الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE 8 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

جامعة 8 ماي 1945
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

تخصص: أدب جزائري

الأنساق الثقافية في رواية "هاء وأسفار عشتار لعز الدين جلاوجي"

مقدمة من قبل: بشرى بلعز

تاريخ المناقشة:

2025/06/24

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
إبراهيم كربوش	رئيسا	أستاذ محاضر "أ"
ندى بوكعبن	مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر "ب"
نور الدين مكفة	ممتحنا	أستاذ محاضر "أ"

السنة الجامعية: 2025/2024

بسم الله

الرحمن

الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيـــــــــــم

أتقدم بإهداء ثمرة جهدي إلى من قال فيهما ربي: "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسان".

. من وضعتني في الأمام وربتني وعلمتني الصواب أمي الغالية أطال الله في عمرها وألبسها ثوب الصحة والعافية.

. إلى من لي شق ليي بحر العلم والتعلم، ركيزة عمري، وكبريائي وكرامتي أبي الغالي اطل الله في عمره.

إلى معلمي الأول وفخري واعتزازي جدي <خلفلاوي بلقاسم> رحمه الله

إلى من غمرتني بدعواتها <لعفيفي مجيره> أطال الله في عمرها

إلى من تقاسمت معهم الحلوة والمرة هم قوتي وملاذي إخوتي: نور الهدى، عبد الرؤوف، نضال حفظهم الله.

إلى قرة عيني وبهجة روحي ومؤنستي الصغير ابنتي "رتيل" حفظها الله ورعاها.

. إلى زوجي العزيز أدامك الله سنداً لي.

إلى كل من وسعته ذاكرتي ولم تسعه مذكرتي.

إلى كل طالب علم إلى كل محب للغة الضاد إلى كل هؤلاء أهديكم هدا العمل المتواضع.

أهديكم هذا العمل المتواضع.

شكر وعرفان

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

انطلاقًا من قوله عزّ وجل في كتابه المبين ﴿ **وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ** ﴾ سورة إبراهيم، الآية 7.

«كن عالما ...فإن لم تستطع فكن متعلماً، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم».

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللت بإنجاز هذا البحث، نشكر الله عز وجل على نعمه التي مّن بها علينا فهو العلي القدير، كما أتقدم بأسمى الكلمات وأرقى المعاني إلى أستاذتي العزيزة الدكتورة "**ندى بوكعبن**" على ما قدمته لي من نصائح وتوجّيهات ونصائح طوال إنجاز هذا البحث، فهي لم تتعامل معي على أساس أستاذة فقط، وإنما كانت بمثابة أمي ورفيقة طوال الوقت، شكرا على كل مجهوداتك معي كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم وقراءتهم وتقويم هذه المذكرة.

دون أن أنسى كل من قدم لي يد العون لإنجاز هذا البحث إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا يد المساعدة والتسهيلات والمعلومات.

لكم مني جزيل الشكر.

مقدّمة

يُعتبر النقد الثّقافيّ من المناهج النقدِّية الحديثة التي ظهرت في الغرب مع نهاية القرن العشرين، وهو يهتم بالبحث عن الجوانب الثقافية الموجودة داخل النصّوص الأدّبية، وقد جاء هذا التوجه بعد ظهور دعوات لتجديد النقد، بحيث لا يقتصر فقط على الجوانب الجمالية، بل يتعداها لدراسة الأنساق الثقافية الخفية التي تظهر في خلفية النصّ الأدَّبي.

تطورت الرواية الجزائريّة الحديثّة بشّكل كّبير في السنوات الأخيرة، وتجاوزت الكثير من الصعوبات في البداية، وقد وصلت اليوم إلى مستوى فنيٍّ متطور، بفضل جهود مجموعة من الروائيين مثّل عز الدين جلاوجي، الذّي حاول التجدّيد في طريقة الكتابة، والبحث عن أساليب حديثّة تعبر عن واقع الإنسان المعاصّر، خاصّة من خلال توظّيف تقنيات سردية متنوعة، ودمج الرواية بفنون وأجناس أدّبية أخرى، مما ساعد في تقديم شكل روائي جديد ومختلف.

ويُعد عز الدين جلاوجي من الرِّوائيين الذّين ساروا في هذا الاتجاه من خلال رواية "**هاء وأسفار عشتار**"، حيث قدّم تجربة روائية مميزة خرجت عن النمط التَّقليدي، وسعت إلى تقديم رؤية جديدة من خلال الاعتماد على التراث الشعبي والتاريخ، مما جعل أعماله مجالاً مناسباً للدِّراسة من منظور النقد الثقافي، الذي يهتم بكشف المعاني والأفكار الثقافية التي تُخفيها اللغة الأدبية داخل النص.

ولعل اقترابنا من هذه المدوّنة الروائية، كان محاولة منا للإجابة عن الإشكاليّة الآتية:

*كيف عبرّت الأنساق الثَّقافية على بنيّة المجتمع الجزائريّ فكرًا وثقافة وسياسة؟ وقد تفرّعت عنها أسئلة استوجبت البحث فيها، منها:

*كيف استثمر عز الدين جلاوجي العتبات النصّية في توجيه القارئ لفهم النسق الثقافي العام للرِّواية؟

وقد انبثقت هذه الأسئلة من خلال القراءات المتأنية للنصّ الرّوائي الجزائري، والذِّي يعج بالنقد السياسي والاجتماعي اللاذع من خلال كشف عورات المجتمع الجزائري.

وناشد البحث جملة من الأهداف رمى إلى تجسيدها وتمثلت فيما يأتي:

*تسّليط الضوء على ما يضمره النصّ الرِّوائي الجزائري من أنساق ثّقافيّة، واجتماعيّة، وسياسيّة، وأخلاقيّة تتصّارع فيما بينها، بما يعكس واقع الجزائر، نظراً لكون هذا النوع من النصوص يحتاج إلى قراءة ثقافية معمّقة تكشف ما خفي من العيوب النسقية المتوارية خلف البنيّة الجمالية، مع العمل على استقراء أبعادها الثَّقافيّة، والفلسفيّة، والإيدّيولوجيّة.

*الكشف عن قدرة النص الروائي على تعرية الواقع الجزائري، وتشّخيص مواطن الخلل فيه، واقتراح البدائل والحلول الممكنة.

*السعي إلى قراءة النصوص الروائية الجزائرية قراءة ثّقافية مغايرة لما اعتاده الدّرس النَّقدي الجزائري من قراءات تقليديّة، تاريخيّة، سيميائيّة أو تدّاوليّة.

بالاعتماد على آليات المقاربة النقدية الثقافية، قمنا بتفكيك العناصر المحورية لموضوع البحث، وتُعد هذه المقاربة نشاطًا معرفيًا معاصرًا نشأ كردّ فعل على المناهج النسقية، خاصة البنيوية اللسانية، وذلك في إطار تحولات نقد ما بعد الحدّاثة وبهذا، فإن النقد الثقافي يسعى إلى نقل الممارسة النقدية من الاهتمام بجماليات النصوص من حيث أسلوبها وبنائها إلى تحليل الأنساق الكامنة فيها، أي تفكيك شفراتها الثقافية وكشف الأنساق المضمَرة والعمل على فضحها ومصادرتها.

ومن هنا تعدّدت دوافع اختيّار هذا الموضوع وتنوعت؛ فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي:

-**الدوافع الذَّاتية:** انجذابي لعنوان الرواية، مما زاد فضولي للاطلاع عليها ومحاولة فك شفراتها، وإعجابي بأسلوب الراوي السردي وقدرته على التنقل عبر الأزمنة، وهو ما زاد من تشويق وحبكة الرواية، إضافة إلى ذلك، تناولت الرِّواية قضايا المرأة، والتحرر عن العبودية، والبحث عن الذّات ومدى تأثير كّل ذلك على القارئ.

ومن هنا تعدّدت دوافع اختيّار هذا الموضوع وتنوعت؛ فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي:

-**الدّوافع الموضوعيّة:** تتمثل في رغبتنا في التعرّف على البناء السردي للرواية، والبَّحث في المضمر الروائي، إلى جانب تقدِّيم بحث أكاديمي ضمن إطار النقد الثقافي المعاصر، وهدفنا من هذه الدراسة التعمق في موضوع مضمرات الأنساق الثقافية وتسليط الضوء عليها داخل النصّ الرِّوائي، من خلال تطبيقها على رواية "**هاء، وأسفار عشتار**" في محاولة للكشف عن الدلالات المضمرة في الفضاء الروائي.

وعليه فقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يُقسّم البحث إلى فصل نظري، وفصل تطبيقيّ تسبقهم مقدّمة، وتذيّلهم خاتمة.

ففي **المقدّمة** مهدنا للموضوع، ثم تطرَّقنا إلى مختلف عناصرها، أما **الفصل الأوّل** المعنون بـ: **المدّخل المفاهيمي للنقد الثّقافيّ:** مهدَّنا للإطار النظري الذي ينطلق منه البحث، إذ تناولنا المفاهيم المحورية المؤطرة له، بدءًا من تعريف النسق والثقافة في اللغة والاصطلاح، ثم عرّجنا على مفهوم النسق الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا في النقد الثقافي، متوقفين عند أهم مرتكزاته النظرية، ووظيفته داخل النصوص الروائية، كآلية قرائية تكشف المضمَر والمسكوت عنه، وتفكك البنى الخلفية المنتجة للدلالة، وقد شكّل هذا المدخل الأرضية المفاهيمية التي تأسس عليها الفصل النظّري.

أما الفصل الثاني، الموسوم بـ: "**تجليات الأنساق الثقافية في رواية هاء وأسفار عشتار لعز الدين جلاوجي**"، فقد قُسِّم إلى مبحثين رئيسين، انطلقنا في أولهما بدراسة العتبات النصّية، من عنوان، وغلاف، وإهداء، وعتبة المؤلف، باعتبارها بوابات تأويلية تسهم في توجيه القراءة وتحفيز أفق التلقي، بينما خصصنا المبحث الثاني لتحليل الأنساق المضمرة دَّاخل الرواية، مركّزين على الأنساق السياسية والاجتماعية والأخلاقية، من خلال تفكيك الخطابات المضمَرة والرموز التي تؤطرها، بما يتيح كشف العلاقة بين النص وبنيته الثقافية الكامنة،

وككلّ بحث علمي أكاديمي كانت **الخاتمة** حوصلة للنّتائج المتوصَّل إليها، إضافة إلى **ملحق** تضمن نبذة عن حياة الكاتب "عز الدين جلاوجي" وملخصا للمتن الرِّوائي.

وحتى تكون دّراستنا هذه ذات قيمة، وثقل معرفي كان لابد علينا من اعتماد جملة من المراجع، –تنوّعت بين عربيّة وأخرى مترجمة–التي شَّكلت زادا معرفيا ومرتكزا علميا نذكر أهمها:

–عبد الله الغذامي، النقد الثَّقافي.

–صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثَّقافي.

–عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النصّ إلى المناص.

ولا يخلو أي عمل من متاعب، وعراقيل فمن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث ندرة الأبحاث التطبيقية فيما يخص الدّراسات الثّقافية للرواية الجزائريّة.

وفي الأخير أشكر الله العلي القدير شكرا يليق بجلال وجهه، وعظيم سلطانه ثم أتقدم بجزيل الشكر للدكتورة: **ندى بوكعبن** على رحابة صدرها، وما بذلته من جهد في سبيل تقويم هذا البحث، كما أتقدّم بالشّكر الموفور إلى السّادة أعضاء اللّجنة المناقشة، الذين بذلوا جهدًا في قراءة هذا البحث، وتصويب هفواته، وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة 8 ماي 1945 بقالمة وعمال مكتبة الآداب واللغات على مجهوداتهم المبذولة من أجل تسهيل عملية استخراج الكتب والمذكّرات.

الفصل الأول: المدخل المفاهيمي للنقد الثقافي

1. مفهوم النسق
2. مفهوم الثّقافة
3. مفهوم النسق الثقافي
4. مفهوم النقد الثقافي
5. مرتكزات النقد الثقافي
6. وظيفة النقد الثقافي في النصوص الرّوائية

1. مفهوم النسق:

يُعدّ "النَّسق" مفهومًا إجرائيًا محوريًا في الدراسات الأدّبيّة والثّقافيّة، إذ يُشير إلى البنية العميقة التي تنتظم داخلها المعاني، وتتحكم في إنتاج الدّلالات، ويكشف عن منظومة القيِّم والتمثّلات التي تحكم الوعي الجمعي، وانطلاقًا من هذا التصور سنحاول تعريفه لغويًا واصطلاحًا قصد الإحاطة بجوانبه المفهومية المختلفة.

أ. لّغة:

تنوعت مفاهيم النَّسَق بسبب تعدد الاتجاهات والمنطلقات المعرفيّة التي تبنته وهذا ما برز جليا في المعاجم العربية على الرّغم ما اتفاقها أن المفهوم لا يخرج عن إطار مفهوم النظام حيث ورد في معجم "**لسان العرب**" "**لابن منظور**": «**النّسَق من كلّ شيء ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقًا ويخفف ابن سيده: نسق الشيء ينسقه، نسَقًا ونسقه، نظمه على السواء، والتنسيق: التنظيم، والنسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد، والعرب تقول: إذا امتد مستويا: خذ على هذا النسق أي على هذا الطور والكلام إذا كان مسّجعًا قيل له نسق حسن، والنَّسَق: كواكب مصّطفة خلف الثُّريا**»[1].

ومن هنا نستشف أن مفهوم "النسق" ارتبط بالتنظيم وحسن التركيب، ولم يختص بالكلام فقط، وإنما عام في الأشياء التي تتسم بالنظام الثابت وحسن التركيب وخير دليل على ذلك الكواكب المصطفة. وجاء في المعجم الوسيط: «**ما جاء من الكلام على نظّام واحد. والتَنسِّيق: التنظيم، ونَاسَق بينهما: تابع**»[2]، ومنه نلاحظ أن مفهوم النسق في المعجم اللغوي العربي لم يختلف كثيرا فقد ورد النسق مرادفا للتنسيق والتنظيم وحسن التركيب، وهو عام في الأشياء التي تتميز بالنظام، وهذا ما يؤكد على الدلالة الإيجابية للمصطلح حيث أن النسق يميز العمل الإبداعي عن غيره من مألوف الكلام.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص4412.

[2] –إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار النشر، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2008، ص912.

ب. اصطلاحا:

نجد أن مصطلح "النَّسق" برز من خلال أعمال "**فيرناند دي سوسير**" اللغوية التي حاول فيها إحلال المنهج البنيوي محل المنهج التاريخي من خلال الاعتماد على النسق يرى أنَّه عبارة عن: «**تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها لا مستقلة عن بعضها**»[1]، بمعنى أن العناصر اللغوية المشكلة للخطاب، تتميز بعلاقة انسجام وتماسك، وهذا ما يؤدي إلى وضوح دلالات النص وجلائها التي ما كانت لتتحقق لولا القواعد الضابطة للنسق والمنظمة له مما أسبغ عليه صفة التماسك.

كما أشار "**بارسونز**" في كتابه "**بنية الفعل الاجتماعي**" إلى أنّ النسق «**نظام يحتوي على أفراد مفتعلين تتحد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق كما أنه يرتكز على معايير وقيم تتشكل مع الفاعلين الآخرين جزءا من بيئة الفاعلين**»[2]، ومنه فالنسق عبارة عن نظام ثابت يتغلغل داخل المجتمع، من خلال محاولة التأثير على أفراده، لتوجيههم والسيطرة عليهم.

2. مفهوم الثَّقافة:

تُعدُّ الثّقافة من المفاهيم المحورية التي شَّغلت الفكر الإنساني قديماً وحديثاً، وذلك لتعدد مستوياتها وتداخل أبعادها الاجتماعية، والمعرفية، والرمزية، فهي لا تُختزل في بعدٍ واحد كالمعرفة أو السلوك، بل تُعبّر عن مجمل البنية الذهنية والمادية التي يُنتجها الإنسان داخل مجتمعه .وقد شكل هذا المفهوم أساساً لفهم التحولات الحضارية، ومرتكزاً لتحليل النظم الرمزية، وعاملاً مركزياً في بناء الهوية الفردية والجماعية، وسنحاول تعريفا لغة واصطلاحاً.

[1]–فيرناند دي سوسير، دروس في اللسانيات العامة، تر: صالح القرمداوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1985، ص166.

[2]–باروخ سبينوزا، البنية الاجتماعية: دراسة في أنساق الفكر الفلسفي، تر: كمال الحاج، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص45.

أ. لّغة:

تعود الجذور اللغوية لمصطلح "الثقافة" إلى الفعل الثلاثي "ثَقُفَ"، وقد ورد في لسان العرب: «**ثَقِفَ الرجلُ: صار فَطِنًا حاذقًا، وثَقَفَ الشيءَ: أدركه بسرعة، وثَقَّفَ الأديمَ ونحوه: سوّاه وقوّمه**»[1]، وعليه فالثَّقافة ترتبط لغويًا بالفطنة، وسرعة التعلم، والتمكن من الشيء، والتقويم، وهو ما يُشير إلى البُعد الذهني والعملي معًا. كما تعني كذلك "التسوية والتهذيب"، مما يُضفي عليها طابعًا تربويًا وتأهيليًا يُقرّبها من دلالات التمدن والرقي العقلي.

وفي معجم مقاييس اللغة، يقول "**ابن فارس**": "**الثاء والقاف والفاء أصلٌ يدل على تسوية شيء وتقويمٍ له، ومنه: ثَقَّفْتُ الرمحَ: قومته، والثقافُ: آلة تُقوم بها الرماح**»[2]، وهو ما يعزز الدلالة التهذيبية والتقويمية للثقافة.

كما وردت في معجم المحيط: «**ثَقُفَ، ككَرُمَ وفَرِحَ. ثَقْفاً وثَقَفاً وثَقَافَةً: صار حاذقاً خَفِيفاً فطِناً. فهو ثَقْفٌ وثِقِفهُ. كسَمِعَه: صادفه، أو أخذه أو ظفرَ بهِ، أو أدركهُ. وامرأة ثَقافٌ، كسحابٍ: فَطِنَةٌ**»[3]، ونعني بالثقافة هنا الفطنة والذكاء، والتمكن من الشيء وفهمه الحديث بسرعة.

ب. اصطلاحا:

تعددت التعريفات الاصطلاحية لمفهوم الثَّقافة في الفكر العربي المعاصر، وهي تدور غالبًا حول كونها نسقًا مكتسبًا يُعبّر عن هوية الجماعة الإنسانية. حيث يُعرِّفها "**مالك بن نبي**" بأنَّها «مجموعة من الصفات الخلقية والاجتماعية التي تميز بها مجتمع معين في سيره التاريخي»[4]، يربط مالك بن نبي الثّقافة بالبُعد التاريخي والأخلاقي، حيث يرى أنها تُشكّل

[1]–ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص8.

[2]–ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد الله السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ج2، ص111.

[3]-مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 218.

[4]–مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط7، 2001، ص51.

هوية المجتمع عبر الزمن، وتعكس تفاعله مع القيم والمفاهيم. وتتمثّل في أنماط سلوكه، ونمط تفكيره، وعلاقته بالحضارة.

أما "**محمد عابد الجابري**" يرى أنّ الثّقافة «**هي التراث المادي والرمزي الذي تُنتجه جماعة بشرية ما، ويشكل وعيها الذاتي، ويوجه سلوكها ومواقفها**»[1]، يؤكد الجابري على البعد الرمزي والمعرفي للثقافة بوصفها بنية تُنظم الفهم والإدراك، وترتبط بالهوية الجمعية، وتُسهم في بناء الذات داخل التاريخ.

في حين يقر "**زكي نجيب**" أن الثّقافة هي أساس اللغة فيقول: «**لم تكن اللّغة في الثّقافة العرب أداة للثّقافة، بل كانت هي الثقافة نفسها، فأنت مثقف بلغ القمة إذا أنت أجدت الإلهام باللغة في مفرداتها ومرادفاتها وفي نحوها وصرفها وفي رواية نثرها وشعرها**»[2]، نستنتج من هذا التعريف أن الثّقافة هي أداة للغة ومصدرها وحصنها، ونجدها تتبلور داخل النصّوص الأدّبية والخطابات، كما أنّها تهتم بعادات وتقاليد المجتمع الخاصة.

ومنه نستشف من التعريفات السابقة أنَّ الثقافة هي نسق متكامل من الرموز والقيم والمعارف والعادات والسلوكيات، تنتجه الجماعة البشرية عبر التاريخ، وتُشكّل من خلاله وعيها الجماعي، وتُعبر به عن رؤيتها للوجود، وتُحدّد به أنماط تعاملها مع العالم والطبيعة والإنسان.

[1]–محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2016، ص27.

[2]– زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط9، 1993، ص81.

3. مفهوم النسق الثّقافي:

يرى "**نادر كاظم**" أنَّ النسق الثّقافي عبارة عن «**نِّتاج عقلين أساسيين هما الأنثربولوجيا والنقد الحديث من خلال التداخل بينهما**»[1]، من خلال هذا المفهوم نستشف تجاوزًا لمفهوم البناء الاجتماعي، الذّي يعتبر الثقافة مجموعة من الأنظمة المحسوسة والأنماط السلوكية والعلاقات الاجتماعية واختلاف العادات والتقاليد، كما أنه يتجاوز كذلك البنيات اللاشعورية الثّابتة، فالنسق الثقافي نتاج تداخل بين الأنثربولوجيا والنقد متجاوزا بذلك المفهوم القديم للثقافة، واختلاف العادات والتقاليد، وكل البنيّات اللاشعورية المتعارف عليها، والنسق وفق ذلك يختزن بذلك كمًا ثَّقافيًّا مضمرًا.

4. مفهوم النقد الثّقافي:

حقق النقد الثقافي نقلة نوعية تتمثل في نظرته للنص، فقد تعامل معه من خلال وضعه داخل سياقه الثقافي، فالنص هنا «**علامة ثّقافيّة تتحقق دلالاتها فقط داخل السياق الثقافي الذي أنتجها** »[2]، يهتم النقد الثقافي بكل ما يحيط بالنص، ويربطه بسياقاته الاجتماعية والثقافية.

ُيُعَّرِف "**عبد الله الغذامي**" النقد الثّقافي أنَّه عبارة عن «**فرع من فروع النقد النصّوصّي العام معني بنقد الأنساق المضمرة التّي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثّقافي الجمعي**»[3]، ومنه فالنقد الثقافي نشاط يعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية

---

[1]–نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1, 2004، ص92

[2] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه–دراسة في سلطة النص–المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع السياسية، الكويت، ط1, 2003، ص259

[3]–عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3, 2000، ص84.

والاجتماعية والأخلاقيّة والإنسانيّة والقيم الحضاريّة بل حتى الأنساق الدّينيّة والسياسيّة، أما النصّ الأدّبي فيتعامل معه ليس بوصفه نصا جماليا بل بمثابة حادثة ثقافية تضمر ما هو مضاد للعلن في النص الأدبي.

ويتجاوز الكشف عن الجمالي للنصوص ليغوص في أغوارها باحثا عن الأنساق الثقافية التي تمررها هذه النصوص، والمخبأة تحت عباءة الجمالي، لأنه ينطلق نحو «**دِّراسة الهامشّي واليومي والعادي كما يتجه إلى دِّراسة الأبعاد غير الجمالية في النصّوص ويحاول كشف عيوبها وألاعيبها وكشف سلطتها التي تمارس على وعي المتلقي**»[1]، والهدف الرئيسي له هو فهم الثقافة بجميع أشكالها المعقدة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي في إطار ما هو جلي في حد ذاته.

أما **آرثر آيزابراجر**" فيقول إنَّ «**النّقد الثّقافي نشاطا وليس مجالًا معرفيًّا خاصا بذّاته كما فسر الأشياء بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتضمنة في هذا الكتاب–في تراكيب وتبادل–على الفنون الراقية والثقافة الشّعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، فإن النقد الثقافي كما أعتقد هو مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة، متعددة**»[2]، إذا فالنّقد الثّقافي طرح جديد يفتح أفقاً واسعًا أمام النصّ ليقدّمه باعتباره نصًا ثّقافيًا بجدارة، يكشف عن الأنساق المضمرة وتجلياتها المختلفة، ومن ثم يسعى إلى تحليل النصوص، والخطابات الأدبية، والفنيّة، والجماليّة في ضوء معايير سياسية، اجتماعية، أخلاقية، بعيدا عن المعايير البلاغية والفنية حيث يهدف إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك.

وعليه، فالنقد الثقافي «**ليس منهجًا من المناهج أو مذهبًا أو نظرية كما أنَّه ليس فرعا أو مجالا متخصصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها بل هو «ممارسة أو فاعلية**

[1]–محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1, 2005، ص12.

[2]–آرثر إيزيرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ص31.

تتوفر على دراسة كل ما تنتجه الثّقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية ويعني النص هنا كل ممارسة قولًا وفعلًا»[1]، فهو عبارة عن مقاربة متعددة الاختصاصات، تتبني على المعارف والمفاهيم التي تعكس المعتقدات والقيّم الاجتماعيّة والسياسية السائدة، وتهدف إلى تفكيك الّبنى النصّية التي تسهم في تحديد العلاقة بين النص الأدّبي والسياق الثّقافي الناتج عنه، وتجعل النص الأدبي وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة.

إنَّ الدور الأساسي للنقد الثّقافي هو إيجاد هذا المتخفي عبر آليات وإجراءات تنطلق من الظاهر لتصل إلى ذلك العميق المتخفي، وتحاول إظهاره، وبصفة عامة وكمفهوم مختصر واضح للنقد الثقافي فهو ليس مجالا تأويليًا للبنى الثّقافيّة ومنها الأدّبيّة، ولا يعني كما يحلو للبعض عودة انكفائية رجوعية إلى السياقات وليس حلقة مفرغة يدور فيها الناقد من السياق إلى النص ومن النص إلى السياق، فهذه نظرة تبسيطية قاصرة؛ أي أن النقد الثقافي أصبح ضرورة عصرية لتتبع الثقافة وما تخفيه من مضمرات دالة على وجودها وتطورها.

5.مرتكزات النقد الثقافي:

يُعدّ النقد الثقافي أداة تساعد على الكشف عن المعاني الخفية داخل النص الأدبي، وتُظهر العيوب التي قد تكون مغطاة بالجماليات الظاهرة، ومن هنا تحتاج عملية القراءة النقدية إلى مجموعة من الأسس والمبادئ التي يعتمد عليها الناقد الثقافي في تحليله للنصوص الأدبية. وقد حدَّد الناقد السعودي **عبد الله الغذام**ي ستة مفاهيم أساسية يرى أنها تشكل دعائم هذا التحليل، وهي كالتالي:

أ. الدلالة النسقية:

تعّد الدّلالة النسّقية قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة على مستوى المضمر النصِّي في الخطاب اللغوي على عكس الدّلالتين الصّريحة والضمنيّة التي يسلم الناقد بوجودهما، كونها

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

ضمن حدود الوعي المباشر إلا أنهما غير كافيتان للكشف عن كل ما تخبئه اللّغة من مخزون دّلالي، أما الدّلالة النسقية فهي المضمر وليست الوعي، وتحتاج إلى أوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء[1]، ومن خلال الدّلالة النسقية نستطيع الكشف عن الفعل النسقي داخل الخطابات الثقافية، وقد فصل الغذامي في الدلالة بنوعيها الصريحة والضمنية في كتابه "**الخطيئة والتكفير**" وهما متلازمتان في النص الأدبي.

ب. الجملة الثقافية:

مصطلح الجملة الثقافية يُقصد به كل تعبير داخل النص يكشف عن خلفيات ثقافية أو توجهات فكرية غير ظاهرة، وهي تختلف عن الجملة النحوية التي تركز على القواعد اللغوية، أو الجملة الأدبية التي تهتم بالأسلوب البلاغي ، بل قد تطول حتى تصبح مقطعًا شعريًا أو سرديًا، وقد تقتصر حتى تكون شبه جملة، وبما أنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية، ومع فروق جذرية بين هذه كلها[2]، فالجملة الثَّقافية تمتلك دلالة مضمرة لا صريحة ولا ضمنية، هذه الدلالة المضمرة ظلت متوارية عن أنظار النقد الأدبي لما تمتلكه من قدرة على التخفي، ولتركيز النقد الأدّبي على الجملة الأدبيّة "الجمالية".

ج. المجاز الكلي:

يضيف "**الغذامي**" في تقديمه لمفهوم المجاز الكُّلي أنه في النقد الثقافي لا يمكن التعامل مع الجمل النحوية ولا جمل أدبية فحسب، وإنما نسعى إلى كشف الجملة الثقافية، ويعني بذلك كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، فمع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي

[1]–ينظر: عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص26 /27.

[2]–ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، رؤية جديدة، مجلة النقد الأدبي "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد9، 1996، ص48.

يتوسل بالمجازية، والتعبير المجازي ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميها[1]، في النقد الثقافي، لا يقتصر التحليل على المجازات البلاغية الصغيرة، بل يبحث عن المجاز العام أو الكلي، أي الصور والمفاهيم الكبرى التي تحمل دلالات ثقافية غير مباشرة، فكل نص لغوي يحتوي على رموز أو استعارات تخفي وراءها أفكارًا أو قيمًا ثقافية، وهذه تحتاج إلى قراءة متعمقة في بنية اللغة والثقافة التي أنتجت النص، ويرى الغذامي أن هذا النوع من المجاز يتجاوز الوظيفة الجمالية ليصل إلى وظيفة ثقافية واسعة التأثير.

د. التورية الثقافية:

يستعمل الغذامي مصطلح التورية الثقافية ليصف نوعًا من الازدواج في المعنى، حيث يحمل النص دلالتين: إحداهما واضحة للقارئ، والأخرى خفية وتعكس توجهًا ثقافيًا[2]، هذا المعنى الثاني غالبًا ما يكون أعمق وأكثر تأثيرًا، وهو ما يسعى النقد الثقافي إلى كشفه، لأنه يعبر عن توجهات المجتمع وأفكاره من دون وعي مباشر.

هـ. النسق المضمر:

يُقصد بالنسق المضمر يُقصد بـ النسق المضمر تلك البُنى الثقافية الخفية التي يحملها النص، سواء كان أدبيًا أو غير أدبي. لكن في النصوص الأدبية يكون الأمر أكثر تعقيدًا وخطورة، لأنها تخفي هذه الأنساق خلف جماليات اللغة والأسلوب[3]، ويؤكد الغذامي أن الثقافة تسعى دائمًا إلى ترسيخ قيمها من خلال هذه الأنساق الخفية التي تمرر رسائلها داخل النصوص من دون أن يشعر بها القارئ.

---

[1]–ينظر: عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص28.

[2] –المرجع نفسه، ص 29.

[3]– المرجع نفسه، ص 32.

و. المؤلف المزدوج:

يرى "**الغذامي**" أنّ هناك نوعين من المؤلفين داخل النصّ: المؤلف الظاهر الذي يكتب النص مستخدماً أساليب فنيّة وجماليّة، والثاني هو المؤلف الخفي، والمقصود به الثّقافة نفسها، التي تعمل بشكل غير مباشر على توجيه النصّ وتضمين رسائلها فيه، وفي ذلك يقول: «**يأتي مفهوم المؤلف المزدَّوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعات مضمر حقيقي، لأن مشاركة الثَّقافة كمؤلف فاعل، والمبدع يبدع نصا جميلا قيما الثقافة تبدع نسقا مضمرًا**»[1]، هذا المؤلف غير المرئي يُدخل أفكاره وقيّمه إلى النصّ من خلال الأنساق الثّقافية التي قد لا يكون الكاتب نفسه واعياً بها، فالنصّ لا يعكس فقط رؤيته بل ما تمليه عليه ثقافته.

6. وظيفة النقد الثقافي في النصوص الروائية:

يعد النقد الثَّقافي نشّاطًا معرفيّاً يعني بتحليل الخطابات الثقافية بغية الكشف عن آليات السيطرة التي تنتجها الأنظمة المؤسساتية التي تختبئ تحت الصيغة الجمالية والأدبية، والحفر في البنى المشكلة لهذه الخطابات لاستخراج الأنساق الثقافية الثاوية والمخاتلة فيها.

ويرتكز النقد الثقافي على النسق المضمر وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية باعتبار أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقًا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقًا ثقافية مضمرة وبتعبير آخر ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدّبيّة والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعنى بها النقد الثقافي، كما يعرف النقد الثقافي بأنَّه: «**ليس منهجًا بين المناهج أخرى، أو مذهبًا أو نظرية، كما انه ليس فرعا أو مجالًا متخصّصًا من بين فروع المعرفة ومجالاتها بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دّرس كل**

[1]– عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33، 34.

ما تنتجه الثقافة من نصُوص سواء كانت ماديّة أو فكريّة، ويعني النصّ هنا كُل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى الدّلالة»[1]، وفي هذا الصدد كرَّست الثّقافة أدوار الجنسين فكان للرجل مركزية العقل والمكانة السيئة، وللمرأة العاطفة والهوى، فهي مستغنية عن العقل –تبعًا لوجهة المجتمع–متوقدة عامة.

يتجه النقد الثَّقافي إلى كشف الحيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل مضمرة، ومن أبرز هذه الحيل الجماليّة التي تساهم في تمرير أخطر الأنساق المتحكمة في المؤسسة الاجتماعية.

إنَّ النَسَّق المضمر من أبرز الأنساق المهّيمنة على النصّ الرِّوائي حيث يشير إلى فعل التأويل لا بوصفه موضوعًا بحد ذاته بقدر ما هو عبارة عن عملية اكتشاف كوامن ومخبوءات النص الرِّوائي إذ تأتي الشّفرات الثقافية والفنية كتمثلات غير معلنة لتوجيه المؤول نحو الأنساق المضمرة والدّلالات الضمنيّة، مما يؤكد وجود علاقة بين التأويل كإجراء نّقدي وبين وتعددية المعاني الذي يكشف عنها النص الروائي كما هو الحال في المعنى الحرفي والمعنى المجازي، ومن ثم يسعى إلى تحليل النصّوص الروائيّة في ضوء معايير ثّقافيّة سياسية، وأخلاقية، للكشف عن العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، وعليه فالنقد الثقافي هو مشروع في نقد الأنساق، يهدف إلى تذوق النص الروائي بوصفه قيمة ثقافية لا مجرد قيمة جمالية وذلك من خلال البحث عن القبح في النص الروائي الذي كرس بعض المظاهر الاجتماعية والفكرية والسلوكية المساهمة في قضية النمطيّة الفكرية.

وتهدف مساعي الناقد الثَّقافي من وراء مقولاته إلى تحرير النصّ الروائي من مبدأ الخضوع والتأسيس لفكرة نقد الثقافة المركز ومواجهة هيمنة النسق متوسلًا بإستراتيجية تفكيكية تنزع إلى التقويض لتسليط الضوء على المهمش في الثقافيين الوطنية والإنسانية ورد الاعتبار إلى القيم الجمالية، الكامنة في أحشاء النص الروائي.

[1]-صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، ص5.

نلخص في هذا الفصل إلى أنَّ النقد الثقافي من أحدث التوجهات النقديّة والمعرفيّة التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشّاط عن الثّقافي دّاخل الأدّبيّ، وقد ظهر ذلك جليا إثر الدعوة إلى نقد جديد يتجاوز مقولات النقد الأدّبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللّغوي، الأمر الذي دفع به الى الاعتماد على مجموعة من الآليات (النسق المضمرة، التورّية الثقافية، المؤلف المزدوج...الخ)، وتتمثّل وظيفة النقد المستهلك الثّقافي أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لهذه النصوص.

الفصل الثاني: تجليات الأنساق المضمرة في رواية ماء أسفار عشتار لعزي الدين جلاوجي

المبحث الأول: الأنساق المضمرة في العتبات

1.صورة الغلاف

2.العنوان

3.اللون

4.عتبة المؤلف

5.الإهداء

المبحث الثاني: الأنساق المضمرة في المتن الروائي

1. النسق السياسي

2.النسق الاجتماعي

3-النسق الأخلاقي

المبحث الأوّل: الأنساق المضمرة في العتبات

1. مفهوم العتبات النصية:

تعّد العتبات النصية من أهم القضايا التي تناولها النقاد المحدثون نظراً للعناية البالغة التي عنيت بها من طرف الكتاب الجدد عامة وكتاب الرواية خاصة، وهي آلية جديدة يلجأ إليها الناقد لفحص آفاق النص، وهي في الوقت ذاته مفتاح مهم للكشف عن فنيّة النص وشعريته، ولذلك فقد حظيت دِّراسة النصوص الأدبية، وسنحاول الإحاطة بمفهومها من الجانب اللغوي والاصطلاحي.

أ. المعنى اللغوي:

ورد في "**لسان العرب**" "**لابن منظور**" «**كلمة، عتبة من الجذر (عَتَبَ) والعتبة هي: أسفك التي توطأة الباب، والجمع عُتَبْ وعَتَبَات، والعتب: الدرج: مرقبها إذ كان من خشب وكل مرفاة منها عتبة، وعتبة الحبال مراقبها**»[1]، تُعبّر العتبة عن الحدّ المكاني الذّي يُفصل بين عالمين، وتشير إلى فعل الانتقال والعبور.

أما في معجم "**الوسيط**": «**عتب عليه عتباً، وعِتباً، تعابا ومعتباً: لامه، وخاطب الإذلال طالبا حسن مراجعة، ومذكراً إياه يعني كرهه منه، فلان عتبًا وتعاتبًا، وثب برجل ودفع بأخرى، ومقطع الرجل مشى على خشبة**»[2]. إذ تمثّل العتبة المدخل والتمهيد الذي يقود إلى متن أو مضمون أعمق.

تدلّ "العتبة" في أصلها اللغوي على الحدّ والانتقال، وفي المعاجم على المدخل والمقدمة، أما في السياق النقدي، فهي كل ما يُهيّئ القارئ لولوج عالم النص. وبهذا، تغدو العتبات النصية بوابات رمزية تربط بين المؤلف والنص والقارئ، وتُضفي على النص بعدًا تأويليًّا يُسهم في كشف بنياته الفكرية والجمالية.

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع ت ب)، المجلد 4، ص21.

[2]–مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (ع ت ب)، ص584–581.

ب. المعنى الاصطلاحي:

تعتبر العتبات النصية كأول لقاء بين القارئ والمبدع، كما «**أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها كذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته**[1]»، وعليه فالعتبات النصية من المداخل الأولية لتفسير النص واستجلائه، حيث لها أهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة، ومن خلالها تضاء فضاءات النص وتكشف عن دلالته ورموزه.

وهي على حد تعبير "**يوسف الإدريسي**" «**بنيّات لّغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لما تعرف بمضمونها وأشكالها، وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها**[2]»، نستشف من المفهوم أن العتبات عبارة عن مجموعة العناصر المحيطة بالنص كالعناوين، والإهداءات، والمقدمات، وكلمات الناشر، وكل ما يمهد الدخول إلى النص أو يوازي النص، كما يعرفها "**محمد بنيس**" في كتابه "**الشعر العربي الحديث**" يقول: «**العتبات هي تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للنص الداخلي كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلاليته**»[3].

مما سبق نستنتج أن العتبات النصية هي عتبات أولية لابد للمتلقي أن يفككها حتى يتمكن من الدخول إلى الفضاء النصي، فهي تفتح المجال للقارئ أن يستكشف خباياه الدلالية والوظيفية.

أولا/العتبات النصّية الخارجيّة:

إنّ العتبات النصية الخارجية هي تلك العتبات التي تقع خارج المتن النصي، أي تأتي قبل النص وتوجّه عملية تلقيه، حيث تعتبر عتبات جوهرية مهمة، كما أنها تعتبر

---

[1]–عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات، دراسة في مقدمات النقد العربي إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص23.

[2]–يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي، الخطاب النقدي المعاصر، منشورات، مناوبات، المغرب، ط1، 2006، ص35.

[3]–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته، إبدالاتها التقليدية، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص76.

الواجهّة الأولى التي تواجه القارئ وتساعده في القبض على الخيوط المتشابكة للمتن النصي، والكشف عن مضمر دلالته، ومن عتبات النص نذكر:

2. عتبة الغلاف في رواية "هاء، وأسفار عشتار" "لعز الدين جلاوجي":

يعد الغلاف الواجهة الأساسية التي يقف عنها القارئ فالغلاف «**علامة سيموطبقيّة بصرية في غاية الأهميّة لإغراء القارئ أولًا، وإثّراء العنوان دلاليًّا ثانيًا، ففي الغلاف يحدث ذلك التنادي والتراسل بين اللون والخط والتشكيل، فيتم صّورنة اللّغة ولّغونة الصّورة، وفي الحالتين يتم إخضاع الغلاف للسمطقة، وجعله علامة برسم الدليل**»[1]، ونستنتج أن الغلاف يشكل علاقة تأثيرية بين المبدع والقارئ باعتباره بوابة نصّية تحمل العديد من الدّلالات الثقافية.

يعدّ غلاف رواية "**هاء، وأسفار عشتار**" "**لعز الدين جلاوجي**" مدخلًا بصريًا يحمل العديد من الرموز التي تستفزّ المتلقي وتثير فضوله، لما يتضمنه من عناصر بصرية لافتة، فالإنسان بطبيعته ينجذب إلى الصور الكبيرة، والألوان الصاخبة، والعناوين البارزة التي تثير بداخله حب الاكتشاف، وتدفعه للتأمل في الخلفيات الرمزية والدلالات التي يمكن أن تُستخلص من الشكل الخارجي للعمل الأدبي.

ويبدو أن الروائي اختار لغلاف روايته صورة مركّبة تحمل ثلاث وجوه نسوية مغطّاة بأقنعة مشوّهة أو بشعة، في دلالة على التخفي والمراوغة، وغياب الصراحة والوضوح. فالقناع يُخفي الحقيقة، ويُوحي بوجود مضمرات وأسرار خلف هذا الوجه المموَّه، مما يطرح تساؤلات حول ما تُخفيه هذه الوجوه من نوايا ومواقف.

يقدّم الغلاف تعددًا في المعاني؛ فوجود ثلاث نساء بدل واحدة يوحي بتكرار النموذج وتعدّد الوجوه النسوية التي يرمز إليها السارد. وتبرز في الغلاف أيضًا كُرات مشعة (أشبه بالبلّورات) تتوسط منطقة الصدر لدى كل واحدة، حيث يمكن فهمها كرمز للإغراء الأنثوي،

[1]– نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص29.

بما يحمله النهد من إيحاءات أنثوية مرتبطة بنظرة البطل إلى المرأة ككائن يجمع بين الفتنة والهيمنة، وربما حتى الاستعباد الرمزي.

وتتّضح رمزية الأجنحة أيضًا، حيث تحيل إلى معاني مزدوجة: من جهة تدل على الحرية والانفلات، ومن جهة أخرى ترتبط بالخداع والمكر، خاصة حين تقترن بصورة المرأة المقنّعة. وهكذا، يُمكن تأويل الغلاف على أنه يُشير إلى صراع مستمر بين الحرية والعبودية، وبين المظهر والحقيقة، مع إيحاء بأن الشر متجذّر في الأنثى، متجدّد، لكنه مخفي خلف أقنعة تُخفي أكثر مما تُظهر.

جاء غلاف رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي" على واجهتين واجهة أمامية وأخرى خلفية.

أ. الواجهة الأمامية:

عند النظرة الأولى إلى الغلاف الأمامي لرواية هاء وأسفار عشتار، تبرز صورة لثلاث نساء، تتجلى من خلالها رمزية جسد الأنثى، وهو ما يثير تساؤلاً حول القيمة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها من خلال هذا الحضور المكثف للجسد الأنثوي. في الثقافة العربية، غالبًا ما يُنظر إلى جسد المرأة بوصفه رمزًا للفتنة والإغراء، ويبدو أن عز الدين جلاوجي قد استثمر هذا المعطى الثقافي ليدفع القارئ إلى التفكير في البعد الدلالي والمرجعي لهذا الجسد، لا سيما من خلال تصويره بطريقة مركبة ومشفرة.

فجسد الأنثى في الغلاف لا يقدم بوصفه عنصراً إغرائيًا مباشرًا، بل هو مشحون برموز ثقافية وجمالية ودينية، حيث تظهر النسوة الثلاث بوجوه غامضة وغير واضحة، وكأنها ممسوخة أو مخفية، في إشارة إلى إخفاء الفتنة الأنثوية وعدم الخضوع لها، كما أنَّ لكل جسد أنثوي مكوِّن مزدوج: شخصية ظاهرة وأخرى مخفية، مما يعكس ازدواجية الحضور والهوية، ويثير تساؤلات حول التمثيل الحقيقي للأنثى في المجتمع والثقافة وبتلك الطريقة، يشتغل الروائي على تقديم المرأة لا بوصفها كائناً جسدياً فقط، وإنما رمزاً للصراع بين الحرية

والعبودية، وهو ما يعكسه كذلك اختيار "عشتار" — الإلهة القديمة — كشخصية رمزية دالة على القوة الأنثوية والسلطة والفتنة في آنٍ واحد.

والمتمعن في الغلاف يلاحظ وجود هالة مضيئة بين النهدين، وأجنحة حمراء خلف الأجساد، وهي عناصر بصرية توحي بدلالات مركبة، قد ترمز إلى الخطر أو الغواية أو حتى الشهوة المحرّمة، مما يعكس الصراع الذي يعيشه البطل بين الانعتاق والانجذاب، بين الوعي واللاشعور، في عالم معقد تغلب عليه الأبعاد الرمزية والمجازية.

من هنا، يمكن القول إن الواجهة الأمامية للغلاف لم تأتِ عبثاً، بل اختيرت بعناية لتعكس ثيمات الرواية الكبرى، كالتوق للتحرر، والنزاع مع الفتنة، وإشكالية الهوية الأنثوية، وكل ذلك ضمن خطاب بصري موجه إلى القارئ يدفعه للتأمل في أبعاد الرواية حتى قبل قراءتها.

ب. الواجهة الخلفيّة:

يتماهي الغلاف الخلفي للرواية مع الأسلوب السريالي الذي يميل إلى التجرِّيد والغموض، ويعتمد على تكثيف الرموز والإيحاءات، والسريالية، كما هو معروف، حركة فنية وأدبية ظهرت في القرن العشرين، وتهدف إلى التعبير عن اللاوعي والوجدان الخفي، وقد استعان بها الكاتب ليعكس العالم النفسي للبطل وما يعيشه من اضطراب وضياع.

فالخلفية، بما تحمله من صّور تبدو وكأنَّها حلم أو هلوسة، تمثل انعكاسًا لحالة البطل الداخلية، وتُحيل إلى البعد النفسي والسلوكي الذي يعيش في أعماق اللاشعور، حيث تتصارع الرغبات والمكبوتات، وهنا يحضر البُعد الفرويدي، إذ يتجلى اللاوعي كمجال حقيقي لفهم النفس البشرية باعتباره حاملاً لما هو مكبوت أو مؤجل، ويتحول الغلاف إلى مرآة تعكس هذا الصراع النفسي العميق.

إن هذا الطرح البصري في الغلاف لا يُعد مجرد عنصر تجميلي للرواية، بل يندمج في البناء الدلالي للنص، ويسهم في التهيئة النفسية للمتلقي لاستقبال تجربة روائية ذات أبعاد

رمزية وفكرية. فالواجهة الخلفية إذًا تلعب دورًا تكميليًا للواجهة الأمامية، وتكثف مضمون الرواية من خلال اشتغالها على الإيحاء بدلاً من التصريح، وعلى الرمز بدلًا من المباشرة.

1. عتبة العنوان في رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي:

يُعد العنوان من أهم العلامات النصّية والثقافية التي تساهم في تمكين القارئ من الدخول إلى عوالم النص[1]، إذ يشكّل أولى العتبات التأويلية التي توجهه نحو فهم المضامين واكتشاف الدلالات الرمزية. فهو بمثابة مفتاح تأويلي يربط بين القارئ والمتن السردي، ويحفّزه على التفاعل مع النص من أول وهلة.

يحضر العنوان في رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي، بوصفه عتبة نصّية مركزية، تقع في أعلى الغلاف الأمامي للكتاب، كُتبت بخط غليظ يبرزها مقارنة باسم الكاتب، وتموضع العنوان في منتصف الغلاف يعزز من سلطته البصرية، وقد اختير له اللون الأصفر، وهو لون دالّ بامتياز، يحيل على الجذب والانتباه، وله رمزية في الذاكرة الدينية كما في قوله تعالى} :قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ}[2] (البقرة: 69)، فالصفراء ترمز إلى الإبهار البصري والتأثير الحسي، ما يعكس نية المصمم في إغراء القارئ بصريًا، أما من الناحية الدلالية، فيحمل العنوان تركيبة اسمية تتألف من عنصرين متكاملين:

"هاء" و**"أسفار عشتار.**"

فحرف "الهاء" في مستواه الرمزي، يوحي بالهمس، والسرّ، والغموض، ويمكن أن يُفهم بوصفه إشارة إلى بطل الرواية الذي يرفض الانصّهار في نسق الجماعة، ويتخذ موقعًا هامشيًا أو مغايرًا، وقد تعمّد الكاتب أن يعزل هذا الحرف بفاصلة، ليجعل منه وحدة دَّلالية قائمة بذاتها، تمثل الحاجز أو الفاصل بين "الذات و "الآخر"، أما الجزء الثاني من العنوان

[1] خالد حسين، في نظرية العنوان تأويله في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة النشر، دمشق، سوريا، 2007، ص58.

[2]–سورة البقرة، الآية 69، ص11.

"أسفار عشتار"، فيُحيل إلى المرجع الأسطوري لعشتار، الإلهة البابليِّة المعروفة بجمالها وفتنتها، والتي تجمع بين الأنوثَّة المطلقة والمحاربة العنيفة، وهي شَّخصية مركّبة استخدمها الكاتب لبعث شبكة دّلالية واسعة تتصل بالمرأة، والجنس، والسلطة، والصراع، فـ"الأسفار "هنا تُفهم باعتبارها الرحلات أو المغامرات أو حتى "الكتب" (في معناها التوراتي)، ما يفتح المجال لتأويل النص بوصفه سِفْرًا جديدًا من أسفار عشتار التي تقود ثورة على النظام الذكوري، وتسعى لخلق مجتمع مؤنث، أو على الأقل مجتمع متوازن تُزال فيه هيمنة جنس على آخر.

يحضر في العنوان إذًا تصّور ثقافي نسقي، تتداخل فيه الأسطورة والرمز والموقف الفكري، بما يكشف عن نزعة المؤلف نحو تحييد الصراع بين الأنساق الجندرية، وتأسيس خطاب متصالح بين الذَّكر والأنثى، يتجاوز منطق الهيمنة والتبعية.

أما من الناحية الشكلية، فقد كُتبت عبارة "الراوية" أسفل الغلاف الأيسر بخط صغير، تمييزًا لها عن باقي الأجناس السردية (قصّة، مسرحيّة،...)، وهو ما يُنهي أي لبس محتمل لدى المتلقي، ويؤكد الانتماء الصريح للنص إلى جنس الرواية، كما أنَّ وظيفة العنوان في هذا السياق تتجاوز البعد الإغرائي البصري، لتُؤدي وظيفة إيحائية وتأويلية، كما جاء في المثل الشائع: "الكتاب يُقرأ من عنوانه"، فالعنوان هنا لا يقدم فقط مدخلًا إلى المتن السردي، بل يشكّل نواة دلالية تُوجّه القارئ وتدعوه إلى إعادة قراءة المعاني الرمزية المحمّلة داخل النص.

نجح عز الدين جلاوجي في توظيف العنوان كعتبة دلالية قوية، تشحن المتلقي بجملة من التساؤلات والتأويلات قبل حتى الشروع في القراءة. فهو عنوان محمّل بالرمز والإيحاء، يستثمر البعد البصري، والديني، والأسطوري، والجندري، ويُعدّ تجليًا مبكرًا لهيمنة الأنساق الثقافية التي سيعالجها النص لاحقًا. وعليه، فإن العنوان ليس مجرد واجهة زخرفية، بل أداة استراتيجية من أدوات الكتابة السردية المعاصرة.

3. عتبة اللّون:

تعد عتبة اللون من أبرز العتبات التي أضفت للون لمسة سِّحرية على أغلفة النصّوص الرِّوائية، فكان اللون المعجزة التي تكشف عن هويّة العالم السردي، وتعرف به، فيصبح للنص إبداعان أو أكثر، إبداع فكري جسدته اللغة وإبداع تشكيلي زينة اللون السحري الفني بتدرجات طبيعية حبانا بها الله إياها[1]، فاللون له تأثير على القارئ حيث يكشف له خبايا العالم السردي للرِّواية، عن طريق التلاقي البصَّري فتستفز عيني المتلقي عند النظر إلى لون الغلاف مما يكون لها تأثير على نفسية القارئ وتمكنه من الغوص في خبايا مضمون النص، كما عبّر اللون «**عن الأحاسيس والحالة النفسية وهذا راجع لطبيعة اللون الموظف على صفحة الغلاف مثلا لأن لكل لون دّلالته**»[2].

يعبر اللون عن مجموعة من الحالات النفسية وهذا ما سنتطرق إليه من خلال رواية "**هاء، وأسفار عشتار**" لعز الدين جلاوجي وما دّلالة الألوان في غلاف الصفحة؟، لأن أوّل ما يلفت انتباه القارئ هي تلك الألوان وما تحمله من علامات منها الإبهام والإغراء، فتشكل القارئ عن طرح بعض التساؤلات التي تكون لها علاقة بين اللون والدلالة المضمرة وما غاية الروائي في اختيار هذه الألوان وما علاقتها بالمتن الروائي وأول ما نلاحظ ونحن نقوم بالقراءة البصرية لواجهة الغلاف هو استحواذ اللون الأزرق وسيطرته على جل غلاف الرواية مقارنة بالألوان الأخرى، فهو لون الماء والسماء، وهو لون الهدوء والسلام وصورة الأرض الملتقطة من الفضاء تبين كرة أرضية زرقاء غامقة ملتفة بسحب بيضاء[3]، كما أنَّ اللون الأزرق من «**أصفى الألوان وأكثرها برودة وهو لون رومانسي يوحي بالهدوء والسلام في**

---

[1]–بوفنارة مفيدة، عتبة الألوان الوطنية وغلاف رواية"الاحتراق" للروائي سعيد هاشمي، مجلة اللغة العربية، مجلد21، العدد 48، 2019، ص365.

[2]– المرجع نفسه، ص365.

[3]– سويزف فريدة، جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه الطور الثالث – ل م د، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، سنة 2016–2017، ص38.

حين والتشتت والتعصب في حين آخر»[1]، تعمد الروائي استعمال اللون الأزرق لما فيه من دلالة على التشتت الذهني والجسدي الذي وقع فيه البطل بسبب الواقع المرير الذي عاشه منذ صغره، ويعبر هذا عن واقعية الأشياء والمواضيع المشكلة للنص الروائي، أما دلالة اللون الأحمر الذي جاء خلف النسوة الثلاث لأنّه «**مرتبط دائما بالمزاج القوي والشجاعة والنار، وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشَّاط والطموح**»[2]، ويشير اللون الأحمر إلى الدم، والحرب، والعنف، ومن خلال هذه الملاحظة الأولى، يمكن أن نفترض أن نهاية الرواية قد تكون مأساوية، وربما تنتهي بإراقة دماء بين النساء الثلاث اللواتي يظهرن على الغلاف.

لا يُظهر الغلاف الوجوه الحقيقية للنساء، وهو ما يجعل القارئ يتساءل عن سبب هذا الإخفاء، ويدفعه لمحاولة فهم الرسائل الخفية التي يريد الكاتب إيصالها، هذه الصورة يمكن اعتبارها صرّخة احتجاج ضد العبودية، لكنها تبقى محاطة بالغموض، كما نلاحظ أن النساء محصورات داخل إطار أبيض، وكأنهن محتجزات أو رهينات، مما يوحي بأن حريتهن مقيّدة، ويزيد الأمر تعقيدًا وجود إطار خارجي مائل حول الصورة، وهو قد يدّل على النقص أو الاختلال.

تتماشى الألوان في الغلاف مع عنوان الرواية، وتوحِي بانتظار التغيي، والخلاص من واقع العبودية. ومن هنا يمكن القول إن الغلاف يحمل دلالات رمزية قوية تساعدنا على فهم بعض ملامح الرواية قبل قراءتها، وهذه القراءة تعتبر محاولة تأويلية أكثر منها تحليلًا مباشرًا أو تفسيرًا واضحًا.

[1]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص584.

[2]– رضا زواري، سيمياء اللون في ديوان صحوة الغيم لعبد الله العشي، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 19، العدد 01، ديسمبر2023، ص417.

4. عتبة المؤلف في رواية "هاء، وأسفار عشتار":

تُعد عتبة المؤلف من أهم العتبات التي تتموقع على صفحة الغلاف الخارجي للرواية فهي العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه يثّبت هوية الكاتب لصاحبه، وهو يحقق ملكيته الأدبيّة والفكريّة على علمه، دون النظر إلى الاسم إن كان حقيقيًا أو مستعارًا، وتعتبرّ ملكية الكاتب ومصداقيته عنصراً مهماً في فهم النصّ الروائي، إذ تشّكل مرآة تعكس مضمونه وخلفياته، فعتبة المؤلف من أهم الوحدات الدَّالة في الخطاب الروائي، فمن خلالها يتمكن القارئ من التعرف على هوية الكاتب وربطها بمحتوى النص. وقد أشار بعض الباحثين إلى أنّ: «**اسم الكاتب يمثل علامة رمزية للكتاب إذ أنه من خلاله يتم إثبات الملكية لمؤلف عن مؤلف آخر**»[1]، بمعنى آخر، فإن اسم المؤلف هو دلالة رمزية تشير إلى من يُنسب إليه العمل الإبداعي، وتُثبت حقوقه الفكرية عليه. وفي رواية "**هاء، وأسفار عشتار**" لعز الدين جلاوجي، نلاحظ ظهور اسم الروائي بوضوح على غلاف الرواية، حيث كُتب في أعلى الصفحة، ويليه مباشرةً عنوان الرواية. هذا الترتيب لم يكن اعتباطيًا، بل جاء لأهداف معيّنة، منها لفت انتباه القارئ إلى اسم الكاتب، وإبراز أهميته في العمل الروائي.

وقد كُتب اسم "**عز الدين جلاوجي**" بخط عريض وواضح في منتصف الغلاف، وهو ما يؤكد على رمزيته وأهميته، ومكانته العلميّة والثقافيّة في الساحة الأدبيّة، أما من حيث الألوان، فقد كُتب الاسم بلون أبيض، بينما كُتب عنوان الرواية بلون أصفر، وكلاهما وُضع على خلفية زرقاء، ما يضفي تميزًا بصريًا ويساهم في الجذب البصري للقارئ.

إنّ هذا التقديم البصري للمؤلف قبل العنوان يعكس غايتين أساسيتين: أولاً الترويج لاسم الكاتب، وثانيًا اتباع تقليد أدبي متوارث لدى الكتّاب، يُبرز وجودهم الرمزي والفكري عبر الغلاف، الذي يُعدّ واجهة إشهارية تُساهم في تعريف القارئ بالمؤلف وبعمله.

---

[1]– سارة بوطويل، قراءة للعتبات النصية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، جامعة يحي فارس، الدية، الجزائر، الأكاديمية للدراسة الاجتماعية والانسانية، مجلد13، العدد02، 2021، ص190.

ثانيا. العتبات النصية الداخلية:

تكمن عتبات النص الداخلية بكونها ترتبط بالمتن الروائي، فتكون عادة في الصفحات الأولى من النص الروائي، وتتمثل في (العنوان، الإهداء، المقدمة...)، ويتمثل العنوان في الصفحة الأولى بعد غلاف الرواية ويليه اسم المؤلف، الإهداء: الإهداء في رواية "هاء، وأسفار عشتار"

1. الإهداء:

يعد الإهداء من أهم العتبات النصية فهو «**عتبة من عتبات النص التي أعادت الشِّعرية الحديثَّة الاعتبار لها مع كل المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة بالنص التي تشكل ما يسمى بالنص الموازي، وأصبح من الضروري قبل الدخول في النص التوقف عند عتبته ومسائلها بشكل عميق ودقيق قصد تحديد بنياتها واستقرار دلالتها**»[1]، إنَّ الإهداء من العتبات النصيّة المهمّة التي لا تقلّ شأنًا عن باقي العتبات مثل العنوان، واسم المؤلف، واللون، فهو يشكّل جسرًا رمزيًا بين القارئ والنص الروائي، ويمهّد لعملية القراءة عبر خلق حالة وجدانية أو دلالية مسبقة تُدخل القارئ إلى عالم الرواية. وغالبًا ما يتضمن الإهداء إشارات أو علامات لغوية وأيقونية ذات حمولة رمزية تُسهم في توجيه القراءة وتأويل النص، حيث يُمكن النظر إليه كصورة مصغّرة للمتن الروائي، أو كبوّابة تأويلية تفتح المجال أمام الفهم الأولي للعمل الإبداعي.

وفي هذا السياق، نجد أن الإهداء يتضمن كثافة دلالية تجعل منه نصًّا موازيًا حقيقيًا، إذ يحمل رؤى الكاتب وتوجهاته الشعورية والعاطفية وحتى الإيديولوجية أحيانًا. فهو لا يأتي عبثًا، بل يحمل في طيّاته شفرات تعبيريّة تمهّد لمعالجة القضايا أو القيم التي سيُصار إلى تناولها في النص الروائي.

وقد ورد في صفحة الإهداء من الرواية النص الآتي:

---

[1]–سوسن البياتي، عتبات الكتاب في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص26.

«إليك...

ملهمتي

يا روح قلبي والسناء

يا إشراق روحي والضياء

يا نبع الأنوثة

يا رضاب البهاء»[1].

يمثل هذا الإهداء خطابًا وجدانيًا موجهًا إلى "الملهمة"، التي قد تكون شخصية حقيقية أو متخيلة، واقعية أو رمزية، لكن حضورها هنا مكثف وذو دلالة، ومن خلال التحليل اللغوي والدلالي لهذا النص الإهدائي، نلاحظ استحواذ الصور البلاغية ذات الطابع الذكوري على المشهد التعبيري العام، من خلال ألفاظ مثل: قلب، روح، إشراق، نبع، ضياء، بهاء، وهي ألفاظ تنتمي إلى معجم وجودي عام، لكن استخدامها هنا يُحيل إلى هيمنة حسية وروحية تصدر من ذات الكاتب/الراوي الذكورية نحو "الأنثى/الملهمة."

وردت كلمة "الأنوثة" بشكل مباشر في العبارة "**يا نبع الأنوثة**"، إلا أن تأثيرها بدا باهتًا وسط سطوة المفردات الذّكورية الأخرى، والتي أحاطت بها وطمست وهجّها، وكأن الروائي قد أفرغ الإهداء من تجلّيات الحضور الأنثوي الحقيقي لصالح خطاب ذكوري يُملي وجوده على المتن التعبيري.

يعكس هذا التداخل بين المعجمين (الأنثوي والذكوري) نوعًا من التوتر الجندري في الخطاب، إذ تبدو الأنوثة محصورة ضمن قوالب مثالية ومجردة (ملهمة، إشراق، ضياء...) تخضع لتصور ذكوري مثالي لا يمنحها استقلالية دلالية كاملة، بل يجعلها تابعة لمصدر الضوء لا مصدره، متلقية لا فاعلة.

[1]–عز الدين جلاوجي، هاء، واسفار عشتار، منشورات المنتهى السداسي الأول، الجزائر، ط1، 2022، ص02.

وبالتالي، فإن هذا الإهداء يُظهر كيف يمكن للروائي أن يُعيد إنتاج أنساق ثقافية تقليدية عن الأنوثة، حتى في لحظات يفترض أن تكون اعترافًا بعاطفة صادقة فالإهداء في نهاية المطاف، ليس مجرد تحية، بل خطاب يختزن مواقف ورؤى، ويكثف الدّلالات النفسيّة والثقافية التي يحملها النص في عمقه.

المبحث الثاني: الأنساق المضمرة في المتن الروائي:

1. النسق السياسيّ:

يلاحظ القارئ لأعمال عز الدين جلاوجي أنها مشبعة بأنساق سياسية غير مصرح بها صراحة، بل جاءت بأسلوب ضمني يوحي بالكثير ولا يصرّح إلا بالقليل، كما أن هذه النصوص تتوافق مع متطلبات القراءة الثقافية الحديثة، كونها ليست مجرد نصوص سردِّية، بل تحمل في طياتها رؤية فكرية وجمالية عميقة. فالنصّ الجمالي – كما يؤكد النقاد الثقافيون هو الوسيط الأمثل لظهور الوظيفة النسقية، لأن الجماليات تغلّف المضمون السياسي والثقافي بطريقة ذكية لا تثير الرقيب، لكنها تؤثر في القارئ وتحرّك وعيه.

تتمتع روايات جلاوجي بانتشار واسع، إذ تجد لها صدى في الإعلام والمواقع الإلكترونية، مما يعزز من حضور الأنساق السياسية في الوعي الجمعي، والأهم من ذلك أن الروائي يعتمد في على الإضمار، ما يفتح المجال لظهور نسقين متناقضين: نسق ظاهر يخاطب القارئ السطحي، ونسق خفي أعمق، موجّه للقارئ المتفحص الذي يقرأ بين السطور. ويتجلى هذا بوضوح في رواية "هاء – أسفار عشتار" موضوع هذا البحث.

وقد ركزنا في هذا المحور على نسقين نعتبرهما مهمين في تحليل الرواية، لما لهما من صلة مباشرة بالعلاقات السياسية في المجتمع، وهما:

1.1 السلطة نسقاً سياسيّاً:

يعدّ نسق السلطة من أبرز المحاور الفكرية في النص الروائي الجزائري المعاصر، إذ يتناول العلاقة المعقدة بين المواطن والنظام السياسي. وقد تجلت هذه العلاقة في رواية "هاء – أسفار عشتار" بشكل واضح، حيث انتقد الكاتب السلطة الجزائرية بشكل واضّح، كاشفًا

عن وجهها القمعي واستغلالها للصلاحيات من أجل خدمة مصالحها الذاتية فقط، فالروائي لم يستعمل موضوع السلطة عبثًا، بل وظفه بطريقة واقعية تعكس الاستعمال السلبي لها من طرف بعض المسؤولين، فقد رسم صورة لها تتسم بالعنف والتسلط، حيث تحوّل الحارس أو "السّجان" من موظف إلى أداة بطش، ويتضح هذا في المقطع التالي:

«**حين فتحت عيني اللتين لم ترتشفا من فنجان النوم إلا رشفات قليلة، كان السجان يقف قبالتي مزمجرا، ثم زأر عابثا بدرته المدببة، ولحقه حارسان آخران فوقفا خلفه ينتظران الأوامر بالانقضاض**»[1]، في هذا المشهد، نستشف حالة من الرعب والعدّوانية التي تبثها السلطة في نفوس الأفراد، فالمواطن هنا لا يُعامل كإنسان، بل كخصم أو متهم يجب قمعه بالعنف، فقط لأنه يحمل رأيًا مخالفًا أو يحاول التعبير عن ذاته.

وفي هذا السياق، يستدعي جلاوجي مفاهيم العنف المؤسساتي الذي تحدث عنه فوكو، حيث ترتبط السلطة دومًا بالقوة، مما يجعل من القمع وسيلة دائمة للحكم، لا مجرد حالة استثنائية. فالضرب والترويع لم يعودا سلوكًا فرديًا، بل أصبحا جزءًا من "النسق العام" الذي يبرر كل أشكال البطش باسم الحفاظ على النظام، ويبرز ذلك أيضًا في المقطع التالي:

«**تراخت عزيمة السجانين، واستداروا، ثم غادروا كأنَّهم في استعراض عسكري، قرأت في طرقات أحذيتهم خيبة، سريعًا ما ابتلعتها البوابة الحديدية الضخمة التي ولوجها من خلال باب صغير يتوسطها**»[2].

يُصّور هذا المشهد انكسار رغبة الحراس في تنفيذ العقوبة، إذ لم يجدوا المبرر لضرب السجين، مما سبب لهم شعورًا بالخيبة، وهو تصوير سَّاخر لذَّهنية بعض المسؤولين الذين يستمدون شعورهم بالقوة من ممارسة القسوة، وعندما يُحرمون من هذا الفعل يشعرون بالهزيمة.

---

[1]–الرواية، ص12.

[2]–المصدر نفسه، ص14.

إن هذا التناول يعكس نقدًا شديدًا لمنظومة السجن وما تمثله من ظلم وتهميش، حيث يغدو السجن رمزًا لكل مؤسسات القمع التي تسحق حرية الإنسان وتمنعه من التعبير، ويعزز هذا ما جاء في المقطع التالي:

«كل ما أعرفه أن السيارة قد توقفت بعد ما يقرب من نصف ساعة، تم سحبي بعنف حتى فقدت توازني وسقطت، كانت الأرض إسمنتية وباردة، تم دفعي بقوة أصعد درجات ملتوية، أدركت أني وضعت هنا لأقع في شباك الفراغ والصمت والكآبة تحضيرا لشيء ما، ربما لتعذيبي، ربما لاستنطاقي، لدي قناعة تختلف عن الآخرين»[1]، تعكس المعاناة الجسدية والنفسية للسجين عنفًا رمزيًا وماديًا معًا، فالسلطة لا تكتفي بإيذاء الجسد، بل تعمل على كسر الإرادة الدّاخلية للإنسان، وتجريده من قناعاته وهويته.

تتجسد العلاقة بين السلطة والمثّقف من خلال صراع دائم، حيث يمثل الطرف الأول "الأنا" المهيمنة، بينما يمثل الثاني "الآخر "المقموع"، وفق ما يسميه النقد الثقافي بـ "تمثيلات الغيرية"، وهي علاقة قائمة على الاختلاف والصراع، حيث تستمد السلطة قوتها من تحطيم إرادة الآخر، وتثبيت تفوقها عبر وسائل القمع والإقصاء، ويؤكد هذا الطرح ما ذهبت إليه الباحثة "**غزلان هاشمي**" بقولها: «**إذ تجدد السلطة المراكز بالنظر إلى جملة من المصالح، وتحتكم إلى مجموعة من الرؤى الإيديولوجية، ما يجعلها نظرة تخضع للانحياز، ويتم وفقها إعادة رسم الأدوار، وترتيبها بما يضمن للذات، كل مظاهر الفوقية والسيطرة، عن طريق تهميش الآخر واستعباده**»[2].

1. 2. نسق المعارضة نسقاً سياسياً:

يحتل نسق المعارضة مساحة واسعة في النص الروائي الجزائري، خاصة مع التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة التي عرّفها المجتمع، حيث وجد عدد من الروائيين في هذا

---

[1]–الرواية، ص64، 65.

[2]– غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر عبد الله إبراهيم أنموذجا، دار نيبور للطباعة، العراق، ط1، 2014، ص 17.

النسق مجالًا خصبًا للتعبير عن تناقضات الواقع وارتباكاته. ومن بينهم عز الدين جلاوجي، الذي سعى من خلال روايته هاء – أسفار عشتار إلى طرح قضايا السلطة والحرية والهوية من منظور ناقد وواعٍ.

يسعى "البطل" في الرواية باعتباره مثقفًا صاحب وعيّ إلى مقاومة القمع السياسي، ويظهر ذلك من خلال موقفه الرافض لهيمنة النظام القائم. لقد اختار الروائي أن يجعل من بطله رمزًا للتمرد الفكري والسياسي ضد سلطة لا تعترف بالحقوق والحريات، وهو ما يتجلى بوضوح في الخطاب الذي يحمله:

«الكل يعرف أني لا أؤمن بشيء يسمى الوطن والمواطنة... إن هي إلا شكل جديد من القبلية... لا أؤمن بشيء يسمى الدولة والأسرة... إن هي إلا أسيجة مقيتة وضعتها شرذمة من اللصوص»[1]، يعكس هذا المقطع مدى الرفض العميق الذي يحمله البطل تجاه البُنى الاجتماعية والسياسية، وهو تعبير عن حالة من الاغتراب والاحتجاج على واقع يراه مجحفًا ومزيفًا، فالمثقف في الرواية لا يعارض من أجل المعارضة، بل من منطلق إيمانه بقيم الحرية والعدالة والكرامة، وهو ما يُفسر حضوره كصوت من خارج المنظومة، يسعى إلى تقويض خطاب السلطة من الداخل[2].

ويستمر هذا الصوت الرافض في التعبير عن ضرورة التغيير، إذ يؤمن البطل أن الحرية لا يمكن أن تتحقق إلا بإرادة جماعية واعية، تتجاوز الفردانية وتؤمن بالفعل المشترك: **«خطرت لي فكرة تكوين خلية بحث... مجموعة مؤمنين بالفكرة... حتى لا أصير أنا إلها يسرق الحرية من قلوب الناس... المشكلة تقتضي أن نتوجه إلى الداخل لا إلى الخارج»**[3] يبرز هذا الخطاب فكرة مركزية مفادها أن معركة الحرية تبدأ من الذات، وأن الإنسان بطبعه قد يميل إلى العبودية، ما لم يتحرر داخليًا. وهنا تبرز ثنائية الحرية والعبودية كصراع دائم

[1]–الرواية، ص66.

[2]–ينظر، محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014. ص161.

[3]–الرواية، ص50.

في الوعي الجمعي، مما يجعل الروائي يشكل لنا شخصية مثقفة تقف في وجه هذا الميل الغريزي للرضوخ.

من خلال هذه الرؤية، تسلط الرواية الضوء على التبعية والانقياد، وعلى الإقصاء الممنهج لحق التعبير والاختلاف، فالبطل لا يُنظر إليه كمجرّد معارض، بل كصوت عقلاني يسعى إلى كشف الزيف وتحريك الوعي المجتمعي. لكن، وفي سياق واقع سياسي مأزوم، يواجه هذا الصوت المثقف تضييقًا متواصلاً، ويتحول إلى ضحية للعنف الرمزي والمادي، كما نقرأ في أحد المقاطع:

«**طالبت طفلتي المدللة باب النقاش الحر... انهار علينا وابل من الحجارة... مما اضطرنا أن نلتصق ببعضنا البعض**»[1]، يكشف الروائي في هذا المشهد عن مدى تغوّل السلطة حين يتعلق الأمر بوأد أصوات الحوار والنقاش، إذ تتحوّل مؤسسات الدولة إلى أداة قمع تمارس العنف باسم النظام والاستقرار، كما ورد أيضًا:

«**تدخل رجال الأمن... جرّني مع طفلتي إلى المركز... وتعرضت لساعات من الاستجواب عن كل تفاصيل اللقاء**»[2]، يمثّل هذا المشهد ذروة الصراع بين المثقف والسلطة، ويُبرز آليات الردع التي تمارسها الدولة لقمع الفكر الحر. وهذا ما يؤكده كارل ماركس حين قال: "العنف هو إفراز تاريخي ناتج عن تعارض المصالح، فالدولة لا تستخدم العنف عبثًا، بل كخيار لحماية مصالحها ومنع أي صوت قد يهدد بنيتها.

ومع تصاعد حدة هذا الصراع، يشعر المثقف في الرواية بالعجز عن التأثير في الواقع، وتبدأ القيّم التي آمن بها بالتآكل أمام جبروت السلطة، فيُصاب بحالة من الاغتراب الاجتماعي والفكري، حيث يزداد التناقض بينه وبين محيطه .فالعلاقة بين المثقف والسلطة هي في جوهرها علاقة توتر مستمر، يحكمها ميزان القوة، وهو ما أشار إليه "**حفناوي بعلي**" بقوله:

---

[1]–الرواية، ص62.

[2]–المصدر نفسه، ص47.

«**العلاقة بين المثقف والسلطة تخضع إما للصراع أو لحالة هدنة، تبعًا للهوية الطبقية لكل منهما**»[1]، وبالتالي، فإن وجود المثقف يظل مرهونًا بالموقف السياسي للسلطة، مما يجعل العلاقة بين الطرفين دائمًا مشحونة ومتوترة.

وفي هذا السياق، تجسد رواية هاء – أسفار عشتار أزمة المثقف في الجزائر، وهو يراقب تحولات المجتمع ويحاول فهم صيروراته، دون أن يملك الأدوات الفعلية لتغييره. فكلما تعاظمت الأزمات وتعقدت قضايا الحكم، ازدادت الحاجة إلى خطاب المثقف وفعله.

2.النسق الاجتماعي:

يرى عالم الاجتماع الأمريكي "**تالكوت بارسونز**" أنَّ «**النسق الاجتماعيّ عبارة عن مجموعة كبيرة من الفاعلين الذِّين تقوم بينهم علاقات تفاعل اجتماعي في موقف معين ويتجهون نحو تحقيق الإشباع الأمثل لحاجتهم، كما تحدد علاقاتهم الاجتماعيِّة عن طريق بناء ثقافي مميز ومجوعة من الرموز المشّتركة**»[2]، ومنه فالنسق الاجتماعي حسب مفهوم "**تالكوت بارسبونز**" يتكون من مجموعة من الأفراد والجماعات التي تربط بينهم علاقات متنوعة يشكلون بها بنية ثقافية واحدة ورموز مشتركة كالعادات والتقاليد والطقوس وغيرها.

1.2 الفحولة نسقاً اجتماعياً:

غلبت فكرة "الفحل" ومفهوم السيطرة الذكورية على الذهنية العربية بجنسيها، حتى أصبحت تشكّل نسقًا ثقافيًا متجذرًا تتخلله المنظومات القيمية والاجتماعية والدينية، وقد تسرب هذا النسق بقوة إلى الحقول الأدّبيّة، لا سيما السرد العربي، فصار يُمرَّر بين ثنايا الجماليّة النصية بشّكل واعٍ أو غير واعٍ، كما يظهر بوضوح في رواية هاء وأسفار عشتار لعز الدين

[1]–حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007، ص155.

[2]–محمد عبد المعبود موسى، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، (دراسة تحليلية نقدية)، نشر كلية القصيم، السعودية، د ط، د ت، ص 102، 103.

جلاوجي، إذ تمثّل المرأة الفضاء الرمزي في السياق الثقافي العربي الذي يمارس فيه الذكر سلطته، ومن خلاله تتحقق هذه السلطة وتأخذ شكلها الاجتماعي والثقافي والرمزي.

احتل نسق الفحولة موقعًا بارزًا في الرواية الجزائرية المعاصرة، وجاء رد فعل مضاد على "**نسق الأنوثة**"، الذي رسمت له الثَّقافة الشَّعبيّة ملامح محدودة تقوم على الضعف، السكون، والعاطفة، فبينما أُعطي للرجل العقل والمكانة والقرار، وُضعت المرأة في خانة الهوى والانفعال والتبعية. وهذا ما تبرزه رواية هاء وأسفار عشتار، حيث تتجلى العديد من المدّلولات الفحولية في سياق صراع دلالي مع نسق الأنوثة، يظهر من خلال شخصية "الطفلة المدّللة" التي تعبّر عن تمرد أنثوي مبطن داخل منظومة سردية يغلب عليها الصوت الذكوري.

والمثير للانتباه جرأة الروائي على الغوص في أعماق ذَّاته العاطفيّة والكتابة عن المرأة، هي في حد ذاتها تمرد على النظام الأبوي، ومحاولة لإعادة تعريف الذات الذّكورية، فالسرد أحيانًا يرفع من مكانة المرأة ويُعلي من شأنها، وفي أحيان أخرى يُمعن في التقليل من قيمة الرجل من أجل تمجيد الأنا الساردة، في مفارقة تعكس لعبة مزدوجة بين السلطة والرغبة، بين الذكورة كقوة رمزية والأنوثة كمرآة لها، ويُلاحظ أن حضور المرأة في الرواية لا يقتصر على بعدها المادي أو الجسدي، بل يتعداه إلى تمثيلها كرمز صوفي وروحي. فالكاتب يقدّم صورة "الطفلة المدللة" بوصفها الرفيقة في درب التيه والبحث، كما في هذا المقطع:

«**هلمي ... هلمي وقد أمزغت على السفر الطويل، فلتكوني رفيقة دربي، ومؤنسة وحشتي، نهوى معا إلى دركات التحلي، ونعرج إلى درجات التجلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة والحيرة والتحدي**»[1]، في هذا النصّ، يستدعي الكاتب لغة صوفية ترتقي بالحب من مستواه الغرائزي إلى مستوى روحاني خالص، يتسامى عن المادة، غير أنَّ هذه

[1]–الرواية، ص14.

اللّغة المغلفة بالجماليّة الصّوفيّة لا تُغيّب الحضور الفحولي للذات الذكورية، التي تبقى مهيمنة حتى حينما تُظهر تودّدًا ظاهرًا.

لا تخلو الدعوة للتماهي مع الأنثى في هذا السياق من رغبة في الهيمنة الناعمة للبطل، وإن بدا متواضعًا أو عاشقًا، فهو في نهاية الأمر من يقود الرحلة، ويضع شروط الانخراط في اللعبة العاطفية والرّمزية، ولذلك، فالأنثى تصبح وسيلة لتحقيق التجلي لا شريكًا كاملًا فيه، ويعود السارد ليؤكد هذا التداخل بين الحب والتملك حين يقول:

«**لسنا إلا روحًا خفّاقة سكنت جسدين، ينبضان بذات الإيقاع، فإذا أنا هي، وهي أنا... يا أنا، يا طفلتي المدللة، يا مُلهمتي، يا حبيبتي**»[1]، يُبرز هذا القول تماهيًا بين الذاتين الذكورية والأنثوية، غير أن المقروء بين السطور يشي بأن هذا التماهي ما هو إلا تكريس لهيمنة ذّكورية، تخفي في طياتها نزعة تملّكية يُجمّلها الخطاب العاطفي.

استثمر الروائي هذه الجدلية لإبراز الأنوثة المتوترة داخل مجتمع ذكوري .فالطفلة المدللة، رغم تمردها الظاهري، لا تستطيع تجاوز الهيمنة الرمزية المفروضة عليها، ويبدو ذلك في عدة مقاطع، منها:

«**أمسكتها من يدها أحاول تهدئتها، لكنها ظلت عصية علي، وقدمت لي درسًا طويلاً في سوء ما فعلنا، لأنه تمرد على العلم والمدرسة والوالدين وقوانين الحياة كلها... ولم أجد من مبرر أقنعها به سوى أن نثّبت للمعلمة مكانتنا داخل القسم، وهي لم تحس بذلك إلا حين نغيب**»[2]، يُحيل هذا المقطع إلى تصدع العلاقة بين الذكر والأنثى في بنية اجتماعية تُمجّد الفحولة وترفض المغايرة. فحتى حين تبادر الأنثى إلى الرفض والاحتجاج، فإن ذلك يجري داخل حدود مقبولة، لأن النسق الثقافي العام لا يسمح لها باختراقه كليًا.

---

[1]– الرواية، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

ورغم محاولات الكاتب للارتقاء بالمرأة إلى مقام أسطوري، كما في تصّويره للطفلة المدللة بوصفها كائنًا ملهمًا ومقدسًا، إلا أن المنظور الذكوري يعود ليفرض نفسه، كما في قوله:

«ولم أتوقف أيضًا على مناقشة طفلتي المدللة، كانت صارمة إلى حد كبير فيما تعلمته من معارف ومناهج... كانت شديدة التمرد... وكان الحب بؤرة الاختلاف، كانت تدافع عنه بأنوثتها الساذجة، وكنت أدافع عنه بأنوثتي العميقة»[1]، تظهر هنا الفجوة بين الذكر والأنثى في تمثّلهما للحب: الرجل يملك "أنوثة عميقة" يُقصد بها العمق النفسي والمعرفي، بينما تظل المرأة حبيسة "أنوثة ساذجة"، أي سطحية وعاطفية. هذا الطرح يرسّخ بشكل غير مباشر مفارقة التفوق الذكوري حتى في تمثُّل المشاعر، وتتكرر هذه النظرة المتعالية في قول السارد: **«وكم كنت عنيدًا وأنا أصدمها برفضي، وكم صدمتها حين صارحتها أني سأذهب بعيدًا فيما أؤمن به»**[2]، الرفض هنا فعل فحولي بامتياز، يُمارَس بوصفه تأكيدًا على الاستقلالية والهيمنة في آنٍ معًا والمرأة في مقابل ذلك تُصوَّر ككائن هش يتألم، ويعيش التوتر والارتباك في ظل عناد الرجل وتسلطه.

وعليه يُظهر الروائي أن العلاقة بين البطل وطفلته المدللة، رغم رومانسيتها المعلنة، تظل مشبعة بنسق سّلطوي يجعل من الذّكر مركزًا مرجعيا تُقاس حوله القيم، وتُبنى عليه التمثّلات، في حين تبقى المرأة في موقع "الآخر"، وإن ظهر عليها التمرد أحيانًا.

2.2 الزواج نسقاً اجتماعيًا:

يُعد الزواج من أهم الروابط الاجتماعيّة التي تجمع بين الأفراد، فهو النواة الأساسيّة التي تتشكل منها الأسرة، وبها يُبنى المجتمع، وللزَّواج فوائد كثيرة، أبرزها الحفاظ على النفس من الانحراف، كما أنه يمنح الإنسان الطمأنينة والاستقرار، وهو ما أكده الله سبحانه وتعالى

[1]–الرواية، ص61.

[2]–المصدر نفسه، ص66.

في قوله:﴿ **وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[1] (الروم: 21).

يحمل نسق الزَّواج دّلالات ترتبط بالعلاقات بين الرجل والمرأة، وتكشف عن صراع خفي بين الطرفين، حيث يُنظر إليهما على أنهما قوتان متقابلتان، وقد برز هذا الطرح في رواية "هاء، وأسفار عشتار"، حيث سنحاول من خلالها استكشاف الأنساق الظاهرة والخفية التي يتضمنها النص الروائي.

من خلال قراءة الرواية، نلاحظ أن جلاوجي يسلط الضوء على الزواج كمؤسسة اجتماعية، لكن بمنظور ساخر، إذ يُظهر الحب المتبادل بين الزوجين وكأنّه وهم اجتماعي صنعه الناس وصدقوه، رغم أنه في الواقع – حسب وجهة نظر السارد – قائم على مظاهر زائفة مثل الكذب، والخداع، والاحتيال، هذه القيّم–كما يصّورها النص–أصبحت جزءًا من ثقافة المجتمع، فنتج عنها علاقات زوجية يسودها الغضب، والغيرة، والصراع، كما يتضح من المقطع التالي:

«**غير أنَّ قوى الخاتم راحت تنهار أمام ضربات السكري الذي أصاب والدي فجأة، فصار في عامين أنحف بكثير (...) تحول الحب لديه إلى خضوع واستسلام وتبعي**»[2].

في هذا المقطع، يُشير الروائي إلى أن العلاقة بين الزوجين تحولت من علاقة حب وتفاهم إلى علاقة خضوع من طرف الرجل، في مقابل سيطرة المرأة، نتيجة التحوّلات النفسيّة والاجتماعية التي طرأت عليهما، كما تُظهر الرواية كيف تحاول المرأة فرض سلطتها داخل الأسرة، وهو ما يعكس النسق الثقافي الشعبي الذي يُعلي من شأن السيطرة الأنثوية، كما في المثّال التالي:

[1] –القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط11، 1421، سورة الروم، الآية، 21، ص406.

[2]–الرواية، ص17.

«انتبهت والدتي ذات مساء إلى إصبع والدي دون خاتم الزواج (...) وتنصرف إلى غرفتها، دون أن تكف عن صراخها بالويل والثبور»[1].

نلاحظ أن ردة فعل الزوجة كانت عنيفة وغير متوقعة، لمجرد أن زوجها نسي ارتداء خاتم الزواج، ما يُبرز حساسية العلاقة وتعقيدها، كما يُظهر التوتر والضغط الذي تعيشه المرأة، نتيجة تراكمات سابقة، ومن هنا يمكن القول إنَّ خاتم الزواج لم يعد رمزًا للحب والوفاء بقدر ما أصبح أداة للهيمنة وإثبات السيطرة داخل العلاقة، ويزداد هذا المعنى وضوحًا في المقطع التالي:

«وتمادت والدتي في عنجهيتها مع والدي ليصير حبها له تملكا وسيطرة، وسرقت منه حتى ذوقه وإحساسه، (...) كلما زادت هي في غطرستها ازداد هو خضوعا وتبعية»[2].

نلاحظ أن الزوج فقد شخصيته وأصبح مجرد تابع، مما يعكس انقلاب الأدوار داخل الأسرة. كما أن السارد يُبرز ذلك بلغة تمزج بين السخرية والندم، خاصة في المقطع الذي يقول فيه:

«وقف والدي فكان أشبه بشجرة صفصاف عجفاء (...) سنوات عجاف من العبودية مارسها الخاتم على والدي وهو يضغط على إصبعه دون رحمة»[3]، يُصور الروائي حالة من الاستسلام والخنوع التي يعيشها الأب تحت سلطة زوجته، وربط هذا الاستسلام بفقدان خاتم الزواج، الذي يبدو كرمز تقليدي أصبح عبئًا أكثر من كونه رابطًا مقدّسًا، ويُؤكد هذا المعنى المقطع الآتي:

«اتهمت والدتي والدي بأنه يقف وراء اختفاء خاتمها أيضا (...) راح يقسم لها بكل مقدس لديها»[4]، يتضح من هذا المشهد أن غياب الوعيّ عند بعض الأزواج والزوجات جعلهم يربطون الزواج بالمظاهر فقط، لا بالمعاني العميقة التي تدعو إليها القيّم الدّينية، فالخاتم –

---

[1]– الرواية، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

[3]–المصدر نفسه، ص16.

[4]– المصدر نفسه، ص20.

رغم بساطته – أصبح يمثل مركز العلاقة الزوجية، وهذا ما يعكس تأثر الناس بعادات اجتماعية سائدة، لا تمثل القيّم الإسلاميّة الأصّيلة.

من خلال ما سبق، نستنتج أن الرواية تُسلط الضوء على واقع مأزوم للزواج في ظل التقاليد الاجتماعية الجامدة، التي اختزلت معناه في مظاهر شّكلية، كما تُظهر الرواية كيف أن القيِّم الثقافية السائدة قد شوّهت صورة الزواج، فبدّل أن يكون علاقة قائمة على المودة والرحمة، أصبح مجالا للصراع والسيطرة. وقد قدمت الرواية صورة نقدية ساخرة لهذه العلاقة، وعبرت عن رفضها للثقافة النسوية المتطرفة التي تعارض القيم الدينية والاجتماعية، مما جعل النص الروائي صوتًا ناقدًا ومتمرّدًا على أنساق ثقافية مضمرة تعكس التسّلط والتشويه للعلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة.

2. 3 التمرد نسقا اجتماعياً:

يُعد التمرد من الأنساق الاجتماعية الظاهرة، غير أنه يخفي في طياته دلالات ثقافية عميقة لا تُفهم إلا من خلال قراءة ثقافية معمقة، فهو يمثل مرآة تعكس قيما اجتماعية سائدة تحمل في طياتها حمولة فكرية تسهم في تفسير سلوك الأفراد والجماعات. وقد سعى الروائي، في هذا السياق، إلى الكشف عن المضمر والمسكوت عنه داخل شخصية البطل، فظهرت هذه الدلالات من خلال التغني بالحرية، ورفض التبعية، والتمرد على العادات والتقاليد، وعلى القيود المؤسسية – سواء كانت محلية أو دولية – باعتبارها نسقًا فكريًا يكرس التبعية والاستبداد، ويجعل الأفراد رهائن لثقافة جماعية تُقيد الذوات ضمن أطر نمطية صارمة[1]

إن نسق التمرد كما تمثّل في النص الروائي يعكس رفض الانقياد المطلق للمجتمع، لما يحمله ذلك من انزلاق نحو العبودية، وقد تجلت أبرز صور هذا التمرد في الرواية من خلال الصدام مع المؤسسة الجامعية.

[1]–ينظر، محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص75.

أ. التمرد على المجتمع الجامعي:

ظهر التمرّد في الرواية موجّهًا إلى إحدى أبرز مؤسسات الدولة، وهي الجامعة، التي استلهم الروائي أحداثها من الواقع المعيش، فجعل منها مرآة تعكس مظاهر التناقض والانحراف داخل المنظومة التعليمية، وقد حاول عز الدين جلاوجي، من خلال بنية النص، فضح الواقع الجامعي، مسلطًا الضوء على مظاهر التحكم في أساليب التعليم، ومناديًا بثورة فكرية تدعو إلى إصلاح التعليم العالي، وتحقيق استقلاليته عن كل أشكال الوصاية الثقافية والسياسية.

في بداية الرواية، يُصوّر الراوي أولى لحظاته داخل الحرم الجامعي، فيسرد حوارًا جرى بينه وبين أحد الأساتذة، اتّسم بطّابع استّبدادي، إذ سعى الأستاذ إلى فرض رأيه متسلحًا بمكانته الاعتبارية التي منحها له المجتمع والمؤسسة كشف عن نزعة تسلطية حاول من خلالها الأستاذ تهميش الطالب وتهميش صوته، مختزلاً دوره في الاستماع والتلقي والتدوين فقط، إلا أن شّخصّية البطل المتمردة رفضت الانصّياع لهذا النسق المهيمن، وقد تجلّى ذلك في قوله:

«أول حصة كانت كابوسًا بالنسبة إلي، تحدّث الأستاذ بكثير من الثّقة واليقين عن الإنسان والحياة...غير أنّي اندفعت من الخلف رافضًا الفكرة بشّراسة، أردت أن أقنعه أن الإنسان صار مجرد قطيع يُساق إلى محاشر العبودية...لم يتحمل الأستاذ تعليقي على محاضرته... فصرخ في وجهي يدعوني إلى مغادرة المدرج، ورمى خلفي كلمات ساخرة، خرجت من الجامعة كلها منذ تلك اللحظة ولم أعد»[1]، يفضح هذا المقطع الخطاب السلطوي الذي يحكم العلاقة بين الأستاذ والطالب، ويبرز كيف تتحول المؤسسة التعليمية، في ظل هذا الخطاب، إلى فضاء يقمع الفكر الحر ويُكرّس الطاعة والخضوع. ويتأكد ذلك من خلال المقطع التالي:

[1]–الرواية، ص34.

«**لقد قدَّم نفسه على أنه كبير الأساتذة، وكبير الباحثين المتخصّصين، وأنَّه لم يتعرض طيلة حياته في الجامعة أو غيرها لمثِّل هذا الموقف...**»[1]، إن هذا السلوك المتعالي الذي اتخذه الأستاذ دفع البطل إلى اتخاذ موقف رافض، ترجمَه عبر فعل الكتابة والنشر، محاولًا زعزعة سلطة الأستاذ وإحداث وعي جماعي لدى الطلبة، كما يقول:

«**بشّرتني أن عدوى أفكاري قد سرت إلى عقول بعض الطلبة، فهم يقرؤون ما أنشّره من مقالات، ويناقشون فيه أساتذتهم بكثير من التحدّي...**»[2]، كشف المقطع عن انتقال التمرد من مستوى الفرد إلى الفضاء الجماعي، إذ أصبح صّوت البطل محفزًا للتفكير الحر، ودافعًا لمقاومة الخِطّاب الاستعلائي الذي تفرضه بعض النخب الأكادّيميّة، وفي مشهد آخر، يرفض البطل العودة إلى الجامعة رغم الضغوط، مؤكدًا تمسكه بمفهومه للحرية:

«**راحت ترجوني أن أكف عن هذا الجنون وأعود إلى مدرجات الجامعة... وكم كنت عنيدًا وأنا أصدمها برفضي حين صارحتها أني سأذهب بعيدًا فيما أؤمن، ورحت أحدثها عن مفهومي للحرية التي يجب أن نعيدها للبشر**»[3]، تدل هذه الجملة على أن رفض البطل لم يكن رفضًا عشوائيًا أو اعتباطيًا، بل موقفًا فكريًا نابعًا من وعي ثّقافي، يرفض الخضوع للسلطة المعرفية الجاهزة، ويسعى لإرساء بدائل فكرية تؤمن بالحرية والحوار والانفتاح.

ويؤكد الكاتب هذا التوجه من خلال تمجيد نماذج تاريخية لعلماء ومفكرين كانوا في صراع مع المؤسسات التعليمية السائدة:

«**إنَّ جل العباقرة من أبناء البشر هم الذّين كانوا متمردين على الأعراف والقوانين والمقدسات، وحتى يقينيات العلم**»[4]، إنّ هذا المقطع يبرز أن التمرد ليس مجرد خروج عن المألوف، بل هو فعل ثقافي واعٍ يتأسس على مقاومة النسق المهيمن، فالجامعة، في السياق

---

[1]–الرواية، ص35.

[2]–المصدر نفسه، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص39.

[4]– المصدر نفسه، ص40.

الروائي، لا تمثّل فضاءً للمعرفة فقط، بل تصبح رمزًا للسلطة وللتراتبية الاجتماعية التي تُقصي الطالب وتحصره في دور التلقي، ما يدعو إلى ضرورة إعادة النظر في آليات التعليم الجامعي وبنيته الخطابية.

نجح عز الدين جلاوجي من خلال روايته "**هاء–أسفار عشتار**" في تحويل أخطاء السلطة التعليمية إلى موضوع روائي غنيّ بالدّلالات، حيث منح صوتًا جريئًا للطالب الجامعي، وكشف عن أعطاب المنظومة الجامعية، مسلطًا الضوء على آليات الإقصاء والاستعلاء التي تمارسها بعض النخب، وقد كانت لُّغة الرواية وثّقافتها صدى لنسق التمرّد، الذي لا يسعى إلى الفوضى، بل إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الطالب والأستاذ على أساس من الاحترام المتبادل والحوار الفكري.

ب. التمرّد على الدِّين:

جاء التمرّد على الدين في النص الروائي من خلال مجموعة من العلاقات العابرة التي نشأت بين البطل ومحبوبته، وهي علاقات غير شرعية تنمّ عن تمرد صريح على القيِّم الدينية والأخلاقية. فقد جسّد الكاتب هذه العلاقة بوصفها وسيلة للاعتداء على جسد الأنثى، وتقديمها كموضوع للمتعة واللذة فقط، في تغييب واضح لمعاني العفة والاحترام. يتضح هذا في قول البطل:

«**أمسك بأناملها وأسحبها بقوة فتسلس كالنسيم العليل، مئات الأمتار كانت كافية لأن نغيب عن كل العيون المتلصصة، أحسست كأن الدنيا قد حيزت لي... أدركت أنها ندمت على فعلتها، لم أفعل شيئًا سوى أني تمردت**»[1]، في هذا النص، يبرز الحوار الداخلي للبطل كمحاولة لتبرير سلوكه المنحرف، حيث يُسهب في تقديم الأعذار والتفسيرات لإقناع نفسه أولًا، والقارئ ثانيًا، بأن ما فعله كان نتيجة لرفضه للصرامة الاجتماعية والدينية، غير أن ذلك في جوهره يُعدّ دليلاً على الانحلال الأخلاقي والانفلات من القيم الإسلامية التي تدعو

[1]–الرواية، ص39.

إلى الطهر والعفة، إذ يقول صراحة: "**لم أفعل شيئًا سوى أني تمردت**"، وهو ما يعكس خروجًا عن الشريعة الإسلاميّة، ومساهمة في نشر واقع اجتماعي موبوء بالانحلال والفراغ القيمي.

يعكس النص كذلك نوعًا من الخطاب المقنّع الذّي يحمّل الحضارة الغربية تبعات الانفلات الأخلاقي، ويُبرز من خلاله الكاتب أزمة الفرد المعاصر، المتذبذب بين التقاليد الأصيلة والانفتاح المستورد. فالرواية تحوي نسقًا مضمرًا يدعو إلى اليقظة القيمية، وإعادة الاعتبار للمرجعية الأخلاقية الإسلامية التي ترتكز على العفاف والانضباط ومن ثم، فإن الروائي، رغم وصفه لحالة الانفلات، لا يُروّج لها بقدر ما يعرضها بغرض التحذير منها، والدّعوة الضمنيّة إلى التشبث بالمنظومة الأخلاقيّة الأصيلة في الرواية الجزائريّة الحديثّة.

3.النسق الأخلاقي:

تتحكم الأخلاق في تصرفات الأفراد وسلوكهم اليومي، لما لها من أثر بالغ في تهذيب النفوس وتقويمها. وهذا ما يسعى إليه الدّين الإسلامي، بوصفه دين تصفية النفس من الشوائب والرذائل، وتربيتها على حسن القول والعمل لذلك، كان من الواجب على المسلم أن يلتزم بالأحكام الأخلاقية لدينه منذ بلوغه حتى مماته، إذ تنغرس تلك العقائد والقيم في ذاته، فتصير جزءًا من سلوكه اليومي، ويتجلى أثرها في أقواله وأفعاله، سواء كانت محمودة أو منبوذة.

إنّ اعتماد الكتابة الروائية على النسق الأخلاقي ليس أمرًا اعتباطيًا، بل هو ضرورة ثقافية لجأ إليها الروائيون للكشف عن انحطاط الواقع الاجتماعيّ، وتدّهور القيّم الأخلاقيّة التي يشهدها المجتمع. وقد اتّسمت نصوصهم بأساليب دلالية تُشعر المتلقي بعمق المعاناة الفردية والجماعية في ظل أزمات متعدّدة، اجتماعية وثقافية وقيمية، كما أنّ ارتباط النص الروائي بمنظومة أخلاقية يمكّنه من الترويج لمبادئ تتناغم مع المؤسسة الدينية والاجتماعية التي تؤمن بها الشخصيات وتدافع عنها فكريًا وعقديًا. غير أنّ تفكك المجتمع وانتشار

السلوكيات المنحرفة فرض على الرواية أن تتمرّد، وأن تكشف زيف هذه الظواهر الدخيلة التي تسللت إلى الثقافة الشعبية، وصارت تُمارَس علنًا في البيئة الاجتماعية دون رادع.

لقد ارتبط التشكيل الجمالي للنص الروائي عند عز الدين جلاوجي بحمولة أخلاقية واضحة؛ حيث تزخر روايته "هاء – وأسفار – عشتار" بأنساق أخلاقية متعددة، شكّلت خلفية ثقافية وإبداعية ومعرفية، وأسهمت في إنتاج دلالات مميزة للنظام الفكري الذي يتبناه النص.

والنسق الأخلاقي، في أبسط تعريفاته، هو نظام من القيم والمعايير التي تنظّم سلوك الأفراد داخل مجتمع ما، وتحدّد ما يُعدّ صوابًا أو خطأ، استنادًا إلى مرجعية دينية أو اجتماعية أو فلسفية[1].

3. 1السِّحر نسقًا أخلاقيًا:

ويُعرَّف السحر بأنه نسق ثقافي موغل في القِدَم، يتجلى في مجموعة من الطقوس والمعتقدات التي انتشرت في مجتمعات كثيرة. وقد عرفه ابن القيم قائلاً: «**هو اتفاق بين الساحر والشيطان على أن يقوم الساحر بفعل بعض المحرمات أو الشرك، مقابل مساعدة الشيطان وطاعته فيما يطلب منه**»[2].

ويُعدّ السِّحر من الممارسات التي تتنافى مع العقيدة الإسلامية، لأنه يثير تساؤلات عديدة حول قدرة بعض الأفراد (كالسحرة والعرافين) على التحكم في مصائر الآخرين والتأثير على قراراتهم، وهذا ما يمنح للسَّاحر سلطة رمزيّة واجتماعيّة كبيرة، قد توصله إلى مرتبة الكاهن أو الدجّال، ما يعزز من جبروته ويجعله في موقع يتجاوز فيه حدود الدين والسياسة، لأن تأثيره لا يقتصر على الأفراد، بل يمتد إلى المجتمع بأسره.

وقد تعمّد الكاتب في رواية "**هاء، وأسفار عشتار**" أن يُبرز موقفه من هذه الظاهرة، فانتقد السِّحر والشعوذة بأسلوب أدبي نقدي، كاشفًا خطورة هذه الممارسات على المجتمع العربي بشكل عام، والمجتمع الجزائري بشكل خاص، وقد عبّر عن هذا الانحراف السلوكي

---

[1]–ينظر، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص34.

[2]–وحيد عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، دار الإمام مالك، البليدة، ط1، 1418، ص8

والأخلاقي عبر فضح بعض التعاملات السلبية التي غذّتها مؤسسة العادات والتّقاليد، والتي ما تزال تؤمن بمثل هذه الأفكار، وتلجأ إليها كحلّ بديل للخروج من الأزمات والمشكلات اليومية. وهنا يظهر النسق المضمر الذي يختبئ خلفه تسلّط العرّاف، وهيمنة رمزيته داخل الجماعة، وفي ذلك يقول:

«كانت ملابس الرجل غريبة بعض الشيء، وكان يغطي رأسه وبعضا من وجهه الملتحي، وكان يحمل حافظة وضعها على الأرض وأخرج منها كتابا، فتحه وراح يقرأ منه بصوت يرتفع وينخفض لكنه لم يكن مفهوما، ثم راح يمارس حركات بهلوانية، مندفعا في كل الاتجاهات، ويعوي كذئب جائع»[1].

ويظهر هذا المعنى في أحد مشاهد الرواية، عندما واجه الزوجان مشكلة كبيرة متعلقة بخاتم الزواج، فتلجأ الزوجة إلى العرّاف لحلّ مشكلتها مع زوجها، ويُعد هذا مثالًا صريحًا على إيمان بعض الشخصيات بالقوى الخفية وقدرتها على التدخّل في مجريات الحياة.

يتجلى مفهوم "العراف" في الثقافة الشعبية الجزائرية المضمَرة، حيث لا يزال هذا المصطلح حاضرًا في وعي الفرد الجزائري، مما زاد من تمسّك العرّاف بمكانته وسلطته، وساعده على بث أفكار الشعوذة والخرافة للسيطرة على الأفراد. وقد بيّن الروائي في الرواية خطورة هذا السلوك المحظور دينيًّا، إذ يُمارس العرّاف سلطته على الناس علنًا وأمام أنظار الجميع، محاولًا إخفاء نواياه الحقيقية وسلوكياته المنحرفة التي تدلّ على الدجل والخداع، متخفّيًا بغطاء ديني. وهذا ما أصرّ الكاتب على كشفه في المقطع التالي:

«استل العراف خنجرا كبيرا وذبح الجدي الأسود بخفة عجيبة، ثم احتضن الخنجر بأسنانه وحمل الجدي فقرب رقبته من إناء جمع فيه بعضا من دمه، ثم حمل الإناء وراح يرش قطرات منه في زوايا مختلفة من الحديقة، توقف طويلا حيث ركزت الخاتمين ورسم دائرة كبيرة بالدم»[2].

---

[1]–الرواية، ص28.

[2]–المصدر نفسه، ص28.

يُخفي هذا المقطع جملةً من السلوكات التي تتنافى مع العقيدة الإسلامية، حيث يظهر العرّاف وهو يروّج لمعتقداته الباطلة محاولًا ترسيخها في ذِّهن الزَّوجة، وقد تجلّى ذلك من خلال مشهد ذبح الجدي ورش دمه في زوايا الحديقة، اعتقادًا منه أنّ ذلك يُساعد في اكتشاف مكان السِّحر، كما يعتمد على رسم رموز وطلاسم على الأرض لإيهام الحاضرين بقدرته الخارقة، فيقوم الطرف الآخر بتصديق هذه الأوهام، وهو ما يدلّ على تمسّك بعض الأفراد بالفكر الخرافي القديم. وقد سلّط الراوي الضوء على هذه الممارسات مستعملًا أسلوبًا ساخرًا يُظهر عبثية هذه التصرفات، مستهزئًا بالمجتمعات التي لا تزال تؤمن بمثل هذه الأنساق الخرافية، والتي تجعل من العرّاف وسيطًا لحلّ المشّاكل الأسّرية من خلال قوى سحرية وهمية.

يُظهر عز الدين جلاوجي في النصّ القوة الخارقة التي يتمتع بها "العراف"، ويبرز من خلالها جانبًا من هيبته وسلطته الظاهرة. غير أن المستوى العميق للنص يُضمر نسقًا دينيًا وأخلاقيًا يحذّر من هذه الممارسات المنحرفة، باعتبارها من الشرك بالله تعالى، كما تعكس الرواية علاقة ترابطية بين البناء الروائي والمنظومة الثقافية للمجتمع، فـ"العراف" يُجسّد في الرواية رمز القوة والهيمنة، في حين تمثّل المرأة رمزًا للضعف والانقياد، ما يعبّر عن انتشار ظاهرة السحر نتيجة ضعف الوازع الديني، خاصة في بعض الفئات الاجتماعية، ويقول الكاتب في أحد المقاطع:

«وصّمت العراف فجأة وقد أقبل والدي يجر جديا أسود، أسرع إليه العراف فتله أرضا، ثم أحكم أطرافه وظل يضغط على رقبته بركبته ويتلفت إلى الاتجاهات المختلفة مشيرا بإصبعه إلى زوايا السور، ثم استقر باتجاه الزاوية التي دفنت بها الخاتمين، ورأيت إصبعه ترتجف ثم تدور بسرعة، أشبه ما تكون بعقرب بوصلة عملاقة»[1]

[1]–الرواية، ص27،28.

في هذا المقطع، يُبرز السارد مشهد الوالد وهو يقود الجدي الأسود، بينما يظهر العراف بصورة قوية، متمكنة، يُمارس طقوسًا تبدو غامضة، ويعكس الوصف الأدّبي لهذا المشهد نسقًا ضمنيًا، يتمثل في التوتر الذي تملّك العراف عندما اقترب من الزاوية التي دّفنت فيها "الخاتمين"، فارتجاف إصبعه ودورانه السريع يرمزان إلى اضطرابه الدّاخلي، وخوفه من انكشاف زيفه.

بعد انتهاء الطقوس السحرية ورسم الرموز والطلاسم، يُفاجَأ القارئ بانسحاب العراف فجأة من المكان دون تفسير، مدّعيًا أنَّ السِّحر قد انقلب عليه، وأنه لم يُفلح، فاختار الرحيل. وقد تعمّد الروائي الإشارة إلى هذه الصفات والسلوكيات ليُمرر عبرها رسالة أخلاقية ودينية، توضح هشاشة هذا "العراف "رغم مظهره القوي، وفي موضع آخر، يقول:

«كان والداي يتابعان المشهد برعب شديد واستسلام تام، في حين عاد العراف ليقترب منهما، حدق في والدتي طويلا ورسم على الأرض خطوطا وحروفا وملامح لوجه امرأة منفوشة الشعر، وإلى جانبها صورة طفل صغير، ثم جمع أغراضه وغادر البيت»[1].

يُظهر هذا المقطع كيف تمكّن العراف من السيطرة على الوالدين، واستحوذ على تفكيرهما بالرغم من تجربتهما الحياتية ونضجهما، مما يدل على مدى تأثير مثل هذه الشخصيات على العقول الضعيفة أو المترددة. فقد أحكم العراف استغلال ضعفهما النفسي والروحي، وأوهمهما بقدرته على كشف الغيب والتحكم في المصير، مستعينًا بأساليب خادعة، تخلط بين الرموز الغامضة والتنجيم واستحضار الأرواح، مما يُسهم في إقناعهما بقدراته المزعومة.

من جهة أخرى، تشير الرواية إلى أن النساء يُشكلن الفئة الأكثر تردّدًا على مثل هؤلاء "العرافين"، بسبب ما يُوهم به هؤلاء من معرفة الغيب، والقدرة على حلّ المشاكل المستقبلية، كما تؤكد العبارة التالية هذا المعنى "**يتهافت عليه الناس، له القدرة على قراءة**

[1]–الرواية، ص28.

مستقبلهم...وغيرها"، وتُبرز هذه الصّورة السرديّة كيف تنتشر الشعوذة في المجتمعات التي تضعف فيها الثقافة الدينية، ويقل فيها الوعي، خاصة عندما يترافق ذلك مع أزمات نفسية واجتماعية، فتتحوّل مثل هذه الممارسات إلى بديل خادع يمنح الناس وهم السيطرة على مصائره، وهذا ما عبر عليه النص التالي:

«**علمت فيما بعد قصة العرّاف، هذا الذّائع الصّيت الذي يتهافت عليه الناس، طبعا الأثرياء منهم ليحظوا بموعد معه، فيكشف لهم بفضل من يتعاون معهم من الجن عن غيبيات خفيت عنهم، بل وله القدرة حتى على قراءة مستقبلهم، مما يميزه أنه يتلقى أتعابه حتى قبل أن يحدد الموعد، وأنه يقدم الإجابات رموزا، وعلى صاحب الشأن أن يقرأها ويحل شفرتها**»[1].

دلّ النص الروائي على انتشار الأعمال السحرية، ومدى إقبال الناس عليها، كما أبرز المكانة الكبيرة التي يحظى بها العرّاف من خلال الطقوس والرموز التي أتقن استخدامها، بهدف السيطرة على عقول الناس، هذا في الظاهر، أما المعنى العميق الذي حاول عز الدين جلاوجي إبرازه فهو الدعوة إلى الابتعاد عن هذه الممارسات الدنيئة، لأنها شرك بالله، ولها عقاب شديد .ويُعدّ الجهل وضعف الوازع الديني من أبرز أسباب انتشار هذه الظاهرة . ويُوضّح ذلك المقطع التالي:

«**ومنذ ذلك ووالدتي تقضي الساعات الطوال تؤول مع والدي رموز العراف، حركاته وسكناته وكلماته، والأماكن التي أشار إليها، والأماكن التي أراق فيها الدم، وصورة المرأة والطفل، كان ظن والدتي يتأرجح بين ابنة عم والدي، وقد كانت تسعى أن تحظى بوالدي زوجاً لها قبل أن تختطفه والدتي... ولم تكن صورة الولد الصغير إلا لابن إحداهما**»[2].

يبين هذا المقطع مدى تأثر الزوجة بكلام العراف، وانشغالها بأعمال السِّحر والشعوذة، حيث قضت أغلب وقتها في محاولة فك رموز العراف وتفسير إشاراته، بهدف

---

[1]–الرواية، ص 29

[2]–المصدر نفسه، ص28.

معرفة من قام بالسحر أو من سرق خاتم الزواج. كما يكشف المقطع عن الحالة النفسية المتدهورة للزوجة، نتيجة الخوف الذي استولى على عقلها بسبب الشكوك حول خيانة زوجها. وقد سيطر هذا الخوف على تفكيرها، ما يعكس ضعف إيمانها، ووقوعها فريسة للأوهام وكلام العراف.

ويُمثّل استدعاء عز الدين جلاوجي لشخصية العراف استحضاراً لرمز مليء بالدلالات، يحمل أفكاراً شعبية قديمة، «**لطالما احتفت بدروس العرفان، ورأت الخلاص في رد الاعتبار للروح على حساب المادة، وللطائف على حساب الكثائف التي تسببت في أزمات البشر**»[1]. ويُعدّ الإيمان بالعرافين والسحرة ظاهرة اجتماعية متجذّرة، توارثها الناس جيلاً بعد جيل، حتى أصبحت جزءاً من الذاكرة الجماعية، وخاصة في المجتمع الجزائري، الذي يرى في العراف وسيلة لتحقيق الاستقرار النفسي وتوقع المستقبل أو الحماية من الأذى. وقد أشار عز الدين جلاوجي إلى ذلك بوضوح في روايته.

ومنه، يمكن القول إنَّ السِّحر هو جزء من الثَّقافة الشَّعبيّة، يظهر في أوقات الأزمات التي تصيب الفرد أو المجتمع، فيحاول الإنسان الهروب من واقعه من خلال اللّجوء إلى العرّاف، الذي يوهمه بما يحب أن يصدقه، ساعياً بذلك لتحقيق راحة نفسية مؤقتة، وتجاوز الهزائم، عبر طقوس ورموز سحرية تعبّر في النهاية عن انحراف أخلاقي واجتماعي.

[1] كريم المهنا، أولياء الله الصالحين في المغرب العربي، دار مراكش، المغرب، د ط، د.ت، ص 200.

حاولنا في هذا الفصل التطبيقي الكشف عن الأنساق المضمرة التي تظهر في النص، سواء من خلال العتبات مثل العنوان والغلاف والمقدمة، أو من خلال المضمون العام. وقد بيّن التحليل كيف تحمل هذه الأنساق معاني غير مباشرة تعكس مواقف الروائي السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية، وبذلك، يتضح أن القراءة العميقة للنص تكشف عن طبقات خفية من المعنى لا تظهر في القراءة السطحية.

الخاتمـــــــــــــــــة

خاتِّمـــــــــــــــة

حاورت هذه الدراسة "الأنساق الثقافية في رواية هاء وأسفار عشتار لعز الدين جلاوجي" وخلصت إلى جملة من النتائج فيما يأتي:

*جاءت رواية "**هاء وأسفار عشتار**" للكاتب عز الدين جلاوجي مليئة بالأنساق الثقافية الخفية، التي تعكس وعي الكاتب وفكره العميق، وقدرته على التطرق لمواضيع حساسة، ورفضه للأفكار السائدة. وقد تمكّنا من ملاحظة هذه الأنساق من خلال أدوات النقد الثقافي، التي ساعدتنا في اكتشاف المعاني المضمرة وتحليلها.

*تحمل عتبات الرواية مثل الغلاف والعنوان والإهداء دلالات ثقافية أضفت جمالًا بصريًا للنص وساهمت في فهم الرسائل المضمرة، هذه العتبات ليست مجرد زينة شكلية، بل يمكن تحليلها واستخراج معانٍ خفية منها، فهي تقدم لنا مفاتيح لفهم أعمق للرواية.

*ارتبطت رواية هاء وأسفار عشتار بالنسق السّياسي ارتباطا وثيقا، ليأخذ دلالات وأبعاد سيميائية تجسد حقيقة البحث المتواصل عن السّلطة، وهذا ما مكن الكاتب من رسم أنساق مختلفة على رأسها (نسق السلطة، نسق المعارضة) إسقاطا على الواقع المعاش لتبرز المفارقات الحادة التي تختزل في شيفراتها تلك الأفكار المشجعة والداعمة للنسق السّلطوي، ونبذ العدل والحرية والمساواة.

*يعكس نسق الفحولة سيطرة الذكورية في المجتمع، حيث يُعظَّم "الفحل" ويُقدَّم على المرأة، وهذا جزء من الثقافة التقليدية المنتشرة في المجتمعات العربية، ويتشكل هذا النسق من خلال الإيحاءات والرموز الثقافية في قالب اجتماعي يشي بعلاقة مثقلة بالتوتر، مع تمجيد النسق الذكوري المتسّلط على النسق الأنثوي.

*وظّف الكاتب النسق الاجتماعي في محاولة لكسر هيمنة الثقافة الاجتماعية التي تحط من قيمة المرأة انطلاقا من الأسرة مرورا بمؤسسة الزواج وصولا إلى حتمية معايشة الظروف القاهرة التي تفرض عليها باعتبارها كائنا من الدرجة الثالثة.

*يشكّل نسق السحر امتدادا رمزيا للنسق الأخلاقي، إذ يوظف لكشف الانحراف القيمي وفضح الفساد، بما يكرس القيم الفاضلة، ويعزز الأخلاق الإسلامية في الرواية بما يسمح بتمرير رسائل عميقة ضمن بنية فنيّة مشحونة بالرموز والدلالات.

والأكيد أن بحثنا هذا يشتمل على العديد من النقائص، ويبقى أملنا الكبير في طلبة الدفعات القادمة، بتفادي كل الأخطاء التي وقعنا فيها.

إلا أننا استطعنا بفضل الله، ثم بفضل الأستاذة المشرفة "**ندى بوكعبن**" استطعنا أن ننجز هذا العمل بفضل نصائحها وتوجيهاتها القيّمة حيث خصت هذا العمل بالرعايّة والتوجيه طيلة فترة الإشراف.

وفي الأخير لا نملك أن نقول قد عرضنا رأينا وأدلينا بفكرتنا في هذا الموضوع، لعلنا نكون قد وفقنا في كتابته والتعبير عنه.

فإن أصبنا فهذا ما كنّا نسعى إليه، وإنْ أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، وحسبنا أننا صدقنا النية وأخلصنا العمل وما التوفيق إلاّ من الله عز وجل والحمد لله أولا وآخرا.

الملحـــــــــــــــــــــق

أولاً: التعريف بالأديب:

عز الدين جلاوجي كاتب وأديب جزائريّ وأستاذ التعليم العالي، يعتبر من أهم الأصّوات الأدَّبيّة بالجزائر, درس في جامعة فرحات عباس بسطيف القانون والأدب، وتخصّص في دراسته الأدبيّة العليا في المسرح الشّعري المغاربي، بحيث بدأت أعماله الأولى في سن جد مبكر في بداية الثَّمانينات مع صدور الصحف الوطنية، واشّتغل أستاذ للأدب العربي ونقده، وقدّم إسهامات في شّتى صنوف الإبداع, تمتاز تجربته بالتعدد والتفرد والغزارة, وكانت مجموعته القصصية "**لن تهتف الحناجر**" الصادرة عام 1994 باكورة إبداعه، لتتشعب مجمل أعماله السرديّة التي تحمل هموم الأمة الاجتماعيّة والسياسيّة والثَّقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، ومن ذلك فهي تعبير عن هموم الإنسانيَّة ودعوة لها من أجل الإرتقاء على مدارج القيم الخالدة.

قدّم الأديب عز الدين جلاوجي للمكتبة العربية 50 كتابًا أهمها

- **في الرواية:** (11رواية)
- سرادق الحلم والفجيعة.
- الفراشات والغيلان.
- رأس المحنة 1+1=0.
- العشّق المقدَّس.
- الرماد الذي غسل الماء.
- حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
- حائط المبكى.
- الحب ليلا في حضرة الأعور الدَّجال.
- هاء وأسفار عشتار.
- عناق الأفاعي.
- على بابا والأربعين حبيبة.

- **في المسردية:** (15 عملاً):
- البحث عن الشمس.
- الفجاج الشَّائكة.
- النخلة وسلطان المدَّينة.
- أحلام الغول الكبير.
- هستيريا الدَّم.
- غنّائيّة الحب والدّم.
- حب بين الصُّخور.
- مملكة الغراب.
- الأقنعة المثقوبة.
- رحلة فداء.
- ملح وفرات.
- في قفص الاتهام.
- مسرح اللحظة " مسرديات قصيرة جدا".
- **في القصة :** (3مجموعات)
  - لمن تهتف الحناجر؟
  - صهيل الحيرة.
  - رحلة البنات إلى النار.
  - **في النقد:** (11عملاً نقدّيًا)
- النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- شطحات في عرس عازف الناي.
- الأمثال الشعبية الجزائرية "أسئلة اللّغة، أسئلة المعنى".

- المسرحية الشّعرية المغاربيَّة.
- تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربيّة.
- أقانيم العنف في المسرحية الشّعرية المغاربيّة.
- قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي"، و "قراءة في المشهد المسرحي".
- النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية".
- عوالم محمد جربوعة الشعرية "في الرؤيا والتشكيل".
- **في المسرح:**
  - النخلة وسلطان المدينة (مسرحيّة).
  - تيوكا والوحش ورحلة الفداء (مسرحيتان).
  - الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتّان).
- **في أدب الأطفال:**
  - الحمامة الذهبية (أربعة قصص).
  - ضلال وحب (خمس مسرحيات).
  - العصفور الجميل (قصة).
  - أربعون مسرحية للأطفال.

وقد لفِت مشروعه الإبداعي العميق والمختلف أقلام النقاد، فقدمت عنه مئات الدراسات والبحوث والرسائل الجامعية في الجزائر وعموم الوطن العربي وحتى خارجه، ومنها 19 كتابا نقديا:

- التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعلية الأنساق "الحب ليلا في حضرا الأعور الدجال" للدكتور صفاء الدين أحمد فاضل.
- تسريد الذاكرة حفر تأويلي في ثلاثية" عز الدين جلاوجي "لعبد القادر فيدوح".
- المغامرة الجمالية في روايات عز الدين جلاوجي للدكتورة حنينة طبيش وآخرون".

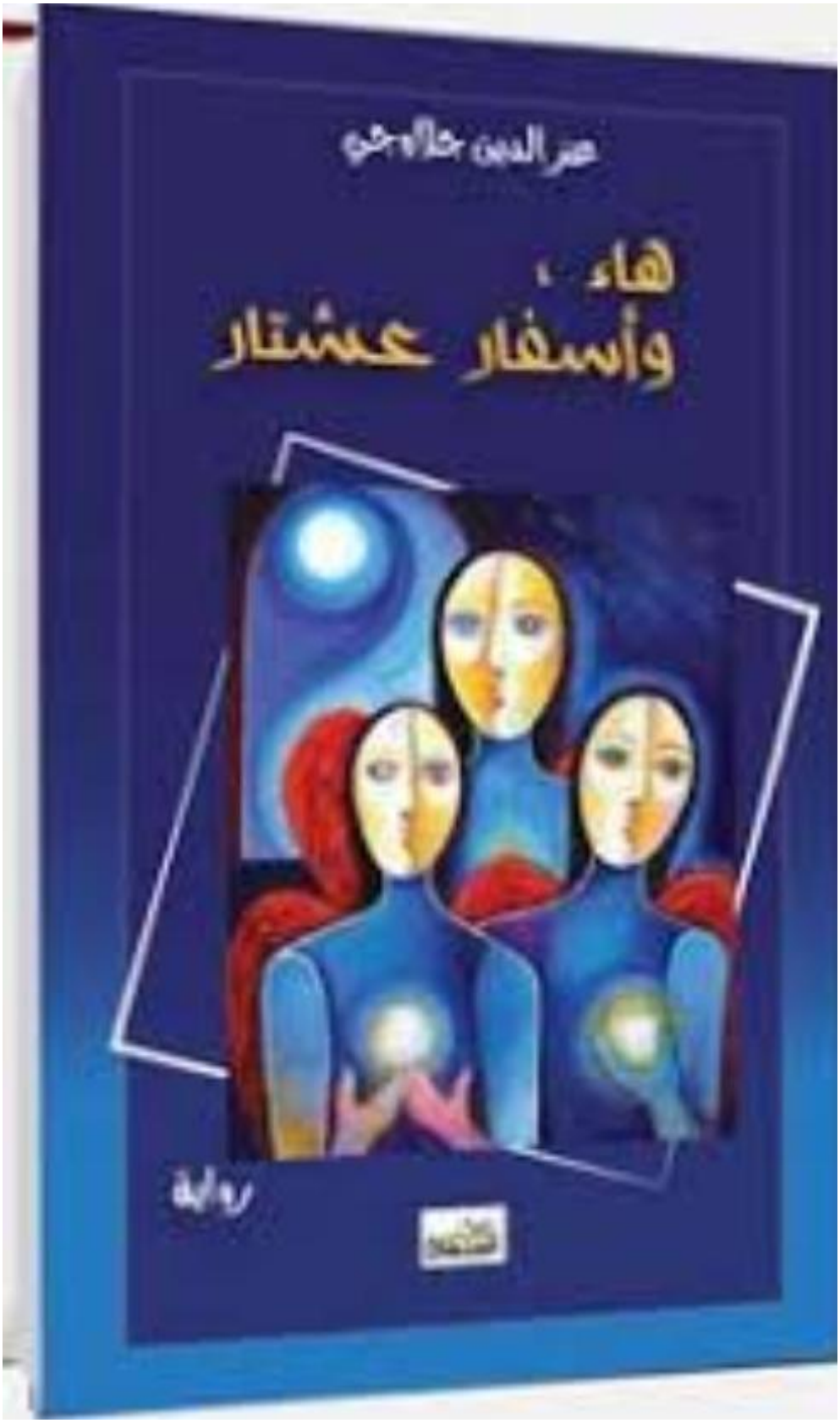
- صناعة الوعي في ثلاثية عز الدين جلاوجي للدكتور بوخالفة ابراهيم.
- شّعرية التناصّ التراثي في روايات عز الدين جلاوجي للدكتورة حفيظة طعام.

كما درست تجربته الشعرية في عشرات الكتب المشتركة مع أدباء منها:

- علامات الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.
- السيمة والنصّ السردي لحسين الفيلالي.
- بين ضفتين لمحمد صالح خرفي.
- محنة الكتابة لمحمد ساري.

يعمل عز الدين جلاوجي على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصًا، أطلق عليها مصطلح "المسرديّة" في ثلاثية الخير والجمال، ويعمل أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيراً، واستحضار الموروث، والتنوع في الأشّكال التعبيريّة وغيرها...

ملخص رواية "هاء وأسفار عشتار لعز الدين جلاوجي":


عز الدين جلاوجي
هاء
وأسفار عشتار
رواية

رواية هاء وأسفار عشتار لعز الدين جلاوجي تنقسم إلى فصلين، يشكل كل منهما محطة سردية مختلفة في بناء الحكاية:

في الفصل الأول، تُعرض معاناة الشخصية الرئيسية داخل واقع اجتماعي مضطرب، تهيمن عليه مظاهر الظلم والفساد والقهر، حيث تعيش المرأة حالة من الانكسار والاضطهاد ضمن منظومة تكرّس التسلط الذكوري وتسلب الفرد حريته. يتسم السرد هنا بطابع واقعي نقدي، تُوظف فيه الرموز بشكل خفي للإشارة إلى أعطاب المجتمع وتناقضاته.

أما في الفصل الثاني، فينتقل النص إلى فضاء رمزي عجائبي، تتماهى فيه البطلة مع الأسطورة، لتجسد روح المقاومة والانبعاث. تستلهم الرواية رموزًا من الميثولوجيا القديمة، خاصة من أسطورة عشتار، لتعبر عن تحوّل البطلة إلى كيان محرِّر، يواجه القهر بالسفر في الذات والتاريخ والرمز، في محاولة لاستعادة المعنى والكرامة.

هذا الانتقال بين الفصلين يعكس تطورًا عميقًا في البناء الدلالي للرواية، من الواقع إلى الحلم، ومن القمع إلى التمرد، ومن الانكسار إلى النهوض.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط11، 1421.

***قائمة المصادر والمراجع:**

1/المصادر:

1.عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، منشورات المنتهى السداسي الأول، الجزائر، ط1، 2022.

2/المراجع العربية:

2.حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007.

3.خالد حسين، في نظرية العنوان تأويله في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة النشر، دمشق، سوريا، 2007.

4.زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط9، 1993.

5.سوسن البياتي، عتبات الكتاب في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

6.صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، مصر، ط1, 2007.

7.عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات، دراسة في مقدمات النقد العربي إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

8.عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه-دراسة في سلطة النص-المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع السياسية، الكويت، ط1, 2003.

9.عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

10.عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3, 2000.

11.غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر عبد الله إبراهيم أنموذجا، دار نيبور للطباعة، العراق، ط1، 2014.

12.كريم المهنا، أولياء الله الصالحين في المغرب العربي، دار مراكش، المغرب، د ط، د.ت.

13.مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط7، 2001.

14.محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1, 2005.

15.محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته، إبدالاتها التقليدية، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

16.محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014

17.محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2016.

18.نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1, 2004.

19.نعيمة سعدية، التحليل السيمائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016.

20.وحيد عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، دار الإمام مالك، البليدة، ط1، 1418.

21.يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي، الخطاب النقدي المعاصر، منشورات، مناوبات، المغرب، ط1، 2006.

3/المراجع المترجمة:

22.آرثر إيزبرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.

23.باروخ سبينوزا، البنية الاجتماعية: دراسة في أنساق الفكر الفلسفي، تر: كمال الحاج، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

24.فيرناند دي سوسير، دروس في اللسانيات العامة، تر: صالح القرمداوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1985.

4/المعاجم والقواميس:

25.إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار النشر، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2008.

26.ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد الله السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ج2.

27.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

28.مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، مصر، ط1، 2008.

5/**المجلات والدوريات:**

29.سارة بوطويل، قراءة للعتبات النصية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، جامعة يحي فارس، الدية، الجزائر، الأكاديمية للدراسة الاجتماعية والانسانية، مجلد13، العدد02، 2021.

30.بوفنارة مفيدة، عتبة الألوان الوطنية وغلاف رواية"الاحتراق" للروائي سعيد هاشمي، مجلة اللغة العربية، مجلد21، العدد48، 2019.

31.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، رؤية جديدة، مجلة النقد الأدبي "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد9، 1996.

32.سويزف فريدة، جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه الطور الثالث – ل م د، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، سنة 2016–2017.

33.رضا زواري، سيمياء اللون في ديوان صحوة الغيم لعبد الله العشي، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 19، العدد 01، ديسمبر 2023.

6/الرسائل الجامعية

34.محمد عبد المعبود موسى، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، (دراسة تحليلية نقدية)، نشر كلية القصيم، السعودية، د ط، د ت.

.

فهرس الموضـــــــــوعات

فهرس الموضوعات

إهداء.....	/
شكر وعرفان.....	/
مقدّمة	(أ-د)
الفصل الأوّل: المدخل المفاهيمي للنقد الثقافي	**(6-17)**
1.مفهوم النسق.....	(6-7)
أ. لغة.....	(6)
ب. اصطلاحا.....	(7)
2.مفهوم الثقافة.....	(8-9)
أ. لغة.....	(9)
ب. اصطلاحا.....	(9)
3. مفهوم النسق الثقافي.....	(10)
4. مفهوم النقد الثقافي.....	(10-12)
5.مرتكزات النقد الثقافي.....	(12-15)
أ-الدلالة النسقية.....	(12-13)
ب-الجملة الثقافية	(13)
ج-المجاز الكلي.....	(13-14)
د-التورية الثقافية.....	(14)
هـ-النسق المضمر.....	(14)
و-المؤلف المزدوج.....	(15)
6.وظيفة النقد الثقافي في النصوص الروائية.....	(15-16)
خلاصة الفصّل الأوّل.....	17

الفصّل الثاني: الأنساق المضمرة في رواية هاء وأسفار عشتار	(53-19)
المبحث الأوّل: الأنساق المضمرة في العتبات.....	(31-19)
1. مفهوم العتبات النصية.....	(20-19)
أ.المعنى اللغوي.....	(19)
ب.المعنى الاصطلاحي.....	(20)
أولا/العتبات النصّية الخارجيّة.....	(28-21)
1. عتبة الغلاف في رواية "هاء، وأسفار عشتار" "لعز الدين جلاوجي"...	(24-21)
2. عتبة العنوان في رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي...	(25-24)
3. عتبة اللّون.....	(27-26)
4. عتبة المؤلف في رواية "هاء، وأسفار عشتار".....	(28)
ثانيا. العتبات النصية الداخلية.....	(31-29)
1. الإهداء.....	(31-29)
المبحث الثاني: الأنساق المضمرة في المتن الروائي.....	(53-31)
1. النسق السياسيّ.....	(36-31)
1.1 السلطة نسقاً سياسيّاً.....	(33-31)
1. 2. نسق المعارضة نسقاً سياسياً.....	(36-33)
2.النسق الاجتماعي.....	(46-36)
1.2 الفحولة نسقاً اجتماعياً.....	(39-36)
2.2 الزواج نسقاً اجتماعيًا.....	(42-39)
2. 3 التمرد نسقا اجتماعياً.....	(46-42)
3.النسق الأخلاقي.....	(52-46)
3. 1السِّحر نسقًا أخلاقيًا.....	(52-47)

خلاصة الفصّل الثّاني.....	53
خاتمة.....	(56-55)
الملحق.....	(64-58)
قائمة المصادر المراجع.....	(69-66)
فهرس الموضوعات.....	(73-71)
ملخص البحث.....	/

ملخص البحـــــــــــث

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الأبعاد الثقافية الخفية في رواية هاء، وأسفار عشتار لعز الدين جلاوجي، لما تحمله من إشارات ثقافية متوارثة عبر الأجيال. وقد تم الاعتماد على المنهج الثقافي، بوصفه مقاربة حديثة تدرس النص الأدبي ضمن سياقه الثقافي، لا من زاوية الجماليات والأسلوب، وإنما من أجل تتبع الأنساق التي تحكم النص في العمق، والتي قد لا تكون ظاهرة بشكل مباشر.

ويُعد البحث في الأنساق الثقافية غير الظاهرة مدخلًا مهمًا لفهم الرسائل والأفكار التي يسعى الكاتب إلى إيصالها. لذلك، تم اعتماد النقد الثقافي في هذه الدراسة، باعتباره منهجًا يستفيد من مفاهيم وطرق تحليل مأخوذة من مختلف العلوم الإنسانية، وهو قادر على تناول القضايا المتعددة التي تظهر في النصوص الروائية. وعليه، تناولت في هذا البحث أولًا الجانب النظري لمفهوم النقد الثقافي، ثم تطرقت إلى خلفياته الفكرية في العالم العربي وعلاقته بالدراسات الثقافية، لأنتقل بعد ذلك إلى التحليل التطبيقي لبعض الأنساق المضمرة داخل الرواية.

Abstract:

This study aims to uncover the hidden cultural dimensions in the novel "Haa, and the Scrolls of Ishtar" by Azzedine Gellouji, due to its transmission of inherited cultural references across generations. The cultural approach was adopted, as it offers a modern perspective that analyzes literary texts within their cultural context—not for their aesthetic or artistic value, but rather to trace the deeper systems that govern the text, which are often implicit.

Investigating hidden cultural patterns is an important gateway to understanding the ideas and messages the author seeks to convey. Therefore, cultural criticism was used in this study as a method that draws on tools and concepts from various humanities disciplines and is capable of addressing the wide range of issues reflected in narrative texts. Accordingly, the research first covered the theoretical side of cultural criticism, then addressed its intellectual background in the Arab world and its relation to cultural studies, before proceeding to the practical analysis of several implicit patterns found in the novel.