juif. Ajoutons à cela, sous la pression du récit de la Sortie d'Egypte, le

Pronom « tu » est loin d'être individué, au contraire, il est particulièrement utilisé dans une énonciation collective qui met tous les Juifs devant la responsabilité de la commémoration.

Du point de vue du discours, Aïlen ou la nuit du récit évolue selon une énonciation narrativisée. Elle acquiert une morphologie idéologique parce qu'elle est à la fois présente et absente, de même que le personnage-destinataire est l'un qui représente le tout. Il se réfère à tous les Juifs, parce qu'ils sont tous nés la nuit de Pessah. Il s'agit bien d'une naissance symbolique qui commémore la Fuite de pharaon. Image à comprendre que le salut du Juif est éternellement collectif, donc idéologique. D'autre part, la seconde personne est une caractéristique du discours prescriptif, c'est-à-dire qui sollicite l'implication et la participation de l'énonciataire. Le Destinataire, c'est-à-dire le Juif de tout temps, est lui aussi invité à prendre ses responsabilités devant sa communauté, surtout que la récurrence de sa mobilisation dans le récit lui confère un rôle central dans la morphologie du récit dans ce roman.

Par l'effet de l'exploitation énonciative du récit fondateur de Pessah et la stratégie discursive qui oriente son interprétation, nous déduisons que le narrateur, en avatar de l'auteur, se préoccupe de tous les Juifs du monde.

« [...] il s'était fabriqué inconsciemment en partie une immense parenthèse dans laquelle il vivait attentif vigilant au moindre signe d'ouverture il y avait bien un mot pour désigner tout cela l'abnégation mais cela ne veut rien dire plutôt la négation de soi on comprendra mieux on comprendra cette concentration d'énergie cette tension pour s'expulser de soi, être tout en, dehors. Il y avait il y a des mots pour désigner tout cela : action militante, responsabilités, l'image du héros, du martyr, l'appel de la fraternité sans doute ! sans doute ! [...].(El Maleh, 1980: 78) ; »

Albert Memmi procède au même brouillage des repères de l'identité personnelle de ses narrateurs, en variant les procédés, dont la déconstruction des origines du prénom, pour en isoler et reconstruire la composante mythique, qui remonte à l'époque des « glorieux Macchabée[s] », comme dans La statue de sel, la double vie de l'archéologue Gozlan qui assure le lien entre le récit historique et les aventures personnelles dans Le pharaon, ou même l'absence complète du

prénom du narrateur dans Agar.

Chez Bensoussan, l'énonciation collective, dans les romans qui font l'objet de la présente étude, s'affirme de manière permanente, à travers le même procédé de mise en anonymat du narrateur. Cette technique entoure le personnage-narrateur par un halo d'autorité incontestable, parce qu'il est innommable, comme le dieu des Juifs. Il jouit de cette qualité d'être à la fois « [...] inconnu et pourtant reconnu, selon une inquiétante familiarité. »(Barthes, 1978: 20). D'autre part, Bensoussan procède aussi, par son ironie caractéristique, en remplaçant les prénoms par des noms de gares parisiennes comme le font les enfants des cheminots dans Aldjezar, où le narrateur ne cessait d'ouvrir des digressions mythologiques, dont celle du « Judas Macchabée », des « Rois d'Israël, Saül et David ». Dans une autre occurrence, adoptant des tonalités pathétiques, lors des évocations des souvenirs, le « je » du narrateur prend, soudainement, l'âge de ses ancêtres. « Pourtant voici cent ans et plus, j'étais couvert d'un turban et marchais dans les ruelles de cette ville sous les traits de grand-père, croisant les notables mozabes et posant par respect ma babouche sur ma tête. »(Bensoussan, 1976: 139).

Le passage extra diégétique du personnage-narrateur de l'enfance au troisième âge est aussi une prise en charge responsable de la narration par l'acquisition de la maturité et par la démultiplication de la focalisation. Cette transition, au caractère fantastique, assujettit le personnage à la dhimmitude, reproduisant, en effet, la même attitude que ses coreligionnaires devant les musulmans d'une temporalité révolue. La loi humiliante ne concerne pas l'enfant juif algérien de la fin du XXème siècle, mais elle ne cesse de le contaminer par le sentiment d'appartenance à sa communauté.

2.2 Scission et multiplication des voix :

Cette forme de polyphonie transcende foncièrement les formes folkloriques de la narration orale des conteurs. Multiplier les voix, qui prennent en charge la narration, enrichit, certainement, l'œuvre en la présentant sous plusieurs aspects, parfois opposés, mais qui se revendiquent tous de la judaïté.

Cette d'inscription identitaire collective de la narration, qui peut être créée par la superposition des prénoms ou par le brouillage de la focalisation, engendre la démultiplication des voix en choral. Le Signifié du récit est unique, certes, mais ses origines se perdent dans la polyphonie des instances qui le racontent, de telle sorte qu'il acquière l'opacité des grands récits fondateurs, se déployant en cercles concentriques infinis. Il s'agit bien du refus de la centralité égoïste. Derrière le « on » ricœurien, ou même celui de Blanchot, se réfléchit aussi dans la multiplicité des identités prises par le personnage qui domine les commencements et la continuité de la narration de Mille ans, un jour. Nessim devient Joshua, Mardoché, ou encore son référent littéraire :

« De cette vie de Yehuda Ben Youssef qu'il ne cessait d'alimenter aux lettres de son aïeul, au récit de ses voyages, Nessim se déployait le long d'un territoire dont les limites s'élargissaient sans cesse. Nessim ! L'un ou l'autre, l'homme présent ou le lointain ancêtre, Nessim ou par instants Yehuda Ben Youssef, le même et l'autre les cercles concentriques s'amplifiaient, se fermaient, se dédoublaient autour d'un foyer, d'une enclave immuable.(El Maleh, 2002: 18) »

La métamorphose continue, qui de Nessim fait un personnage aérien, voire spectral, capable de prendre toutes les formes et de passer tous les contenus, engendre indéniablement le décentrement permanent de l'œuvre. El Maleh crée des personnages au caractère amorphe. Un aperçu sommaire sur l'étymologie de ce prénom, qui tient ses honneurs de la littérature juive religieuse ésotérique, nous aidera à mieux entendre les motivations du choix malehien. Aussi, retrouvons-nous cette définition dans le Zohar, où il est expliqué :

« Neshamah : Ame. Le mot Neshamah désigne l'âme dans son ensemble ou bien la troisième partie de l'âme, l'être essentiel, le corps causal. L'âme l'Homme se distingue en cinq parties nommées Nefesh, Ro Neshamah, H'ayah et ye'hidah.

Néshamah: "âme"; se réfère ordinairement à l'âme "Divine". Mais il est admis que toute chose a une «âme" qui est la force Divine ("verbe") qui crée et préserve, et porte tout à l'existence ex nihilo (ChaarHâyi'houde Vehaémounah, Ch. 1).

Néshamah est la plus haute des trois catégories comprenant l'âme humaine, les deux autres étant Roua'h et Néfèsh. » (Zohar I, 200a; II, 141b.)

Aucune frontière ne résiste aux attributs de ce genre de personnages, dont le caractère postmoderne se confond avec les origines hébraïques. El Maleh fait de cette correspondance, anachronique en apparence, le principal trait distinctif de son personnage pour justifier son aptitude à transformer les limes qui distinguent les sphères identitaires en lime capables de s'ouvrir sur l'hétérotopie, c'est-à-dire à connecter les différents grands récits fondateurs des origines avec le roman judéo-maghrébin de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Nessim se confond lui-même avec son grand-père, le Juif parti en Alyah et celui qui est resté au Maroc. Rien de plus habituel dans une famille juive traditionnelle qui prénomme son aîné par le même prénom que l'aïeul. Il est le familier devenu étranger, après son séjour en Argentine. Il se réincarne dans la peau de son scribe le Juif, se regardant dans le miroir du café, ou se fixant rendez-vous avec le propriétaire inconnu d'un journal intime, qui n'est autre que lui-même dans l'une de ses versions multiples.

Par voie de conséquence à cette connexion des récits anachroniques, l'énonciation collective fait appel à l'intertexte, autrement-dit, au dédoublement par le texte de Yehuda Ben Youssef : Perah Lebanon. Elle cristallise le pouvoir de la machine qui dépersonnalise l'individu, pour en faire un être commun, semblable aux autres ; homogène, adhérent aux mêmes principes, cohérent avec la logique dominante, ordonné selon le même rythme et en harmonie avec leurs particularités.

«L'Etranger ! oui, voilà ce qu'il est maintenant, porteur de menace, personne ne lui parle, il ne parle à personne, les mots avec lui n'ont plus de sens commun, à tout moment il peut glisser sans bruit hors du tableau de la vie quotidienne, déjà il ne compte plus pour ceux qui comptent, est-il resté, est-il parti ? La question tombe dans le vide : il s'est embarqué pour le Grand Voyage sans commencement ni fin, il revient et ne revient jamais, seul, solitaire sur sa barque, point incertain là au large, porté par la crête de la vague,[...].(El Maleh: 2000, 108)

Comme le rapport de Moïse aux Hébreux, Nessim passe d'un adjuvant à un opposant au processus identitaire de la communauté. Alors que la nouvelle voie qui transmet la fonction idéologique du récit, selon la théorie de Gérard Genette, elle n'engage en rien la position du «héros». «[...] d'où la prolifération bien connue de ce discours «auctorial», pour emprunter aux critiques de langue allemande ce terme qui indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre.»(Genette, 1972: 264). La multiplication des voix est réalisée par une scission d'un élément sémiologique (le narrateur), dont l'assertion trahit l'influence doctrinale et/ou esthétique de l'auteur, d'une seule voix originelle en deux fonctions problématiques, parce qu'elles sont à la fois distinctes et inséparables.

Partant de la grande influence de l'esthétique sur l'écriture d'El Maleh, nous pouvons expliquer la correspondance idéologique entre le Signifié du commentaire méta-discursif et sa perspective identitaire par syllogisme. En effet, menacé d'infécondité, le geste scriptural rejoint la dynamique épuisante de la corporéité improductive, qui est rabattue sur l'immanence du texte, c'est-à-dire sur sa clôture comme système indépendant, autosuffisant et reproducteur du même modèle d'interprétation du Référent sacralisé. Le roman judéo-maghrébin appartient à une sphère littéraire qui acquiert sa légitimité de la responsabilité de l'œuvre, grâce à la force de médiation idéologique assurée par de telles interventions didactiques et de l'aura que leur réserve la réception critique. L'écrivain de la communauté profite des libéralités du genre romanesque, tout autant que de la crise du Sujet postmoderne, qui s'est aggravée après la Seconde Guerre Mondiale, pour réhabiliter la fonction médiatrice de l'écriture et de l'inscription sociale de l'œuvre d'art, en tant qu'outil qui permet d'établir et de consolider ses responsabilités de l'écrivain, et de celui-ci, en tant que porte-parole d'une minorité sans voix.

De son côté, Albert Memmi nous fournit une triple image du personnage-narrateur-écrivain, qui a préféré supporter le poids encombrant de sa bible annotée, avec les cahiers de son journal intime, pendant le trajet de la fuite du camp pour rentrer à Tunis, au lieu de s'en débarrasser pour hâter sa marche et garantir son salut. C'est une évocation tellement

allégorique de la responsabilité de médiation, qu'elle sert plus la cause de l'espace littéraire de l'œuvre, étant donné qu'elle semble sans conséquence sur la progression de l'intrigue dans le récit de « La fuite ». Alexandre raconte : « Je n'eus pas le courage ou la faiblesse de faire comme eux. J'aurais eu trop honte de laisser la file, qui s'étirait encore sans se scinder, et dans mon sac se trouvait mon journal et ma bible annotée. »(Memmi, 1966: 328)

Dans cette perspective communautariste qui caractérise l'aboutissement de son récit, le personnage, aux multiples facettes, refuse de rompre avec les éléments essentiels qui constituent, conjointement, son identité de Juif intellectuel : l'écriture et le Livre sacré. Le premier système de représentation du monde intervient à l'intérieur, ou du moins, au seuil de la seconde sphère référentielle qui a sensiblement inspiré l'œuvre romanesque du premier Memmi. L'impact et les interactions de l'écriture sacrée sur la littérature profane sont permanents, dans le roman judéo-maghrébin. La honte du salut individuelle est le sentiment qui renforce la conscience du pouvoir de l'imaginaire collectif et réinvente, sur le mode éthique de la responsabilité collective, la participation du personnage à la vie communautaire. L'écriture de l'intime est mise dans le même sac qui contient le texte sacré. L'intime se collectivise alors dans le projet de témoignage et le récit du sacré, comme texte initialement collectif, maintiennent des mouvements interactifs, pour constituer le bagage essentiel du Juif en exode. L'un se prolongeant dans et par l'autre, ces interactions témoignent de la complémentarité essentielle à la continuité du mythe.

Dans le cas d'Edmond Amran El Maleh, le modèle intellectuel, spirituel et littéraire de Nessim, son personnage inspiré annonce explicitement sa revendication au judaïsme classique qu'il porte en lui ; celui de l'érudition, de la sagesse, de la tolérance et de la cohabitation judéo-arabe. L'auteur, à travers son double, remonte la voie de la quête identitaire jusqu'à Yehuda Ben Youssef, en exploitant les potentialités que garantit l'intertextualité à double genres. Le premier itinéraire glisse dans l'intimité des correspondances héritées de son grand-père, avec lequel il ne cesse de se confondre, ce qui lui permet d'exposer les motivations

personnelles de son projet littéraire. Tandis que la seconde voie n'est autre que celle représentée dans *Perah Lebanon* par les récits de voyage de son parrain littéraire. Ce tissage indéfini des textes engendre, inévitablement, une démultiplication démesurée des voix.

Partant du même parcours des récits mythiques, l'identité du narrateur initial se perd sous la superposition des couches indéfinies de la chronologie, au point d'abolir la présence physique du texte qui se désagrège par l'éclatement de son corps en bribes. C'est ainsi que le journal intime déchiré ne disparaît guère de l'espace littéraire de l'œuvre, mais se réajuste à de nouvelles dimensions qui transcendent sa forme initialement intime, d'où l'incapacité de l'esthétique autobiographique classique à expliquer les récits de vie judéo-maghrébins. Le personnage anonyme agit sur son texte, en l'éparpillant sur des pages, à leur tour éparpillées dans l'espace, comme Procuste qui écartèle les membres de ses invités pour ajuster leur corps aux dimensions des grands lits qu'il leur imposait, ou démembrait ceux qui débordaient les limites de leurs couchettes étroites.

Suspendue par l'impossibilité de correspondre l'identité juive, qui se cache derrière l'absolu « Homme », à l'intimité qui se fait traverser par les flux de l'espace collectif, le roman judéo-maghrébin se rapproche des origines de son berceau oral qui a vu naître les premiers récits de l'exil babylonien. Cependant, il s'en éloigne en cherchant une nouvelle forme à partir de la réinvention de ces mythes fondateurs de l'identité juive, s'inspirant souvent du genre épique. La reconfiguration, qui abolit les formes et les écarts dus à la nature des genres des deux textes, donne lieu à une esthétique qui serait celle de l'épopée moderne. Par l'éparpillement des feuilles du manuscrit, tant convoité (El Maleh 1980), la scène de la colère de Moïse qui a jeté les tablettes de la Loi, émerge à la surface de l'œuvre. Il s'agit bien d'une allégorie performative de l'échec de son frère Aron, auquel il a confié la responsabilité de veiller sur les Juifs pendant son absence. Nessim était-il parti à la recherche de sa propre identité qu'il ne rencontre que celle de Moïse

2.3 Le chant collectif :

Il est établi que les tenants du discours idéologique proposent d'encadrer, par le chant collectif, des hommes et des femmes de tous âges, au profit de leur projet en les faisant adhérer à leur idéal et en les conduisant vers la construction d'un avenir parfait. Ce mode de chant fait partie des nombreux organes utilisés par la propagande, mais il appartient aussi au domaine de l'éducation entrepris en tous lieux. Il permet, grâce à la contagion des émotions dans le contexte communautaire, de susciter l'enthousiasme et d'enraciner l'espérance des individus prêts à se sacrifier généreusement.

Le chant, malgré la fluidité de sa morphologie aérienne, exercée à libérer les contenus de la subjectivité, s'impose comme l'un des principaux signes du consentement, voire de l'engagement, du personnage principal à participer à la vie de la communauté juive de Tunis. S'engageant volontairement à travailler dans « Le camp », Alexandre abandonne son propre sort aux fluctuations du destin de tous les Juifs déportés. Le gage de sa voix, pour narrer leurs souffrances collectives, est auguré, sur le mode du chant collectif, dès le début du chapitre. Et le narrateur de souligner : « Dix minutes après le démarrage, debout contre le vent, je chantais avec les autres, avec la tonifiante impression d'une grande aventure volontaire. »(Memmi, 1966: 306).

Etant le plus instruit de tous les détenus dans le camp de travail, Alexandre a pris ses responsabilités de porte-parole auprès des militaires allemands. Par rapprochement symbolique, cette situation est une autre représentation parfaite de l'écrivain de la littérature mineure, telle qu'elle est définie par Deleuze et Guattari, comme troisième critère constitutif de cette catégorie problématique : « En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel maître _, et pourrait être séparée de l'énonciation collective. »(Deleuze et Guattari, 1975: 31)

Le personnage-narrateur, en double reconnu de Memmi, se charge de la tâche de médiation, il règle les différends entre les détenus, mais agit

aussi en guide spirituel et politique, voire-même en rabbin, lui le « non- croyant », comme il le laisse entendre dans ses soliloques. En effet, à la fin d'une cérémonie, il décide de procéder à un autre chant collectif :

« J'avais prévu de terminer en beauté [raconte-t-il]. Avant de rompre le rassemblement, je leur proposai de chanter ensemble la Hattikvah, le vieux chant national juif. Bien que cet hymne fut peu répandu, il pouvait être reconnu par nos gardiens ces risques mêmes, cependant, n'étaient pas inutiles au ciment de l'événement. Je commandai le garde-à-vous en hébreu. »(Memmi, 1966: 316)

La modalité appréciative introduite par l'expression « finir en beauté » est significative à plusieurs niveaux. D'abord c'est une manière de reconnaître l'aspect esthétique d'un chant au Signifié idéologique ; ce qui représente une transgression de la différenciation implacable défendue par Deleuze Guattari, interdisant l'accès de la représentation littéraire à l'univers dense de l'idéologie. Sur un second plan, le choix de l'expression confirme le changement de la stratégie discursive adoptée par Alexandre, et le passage du personnage à sa nouvelle fonction sémiotique d'adjuvant dans le récit de la communauté. Le plan de son prêche révèle aussi le cheminement d'une structure qui progresse vers un point où culmine l'idéologie sioniste. Dans un troisième temps, le chant collectif, tel qu'il est prescrit par le narrateur, représente le ciment qui lui permet de colmater les fissures des subjectivités qui menacent l'homogénéité du corps collectif juif. En demandant aux reclus de chanter la Hattikvah, Alexandre Mordékhaï Benillouche se transforme, de manière historique, en agent sioniste.

En échos, l'œuvre d'Albert Bensoussan est chargée des souvenirs de soirées musicales, chantées en chœur, de manière à soumettre la voix du personnage individualisé au pouvoir aliénant de la chorale. Le narrateur lui-même disparaît dans la cacophonie du chant synagogale, dominée par la beauté du chant d'un certain Zécri. « Bref Sauveur Zécri, c'était la plus belle voix de la rue de Dijon, quand il avait fini de chanter, les femmes, les vieilles, faisaient you-you de bonheur, il montait sur la chaise et Baroukh Aba et youyou, qu'il chante bien ce petit, ensuite il s'est retrouvé choriste à l'Opéra, alors que moi,

fidèle à ma vocation, comme mon salut ce n'était pas ma voix, j'ai figuré figurant figurez-vous.(Bensoussan, 1991: 134-35)

La représentation figurative aliène l'art et le consacre au service de la reproduction mimétique du référent réaliste. L'auteur de la communauté juive d'Alger compense le mimétisme infécond du chant de son personnage-narrateur dans la chorale, d'abord, par la fraîcheur stylistique du registre familial et comique, ensuite par la personnification d'Alger convoquée dans le texte comme principal partenaire de la narration. Les formules, propres à l'oralité, résistent au paternalisme de l'académisme du français littéraire. La voix du narrateur-enfant s'est tue, non pas dans le mutisme, mais par l'inscription de son chant au service de la chorale communautaire. Sa présence est sans effet sonore particulier, parce qu'elle se dissout dans la cacophonie des autres enfants sans qualités originales. Même le personnage Sauveur Zécri, une fois promu à l'Opéra grâce au charme particulier de sa voix, se retrouve subordonné au pouvoir puissant d'une hiérarchie de valeurs supérieures. Chanteur en solo dans le contexte local, il se retrouve choriste pour donner suite au mouvement de déterritorialisation de ses qualités esthétiques. Son identité personnelle s'éclipse dans l'anonymat, voire du stéréotype, après avoir été mise en valeur par les siens. Il n'y a plus ni soliste ni choriste, mais un flux d'intensités irréversibles qui abolissent la ligne de fuite initiale en la rabattant sur l'entreprise collective ; celle de la réussite par le chant en chorale.

Le rapport qui relie le chanteur à la chorale est le symbole du pouvoir exercé par la machine communautaire qui impose le sacrifice de l'un au profit de l'ensemble et la solidarité de tous pour appuyer l'individu. Par la force incommensurable de cet engrenage, l'écrivain perpétue la responsabilité de tous les personnages de la communauté, en reproduisant le schéma mythique de la Massada, sur le mode du chant. Aussi, Bensoussan reprend-il, par la métaphore du chant collectif, la même représentation de l'inscription de son œuvre littéraire dans un projet identitaire collectif dans Aldjezar.« Est-ce ainsi que tu me vois, Anne, moi qui me montre si peu dans ce récit ? moi qui ai toujours avancé sous le masque, [...], et tous ces fards dont sont friands les choristes : en fait, mon premier métier, avant-

même d'être soliste sur le plateau du Foyer Civique, c'est figurant dans la cohorte artistique de m'sieu Portelli, [...]. Incohérent, inauthentique, emprunté, gauche[...]. (Bensoussan, 2003: 117)

C'est ainsi que l'idéologie participe à la construction des récits de la judaïté, dans les interfaces de la représentation et de l'autorité d'une puissance omniprésente qui refuse de se livrer à la perception immédiate sous une forme précise et définitive. Sa présence a besoin d'une interprétation herméneutique rigoureuse.

En effet, la dissonance qui perturbe l'harmonie du chant synagogaal est un signe de l'écart, à travers lequel Bensoussan libère l'authenticité des personnages Juifs qui refusent d'inscrire leurs contenus personnels dans le déterminisme d'une forme préétablie. Toutefois, ces subjectivités ne s'accomplissent pas dans un devenir sujet autonome, elles n'arrivent pas à s'affranchir de l'emprise communautaire représentée par la présence du rabbin. Les puissances révolutionnaires que ces individualités véhiculent ne peuvent se détacher du contexte communautaire contraignant. Tout au contraire, elles ne réussissent que lorsqu'elles se raccordent au seul projet de la chorale. C'est à travers la symbolique du chant en chorale que Bensoussan prend en charge la responsabilité des Juifs, pour lesquels il engage toute sa littérature.

« Chants ladinis, paroles de Sépharad, musique de notre Golah, tous mes mots de l'exil je les diffusais aux quatre angles d'Isbilias pour apprendre à mon peuple qu'il ne désespérerait pas de la mer. Car partout se dressait la tour de notre vigilance, partout s'épanchait l'immense tendresse de nos cœurs que Maïmonide avait mise en grimoire. (Bensoussan, 1976: 148-85)

Par ailleurs, dans la représentation d'Edmond Amran El Maleh de la judaïté, la narration est toujours mise au service de la communauté juive marocaine. Tous ses récits sont surchargés, de manière obsessionnelle, de l'absence tragique de ce constituant fondamentale de la physionomie marocaine, si bien que ces chants baignent dans une atmosphère de nostalgie, voire de mélancolie, qui menace d'interrompre la construction de nouvelles valeurs. Pour lutter contre cette menace, la résistance qui permet

à l'esthétique de s'entrecouper avec la perspective idéologique, prend la forme du chant collectif. C'est grâce à la modalité dithyrambique de la représentation du chant « Had gadyia » que la responsabilité de l'œuvre se manifeste:

« Le récit chanté après le repas du Seder le premier soir de la Pâque, pour la plus grande joie des plus âgés aux plus jeunes surtout, le vin montait à la tête, les calottes chaviraient sur le côté, Yeshuaa chantait riait, tout son corps suivait le rythme, battait la cadence, la cascade des strophes, [...], si Dieu veut, il pourra chanter lui aussi Had gadyia, le petit chevreau, l'an prochain.(El Maleh, 2002: 158)

La tonalité épique de La sortie d'Égypte stimule les émotions qui perturbent la faculté critique de l'individu, lui faisant admettre, par l'effet de la *camara obscura*, le fantastique du récit selon la certitude d'une modalité réaliste. D'autre part, le chant collectif est utilisé dans des circonstances historiques pour servir de support idéal à la narration commémorative des grands récits fondateurs. Ainsi, le chant collectif, dans l'œuvre d'El Maleh, prête-t-il les mêmes puissances du mouvement circonférentiel que celui remarqué dans les récits d'Albert Memmi ou ceux de Bensoussan.

Les scènes du chant collectif permettent aux écrivains judéo-maghrébins de représenter la mise en œuvre des forces de l'autorité communautaire juive. Dans ce contexte allégorique particulier, celle-ci se manifeste, d'une part, par l'imposition du même contenu de la chanson comme matière d'expression, tout en exploitant, d'autre part, les propriétés esthétiques de la musique comme forme d'expression. Le rythme vise à remodeler le texte selon les mêmes références, formellement synchronisées d'après les exigences du rite. La reproduction de la même esthétique exclut le dissonant et la vigilance de la modalité autoritaire veille à maintenir l'équilibre intérieur de la destinée commune. Cet accomplissement parfait doit se faire simultanément, donc de manière verticale. De cette manière, le chant collectif retentit au-delà du support de l'énonciation collective qui a permis au narrateur de prendre la parole au nom de la minorité juive du Maroc. Une telle forme de représentation est propice à l'insertion et au maintien de l'idéologique, parce qu'elle met en circulation, dans le système

Interne du roman judéo-maghrébin, les épopées des temps immémoriaux qui ont vu la naissance et les gloires du peuple hébraïque.

Dans l'incipit d'Agar, la force symbolique du chant collectif, conduira l'ensemble de la narration.

En effet, à la première fête de Pessah (Pâques juives), après la rentrée de France, le médecin de formation participe au chant collectif. Ce narrateur-personnage raconte :

Nous entonnâmes à pleine voix chant d'ouverture. [...]. Marie s'était également inclinée, sans trop creuser ce sentiment, il me fut agréable de la voir ainsi. Et lorsqu'après trois tours, le panier s'arrêta et que nous entreprîmes la longue histoire chantée de la descente en Egypte, elle me parut suffisamment accordée pour que je cesse de m'en occuper avec inquiétude. (Memmi, 1984: 51)

Le chant collectif accentue le pouvoir du communautarisme juif, devant la présence de la femme chrétienne. L'inclination de celle-ci à l'autorité du rite, bien qu'elle soit purement par complaisance et ne signifie nullement sa conversion au judaïsme, flatte le sentiment d'appartenance de son mari, qu'il redécouvre après la fin de l'exil français. Cette action augure de l'autorité intransigeante de la machine de pouvoir, même sur un élément qui lui est étranger ; une autorité qui se concrétise par le maintien du même rythme qui soumet tous les personnages à sa cadence. La satisfaction du personnage-narrateur traduit le sentiment d'une responsabilité inexprimée, qui préoccupe son esprit, envers sa communauté, de même qu'elle accorde à l'épreuve du chant collectif la dignité d'une épreuve performative, où le narrateur s'auto-mandate de jouer les rôles du juge et du candidat. Lorsqu'il a introduit cette étrangère au sein de la tribu, il était conscient de ce devoir de gérer les conflits interculturels inévitables. Il est le premier à déclencher les forces de résistances, par le rapprochement de la représentation de l'imaginaire avec l'idéologie communautaire.

Vue d'ensemble, le chant dans les récits de la judaïté maghrébine d'expression française n'est jamais agencé dans une perspective subjectivante de divertissement, et les personnages d'obédience juive ne sont jamais isolés du destin commun. Ils suivent des lignes individuelles, certes, mais qui se rapprochent au fur et à mesure que les récits évoluent

pour former une seule ligne compacte. Le narrateur est toujours hanté par le souci des siens, même lorsqu'il ose critiquer, de la manière la plus acerbe, leurs agissements. « L'éternel retour de œuvre »(Blanchot, 1955) nous fera découvrir que les motifs de ses confrontations avec la communauté n'étaient pas moins une forme complexe, enveloppée, de son engagement à servir la cause des siens.

3. L'éternel bouc-émissaire :

Le bouc-émissaire est le premier archétype qui a permis au personnage juif de faire son entrée dans les arts et la littérature universelle. La force de cette image continue de nourrir les imaginaires culturels à travers les siècles, selon les mêmes constructions mentales et historiques originelles qui ont servi à mettre en scène la purification des sociétés du mal dont elles auraient souffert.

Le personnage qui joue le rôle du bouc-émissaire dans le corpus que nous analysons n'est pas toujours le narrateur du récit. Pour réussir le projet communautaire, tous les Juifs sont susceptibles de devenir bouc-émissaire. La responsabilité qui incombe à ce type de personnages consiste à apaiser les tensions de la communauté et de ramener le récit vers le calme des origines. C'est un personnage innocent, mais conscient de sa situation, sur lequel s'acharne les différents membres de son groupe social pour s'exempter de leurs propres défauts ou pour se départir de leurs échecs. Souvent faible ou dans l'incapacité de se rebeller, il se résigne, malgré ses protestations, à assumer la responsabilité collective qui lui a été imputée.

Dans le corpus d'étude de cette recherche, les scènes d'accusation injustifiées du Juif sont innombrables. Dans le sillage de La libération du Juif, Albert Memmi a écrit La statue de sel pour conjurer les maux qui accablaient les Juifs.

Le héros de mon premier livre, un roman, découvre le racisme et la xénophobie depuis son enfance, dans la rue, à l'école, dans les institutions et jusque dans les journaux et les représentations collectives. Le livre baigne dans cette atmosphère diffuse, ponctuée par des scènes paroxystiques. (Memmi, 1982 : 41)

La cohabitation difficile avec les autres communautés étrangères, dans la rue et plus particulièrement à l'école, lui a fait découvrir l'isolement des Juifs. L'écrivain-sociologue observe la communauté européenne constituée majoritairement des colons français, considérés comme les « Français de Tunisie », et par une autre catégorie qu'il a connue à travers ses lectures ou qu'il a vaguement côtoyée, celle des « Français de France » qui représente un modèle à imiter. Rejeté des arabes, des colons et des Français de France, les Juifs de Tunisie paient les frais des rivalités pour le pays dont ils sont dépossédés.

3.1 Le Juif commerçant, déconstruire le cliché :

La représentation du Juif dans ses rapports à l'argent est incontournable dans le roman judéo-maghrébin. Dans le dessein de déconstruire le cliché antisémite, les trois auteurs, dont nous étudions les œuvres, se situent tous à la même distance minimale qui leur permet de revendiquer ce qui est vu comme une « tare ». Nous avons choisi de commencer par une occurrence de Memmi, pour la force de la violence qu'elle diffuse et pour l'effet que cette scène a sur la suite de son premier roman.

En effet, dans la colonie de vacances, l'élève Mimouni vendait des bonbons aux autres enfants. Il sera sévèrement puni par un soldat français. Alexandre raconte :

Scandalisé, il fit irruption dans notre salle et gifla Mimouni terrifié, qui ne comprenait pas le tort d'imiter son père. Puis il nous gronda tous, et découvrant que nous ne le suivions, sa colère augmenta. Hors de lui, le militaire vint enfin à l'argument décisif : pour la première fois, je rencontrai l'explication d'une faute ou d'une tare par le judaïsme de son auteur. Le sergent hurlant, nous révéla pourquoi Mimouni eut cette idée ignominieuse : Mimouni était juif et les juifs ont un penchant irrésistible au commerce. Ce fut la première expérience d'une définitive habitude : j'appris à associer juiverie et mercantilisme et j'en voulu aux juifs qui osaient négocier. (Memmi, 1966 : 62)

Le comportement du sergent et ses propos antisémites renvoient au petit Alexandre une représentation complexe de son identité juive. Le personnage développe ainsi une vision dévalorisante de lui-même et de sa

communauté. Son image propre est ainsi aliénée par la force artificielle, que l'idéologie coloniale veut faire passer pour naturelle, du stéréotype du Juif ne vivant que pour amasser les richesses. Le commerce et le profit matériel deviennent des vices. La perception du personnage de la réalité du monde en sera transformée, voire renversée. Il haïra l'argent malgré son besoin. « Je refusais de gagner de l'argent : on me le refusait. »(Memmi, 1966 : 234). En cherchant à comprendre les raisons du parcours chaotique de ce personnage, nous remarquons que, comme son rapport à l'argent, sa judaïté se construit au fur et à mesure qu'il accumule les échecs. Alexandre voulait à tout prix faire correspondre les antagonismes des besoins de son être avec les représentations que lui renvoie les autres.

En revanche, si, dans *La statue de sel*, l'influence de cette expérience traumatisante entraîne Alexandre loin du pôle lucratif détestable, Edmond Amran El Maleh et Albert Bensoussan n'éprouvent aucune honte à évoquer les occupations commerciales de leurs personnages juifs, dont les ancêtres de leurs narrateurs. En ce qui concerne le premier, il exalte les aptitudes esthétiques des modestes commerçants juifs du marché hebdomadaire : « Issaghar chantait maintenant des plaintes d'amour, il était chanteur recherché pour la beauté de sa voix, il était soukier de son métier. »(El Maleh, 2002 : 136). En outre, il met en valeur la réussite des premiers Juifs partis faire fortune en Amérique :

Combien étaient partis de Tétouan, Tanger ou d'ailleurs faire fortune ! Caracas, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lima, Iquitos voyaient arriver ces colons d'un style particulier. Ils tenaient commerce, faisaient souche et il n'était pas rare d'entendre, en Amazonie, d'étranges voyageurs de commerce échanger de joyeuses paroles de retrouvailles dans une langue bizarre, la *haketia*, mélange de vieil espagnol et d'arabe, fraîchement importé de la zone nord du Maroc. (El Maleh, 2002 : 54)

Dans l'écriture malehienne, l'esthétique intervient toujours à la rescousse du Juif en crise, pour déjouer le projet idéologique. Le stéréotype du Juif cupide ne représente aucune menace identitaire dans l'espace de l'œuvre de ce descendant des négociants du sultan alaouite Sidi Mohamed Ben Abdellah. Au-delà de l'indifférence, nous pouvons comprendre ce rare

parti-pris esthétique par la vision utopique malehienne.

Quant au second (Albert Bensoussan), il construit une double stratégie, de fond et de forme, pour adhérer au stéréotype du penchant des Juifs pour le négoce. Il revendique son appartenance au judaïsme, en reproduisant par la description détaillée des enchères à l'intérieur des synagogues, qu'il situe souvent dans des marchés. Et le narrateur d'établir :

« Or qu'est le souk sans le juif, dit le proverbe que maman aura tant ressassé dans l'infinie nostalgie de son Islam naufragé ? Souk bla yehoud - marché sans juif - kif el cadî bla-choud -comme le juge sans plaignant. Là, nous étions en plein brassage des affaires, la plus haute étant l'acquisition du ciel au meilleur taux. D'où le recours aux enchères où l'on proposait aux fidèles qui de promener le rouleau de la Loi, qui de le démailloter, qui de l'ouvrir brandi haut des deux mains au regard crédule d'un auditoire pétrifié, qui d'en lire tel fragment, qui de pleurer ses morts sur la Torah rembobinée en récitant le kaddish. »(Bensoussan, 1991 : 92)

En effet, outre la présence des synagogues au sein-même des marchés, l'esprit du profit matériel domine toutes les scènes des rites qui ont un lien avec la Thora. Cette double représentation de la foi hébraïque, sous les mêmes traits défectueux qui lui sont reprochés par les autres communautés religieuses, est l'une des formes de ralliement du personnage à la cause juive. Le narrateur conclut par une contestation de cette vision exogène du judaïsme : « Mais nous n'avions pas l'âme négociante. »(Bensoussan, 1991 : 92). Ce ralliement est sacrificiel de l'identité juive, parce qu'il bloque la représentation stéréotypée au stade de l'apparence, c'est-à-dire qu'elle développe un simple mouvement de résistance superficielle. Le calme intérieur reste une pure promesse qui se fait payer par le prix cher des sacrifices matériels. Le narrateur d'Albert Bensoussan rend compte de cette opposition mettant en avant la cartographie urbaine des synagogues : « Car nos synagogues étaient toujours au milieu des marchés, des bazars, des foules agglutinées ou hurlantes, et la prière ne montait jamais qu'ointe des graisses rauques des marchands de merguezes ou de beignets, des touffeurs de bélier braisé. »(Bensoussan, 1976 : 25-26).

Les représentations identitaires du narrateur de Frimaldjezar sont à l'image de l'ambiance agitée qui entoure le lieu de culte juif dans le récit. Pour lui, les perturbations viennent du dehors, certes, mais elles ne sont pas étrangères au dedans. Comme ce dehors est étroitement contigu au dedans, il lui arrive même de s'y introduire, familièrement, sans avis préalable. Il fait partie de sa nature. Et le narrateur de reprendre :

Alors qu'on n'en pouvait plus de s'égosiller en brailant notre fidélité à la Loi, les enchères apportaient la pause nécessaire à la prière. Le chemash prenait place sur le tébah à gauche du rabbin, et annonçait les « grâces » mises en vente et que nous appelions les misvot. (Bensoussan, 1976 : 161-162)

La métaphore mercantile entame le sacré, qui distingue, dans un rapport de pouvoir, les prières synagogales des bruits profanes du marché. Le calme annoncé dans le lieu de culte, par l'autorité rabbinique qui organise les enchères rituelles, crée l'homogénéité de la foi bruyante, mais en la menaçant d'effritement, par les possibilités de l'intérêt matériel du rabbinat. Les enchères religieuses sont porteuses d'antagonisme au système interne de la foi qui favorise le plus offrant. Toutefois, le narrateur n'affiche aucun parti pris contre le sort boursier qui altérerait le judaïsme, sous la menace de cette pratique. Nous considérons ces mitsvot, dans la perspective du signe autoritaire, d'une part, parce qu'ils nourrissent le stéréotype de la cupidité rabbinique, d'autre part, parce que l'autorité intransigeante de ce précepte soumet même le narrateur qui prend une position endogène, c'est-à-dire qu'il décrit cette pratique religieuse juive du point de vue d'un Juif croyant. Il se situe à l'intérieur même du système spatio-temporel du sacré, alors qu'il prétend être non-croyant. Mircea Eliade avance : « Il y a un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-sacrés partant sans structure ni consistance, pour tout dire, amorphes. » (Eliade, 1965 : 25)

L'attitude du narrateur trahit son engagement, qui fait parade à celui de son auteur, en défendant le judaïsme sous tous ses aspects, même ceux qui semblent porter préjudice à l'authenticité de la judaïté.

3.2 La posture sacrificielle :

Dans le cadre du roman judéo-maghrébin, la représentation identitaire du bouc-émissaire, transcende la perspective hétérotopique de la littérature majeure où il est mis dans les traits pathétiques de la victime. Il se projette dans une inscription collective volontaire, voire épique.

Sur le plan du signifié littéraire, il n'est pas difficile de repérer certains personnages qui se consacrent, corps et âme, à servir la cause juive. Nous pouvons citer tous les personnages malehiens, comme ceux de Bensoussan, qui ont accompli leur Aliyahou sont partis en Europe ou en Amérique latine, du moment qu'ils ont sacrifié, au prix cher, leur vie dans leurs pays de naissance. Rappelons-nous aussi de la transformation psychologique et doctrinale d'Alexandre dans la seconde partie du récit de La statue de sel, de même que de la conviction sioniste de son ami Bissor, mort en défendant les siens dans un pogrome.

Nous préférons nous intéresser, dans cette section de la présente étude, à certains aspects symboliques du sacrifice, dans ses rapports à la littérature, vu la force rhétorique qu'ils véhiculent.

En effet, à ce niveau complexe de la représentation, qui ne livre pas son Signifié à la première lecture, la posture sacrificielle du personnage juif se cristallise par un devenir-animal très fréquente dans les romans judéo-maghrébins. Edmond Amran se remémore le souvenir d'une auto-circision, rapprochant, de la sorte, son narrateur du bélier sacrifié à la place du fils d'Abraham. « [...] en sang il a fallu te transporter en courant chez l'homme de science Adolfo Asturo le pharmacien guérisseur, en sang comme un agneau offert au sacrifice, tu avais mille ans déjà, qui a dit que tu tardes? tu es né la nuit du récit, [...]. » (El Maleh, 2000 : 184)

La responsabilité du Juif dans cette scène suit le régime de la représentation d'un sous-entendu biblique, autrement dit, de l'irreprésentable. Le prophète est responsable devant Dieu, comme il est responsable devant son fils. En revanche, l'absence du rite au premier degré de la représentation, compensée par son omniprésence allégorique, est une déconstruction de l'autorité, au profit de l'engagement problématique du personnage, du fait que l'autosacrifice est à la fois accidentel et volontaire. C'est l'enfant qui, dans le sillage d'Abraham, s'est circoncis lui-même.

Albert Memmi, en peintre consacré des scènes de la vie quotidienne juive, dispose parfois ses personnages, en devenir-animal, par un mouvement sphérique qui referme la scène sur elle-même. En écho à la thématique picturale de la cène, où Judas est mis à l'écart dans le tableau de Léonard De Vinci, comme il a été isolé par l'idéologie des grands récits fondateurs, Alexandre raconte : « Autour de la table de l'oncle, le soir, leurs têtes rapprochées par-dessus la toile cirée, ils rappelaient un repas de bêtes de la même portée. Mais ces animaux si voisins, si homonymes, pouvaient être comiques ou étonnamment beaux. »(Memmi, 1966 : 76)

Sur le plan historique, la composition de ce tableau est une autre représentation allégorique du mythe du sacrifice collectif de la Massada. Les personnages diffusent le flux des puissances bestiales qui émane de la posture qu'ils ont adoptée, se connectant, de manière formelle, à un autre grand récit fondateur de la culture juive. L'auteur entame son processus de rapprochement par le mouvement céphalique frontal de chacun personnage qui se propose au sacrifice collectif. Penchées en avant, les têtes rabaissent les postures corporelles au niveau des quadrupèdes bouc-émissaires. La forteresse, où s'étaient retranchés les Juifs, avait résisté aux assauts des romains et n'a cédé qu'aux charges du bélier ; l'animal qui a sauvé Isaac de l'holocauste. Précisons, d'ailleurs, qu'Albert Memmi dispose ces personnages de la tribu dans la posture du sacrifice, lorsqu'ils se racontent leur journée.

Après dîner, tous les soirs, on se réunissait chez l'oncle Aroun et, papotant et croquant des graines de courge, on passait en revue les menus faits de la journée. Ainsi, chacun restait transparent pour tous, et mettant en commun leurs difficultés et leurs espoirs, ils avaient une âme commune. Ils se ressemblaient tous, d'ailleurs. Grands et maigres, la tête petite précédant le corps, ils avaient la même silhouette.(Memmi, 1966 : 76)

En effet, les corps, des personnages en posture du bouc-émissaire ou de création littéraire, que représente le récit de vie, sont tous soumis aux puissances irreprésentables de l'idéologie qui les poussent vers le sacrifice

Collectif, en concordant les forces symboliques de l'image de « la tête petite précédant le corps », et du récit de vie comme genre confessionnel. Cette écriture du corps se nourrit d'un mouvement parricide et sacrificiel, n'étant pas l'émanation d'une essence unique, ni d'un centre localisable, mais se propage à travers tous les corps qui se sacrifient pour le salut collectif.

Partant de la littérature théologique, cette mise en scène allégorique du sacrifice accroche, explicitement, ses organes signifiants sur le corps herméneutique des récits bibliques. En effet, c'est le prêtre Aaron qui a accompli, selon le Lévitique, le premier rite sacrificiel du bouc-émissaire. Force est de constater que l'oncle d'Alexandre, le propriétaire de l'immeuble et le chef de la tribu qui occupe le centre de la table, s'appelle aussi Aron. A ce propos, Blanchot a noté l'ampleur totalitaire que revêtit le sacrifice collectif inévitable à la constitution de l'esprit communautaire :

La communauté d'Acéphale, dans la mesure où chaque membre portait non plus la seule responsabilité du groupe mais l'existence de l'humanité intégrale, ne pouvait s'accomplir en deux seuls de ses membres, puisque tous y avaient une part égale et totale et se sentaient obligés, comme à Massada, de se précipiter dans le néant de la communauté n'incarnait pas moins. (Blanchot, 1983 : 29)

L'oncle Aron, le chef de « la tribu » et la famille Benillouche reproduisent la posture épique de Elazar ben Ya'ir et ses compagnons qui se sont donné la mort dans le dernier bastion juif pour demeurer inaccessibles à l'ennemi romain. La bestialité sacrificielle consacre la double déterritorialisation des personnages. Ni humains, ni animaliers, les membres de la famille se portent volontaires à donner fin à leurs vies de manière littéraire, en se la narrant mutuellement, c'est-à-dire en franchissant les seuils de la fiction. Sans projet de symbolisation du monde, ces Juifs dont la généalogie suit la lignée de l'organique, c'est-à-dire de la production, créent une atmosphère d'harmonie interne que les premières ébauches de la polysémie ne déstabilisent que pour les raccorder de plus belle aux récits des origines et des commencements.

Tout personnage juif est potentiellement en devenir-bouc-émissaire. Il

n'est pas représenté dans une essence ou selon un modèle particulier. Sa bestialité sacrificielle est d'ailleurs loin de l'ultime dessein d'une métamorphose purement organique, ou le sujet d'un portrait fantastique, malgré la symétrie qu'elle présente avec La Cène de de Vinci où la judéité est contaminée par le projet du crime déicide. Le devenir-bouc-émissaire du personnage juif est le signe d'une identité qui n'est donnée qu'en puissances, autrement dit fantasmée. Les aspects comique ou esthétique, autrement dit, le paradoxe qui permet d'accorder la trivialité avec la noblesse, dépendent de la contribution de l'œuvre des sujets-lecteurs qui retracent la géométrie variable des comportements des hommes mis en postures du bouc-émissaire. D'une part, le premier registre est le produit immédiat d'une prise de position qui se veut humainement supérieure, par rapport à l'animalité incriminée et sacrifiée. D'autre part, le second aspect reconnaît, à la forme, son pouvoir homogénéisateur qui annonce la volonté de se forger un style propre et donc d'afficher le dehors d'une identité particulière, voire authentique.

Dans l'œuvre de Bensoussan, le bouc-émissaire s'annonce par l'intertexte religieux qui permet la rencontre de l'idéologie avec l'histoire et la théologie. Il est évoqué au premier degré de la signification et n'a pas besoin d'une interprétation herméneutique. De cette manière, l'auteur met en confrontation les deux représentations des deux récits du même sacrifice mythique. «([...] l'épisode du sacrifice d'Isaac –d'Ismaël, disent les musulmans –, récompense Abram le pieux, devenu Abraham pour les uns, Ibrahim pour les autres).» (Bensoussan, 2003 : 68). L'écart irréductible entre les deux récits se situe au niveau de l'identité du bouc-émissaire. Isaac ou Ismaël ? Chaque communauté religieuse en revendique l'appartenance. Pour la cohésion de notre propos, nous nous contenterons de la perspective hébraïsante de ce sacrifice, tout aussi inattendu qu'inaccompli soit-il.

En effet, l'injonction divine semble inattendue, parce qu'elle contredit les promesses antérieures : « C'est d'Isaac que sortira une postérité qui te sera propre » (Hébreux : 11-18), et incohérente avec la représentation que se faisait Abraham de l'entité divine. Néanmoins, la dévotion d'Abraham se confirme par sa soumission immédiate et sans signe de protestation. Rien ne laisse deviner que le prophète ait eu le pressentiment que le sacrifice de

son fils lui serait épargné au dernier moment. En se préparant à sacrifier son fils, il persiste dans une forme de corporéité sans organe et construit la structure de Signe sans signification. C'est une :« [...] singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; [...] »(Barthes, 1978 : 15-16). A l'image d'Abraham, le narrateur de *Le marrane* ou la confession d'un traître est resté sans descendance. Sa première femme étant morte, il se remarie à la bretonne qui accumula les fausses couches. L'auteur d'ailleurs est lui-même resté sans progéniture.

Déconstruite ainsi, la représentation du bouc-émissaire dans l'œuvre de Bensoussan creuse le Signe linguistique, et/ou l'énoncé littéraire, et le vide de sa signification « grégaire ». Devenu le corps sans organes de l'idéologie, il rejoint ainsi la catégorie des Signes non-articulés linguistiquement, c'est-à-dire improductifs. La littérature de la minorité juive maghrébine est la représentation scripturale qui permet les passages de la signification au Signe pur, surtout que les deux moments, (la signification et la signalisation), auront pour but ultime l'harmonisation de l'expression par la formalisation des contenus.

Le Signe dans la littérature mineure, en passant de la « grégarité » littérale à la forme littéraire, sacrifie et le Signifié et le Réfèrent.

En outre, voulant s'accorder à l'harmonie universelle, par le perfectionnement de la prononciation de la langue de l'Autre (l'arabe et le français), le narrateur de *La statue de sel* est suspendu dans un état d'ajournement identitaire. La mimésis parfaite de l'Autre, vue de l'intérieur de la communauté, est condamnable parce qu'elle menace d'ouvrir la société juive, à géométrie fermée, sur les autres sociétés. La reproduction d'une composante extérieure, la langue de l'autre, demeure dangereuse, tant qu'elle ne porte pas en elle la marque annonciatrice de son étrangeté, tant qu'elle n'est pas irrémédiablement Autre.

Le devenir bouc-émissaire dans les récits de la judaïté maghrébine d'expression française dévoile un platonisme communautaire mobilisé pour surpasser la menace qui guette l'harmonie interne et pour parer aux pressions externes. L'imitation parfaite n'est pas reconnue non plus par le

modèle lui-même qui refuse de se reconnaître dans la copie, toute parfaite soit-elle. Paradoxalement, c'est un acte hétérotopique parce qu'il menace, comme le cheval de Troie, d'introduire l'ennemi à l'intérieur de la cité parfaitement protégée. Elle confirme, dans le contexte de notre thèse, la fatalité du Juif à être sacrifié de part et d'autre ; c'est-à-dire à devenir le bouc-émissaire de tous. Même la maîtrise du langage parlé n'est acceptée ni des Juifs, ni des Arabes, ni des Français. Et Alexandre de désespérer : « Ma correction relative me valait les moqueries de tout le monde ; mes coreligionnaires n'aimaient pas cette étrangeté ou croyaient à quelques affections, les musulmans soupçonnaient une singerie. »(Memmi, 1966 : 42)

Alexandre est le parfait bouc-émissaire parce qu'il incarne le « désir mimétique » (René Girard, 1983). Le personnage est en devenir singe (mimèsis), non pas par la langue mais par la forme qui porte en elle un projet de reterritorialisation définitive. Il est à même de se transformer en bouc-émissaire, ayant perdu son humanité sans jamais devenir complètement animal. Il n'est pas reconnu de ses coreligionnaires ni admis pas les communautés française et arabo-musulmane. Ce personnage-narrateur est responsable des Juifs tunisiens, puisqu'il est leur porte-parole, en proposant au sacrifice céphalique le principal atout qui le privilégie : sa langue. Il est paradoxalement le premier à enfreindre la norme à cause de son savoir, menaçant, en conséquence, l'équilibre interne qu'il tente de protéger. Ainsi Maurice Blanchot décèle-t-il, dans ce genre de représentation de l'interdit de la mimèsis, comme forme artistique opaque, l'un des aspects qui nous semble en rapport imminent avec l'idéologie. « Le voilà donc obligé de vivre de sa mort et contraint, dans son désespoir et pour échapper à ce désespoir — l'exécution immédiate —, contraint de se faire de sa condamnation la seule voie du salut. »(Blanchot, 1955 : 80). Et de poursuivre : « L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. »(Blanchot, 1955 : 92)

Conclusion :

En somme, nous constatons que, contrairement à ce que laisse entendre la littérature désenchantée sur les disparitions fatales de l'histoire, de la modernité, des idéologies, de l'art et, à plus forte raison, de l'engagement ; contrairement aux romans maghrébins de langue française écrits par des non-Juifs, les écrivains qui revendiquent leur judaïté, tissent des liens solides entre l'esthétique et la politique, entre la littérature et l'histoire. Ces aspects de la responsabilité de l'œuvre se cristallisent par le mode de la narration qui s'apparente à celui des grands récits fondateurs, ce qui nous a permis de remarquer que les écrivains judéo-maghrébins préfèrent faire raconter leurs récits par des narrateurs mis en anonymat, ou du moins qui ont une identité amorphe.

Ainsi avons-nous découvert des œuvres qui s'inscrivent dans une énonciation collective, ce qui explique le penchant de ces écrivains vers les dédoublements des personnages-narrateurs et l'incertitude de leurs fonctions sémiotiques. Toutes les individualités en construction dans les récits étudiés sont susceptibles d'être rabattues vers des structures de bouc-émissaires, de même que tous les chanteurs en solo sont toujours prédisposés à faire partie d'une chorale, faisant du profil du personnage postmoderne en crise une attitude sacrificielle.

Le roman judéo-maghrébin a sa propre identité littéraire qui le distingue du reste de la littérature produite par les écrivains maghrébins d'autres confessions (islamique, ou chrétienne) ou d'obédiences laïques. Ces derniers glissent souvent vers la pente des représentations folklorisantes, héritant de leurs premiers maîtres français une vision exotique, ou développent parfois des attitudes contestataires de l'héritage identitaire arabo-islamique, tellement ils étaient fascinés par les littératures des Lumières. Alors que les romanciers judéo-maghrébins, bien qu'ils aient subis les mêmes influences esthétiques et doctrinales, revendiquent, à travers un discours responsable et à partir d'une position de résistance réformatrice, une appartenance identitaire collective qui transcende les frontières des nations, voire-même des régions.

4. Liste Bibliographique:

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
. 1978. *Leçon*. Paris: Seuil.
- Bensoussan, Albert. 1976. *Frimaldjézar*. Paris: Calmann-Lévy.
. 1991. *Le marrane, ou, La confession d'un traître*. *Ecritures arabes*. Paris: L'Harmattan.
- . 2003. *Aldjezar. Nouvelles et récits du Maghreb*. Al Manar.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 1983. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- Camus, Albert. 1948. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure. Critique*. Paris: Minuit.
- El Maleh, Edmond-Amran. 1980. *Parcours immobile. Voix*. Paris: Maspero.
- 2000. *Aïlen ou la nuit du récit*. Marseille: André Dimanche.
- . 2002. *Mille ans, un jour*. Marseille: André Dimanche.
- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. Gallimard.
- Genette, Gérard. 1972. *Figues III. Poétique*. Paris: Seuil.
- Memmi, Albert. 1966. *La Statue de sel*. Paris: Gallimard.
- . 1977. *Le désert: ou, La vie et les aventures de Jubair Ouali El-Mammi*. Paris: Editions Gallimard.
- . 1982. *Le Racisme: description, définition, traitement*. Paris: Gallimard.
- . 1984. *Agar. Folio 1584*. Paris: Gallimard.
- . 1986. *Le Scorpion ou la Confession imaginaire*. Gallimard. Paris.
- Memmi, Albert, et Victor Malka. 1976. *La terre intérieure*. Paris: Gallimard.
- Ricoeur, Paul. 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Traduit par Myriam Revault D'Allones et Joël Roman. Paris: Seuil.

L'exil entre flou identitaire et culture plurielle dans l'œuvre de Leila SEBBAR

Exil between identity vagueness and plural culture in Leila SEBBAR'S

Souhila BOUKRI

Université de Saida Dr Moulay Tahar, souhila.boukri@univ-saida.dz

Reçu le: 18./04/2020

Accepté le: 30/05/2020

Publié le:30/06/2020

Résumé:

Toutes les mutations que connaît le monde ainsi que les multiples déplacements des individus supposent des bouleversements qui les exposent à une culture plurielle plaçant les individus dans la problématique de « l'entre-deux » ; ceci provoque en eux un flou identitaire laissant apparaître des problèmes sociaux aux jeunes beurs en France. A travers cet article, nous manifestons un vif intérêt pour la problématique identitaire, en évoquant, en premier lieu, la perte identitaire chez les jeunes beurs. En second lieu, nous nous pencherons sur la question des stratégies que les jeunes beurs ont adoptées, pour tenter de trouver une place considérable dans cet univers hostile.

Mots-clés : Exil/identité/culture/ pluralité.

Abstract:

All the changes that the world is undergoing as well as the multiple movements of individuals involve upheavals which expose them to a plural culture placing individuals in the problem

of "in between"; this causes in them a blur of identity letting appear social problems to young Arabs in France. Through this article, we show a keen interest in the problem of identity, by evoking, first of all, the loss of identity among young Arabs. Secondly, we will look at the question of the strategies that the young Arabs have adopted, to try to find a considerable place in this hostile universe.

Keywords: Exile/identity/culture/plurality.

Souhila BOUKRI, e-mail: souhila.boukri@univ-saida.dz

1. Introduction

L'exil est un des nombreux thèmes auxquels s'attaque Sebbar mais aussi l'un qu'elle connaît : « Je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire à la lisière, frontalière ; en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent. Un déséquilibre qui, aujourd'hui ...me fait exister, me fait écrire. » A travers cette douloureuse expérience des personnages de *Le Chinois vert d'Afrique* et *Shérazade*, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts constituent les médiateurs de l'auteure. Ce sont des romans sur l'immigration qui ont connu une résonance particulière. L'intérêt que nous portons à l'exil découle du fait que les personnages, d'une part, affrontent un milieu où deux ou plusieurs cultures se côtoient, d'autre part, ils s'efforcent à s'y adapter. L'exil est considéré comme étant le premier facteur qui incite à l'errance et l'aliénation.

2. La question de l'exil

L'exil demeure un des thèmes chers à l'auteure et sur lesquels elle revient dans la quasi-totalité de ses romans des années quatre vingt. L'analyse de ces thèmes affirme l'existence d'une évolution de ce que nous nommons «enfermement.» Ce concept correspond naturellement aux considérations conscientes ou inconscientes de quelques limites ordonnées par un Moi censé rappeler l'individu. Ce concept est incontestablement présent dans les œuvres de Sebbar qui présente une sorte d'imprégnation des différentes manifestations des thèmes comme l'enfermement, l'isolement et l'exclusion. En premier lieu, nous assistons à des thèmes qui traitent de la quête d'identité, d'une série de questionnements portant sur le rôle qu'occupent les enfants d'immigrés et leur rapport aux parents et à la France. Une écriture qui porte sur des questions existentielles comme celle de l'exil. Elle est le reflet d'une fracture. « L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la culture de l'autre, il occupe un chronotope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire.

Pour les immigrés, le moment du départ donne naissance à ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » selon Freud vis-à-vis de ce qu'il aura à affronter d'étrange et d'inconnu et la blessure profonde qu'il vient de subir. Nous devons reconnaître par ailleurs, qu'il existe aussi bien une physique qu'une éthique de l'exil ; le premier concept nous informe sur son caractère topologique, concernant le changement de lieu, l'éloignement du lieu d'origine, le second suppose un jugement moral de l'exilé, condamné par le milieu et accompagné d'une dévalorisation de soi-même. L'exil implique le tragique de la perte identitaire qui découle d'une situation de liberté opprimée par rapport au pays d'origine et de liberté par rapport au pays d'accueil. Cette situation s'inscrit dans une dualité de deux lieux qui s'opposent: un « ici » hostile et un « là-bas » mythifié ; un transfert dans un autre groupe social et par conséquent un échange et une confrontation. Ceci représente souvent pour lui une source angoissante et une interrogation sur le destin de son propre sort.

En revanche, l'exil n'est pas seulement un transfert géographique, Il demeure un autre type d'exil qui ne demande pas le déplacement. Il s'agit de l'exil culturel et linguistique, loin de la culture maternelle, de la religion et de la langue, qui sont en perdition lorsqu'on est face à l'exil géographique. A travers sa coupure avec le pays d'origine et tout ce qui l'enserme, l'exilé perd son identité ; il récrimine l'aliénation que suppose la perte de son identité, à la fois, individuelle et collective. L'exilé conjugue la vie en mode solitaire. Dans CVA, Mohamed vit isolé des siens, l'isolement est perçu comme un manque, il fait reconnaître l'incomplétude de l'égo et l'absence d'autrui comme une perte de soi-même. A ce propos, Marie Noël Schurmans fait la distinction entre solitude et isolement. Une analyse sémantique des deux termes prouve qu'au départ, les mots qui introduisent l'idée de solitude ou d'isolement correspondaient à l'« ici », la séparation d'avec la famille (le cas de Mohamed dans CVA). Métaphoriquement, ces concepts s'appliquent aux exclus, enserrant l'idée de vide, de manque et d'abandon. Nous sommes face à des sentiments opposés, tantôt de désir, tantôt de rejet vis-à-vis de l'expérience de solitude distingués par les deux mots : solitude et isolement. La solitude négative est dominante dans CVA :

le personnage vit en marge de la société, il est seul à travers les voies de l'exil. L'exil demeure une expérience douloureuse pour avec la conviction d'un impouvoir d'accès à la parole. Pour lutter contre l'écrasement guetteur, l'exilé vante son passé, maudit son présent, atteste la gloire de l'un dans la décadence de l'autre.

L'exilé est partagé entre la beauté de la nouveauté et les tentations bouleversant son imaginaire. Cette situation engendre sa séquestration entre le Paradis et l'Enfer, les coutumes et les nouveautés, l'interdit et le permis, le dit et le non-dit. Un autre type d'exil découlera de l'exil comme déplacement physique : celui de l'exil intérieur ou de la réclusion solitaire. Cette forme d'exil représente plus clairement une distanciation entre les limites imposées par un entourage physique, moral et entre celles que s'impose l'individu lui-même par ses aptitudes. En conséquence, des espaces de refuges se présentent dans la littérature comme un « retour aux entrailles du peuple » (Fanon) et du soi. L'image de la caverne (présente déjà dans le Coran : les hommes de la caverne) représente un abri protecteur et bienfaiteur, un lieu de la réintégration de soi. Jacques Berque définit le rôle de la caverne comme suit : « la grotte peut s'appeler religion, éthique familiale, sensuelle, recours à l'antre avec tous les développements que cela suggère du point de vue psychanalytique et mythographique. »

Edward Saïd qualifie l'exil comme étant un phénomène universel : c'est une sorte de métissage entre la culture orientale et occidentale. Dans les textes de Sebbar, l'exil renvoie au déplacement physique d'où l'immigration, aussi l'instabilité identitaire qui est l'aboutissement d'une culture duelle. Cette dualité est représentée par Shérazade. En effet, Julien tombe amoureux d'elle en la cherchant désespérément. S'étant évadée de la maison du ghetto, Shérazade prend alors refuge dans un immeuble avec des membres révolutionnaires de 1968 et d'autres enfants d'immigrés. Cette fuite engendre une transformation radical, la jeune adolescente quitte ses parents pour d'abord vivre librement et puis pour retrouver sa vraie identité d'ailleurs, peut être en Algérie, sa terre originelle, ou à travers la France, sa terre d'exil. Elle a une aventure amoureuse avec Julien, tout au long du roman. Julien veut tourner un film dont il est le scénariste et il demande à

Shérazade de jouer dans son film. Cependant, ce film ne se réalisera qu'au dernier volet à cause des absences répétées de Shérazade qui refuse d'être prise dans le piège de l'immobilité. D'ailleurs, le scénario du film change à chaque fois que Shérazade s'absente.

3. Entre présence et absence.

Afin de décrire les générations immigrées en France, le sociologue Abdemalek Sayade emploie deux expressions opposées : « la double absence » et « la double présence ». La première expression caractérise la première génération d'immigrés en France. Elle correspond à la représentation mentale du pays d'origine en dépit de leur absence physique. Ce qui induit que ces immigrés sont présents physiquement et absents mentalement du pays qui les accueille. Dès son arrivée en France, l'immigré prend conscience que sa quête n'a rien de facile, que l'aventure qu'il s'apprête à vivre est dure et périlleuse. Il ressent un déséquilibre psychologique qui le fait basculer dans le rapport, à la fois, frustrant et compensatoire. Il vit douloureusement son déracinement parce qu'il ignore tous les codes du pays dans lequel il vient d'atterrir brutalement. Happé par ce déséquilibre contradictoire, l'immigré se trouve cerné dans un mouvement de migration au sens le plus déracinant du terme. Abdelkader Benarab cite le départ comme :

« Inscription dans le programme départ/retour se constitue prématurément en un espace d'arrachement et de déracinement. Il est le paradigme d'un au-deçà et d'un au de-là. Le départ est donc cet espace symbolique et non géographique qu'articulent incompatiblement l'univers matriciel, le pays d'origine, et l'univers mythique, le pays d'accueil.

Ainsi, les identités se confondent : le Moi n'est pas le même ici qu'il ne l'était là-bas, il est impératif d'apprendre à s'adapter et à tenter à mettre fin à cette errance. Cette génération se définit par un sentiment, il s'agit de l'aspiration du retour au passé. L'exilé vit une nostalgie qui est entretenue par des souvenirs grâce à la mémoire. Il n'est pas question d'un souvenir mais une soif du passé. Nous pourrions même l'assimiler à la mélancolie qui, à l'origine désignait la souffrance des amoureux pour l'objet de leur amour. La mélancolie, comme tant d'autres états douloureux a été décrite depuis longtemps. Homère, déjà parle de la dépression de Bellérophon qui

errait, seul, à travers la plaine d'Alio, rongé son cœur, évitant les traces des hommes. Julia Kristeva remarque dans son ouvrage *Soleil noir*, que cette dépression naît lorsque l'individu vit une fragmentation de son identité psychique. Dans une situation difficile, l'exilé vit un itinéraire imaginaire entre le passé et le présent. Ce va-et-vient entre le passé et le présent est aussi observé dans *CVA*, il renvoie à des événements déjà passés. Il s'agit d'insertion de remémorations : « On raconte aussi que pendant la guerre d'Algérie, elle (la vieille sorcière) a fabriqué des breuvages qui ont empoisonné des soldats français. » (*CVA*, p.157) C'est un anachronisme qui est marqué par l'alternance de deux temps : le présent et le passé. Les deux temps sont solidement tissés tout au long du roman, le premier rapporte le temps de l'histoire, le second retrace les souvenirs des personnages et restitue un pan de l'histoire :

« Dans son (Minh) village vietnamien, pour le nouvel an, lors des visites des vœux, Minh, petite fille soumise aux rites, elle les aimait, faisait le tour des maisons de la famille en ordre. On offrait chaque fois de l'alcool parfumé à la fleur de nénuphar, de l'eau de vie au chrysanthème. (*CVA*, p.77)

Le présent et le passé coexistent dans le roman, Leila Sebbar adopte la technique des récits emboîtés, selon la terminologie d'Yves Reuter : « Un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires. Dans ce cas ils deviennent eux-mêmes narrateurs d'une fiction. Le mécanisme peut être ponctuel ou généralisé comme dans les mille et une nuits. » La grand-mère raconte les histoires vécues par elle ou par d'autres personnages : « On disait aussi (Minh avait raconté tout cela à Mohamed et plus tard elle lui envoyait des lettres où elle poursuivait ses récits sur « la vieille folle » qu'elle ne quittait jamais le village sans un revolver dans la poche de l'une de ses nombreuses jupes, un pistolet moderne qu'un maquisard lui avait donné. (*CVA*, p.158).

Ce sont autant de récits rapportés que de retours en arrière. La succession de verbes à l'imparfait et au plus que parfait classe les faits dans un passé antérieur à l'histoire racontée. Ces temps apparaissent aussi bien au récit qu'au discours. Dans cette optique, Christiane Achour témoigne : « L'écriture de Leila Sebbar s'affirme bien comme une écriture du passé antérieur. C'est une façon de dire la difficulté de vivre au présent pour ses

personnages et leur recherche d'ancrage, de ressourcement.» Le présent est un point de départ vers une antériorité ; ces analepses sont des signes du retour à l'origine.

Par contre, « la double présence » est une expression qui décrit la situation de la deuxième génération issue de l'immigration. La double présence annonce qu'ils appartiennent à la fois, à deux sociétés antinomiques. Ce faisant, ils se trouvent confrontés à deux cultures qui diffèrent, celle des parents et celle du pays natal (France) qui est observé comme étant leur pays d'origine pour la simple raison qu'ils sont natifs de la France, mais de parents dont les racines viennent d'ailleurs. Les jeunes de la deuxième génération(les « beurs ») éprouvent également un déchirement entre le retour à la culture originelle et l'incorporation dans la société française, entre les exigences de leurs origines évoquées par les parents, et celles imposées par le pays natal. Cette génération œuvre dans le but de construire son avenir en France qui est le seul pays qu'elle connaît.

Il faut noter que la mobilité des jeunes concourt à leur éloignement des codes culturels prescrits par les parents. C'est le cas de Mohamed et Shérazade qui, en désunion avec leurs parents respectifs déambulent dans la ville. Ce mouvement souscrit la réactivation de certains souvenirs, pour la plupart rattaché à l'enfance passée, en Algérie, en compagnie des grands-parents. L'affect lié au pays d'origine paraît se réactiver dans le paysage urbain que les fugueurs sillonnent au gré de leurs déambulations. Dans CVA, c'est grâce à Minh, la grand-mère vietnamienne, et Mohamed le grand-père algérien que Mohamed découvre quelques rudiments des coutumes de ses cultures originelles. Mohamed choisit d'ailleurs, de s'installer dans la cabane des jardins ouvriers qui l'assimile au jardin du grand-père : « Il n'a pas oublié le jardin de son grand-père à l'extérieur du village. Depuis qu'il est né, il sait qu'il ne verra pas d'eucalyptus ici, dans le Nord, parfois il pense le Grand Nord.» (CVA, p.82) Cette remarque, empreinte de nostalgie dénote l'attachement au pays d'origine, lieu que le jeune Mohamed ne semble pas tout à fait avoir quitté.

Dans Shérazade, ce sont les parents de Shérazade qui incarnent la double absence. Ils ont quitté leur pays natal pour des motifs personnels,

laissant derrière eux leurs souvenirs et leurs identités collectives. Ils espèrent inlassablement le retour définitif en Algérie : « le père, Algérien, n'avait pas de comptes à rendre à la France, une fois installé en Algérie avec ses fils algériens [...] Djamilia apprit, [...] que son père était retourné dans sa région natale du côté de Sétif. » (Shérazade, p.30) La double présence est observée par l'ensemble des jeunes squatters à Paris tels que Basile, Krim, Djamilia et tant d'autres. L'exil vécu par ces personnages est plus ressenti sur le plan culturel et linguistique que sur le plan géographique. Ils sont exilés par rapport à la culture, à la langue d'origine, à tout ce qui contribue à la construction des identités collectives : « Une fois elle [Shérazade] recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe [...] - Slogan ? Poème ? Chanson ? Injures ? - LANGUE INCONNUE... Elle ne comprenait ces textes que lorsque Julien réussissait à lire et à traduire ce qu'elle avait transcrit. » (Shérazade, p.207)

Shérazade est indifférente à l'exil géographique, l'exil qui la tourmente davantage, est celui de la langue qu'elle a perdue avant de la connaître : l'arabe qui demeure la langue de son père. Sebbar éprouve aussi ce manque ; une sorte de blanc qui hante son existence : « on peut perdre quelque chose que l'on n'a jamais eu mais qui était là. » Shérazade comme Sebbar, souhaiteraient aller à la rencontre de cette langue. Sebbar semble en perpétuelle quête de ce père qui lui inspire ses écrits, cette recherche du père dans, Je ne parle pas la langue de mon père est traduite par un dialogue fondé à sa guise, à travers une écriture déchirée par l'absence, le manque culturel et l'ignorance de la langue. Avec Shérazade, cette langue devient une contrainte et crée une distance dont les conséquences transparaissent dans la quête des origines. C'est, à la fois une distance mais aussi une proximité avec les origines. Shérazade tente de rétablir une mémoire fragmentée, à travers la langue qui est une des portes d'entrée pour se construire une identité forte. En effet, la langue apparaît comme un élément d'intégration et d'organisation de la pensée. Elle permet à l'individu d'accéder à l'histoire, au patrimoine : « Je n'apprendrai pas la langue de mon père, je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien aimé, la voix de la terre et du corps du père que j'écris dans la langue de ma mère. » Sebbar fuit ce mutisme qu'elle

L'exil entre flou identitaire et culture plurielle dans l'œuvre de Leila SEBBAR

questionne sans arrêt, elle se réfugie dans ses souvenirs et s'aperçoit qu'elle aussi est confrontée à un autre mutisme pour la simple raison qu'elle ne maîtrise pas la langue originelle de son père : l'arabe. C'est à partir de ce déficit, cette blessure mal pensée que l'auteure tisse ses récits. Le mouvement, par ailleurs, entre absence et présence définit les relations qu'entretient Shérazade avec les deux personnages : Julien et Pierrot. Ce mouvement fait d'elle un personnage évanescent et continuellement en fuite, dans ce cas, l'enracinement devient impossible. Trois voyages symboliques ont échoué : le premier, dans l'exotisme de pacotille, entrepris en compagnie de France et Zouzou, le second avec Julien à travers l'exotisme culturel et le dernier, avec Pierrot vers l'Algérie : lieu de l'enracinement malheureusement ce voyage est inachevé. L'exil met Shérazade dans un état de déchirement ; un exil qui influence son état psychique et l'installe dans un état d'instabilité et de déracinement intérieur (la perte d'une identité individuelle) et extérieur (la perte de l'identité culturelle collective). Les jeunes beurs considèrent l'exil comme un partage entre la culture de leurs pays d'origine et la culture française, entre le passé de leurs aïeux et leur présent. Ils sont à la recherche d'une issue qui illumine leur itinéraire. Ce partage les mène à l'errance, à la délinquance, à l'exclusion et à la marginalité ; une marginalité psychologique qui se traduit par l'isolement, et une marginalité sociale exprimée à travers la vie de l'héroïne dans un squat (les braquages, les vols, la drogue, la prostitution) : « les copains du squat [...] avaient appris à Shérazade à fumer et à distinguer l'herbe frelatée qu'elle brûlait aussitôt. » (Shérazade, p.49) Chaque personnage tente de donner et de faire reconnaître une image de lui-même. D'une part, il cherche à construire et affirmer une identité autonome différente de celle des autres ; et d'autre part, il tend à se fondre dans la société : « La présentation de soi (à travers l'expression, la communication, la parole, les gestes, les mimiques, les postures, la tenue, l'habillement, la coiffure, etc.) en est une partie essentielle ; elle tend à produire une image que chacun propose et souhaite se voir confirmer par autrui. »

L'affirmation d'une identité passe par l'emploi d'une multitude de stratégies et de mécanismes à travers lesquels l'individu tend à se frayer une

place au milieu des autres identités. Mohamed et Shérazade sont confrontés à une société qui exclut leurs identités. Ils se trouvent de ce fait, en situation de décalage et apparaissent comme des personnages problématiques au carrefour de deux cultures différentes. Ils tentent de construire leur Moi en vue d'une identité affirmée. Shérazade se démarque du statut féminin imposé par la société arabo-musulmane, Mohamed quant à lui se réfugie dans un monde intérieur, un exil choisi et assumé.

Dans Shérazade, le rôle que l'arabe dialectal est prépondérant dans la quête identitaire de Shérazade et Julien ; il est surtout question de la relation complexe entre Julien et Shérazade. En effet, cette complexité se concrétise à travers la fascination de Julien pour tout ce qui lui rappelle son enfance en Algérie où il a appris l'arabe et étudie à présent les archives coloniales. Son intérêt pour ces « productions aussi différentes – antagonistes – lui disait-on » (Shérazade, p.113) se veut une volonté de chercher à comprendre cet espace ambigu où les deux peuples se font face, s'entretuent et s'entrelacent depuis les croisades jusqu'à l'époque moderne ; les exemples qui illustrent l'« entre-deux » sont la colonisation des pays du Maghreb par la France. L'Algérie était une colonie de peuplement, c'est-à-dire qu'un bon nombre de colons s'y est installé, et donc les Français et les Algériens se sont trouvés obligés de cohabiter. Et actuellement l'immigration qui force de nouveau les Français et les Algériens à trouver un compromis, malgré la crainte, la méfiance, la haine et les rancunes : « Il était curieux de tout ce qui constituait du plus loin de l'histoire, sa propre histoire et celle de deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades. » (Shérazade, p.113) En plus de cette volonté sérieuse de cerner l'espace délicat où les deux peuples se sont rapprochés l'un de l'autre dans un désir d'amour et de mort, Julien est aussi fasciné par les femmes algériennes et orientales, les odalisques, dont il cherche les représentations de brocante en brocante. Shérazade refuse d'être réduite à l'image de ces odalisques et souffre des tentatives de Julien qui la considère comme une simple représentation qui nie ainsi sa personnalité complexe. Par conséquent, cet état de fait brouille leur amitié ; cependant, ceci ne l'empêche pas d'aller elle-même à la recherche de ces femmes. Shérazade est obsédée par

l'envie tenace de se construire une identité qui prend en compte ses deux appartenances : l'Algérie, le pays de ses origines parentales, et la France, le pays d'adoption, où elle vit actuellement, où elle a fréquenté l'école et où ses parents travaillent. Cette quête identitaire est difficile et inaccessible pour elle, parce qu'elle ne réussira jamais à s'enraciner à cause de ses vagabondages à Paris, son voyage en France, sur les pas des participants de la Marche des beurs et son voyage au Proche-Orient. Il est intéressant de voir que dans ce contexte, Shérazade ne se rendra jamais en Algérie : d'abord, elle veut y aller, et lorsqu'elle quitte (à la fin du premier roman) Paris avec Pierrot, elle paraît tout à fait décidée de visiter le pays de ses origines, qu'elle considère comme le « sien ». Mais au début du deuxième roman, il s'avère qu'elle a quitté le bateau pour Alger en courant. Cette décision peut paraître incroyable, mais en réalité, elle témoigne de son déchirement intérieur qui lui interdit de s'enraciner ni dans un pays, ni dans l'autre. En réalité, sa seule place est dans cet « entre-deux » incertain qu'il lui faut conquérir pour s'y affirmer. La langue arabe joue un rôle ambigu dans sa quête identitaire. D'une part, sa famille parle l'arabe dialectal algérien ; Shérazade hérite donc de cette langue. Cependant, Shérazade est capricieuse et affiche un comportement ambigu. A Paris, elle choisit ses interlocuteurs avec qui elle parle en arabe. Mais elle refuse de répondre en arabe à Krim, un de ses copains avec qui elle occupe l'immeuble vétuste à Paris : « Quelqu'un entrainait, c'était Krim. Il lui dit bonjour en arabe, elle répondit en français :- Tu as décidé d'être harki, aujourd'hui ? Qu'est-ce que tu as ? Tu sais l'arabe non ?- Oui. Mais j'ai pas envie de te parler en arabe c'est tout. » (Shérazade, p.139)

D'autre part, elle répond de manière beaucoup moins agressive aux tentatives de Julien d'engager avec lui une conversation en arabe. Aussi, « Il leur arrivait de parler en arabe depuis que Shérazade avait vu des livres écrits en lettres arabes sur la table de travail et que Julien lui avait dit qu'il connaissait cette langue » (Shérazade, p.146) ; leurs entretiens en arabe sont donc spontanés, légers, voire insouciantes ; ces attitudes les poussent à s'amuser avec la langue :

« Ils s’amusaient de leurs accents et parfois s’enregistraient pour s’écouter et rire ensemble de leurs maladresses. Julien apprenait des mots de l’arabe littéraire à Shérazade et elle lui faisait répéter des phrases en arabe dialectal algérien, la langue qu’elle parlait avec sa mère et que son grand-père avait commencé à lui faire lire et écrire en Algérie avec sa sœur Meriem. (Shérazade, p.146)

L’identité de Shérazade est en train de se former et de se construire. Ainsi, au fil de la trilogie, Shérazade apprendra non seulement l’arabe, mais elle arrivera aussi à conquérir cet espace vague entre les deux pays qui demeurent les siens, toutefois sans que l’un d’entre eux le soit complètement, entre les deux langues qu’elle parle, sans que l’une d’entre elles ne soit pour elle la véritable « langue maternelle », entre les deux cultures. Amin Maalouf dévoile dans son essai intitulé *Les Identités meurtrières*, la définition du terme identité : « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c’est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C’est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m’amputais d’une partie de moi-même ? » L’identité de Shérazade est à présent connue : c’est une identité complexe, multiple, riche et paradoxale. Cette représentation de l’identité est ouverte, souple mais parfois contradictoire.

4. CONCLUSION

A partir du modèle dynamique de l’adolescent-beur, Sebbar réussit à aller au-delà de cette image pour proposer un modèle différent de la lignée de l’immigration maghrébine. L’écriture de l’exil met en valeur la dynamique des rapports que les jeunes ont vis-à-vis des propos qui se disent sur eux mais admet également une nouvelle lecture de l’histoire et des origines. Par leur refus d’obéir à la simple intégration, Mohamed et Shérazade sont les messagers d’une identité nouvelle, ils participent à tracer les limites d’une nouvelle culture homogène dans son hétérogénéité

5. Références bibliographiques:

1. ACHOUR, Christiane et al. Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine algérienne de langue française. Alger : Ed. Enag, 1991.
2. -BENARAB, Abdelkader. Les voix de l'exil. Paris: Ed. L'Harmattan, 1994.
3. -BERQUE, Jacques. La dépossession du Monde. Paris : Seuil, 1964.
4. - EDMOND Marc. Psychologie de l'identité soi et le groupe. Belgique : Dunod, 2005.
5. -KLIMKIEWISZ, Aurélia. Le Brouillon de l'exilé, in Salah Basalamah, Les nouvelles figures de l'exil, <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>
6. -KRISTEVA, Julia. Soleil noir dépression et mélancolie. Paris : Gallimard, 1987.
7. -MAALOUF, Amin. Les identités meurtrières. Paris : Ed. Grasset & Fasquelle, 1998.
8. -REUTER, Yves. Introduction à l'analyse du roman. Paris : Ed. Nathan, 2000.
9. -SAYADE, Abdemalek. La Double absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré. Paris : Seuil, 1999, in <http://www.soninkara.com/societe/emigration/note-de-lecture-abdelmalek-sayad-la-double-absence.-des-illusions-aux-souffrances-de-limmigre.htm>
10. -SEBBAR, Leïla et HUSTON Nancy. Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil. Paris : Balland, 1985.
11. -Freud, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. Paris : Ed., Gallimard, 1985.
12. -SEBBAR, Leïla. Je ne parle pas la langue de mon père. Paris : Éd. Julliard, 2003.
13. -SEBBAR, Leïla. Le Jeune indépendant, l'exilé du paysage de l'enfance. Site:/DZ Lit-Leïla Sebbar.htm.

Romans étudiés :

14. -SEBBAR Leïla. Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. Paris : Stock, 1982.
15. -SEBBAR Leïla. Le Chinois vert d'Afrique. Paris : Eden, 2002.