

التمثيل الثقافي ومواصفات الكتابة السردية في رواية (نورس باشا) للروائية "هاجر قويدري" أنموذجا

The cultural representation and the writing specifications narrative in a novel (Nawras Pasha) for the novelist "Hajar Kouedri" As a model

* مسعودة مرغيت

جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر) ، كلية الآداب واللغات ، merghit.messaouda@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/06/30

تاريخ القبول: 2025/01/05

تاريخ الاستلام: 2024/10/23

Abstract: This research paper seeks to extrapolate the manifestations of cultural representation in the novel (Nawras Pasha) by the Algerian writer "Hajar Kouedri", As well as clarifying the specifications of the narrative writing followed in its narrative body, based on new techniques in narration, To attempt to form and represent a set of social, cultural and religious values in a modernist narrative manner, In order to reshape the cultural identity and civilized belonging to Algerian society during Ottoman era that lasted three centuries; In order to connect the episode of the marginalized past with the present.

Keywords: Cultural representation; Novel (Nawras Pasha); Narrative writing; Cultural identity; Civilized belonging.

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى استقراء تحليلات التمثيل الثقافي في رواية (نورس باشا) للكاتبة الجزائرية "هاجر قويدري"، وكذا تبين مواصفات الكتابة السردية المنتهجة في متنها الحكائي، والمستندة على تقنيات جديدة في السرد، لمحاولة تشكيل وتمثيل مجموعة من القيم الاجتماعية والثقافية والدينية بطريقة سردية حديثة، قصد إعادة تشكيل الهوية الثقافية والانتماء الحضاري للمجتمع الجزائري إبان الحقبة العثمانية الكبيرة التي دامت ثلاثة قرون، لأجل وصل حلقة الماضي المغيّب والمهمش بالحاضر.

الكلمات المفتاحية: التمثيل الثقافي، رواية (نورس باشا)، الكتابة السردية، الهوية الثقافية، الانتماء الحضاري.

مقدمة:

يعتبر التمثيل جوهر الممارسة العلمية الواعية، كما يُنظر إليه في كثير من الأحيان على أنه القادر على استيعاب وتلخيص عملية إنتاج المعرفة برمتها، لمرونته وفعاليته الهامة. إذ يفتح مصطلح التمثيل على مجالات متعددة، ومنها الدراسات الثقافية ليحمل معنى الثقافة، ويدخل حقلها تحت مسمى "التمثيل الثقافي"، الذي توسع في هذا المجال على يد دارسين من أمثال "ميشال فوكو" و "إدوارد سعيد" ...إلخ.

فالتمثيل فعل ترميزي دال يعكس الواقع، إلا أنه في الدراسات الثقافية لا يعتبر مجرد انعكاس لأشياء الواقع فحسب، بل يتعداه إلى أبعد من ذلك؛ أي بمعنى أن التمثيلات لا تعبر وتستدل فقط، بل تُنشأ ذلك الأثر المحسوس لتمثيل الواقع لتُنتج بذلك المغزى والدلالة في الآن ذاته. فدراسة التمثيلات السردية الثقافية هي عملية يتم عبرها تقصّي البحث في البيئة التسمية الحاضرة لها، على اعتبار أنّ لكل خطاب توجهه الذات نحو الآخر مرجعية وخلفية معينة يكون النسق فيها محورا وإطارا هاما لتداولها. وليس ببعيد عن عالم الرواية وفضاءها الرحب باعتبارها جزءاً هاماً من السرد، تقوم بوظيفة التمثيل لمختلف المرجعيات الثقافية، كما تستحضر مرجعيات أخرى تاريخية دينية عرقية، هي ليست في غنى عنها بل تعتبر مؤسسة لهذا التمثيل ومدعمة له، إذ بإمكان الرواية كجنس أدبي، إصدار جملة من الصور المجازية عن السياق الثقافي الذي ترد فيه، ولها القدرة على مطاوعة الأرصدة الثقافية والتحكم في سيرورتها.

ومن هذا المنطلق، فإن حضور التمثيل الثقافي السرد في الرواية العربية المعاصرة، يعدّ توجهها جديداً مواكبا لمقولة التمثيل الفلسفية، التي ظهرت لأجل إعادة قراءة النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية، وفق نظام تأويلي دال ذي مغزى واع ومدرك للسياقات المصاحبة للنص الأدبي، انطلاقاً من إلمامه بجميع المرجعيات المساهمة في إنتاجه من خلال تفعيل عنصر التخيل الذي يشكّل حلقة هامة في بناء الجهاز المفاهيمي العام للتمثيل، وتوجيهه وفق مايتطلبه سياق البحث والتأويل.

ووفق هذا المنظور تأتي دراستنا الموسومة ب: (التمثيل الثقافي ومواصفات الكتابة السردية في رواية "نورس باشا"

لهاجر قويدري أنموذجا)، محاولة الإجابة عن إشكالية رئيسية والمتمثلة في الأسئلة التالية:

- ما المقصود بالتمثيل من منظور الدراسات الثقافية؟.

- ماهي مرجعيات التمثيل الثقافي في رواية نورس باشا؟.

- ماهي معايير ومواصفات الكتابة السردية المنتهجة في الرواية؟.

ولتحقيق المنشود من هذه الدراسة، وللإجابة عن الإشكالية المطروحة، اعتمد البحث على المنهج الوصفي

التحليلي الذي فرضته طبيعة الموضوع، والذي نحاول في ضوئه فهم النص في كينونته المغلقة، من خلال الإلمام بمواصفات

الكتابة السردية بتقنياتها الحداثيّة في الرواية، ثم في حدود بنيته النسقية السياقية الأكبر والمؤطرة لعملية إنتاجه، من خلال البحث عن التمثيلات والإنشاءات الثقافية فيه ودراساتها. وتكمن أهمية هذا البحث في سعيه إلى إثارة إشكال حضور التمثيل الثقافي بمرجعياته المتنوعة والمؤسّسة له في الرواية الجزائرية، وكذا إبراز مدى احتفاء الرواية الجزائرية "هاجر قويدري" ببعث الهوية الثقافية والانتماء الحضاري للمجتمع الجزائري في إطار الحياة الثقافية والدينية والاجتماعية، إبان حقبة ماضية غابرة وهي فترة الحكم العثماني بالجزائر.

1. مصطلح التمثيل الثقافي من منظور الدراسات الثقافية:

يعتبر "التمثيل" من بين المصطلحات الفلسفية التي تُعنى بكشف مضمّنات الخطاب في النصوص الأدبية والفلسفية، ومفهوما خصبا لمحمل التصورات الواردة من الذات في رؤيتها للآخر وانفتاحها عن العالم، بل يُنظر إليه من زاوية خاصة لإمكانية قدرته على تلخيص عمليات إنتاج المعرفة برمتها.

ولعل الحديث عن التمثيل يحيلنا مباشرة إلى عنصر التخييل لإرتباطه به، كون التمثيل بمثابة الجهاز الذي يتولى طُروحات التخييل ويوجه رؤاه التّمطية الثابتة عن الآخر /المختلف متجاوزا الحقيقة لفرض قوة التمثيل وهيمنة الثقافة فالتمثيل صورة يمتزج فيها الخيال بالحقيقة لأجل تجسيد وعي الذات للآخر، أكثر من تصوير هذا الآخر على حاله في الواقع، وهذا الوضع يقودنا لفهم أعمق حول فعالية رفيعة المستوى لجهاز التمثيل في قدرته على تزييف وتزوير الواقع وتزويده بعوالم استشرائية حاملة مرهونة في كونه "صادقا ومقنعا إلى الحد الذي لانفطن إلى أنّه غير حقيقي" (الخضراوي، 2014، صفحة 116).

لقد أضحت مقولة التمثيل من أهم القضايا التي انصب الاهتمام عليها في الدراسات الثقافية، إذ انفتحت لتحمل معنى الثقاف، وبهذا انصهر مصطلح التمثيل في حقل الدراسات الثقافية، ليصبح تحت مسمى "التمثيل الثقافي"، وتوسع على يد الباحثين في هذا المجال من أمثال: إدوارد سعيد، ميشال فوكو،... إلخ.

ذلك بأنه "مجال تتقاطع في تناوله اختصاصات معرفيّة وفلسفيّة بالغة التنوع، ويتموضع في القلب من إشكالية المعرفة بالعالم الخارجي الذي يتبدّى وكأنّه مستقل بذاته، وينطوي على العناصر التي تمكّن من معرفته، دونما حاجة إلى الذات التي يمكن أن تضطلع بإدراكه وإنتاج الفهم بجزئياته وتفصيلاته" (الخضراوي، 2014، صفحة 116)؛ أي أنّ مجال الدّراسات الثقافيّة يفتح على جملة من التخصصات المجاورة للأدب والفلسفة.

لذلك انبثق من رحمها مبحث النقد الثقافي الذي يُعدّ نشاطا معرفيًا يمتح من باقي تخصّصات العلوم الإنسانية ما يخدم نظريته المفتوحة على حواف المعرفة وهذا ما يؤكده (آرثر أيزنبرجر) في نظريته له إذ يعتبره: "نشاطاً وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته، وإنّ نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة اليومية وعلى حشد

من الموضوعات المرتبطة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية إلى آخره، ودراسات الاتصال وبحث وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة" (أيزنبرجر، 2003، صفحة 30).

بما أنّ النقد الثقافي هو نشاط إنساني يُمارس في سياق الفعاليات الثقافية التي تمتاز بالتنوع والثراء المعرفي، فإنّ التطبيق الفعلي لهذا النشاط أثناء الممارسة الواعية له، تُمكن من تفسير مختلف النظريات المعرفية، وتقديم قراءات تأويلية للعلامات الدالة على القيم المعرفية لتداخله ضمن حلقة التجديد والمعاصرة.

1.1 التمثيل الثقافي

يعدّ "التمثيل" إنشاءً ثقافيًا هادفًا لارتكازه على نظام من العلامات التفاضلية التي تُنتج المعاني انطلاقًا من مبدأ الاختلاف، كما يساهم في تقديم المعنى الواضح للخطابات والممارسات الاجتماعية المتنوعة وتوجيه فحواها، توجيهها ثقافيا ودلاليًا ذا مغزى بالعودة إلى هيكلية المعنى الذي يتحكم في إنتاجها وتنقيحها بما يُلائم السياق العام.

أي "إنّ المعنى الشائع لمفهوم التمثيل يعني مجموعة من العمليات التي من خلالها ترمز الممارسات الدالة أو تصف موضوعا أو ممارسة في العالم الحقيقي. ومن ثمّ، فالتمثيل فعل ترميزي يعكس الواقع. إلّا أنّه بالنسبة للدراسات الثقافية، لا يعدّ مجرد انعكاس في شكل رمزي لأشياء الواقع. بل التمثيلات مؤسسة لمعنى ما تدعي أنّه بديل، بمعنى أنّ التمثيلات لا تنطوي على مطابقة بين العلامات و الأشياء، بل تنشئ أثرا تمثيليًا للواقع" (باركر، 2018، صفحة 131).

فالتمثيل في الدراسات الثقافية يختلف عن المفهوم العام له؛ لأنّ النصّ الإبداعي إذا أضفنا إليه صورة جديدة مستحدثة فيه لا يمكننا جعلها الواقع ذاته، بل هي بديل عنه؛ لأنّها تختلف عن هذا الواقع تماما، حيث يسعى الكاتب إلى أن يعدّله وفق رغبته الذاتية أو رؤيته الخاصة بطريقة مباشرة (التصريح)، أو غير مباشرة (التلميح)؛ و المقصود هنا أنّ التمثيلات التي تستند إليها الدراسات الثقافية ترتكز على المغزى والدلالة التي تنتجها وتخلّفها التمثيلات، أي الأثر التمثيلي للواقع، وليس المطابقة و المشابهة بين العلامات والأشياء.

فالتمثيل لا يُعدّ انعكاسا محايدا أثناء ترجمته للواقع، بل تركيب وإنشاء ثقافي يتجاوز كل تصوّراتنا المعتادة، لِيُخالف ما قد يبدو لنا صائبا، وعليه فالتمثيل يرتبط عادة بمسألة السلطة والقوة التي هي جزء من تشكيل هذه التمثيلات، فهو "عند مشيل فوكو آلية من آليات الهيمنة والإحضاع والضبط، وذلك بتمثيل الآخر وثقافته بهدف السيطرة عليه. ومن آليات التمثيل الثقافي تحقير الآخر بتنميطة والسيطرة على إمكاناته بإعادة بنائه ثقافيا. والتمثيل إخضاع أيديولوجي له دوافعه و أشكاله المختلفة؛ إذ إنّّه لا يقتصر فقط على القوة و السيطرة بالعنف، بل إنّ أقصى أنواع التمثيل يتمّ باللّغة

والبلاغة" (هيسراني، 2016، صفحة 1). وعليه فقد بيّنت دراسات "فوكو" الطابع المركّب والمعقّد للتمثيل حينما وضعه ضمن ثنائية اللّغة/البلاغة، والقوة/السيطرة.

ويذهب (نادر كاظم) في رؤيته للتمثيل إلى ربط انتشاره ورواجه بقوة إلى مواكبته ازدهار الحضارة وقوّتها؛ حيث يؤكّد أنّه "عندما كانت الحضارة العربية الإسلامية قوية وتمتلك عناصر الغلبة العسكرية والثقافية، اتّسع نطاق تمثيلها لآخرين ومنهم السودان. وقد اعتمدت في ذلك على مدونة ضخمة من كتب الرحالة والمنجمين والمؤرخين والرّواة والشعراء وغيرهم، من أجل إثبات الصورة التي وضعتها لآخرها وترسيخها" (كاظم، صفحة 41).

وعلى هذا الأساس يمكننا القول: بأنّ الثقافة -على العموم- تصبح قادرة على التّمثيل، عندما تمتلك مقومات الغلبة من هيمنة وسلطة وقوة، وحين تزول منها وتحسرها، تكون غير قادرة على التّمثيل، وهذا ما ينطبق فعلاً على واقع وحال الثقافة الغربية في عصرنا الحالي.

ووفق هذا المنظور يبدو جلياً أنّ عملية تمثيل الآخرين، لا تُشكّل الهيمنة عليهم وإخضاعهم فحسب، بل تتعدّاه إلى كونها فعلاً مشحوناً برغبة كبيرة، لأجل التّعرف على هؤلاء الآخرين والاهتمام بتفاصيل حياتهم، وبالتالي تكون عملية الإخضاع والسطوة أسهل وأمتع، وهذا الوضع نجده بصورة جليّة في الاستشراق الحديث.

حيث نجد أنّ الغرب ألّف كمّاً هائلاً من الدراسات والأبحاث العلمية والمعرفية عن الشرق بغيّة بسط نفوذه وسيطرته عليه، لأنّ دراسة الآخر (العربي) المختلف دينا وثقافة ولغة وحضارة، تُمكن الأنا (الغربي) من تشكيل تمثيلات متنوعة تُثري مجال البحث، وتساهم في السيطرة عليه (الآخر) وتطويعه لحسابها.

إلا أنّ الحضارة الإسلامية لم تبق مكتوفة الأيدي، وهمت في إنتاج الكثير من التّمثيلات حول الآخرين المختلفين من أجل السيطرة عليهم ومنهم الزوج و السود، ولذلك "صاغ كل من الاستشراق والاستفراق خطاباً متماسكاً وبالغ الثراء عن الآخر، لكنه خطاب متخيل تشكّلت ضمنه صور وتمثيلات وتحيزات، اكتسبت طبيعتها البديهية المزعومة عن سياقات القوة التي تحصن الذات، وتشكل خطوطاً متشعبة تفصل الذات النقية الصافية عن الأعراف والثقافات الأخرى الملوثة" (كاظم، صفحة 45).

وبهذا فإنّ اللّجوء إلى مقولة التّمثيل لأجل الهيمنة تبرّره أيضاً اللّجوء إليه لأجل الدّفاع عن الهوية وحمايتها، من خلال ما تُسميه بالمقومات التي لا توجد في الهويات الغريبة وتمثّل الخصوصية.

ومن هذا المنطلق يوضّح لنا (إدريس الخضراوي) أنّ قراءة الاستشراق في ضوء هذا المفهوم (التّمثيل) تحفّز على "إعادة النظر في الطريقة التي تعاملت بها الثقافة الغربية الحديثة مع الثقافات الأخرى المغايرة لها، بكل ما يحكم ذلك التّعامل من استعلاء وعرقية دينية وثقافية، فإنّها تدفع للذهاب إلى أبعد من فعالية الاستشراق ذاتها. إلى القول بأنّ

التميّيزات التي كرّست المسافة بين الشرق والغرب... وهو الانقسام الذي ما كانت لتبني المعرفة به لولا الدّراسات المضادة حول الاستشراق التي نشطت سبلا من الكتابات المقاومة من داخل الثقافة الغربية، وبالاكتفاء على أدوات هي من إنتاج الحقل المعرفي لهذه الثقافة" (الخضراوي، 2012، صفحة 83). فمصطلح الإستشراق تتجاذبه رؤيتان؛ الرؤية الغربية التي ترى بأنّ الإستشراق الذي قام به الغرب عن الحضارة العربية هو جهد ومزية، سعى بها الغرب لتنوير فكر المجتمع العربي وتمجيد تراثه الثقافي وإزالة اللبس عنه، والرؤية العربية التي ترى بأنّه لافائدة من مثل هكذا دراسات استشراقية غريبة هدفها الهيمنة والإخضاع والسيطرة المدروسة، وفق ميكانيزمات استعمارية ضمنية مقنّعة.

2.1 التمثيل الثقافي والتمثيل الأدبي

لابدّ من الإشارة إلى أنّ مصطلح التّمثيل عندما دخل حقل الدراسات الثقافية تقمص مجال اهتمامها؛ أي أصبح يعرف بالتمثيل الثقافي وعندما دخل حقل الدراسات الأدبية، غدا يعرف بما يسمّى بالتمثيل الأدبيّ، فكل من "التمثيل الثقافي" و"التمثيل الأدبي"، يشكلان إنتاجا معرفيا في تخصصهما، وهما مرتبطان ببعضهما البعض.

لأنّ الأدب ليس بمعزل عن الثقافة والعكس صحيح، «ولا يعني هذا التّمييز بين التّمثيل الثقافي والتمثيل الأدبي بأنهما منفصلان حقا، وأنّ لكل منهما طبيعته الخاصة ووظيفته المستقلة، بل إنّ الإنتاجات الأدبية يمكن أن تقرأ بوصفها أدبا، فهناك ما يسمّى بالتمثيل الأدبي، يكتب عن التاريخ بوصفه عملا أدبيا، وكليفورد غريتش يحلّل الثقافة بوصفها طقما (مجموعة موحدة) من النصوص. ومع ذلك فقد كان تقرير طبيعة العلاقة بين التّمثيل الثقافي والتمثيل الأدبي موضوع نقاش قديم، ولعلّ أرسطو أوّل من عبّر عن طبيعة هذه العلاقة بصورة أولية تتناسب مع نظريته في المحاكاة» (كاظم، صفحة 287).

والفرق الطّفيف بين التّمثيل الثقافي والتمثيل الأدبي، يتمثل في أنّ التّمثيل الثقافي غير تخيلي، وهو يضمّ مجمل الكتابات المتبانية، التي تنتمي إلى حقول معرفية متعدّدة، في حين أنّ التّمثيل الأدبي هو نوع يجنح إلى الخيال فيتمثّل ذلك التّمثيل الأدبي التّخيلي، ولا يكون -طبعاً- في معزل عن الثقافة. ونعني به ذلك التّمثيل الذي كانت تشتغل عليه مختلف أنماط الكتابة الأدبية التّخيلية، والتي تدخل ضمن بوتقة جنسين أدبيين كبيرين، هما الشّعر والنثر (السرد)، وعليه فالتمثيل الأدبي (السرد) له إمكانية وقدرة على التعبير عن العالم بكل أشكاله وبأنماطه التّعبيرية، فهو تمثيل لتجربة فردية ذاتية إنسانية إبداعية، تساهم في خلق أو إعادة إنتاج الواقع التّخيلي. وهذا ما ذهب إليه الباحث (عبد الله إبراهيم) عندما صرّح قائلاً بأن: "التمثيل لا يتحدد بسطح النصّ السردى، إنّما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة للعوالم والمرجعيات الثقافية: (الإجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية... إلخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها، ويتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة هي تلك النصوص

تتضافر من أجل خلق عوالم نصية متخيلة تناظر عبر عملية التمثيل العوالم المرجعية" (إبراهيم، 2008، صفحة 393). في حين التمثيل الثقافي يمكننا من "الاقتراب من العلاقة الملتبسة بين الواقع الملموس الذي تستمد منه الرواية الآثار و العواطف و الأنساق." (الخضراوي، 2012، صفحة 63)، وبهذا يعتبر من التيمات الأساسية التي يقوم عليها بناء الحبكة في السرد الروائي وآلية خصبة لإنتاج الأفكار. "فهو من الاستدلالات التي لا توصلنا إلا إلى التخمينات، ولكنها ضرورية لتوسيع نطاق معرفتنا" (وعزيز، 1990، صفحة 53).

3.1 مقولة التمثيل والنسق الثقافي

إنّ دراسة مقولة التمثيل السردية والثقافي في الخطاب الإبداعي، بمعزل عن مقولة "النسق الثقافي"، يعترىها القصور والعوز المنهجي والمعرفي، وذلك للرباط الوثيق الذي يجمعهما، فالتمثيل أثناء تشكّلاته الثقافية وصيغته المعرفية المضمرة منها والظاهرة، ليس في غنى عن "النسق الثقافي" الذي يعدّ القاعدة الرصينة، والبنية العميقة التي يستند إليها التمثيل عند اشتغاله على الثقافة.

لأنّ النص - من منظور معاصر - أصبح حاملا للأنساق الثقافية التي تحكم المجتمع، إنّه حامل لتصوراته عن ذاته ولتصوراته عن الآخر وللحدود الفاصلة بينهما، ولكي تكتمل حلقة التمثيلات أثناء إعادة صياغتها وتركيبها، لابدّ من وضعها في قوالب نمطية دالة، تبرر وجودها ووظيفتها، ألا وهي "الأنساق الثقافية"؛ ليستطيع المتلقي فكّ شفرات الوسيلة المنتهجة في الخطاب ومقصديته وإيديولوجيته، لأنّه وحسب "نادر كاظم"، إذا أردنا أن نعيد الفهم بهذا التمثيل وما يعترىه من مظاهر التناقض فيه، فإنّه "يستلزم فحص طبيعة عملية التمثيل هذه بالرجوع إلى تاريخ تكوينها ومحدداتها، وباستكشاف المرجعيات والأنساق التي كانت تحكم هذه العملية وتوجهها بصورة لا شعورية، بمعنى أنها تفرض نفسها على الأفراد والجماعات دون أن تمر بوعيهم الفاحص والنقدي بالضرورة" (الحباز، 2009، صفحة 24). وهذا يحيلنا إلى ضرورة رجوع التمثيل إلى الأنساق الثقافية التي ينتجها الإنسان لأنها تحكم عملية تشكّله وتوجّهه بصورة لا شعورية تلقائية، من خلال فرض نفسها بشكل رسمي. وإذا ما تأملنا في شبكة الحركة المعرفية التي استندت عليها الثقافة العربية الإسلامية، نلمس مدى ارتباط مقولة التمثيل بالأنساق الثقافية التي تشكل ضمنها صورة الآخر، وهذا تحت مظلة المركزية الإسلامية ومحمل السياقات الخارجية التاريخية والاجتماعية.

فأثناء دراستنا للتمثيلات السردية الثقافية فإننا نقوم بفعل إعادة البحث عن البيئة النّسقية التي احتضنت هذه المقولة؛ باعتبار أنّه لكل خطاب مرجعية وسياق يرد فيه ويشكله، والنسق في ذلك يكون أحد أهم المرجعيات التي تساهم في تداول واستمرار هذه التمثيلات السردية الثقافية. وعلى هذا الأساس "ومادامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة، وإنما بأشكال تأويلية ورمزية؛ فإنّ التأويل سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة، تم إنتاجها انطلاقاً من أشكال

رمزية تختزنها الذاكرة الجماعية، بوصفها تسنيما، وتكتيفا لمجموعة من الممارسات الدالة" (كاظم، صفحة 16) .

ومحمل هذه الصيغ الثقافية والأنماط المعرفية تشكل ما يُعرف "بالتخييل" الذي يمثل الذاكرة الجمعية للآخر، ويحمل بمختلف التيمات والصور والخطابات التي تشكل هوية المجتمع المرجعية، وهذا التخييل يندرج ضمن فعاليات إنشاء عملية التمثيل إذ يعتبر التخييل من بين أهم إفرازات مقولة التمثيل.

وعليه ف"التمثيلات ليست انعكاسات محايدة في نقلها للواقع، بل هي إنشاءات ثقافية، تخالف ما قد يبدو لنا. وهنا ترتبط التمثيلات بشكل جوهري بمسألة السلطة من خلال عملية الانتقاء والتنظيم، والتي يجب أن تكون حتما جزءا من تشكيل التمثيلات. وتتجلى سلطة التمثيل في تمكين بعض أنواع المعرفة من التواجد مع استبعاد طرق أخرى من التفكير، وكنتيجة لذلك، غالبا ما تحدث كتاب الدراسات الثقافية عن سياسات التمثيل. فعندما نطرح سؤالا يتعلق بما قد يعنيه بعض الأفراد داخل الجماعة الإنسانية: ذكر، أنثى، شاب، شيخ، أسود، أبيض... إلخ، فإننا سننخرط مباشرة في سياسات التمثيل. فعلى سبيل المثال: هوية الرجل الأسود لا تعكس بالضرورة حالة جوهريّة للوجود، وإنما تعدّ حالة ممثلة ومقروءة" (برمي، 2017، صفحة 49).

فالتمثيل يتجلى - بطبيعة الحال - على مستوى البنية السطحية للنصوص، ضمن الرقابة النسقية المضمرة في البنية العميقة لها، وبهذا تظهر الأهمية الكبيرة للنسق، فهو يمثل إطارا خصبا لفهم التجربة الإنسانية وتفسيرها وآلية للتحكم في سلوك الأفراد؛ حيث يركز على دراسة التشكيلات الثقافية التي تتسم بالتغير والتجديد المستمر، وهذا "بوصفه عنصرا مركزيا في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع؛ إذ يتسم النسق من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلاّ بالقراءة الفاحصة Critique Reading، ولا يمكن استبارها إلاّ بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل" (باركر، 2018، الصفحات 131-132)، يستفيد من صنو المعارف الموجودة في صلب التخصصات التي تعمل على تيمة الثقافة وحقوقها المتباينة.

وعليه يأخذ التمثيل بُعدا جماليا في غاية الوعي والإدراك للتشكيلات الثقافية المتوارية في بنية النصوص والمتقاطعة - حتما - مع التمثيلات الهادفة للواقع والمجسدة لهيكله المجرد ف"ليس التمثيل تشبيها بسيطا أو مركبا، بصورة أو بكتابة، لإدراك معان مجردة فقط، ولكنه نسق فسيفسائي وثيق الارتباط بالواقع في كل حركاته الموروثة والجارية، وبالذهن والشعور والخيال والرمز ضمن أبعاد دينية وتاريخية واجتماعية وثقافية". (عليما، 2015، صفحة 9).

مع احتمالية التعارض بين "النسق الثقافي" و "قصديّة التمثيل" المتمثل في النص، فالتمثيل يتجسد مثلا في المتن الروائي عن طريق تأدية شخصيات الرواية المفترضة لأدوار شخصيات واقعية تقوم بتبادل خطابات محملة بقيم تاريخية وسياسية وثقافية وإيديولوجية، تبوح هذه الخطابات و "تكشف عن أنساق مضمرة تفصح عنها هذه الإيديولوجيات

والثقافات ووجهات النظر، وتحمل هذه النوعية من الرواية في بنيتها السردية وما تقوم عليه من عناصر كل ما يضيء الثقافة داخل مجتمع أو فئة اجتماعية ما داخل تكوين اجتماعي أكبر يتكون من خليط فئات عدّة إلى جانب هذه الفئة" (حليفي، 2011، صفحة 451).

إنّ التمثيل الثقافي السردى في صلة وطيدة مع النسق الثقافي المتخيل، وذلك باعتبار أنّ التمثيل لما برز في الدراسات الثقافية السردية غدا تصوّراً مُمنهجاً وتظهرها تعبيرياً في إعادة تأويل وتشكيل العالم المتخيل، من خلال محاولته كشف إمكانية إعادة إنتاج المرجعيات الثقافية المتنوعة وإدراجها ضمن سياق الوظيفة السردية التمثيلية التي تشكلت في بيئة نسقية دالة، جعلت من المبدع والمتلقي أمام ممارسة ثقافية وجمالية واعية فتحت آفاقاً غير متوقعة لتجديد الرؤية للعالم وفق منظور معاصر، يستند أثناء تمثيل الأشياء والممارسات الاجتماعية إلى ميكانيزم الأنساق الثقافية التي تتحكم في عملية التمثيل وتحتضنها معرفياً وتسيّرّها ثقافياً لتزودها بالمغزى والدلالة، التي تكون على عاتق عملية التمثيل الساعية إلى تشكيل وإنشاء الأثر التمثيلي الهادف للواقع.

2. التمثيل الثقافي ومرجعياته في الرواية

إنّ دراسة التمثيل الثقافي في الرواية، يحيلنا إلى المرجعيات الثقافية والتاريخية والسياسية التي استقت منها الكاتبة أحداث متنها الروائي، إذ اختارت حقبة تاريخية تكاد تكون غائبة عن المتن السردى الجزائري لتكون تيمة لروايتها، ويتعلق الأمر بفترة الوجود العثماني في الجزائر التي امتدت من 1518 إلى 1830، تاركة بصمات سلبية وأخرى إيجابية (آثار عمرانية وثقافية)، خلّدت في تاريخ الجزائر، وبقيت مستمرة إلى يومنا هذا. إلّا أنّه ورغم الزخم التاريخي الضخم فالروائية لم تشأ التوغل في تفاصيل الأحداث السياسية الكبرى لتلك الحقبة، بل فضّلت انتقاء بعض المحطات التاريخية والثقافية الدقيقة والمفصلية، لتنفلت من قبضة الأحداث التاريخية الكبرى بمحمولاتها الثقافية والأيدولوجية التي ميّزت المشهد العثماني بالجزائر.

وانطلاقاً من العنوان ومايشي به، فإن الرواية تنأى عن عالم الباشوات كما تعودت الروايات التي تعرضت لتلك المرحلة التاريخية على صياغته بأسلوب يكثر فيه النزوع نحو الفانتازيا، بل لامست كثيراً الجانب الخفي لتلك الحقبة من تاريخ الجزائر، كما لم تتناوله كتب التاريخ التي وثّقت جزءاً يسيراً من أحداث تلك المرحلة التي لم يستطع الاحتلال الفرنسي طمسها ومحوها؛ بل مازالت تفاصيلها حاضرة في المخيال الشعبي، وراسخة في تفاصيل حياته الثقافية واللغوية والعمرانية والعادات والتقاليد التي يعيش واقعها وتردّه إلى الزمن الغابر.

وبحكم نشأة السرد الجزائري المعاصر في أحضان القضية الوطنية إبان فترة الاحتلال الفرنسي، فإنّ تاريخ الثورة التحريرية يحضر بقوة في معظم المتون بنسب متفاوتة.

ويمكننا القول أنّ رواية (نورس باشا) اعتمدت في رؤيتها على الإشارة الثقافية عبر ماهو لغوي، وماهو متخيّل وتاريخي، وماهو اجتماعي، وما هو سياسي. ويبرز التمثيل الثقافي في نصّ (هاجر قويدري) من خلال استحضارها للموروث الثقافي والحضاري في فترة الجزائر العثمانية، ويمثّل الخطاب التاريخي أصدق الخطابات التي تعبّر عن الخصوصية الثقافية والانتماء والهوية، إذ تحفل الرواية بالموروث الديني والعادات والتقاليد، كما استدعت الروائية جوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية فترة العهد العثماني.

للاشارة فإنّ جو الرواية العام، يضعنا في الجزائر أثناء العهد العثماني بكلّ التفاصيل، من خلال سرد حكاية "الضاوية" وحياتها في مدينة الدزاير، ما يظهر لنا سياسات التمثيل بوضوح من خلال الطقوس والعادات التي تُمارس آنذاك، فالذهاب إلى الحمام مظهر ثقافي انفتحت عليه شخصية البطلة عندما سافرت إلى مدينة الدزاير.

تقول: "أما اليوم الثالث، فقد خصصناه للذهاب إلى الحمام، كان ذلك اقترح عثمان بعد أن نال منّا التعب في تنظيف البيت، وكسى الغبار كامل أجسادنا. - لم أدخل الحمام في حياتي ياكوتونيوس! (...). كان الحمام بالقرب من سوق كبير، وقصور عظيمة يقولون إن سلطان البلاد الداوي مصطفى باشا وعمه حسان باشا شيداها" (قويدري، 2013، صفحة 59). كما تُظهر الروائية بعض المعتقدات التي تحملها بعض العجائز الجزائريات في تلك الفترة والتي مازالت متوارثة إلى يومنا هذا في بعض المناطق، وتحمل تمثيلات خرافية وأسطورية تمثّل التطيّر في أوضح صورته تضيف الضاوية: "عشنا أقنعني الخادمة العجوز أن البكاء وقت الحيض سيحلب الأرواح الشريرة، وأنها ستسكنني لأنني غير طاهرة" (قويدري، 2013، صفحة 113).

كما كان للأغاني والأمثال الشعبية نصيب من الحضور في الرواية، إذ عملت على تمثيل الثقافة الشعبية السائدة آنذاك "صارت الأغاني تخلق في رأسي..

ماذقت من هواك

لو ذقت ياغزالي

ومالقيت في ذاك

أو قد علمت حالي

ياسعده من راك " (قويدري، 2013، صفحة 127).

لجدت بالوصال

وهذا التوظيف المميّز في الرواية، يدلّ على تميّز الرواية العربية المعاصرة عامة، و "نورس باشا" خاصّة؛ حيث غدت تعيش نوعاً من الانفتاح والمزاوجة بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية. أضحى خطاب الرواية نصّاً جامعاً لمجمل الخطابات الثقافية المتحرّرة، لجعلها تتحاور فيما بينها وتتعانق، لتنصهر في خطابات مجاورة لها، تُكَمّل وظيفتها وأثرها الجمالي، وفق ميكانيزمات سردية واعية " فالرواية باعتبارها جزء من السرديات الكبرى، تقوم بوظيفة تمثيلية للمرجعيات الثقافية على

اختلافها، فلا يمكن في هذا السياق، أن يكون التمثيل منقطعاً عن مرجعياته الثقافية والعرقية والدينية" (لعبادلية، 2017، صفحة 231).

كما تجلّت ظاهرة السحر والشعوذة في الرواية مُثَلَّة جانباً من حياة البطلة (الضاوية)، ومشكّلة في نفس الوقت بؤرة توتر الأحداث، جزاء الفعل الشنيع الذي أقدمت عليه والدّة (الضاوية)، حيث قامت بتعطيل ابتتها عن الإنجاب باستخدام طريقة السحر والشعوذة التي أخذتها عن امرأة يهودية تعرفها، حيث تستخدم "قويدري" أدوات صغيرة جعلتها تعمل كمفاتيح سرد لجذب القارئ إلى أهمية الحدث، من خلال افتتاحية الرواية التي جعلت الأم تهمّ بإجبار "الضاوية" على الذهاب معها إلى الأراضي الزراعية واستخدامها قسوة وفوضىّة، من أجل دفن دم حيضها في سبعة حفر لكي لا تنجب ثانية، فقد تعدّد أزواجها بعد وفاة زوجها الأول، وهنا تستحضر الكاتبة الأسطورة لتعود إلى لغة الأرقام بعدد الحفر، واختيار حدّ يفصل بين مساحة زراعية وأخرى، لكي يضع أثر السحر "كان القصب حدّاً يفصل بين مساحة زراعية وأخرى، اختارت لها حدّاً واضحاً؛ ثم جلست أرضاً وبدأت تحفر حفراً صغيرة تحت القصب، طلبت منّي أن أنزع سروالي الداخلي، وأضع في كل حفرة قطرة أو قطرتين من دم حيضي .. ! (...). هيا أسرعى ماتزال أماننا ستُحفر" (قويدري، 2013، صفحة 10).

وقد برزت العادات والتقاليد هي أيضاً ضمن المتن الروائي، وشكّلت تمثيلاً ثقافياً بارزاً وتجسّدت في قول (الضاوية): "لا أحد سيقوم بذلك سوى، سأدخل برجلي اليمنى، كما أني سأطلي عتبات الغرف بالحنة، كي لا يلحقني الميمون، تقول أمي: أن حظّي العاثر سببه الميمون الذي قلب جفنة الطعام وجلس فوقها. كيف هو هذا الميمون؟ حتى تردد النسوة في قريتي -لازهر ولا ميمون" (قويدري، 2013، صفحة 46).

ومن هنا يظهر التمثيل استجابة لضرورات معرفية تتعلق بمزيد من الفهم للعالم عن طريق تفكيكه وإعادة تركيبه بالاستناد إلى مضمراته الثقافية، من خلال العمل على إضافة قيم جديدة تُستمد من الدّاخل، وهي في حقيقتها مستوردة من الخارج "فقدرتها التمثيلية-الرواية- تُحوّلها القيام برسم صور مجازية عن السياق الثقافي الذي تظهر فيه، ولها إمكانية في إعادة تركيب الأرصدة الثقافية، والمؤثرات المعاصرة، بما يجعلها تنخرط في إثراء العالم الذي نعيش فيه" (إبراهيم، 2008، صفحة 58).

والملاحظ أنّ رواية "نورس باشا" تظهر فيها تمثيلات الهوية الدّينية والانتماء وهذا جلّي في فحواها، تضيف قائلة: "قررت الذهاب في الصباح الباكر إلى القلعة الغربية.. سوف أموت هنا عند المياه، أليست تعني المياه في ديننا الطّهارة، فلتكن طهاري من آثامي هنا" (قويدري، 2013، صفحة 31)، "قادتني أقدامي إلى جامع المدينة، غسلت دمائي بصبر وتوضأت وقبعت في جزء معزول من الجامع، لم أكن قد صليت قبل ذلك، ولا أعرف كيف يكون ذلك، لكنني سجدت

طويلا حتى شعرت براحة تملأ جسدي" (قويدري، 2013، صفحة 147).

من خلال هذه الاقتباسات يتجلى لنا بوضوح ثقافة الشخصية البطلة المتواضعة التي تمتلك من الثقافة الدينية ما توارثته من أفكار وطقوس من المحيط الذي تعيش فيه، لأنّ جو الرواية العام ينقلنا إلى ظروف المجتمع الجزائري أثناء فترة الحكم العثماني بأدق تفاصيله اليومية؛ من خلال سرد حكاية (الضاوية) وحياتها في مدينة الدزاير، إذ تعيش الشخصيات الروائية داخل المتن الحكائي، لتعبّر عن تمثيلات لجوانب ثقافية ودينية واجتماعية لفترة الحكم العثماني في الجزائر.

وكلّ هذه الجوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية أثناء الحكم العثماني للجزائر (الزواج، الطلاق، تجهيز العروسة، الذهاب إلى الحمام، زيارة الأولياء الصالحين، تجهيز الجنائز، السحر والشعوذة، التطير، الأغاني والأمثال الشعبية... إلخ)، تشكّل تمثيلات ثقافية - محضّة - مرجعيات تاريخية واجتماعية ودينية متنوعة أثناء تلك الحقبة، من خلال تجسدها في سياقات وأنساق منسوجة بوعي وفق مجريات الأحداث وتسلسلها الكرونولوجي.

ونستطيع القول بأنّ الساردة استطاعت أن تمثل الواقع الاجتماعي والثقافي والتاريخي للمجتمع الجزائري إبان الحكم العثماني للجزائر، وقد تمكّنت من تصوير جوانب مهمّة من هذه الحقبة المليئة بالأحداث التاريخية الضخمة، إلّا أنّ تلك الفترة تكاد تختفي من معظم المتون السردية، مع أنّها حاضرة في الآثار العمرانية، وفي كثير من ألفاظ اللغة العامية والثقافة الشعبية، حيث بقيت عبارة عن تمثيلات معبّرة عن حقبة من الزمن عاشها التاريخ الجزائري الحافل بكل تفاصيله.

3. مواصفات الكتابة السردية في رواية (نورس باشا)

يمكننا القول بأن رواية (نورس باشا) تعتبر من الروايات الجديدة التي تنتمي لروايات الحداثة أو روايات التجريب التي فارقت طرائق الحكيم التقليدي المحكم، حيث وظّفت تقنيات جديدة على مستوى اللغة وطرائق السرد وتقنياته، ومستوى الرؤية السردية، وسنكتفي هنا بالوقوف عند لغة السرد وطبيعة الحوار الذي سيطرت عليه تقنية المونولوج الداخلي.

1.3 اللغة والوصف

استطاعت "هاجر قويدري" في هذه الرواية الإفادة من خبرتها التراكمية في الكتابة الإبداعية، لتأتي عندها اللغة السردية بطريقة جديدة، ليست مجرد لغة هدفها توصيل الحكاية مع مراعاة الفصحى فقط، وإنما تجاوزت ذلك من خلال استثمار طاقة اللغة واستغلالها للتعبير عن الموروث الثقافي والاجتماعي التاريخي وتأصيله، والتعبير من خلاله عن الوعي بالمجتمع وما كان سائداً فيه إبان الحقبة العثمانية في الجزائر من قيم ثقافية ودينية وتاريخية.

استطاعت الكاتبة بذلك أن تمجّن اللغة السردية بمدونة ممتازة من الألفاظ ذات الحمولة الثقافية، والتي تعبّر عن المرجعيات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في فترة الجزائر العثمانية، ومن ثمّ تمكّنت أن تدمج ما هو ثقافي

وتعبّر عنه بألفاظه التراثية والتاريخية العريقة.

لكنها لم تغفل القارئ غير الجزائري، فأشارت إلى معاني هذه الألفاظ في الهامش، مما يحيل ويؤكد على وعيها بوظيفة هذه اللغة الثقافية وأنها مقصودة في حدّ ذاتها، لأنها تمثل إشارات مركوزة في الوجدان الجمعي للأمة الجزائرية ككل، وتعتبر هذه اللغة أكثر فعالية في التوصيل المكثف لكل ما تريد أن تقولها الكاتبة، فالخيال الجمعي ينفتح مع هذه اللغة على ذاكرة تاريخية خصبة وملئية بالحكايات والمواقف التي حدثت في الحقبة التاريخية العثمانية في الجزائر.

ولنجمل القول بالإشارة لحملة من هذه الألفاظ المرتبطة بالحياة الاجتماعية عامة والثقافية خاصة (الجبار، المهرار، النّحاسي، المزاي، الأمروج، النافخ، خيط الروح، يوم عاشوراء، العدة، الوشاح، القلّة، الباشاغات، الأمرد، الدايات، برطوز، زربية، دريبة، خرساء، شنتوفي، خلعة، العين المزوقة، الخيامة، السقيفة، المطارق، الياسمين، المنزه، اللّيفة، البابونج، الهيدورات، المدام، الحايك، بُوعوينّة، سروال الشقة، محرمة الفتول، الهجالة، العقوبة، عمارته، الصياغ، الحملة، دار المحصول، لونجة بنت الغول، الشبيكة، تزدامي، دارصنا... إلخ).

وقد تضمّنت الرواية ألفاظاً خاصّة - تم ذكرها سابقاً - ترتبط بزينة المرأة الجزائرية عند تجهيزها للزواج، وبعض الطقوس المرتبطة به، وهذا ما فعلته شخصية "زينب" أثناء تجهيز ابنتها للزواج، وقد أتت الروائية كل ذلك بشرح تفصيلي تأصيلي لهذه المفردات في الهامش، والبعض الآخر جعلت من شرحه داخل المتن الحكائي، ممّ يُمكن الجليل الصّاعد من إدراك مغزى هذه المصطلحات الثقافية، كما يعين القارئ العربي والأجنبي على تمثّل الأحداث وفهم مجراها.

2.3 الحوار (استخدام المونولوج الداخلي)

تفتح رواية (نورس باشا) على الذات، من خلال وضع القارئ أمام أسلوب جديد في رسم الشخصية، يتمثل في اعتماد تقنية المونولوج الداخلي (le monologue interieur)، وهي "طريقة داخلية للبوح والإفصاح عن مكونات النفس. لا يخضع لأي ترتيب منطقي، وهّم الوحيد هو الترتيب العاطفي" (قسومة، صفحة 212)، بحيث يُدخل القارئ بشكل مباشر في الحياة الخاصة للشخصية، ويتجسس على مشاعرها وأدق تفاصيل حياتها وأفكارها المسكونة في وجدانها، دون أيّ شروحات وتدخلات من الكاتب نفسه. وقد دأبت الكاتبة على استخدام هذا النوع الحدائي في أسلوبها الذي ترسم به تجربتها، التي تناولت زمن الوجود العثماني في الجزائر، وهذه الفترة تكاد تغيب عن المبدعين الجزائريين وتبعد عن تناولهم، إلا أنها تمثل جزءاً هاماً من تاريخ الجزائر المهمّش والمسكوت عنه.

تبدأ أحداث رواية (نورس باشا) إذن، من خلال ملاحقة البطلة لذكرياتها العالقة في تجايف ذاكرة مقهورة، تتجاذبها أوجاع وقساوة ظروف فُرِضت عليها، فتجاوزت بذلك فضاء الانغلاق الذي اختارته الكاتبة فضاءاً للسرد فحكاية الضاوية تبدأ أحداثها من (عزيز)، تلك القرية الصغيرة المحكومة بعبادات وتقاليد قديمة، حيث تسترجع "الضاوية"

حادثة طلاقها التعسفي من زوجها الثالث، وكيف قامت والدتها بإجراء طقوس سحرية لمنعها من الإنجاب، لأن زواجها باء بالفشل، فاعتبرت الأم نفسها المسؤولة عما يحدث في ظل غياب الأب الذي تركهما قصداً، لأجل التعب في فيافي الصحراء المليئة بالزهد.

فعندما أحست الأم بالعار الذي ستلحقه بها ابنتها، تخطت كل الحواجز لأجل حفظ ماء وجهها أمام الناس كما تدعي، تقول الضاوية: "لست أنسى ما حدث ذلك اليوم، عندما اقتحم خلوتنا ثلاثة رجال أشداء، كانوا إخوة زوجته الأولى، طلبوا منه تطليقي في الحال، ومرافقتهم إلى مدينته حيث تنتظره زوجته الأولى وأطفالها الستة" (قويدري، 2013، صفحة 13). وبعد العمل الذي قامت به الأم مع ابنتها ما كان عليها إلا الاستسلام والرضوخ لها، وهي تعلم في قرارة نفسها، بأن ما فعلته أمها فعل مشين لا يغتفر، حيث تسوق لنا بطللة الرواية حالة أمها، وهي غير مكترثة لحالتها الصحية قائلة: "في طريق العودة ارتفعت درجة حرارة جسمي، بدأت فجأة بالقيء المرير؛ لم تبد أمني قلقاً لذلك، كل ما همها أنها نفذت ما توعدتني به، وردمت سبع حفر مبطنة بدم حيضي؛ حتى لا أتمكن مرة أخرى من الإنجاب" (قويدري، 2013، صفحة 11).

وتواصل الروائية استخدامها لطريقة المونولوج الداخلي الذي تجد فيه ملجأ هاماً تواسي به البطلة نفسها وحالتها المكسورة، التي تحتاج لمزيد من البوح لتتحرر من قيود القدر الذي رافقتها طيلة حياتها، وحتى تجد نفسها المتعبة منفذا يواسيها ويخفف من مآسيها وأحزانها التي تلف كيانها، وتسيطر على وجدانها وشخصيتها، تقول الضاوية: "أبدت العقونة ضجرها من كمية الماء التي جلبتها صبراً من البئر، قال بريق عيونها: - لم كل هذا؟ أشعلت النافخ الكبير أيضاً، تركت القدر يغلي دون أن أستعمل ماءه، ضروري أن تمتلئ الغرفة بالبخار، بخار الماء طهارة رائعة" (قويدري، 2013، صفحة 15).

وتواصل الضاوية حوارها الداخلي لنفسها، لتضع تخمينات قد تصادفها أثناء لقاءها الباشاغا فاروق الذي طلب رؤيتها لأمر مبهم لم يخبروها به - وهي تحاور نفسها - تضيف قائلة: "لقد أسر لي خادمه عثمان بذلك ذات مرة.. قال لي: - لولا خوف الباشاغا فاروق من زينب لكان عرض عليك الزواج. هل سيفعل ذلك؟ سأقبل عرضه نكاحاً في زينب، ستموت على يدي لو حدث ذلك، سوف تخرج عيناها وتصاب بشهقة كبيرة تودع على إثرها الحياة، لطالما رغبت في رؤيتها تنتهي غيضاً متي" (قويدري، 2013، صفحة 22).

الأحداث مازالت في استمرار دائم، هذا وقد شكّل موت ولد "الضاوية" "إبراهيم"، التي كانت ترعاه ضرّتها "زينب"، نقطة تحوّل بارزة في حياة البطلة؛ لأنها ستنقل إلى مدينة الدزاير للعيش فيها هروبا من زيجات وعذابات قريتها (عزيز)، تُردف قائلة: "اقتنعت بضرورة الذهاب إلى مدينة تشبهني. تبقى أمامي الآن كيفية إقناع الباشاغا فاروق، هل

سيوافق على منحني منزل الدزاير؟- ضاوية هناك أمر هام، لو أن الباشاغا فاروق سيقوم بتوزيع عادل للميراث سوف يتضرر كثيرا، لقد سمعته يقول ذلك بأذني.- إذن سأترك له الميراث مقابل منزل الدزاير" (قويدري، 2013، صفحة 38).

تعود "الضاوية" مجدداً إلى استذكار ما حدث لها، وهذه المرة تختلف معاناتها، بعدما سرق منها خادمها "عثمان" ثروتها وفتر هارباً إلى بلده مالطا، وهنا انقلبت الحياة في وجهها بعدما كانت تعيش في راحة وطمأنينة، نعم خذلها من وضعته محل ثقة، إلا أنه فضل الميل إلى رغباته وأحلامه التي لطالما راودته من خلال السفر إلى بلاده؛ لأنه في اشتياق دائم لها بعد فراق طويل، فسنتحت له الفرصة تحقيق ذلك، لقد استغل طيبة سيده، ورتب جيداً لهذا اليوم من خلال إلهاء "الضاوية" بشرب المدام لتفقد وعيها، ويصير هو في راحة تامة ليأخذ ما أراده دون عناء. لم يكتثر للعقوبة فهي حسبه لا تنفع في شيء بل، ولا تعيق عمله.

وكان هذا الحدث، بمثابة الصدمة التي وقعت على "الضاوية"، تضيف محاورة نفسها "بقيت في مد وجذب طوال الليل، وفي الصباح فكرت في العدول عن الذهاب إلى قاضي المدينة، لقد تركت السارق يهرب بإرادتي، ماذا سأقول للقاضي: - والله لقد رأفت لحاله، هو هنا منذ ثمان وعشرين عاما ويشتاق بلاده. لم أتحرك من سريري، وأنا انتقل من تخمين إلى آخر (...). لماذا أصر اليولداش على رفع التظلم إلى القاضي، ماذا أفعل؟، ربما سألتقي ذلك اليولداش يوماً، أو قد يأتي للبحث عني، لقد أوصلني بالأمس إلى باب بيتي، أنا غريبة هنا وأخاف حضوره، لا.. من الضروري متابعة الحكاية إلى آخرها" (قويدري، 2013، صفحة 85).

لقد مثلت مجمل هذه المقاطع، بعض ملامح الحوار الداخلي الذي أجرته "الضاوية" مع نفسها وهي تواسيها تارة وتعذبها وتلومها تارة أخرى، نعم لقد جعلت "هاجر قويدري" من تقنية المونولوج الداخلي - والذي ألصقته بذات البطلة- مخرجاً ذكياً وأسلوباً سلساً، أسهم في صياغة مجرى فني لمسار الكتابة السردية في روايتها؛ إذ خدم موضوعها بشكل واضح وأضفى جمالية ومقصدية من الخطاب المرسل عبر صفحات الرواية، بل وأثرى أسلوب الكتابة من خلال اعتمادها مبدأ محاورة الذات لنفسها؛ إلا أن هذا النوع الجديد من الحكاية بخدم الرواية بشكل ضمني وصريح، وفتح آفاقاً جديدة أمام المتلقي لفك شفرات الحوار الموجه عبر خطابات مسترسلة وفق سياقات متعددة، ساعدت في وعي وفهم أعمق لمجريات الأحداث. وبالإضافة إلى هذه الآليات المعتمدة من قبل الكاتبة في تطويع الكتابة السردية بأسلوبها المتميز في الإبداع والتصوير والتخييل البارع، نجد تقنيات أخرى اعتمدت عليها الروائية لأجل تقديم أسلوب مبسط في الكتابة ولمساعدة القارئ في الإلمام بالأحداث كاملة، نجد تقنية (الفلاش باك) أو الاسترجاع عن طريق حلم اليقظة، أو ما يسمى تيار الوعي الذي عمل على خلخلة الترتيب الزمني للرواية، ونجده طاعياً بصفة كبيرة في المتن الحكائي. إضافة إلى اعتماد

عملية تقطيع السرد وغيرها من التقنيات التي أسهمت في الإعلاء من قيمة الكتابة السردية الإبداعية لديها، لتجعل متنها الروائي غنياً بلمسات حداثيّة بسيطة، حبكتها الروائيّة بذوق وحسّ رفيع وبخبرة واعية، ونحن من هذا المنبر نثمن مجهودها المبذول الذي فتح لنا آفاقاً جديدة أمام قراءات وتأويلات متعدّدة حول الفنّيات المقترحة في هذا المتن الإبداعي الهام.

4. الخاتمة

أفضت بنا دراستنا الموسومة بالتمثيل الثقافي ومواصفات الكتابة السردية في رواية (نورس باشا) الكاتبة الجزائرية "هاجر قويدري" إلى جملة من النتائج، نوجزها في النقاط التالية:

- استطاعت الروائية أن تقدّم لنا تمثيلات ثقافية عن المجتمع الجزائري في فترة الحكم العثماني، صاغتها وفق مرجعيات هامة تنوّعت بين التاريخية والاجتماعية والسياسية والدينية، أسهمت في تشكيل الهوية الثقافية والانتماء الحضاري انطلاقاً من استحضار التاريخ المهمّش والمسكوت عنه، أفصحت عنه من خلال استدعائها الفترة العثمانية، مريدة بذلك كتابة الذاكرة المعيّبة لأجل وصل الماضي المنسي بالحاضر.

- تمكّنت "هاجر قويدري" ببراعة ناجحة من إدماج الكل الثقافي والتاريخي والأيديولوجي والسياسي، فيما هو جمالي والتعبير عنه بلغة إشارية قادرة على الإيحاء وقابلة لتعدّد القراءة والتأويل.

- حاولت الكاتبة تمثيل مجموعة من القيم الاجتماعية والثقافية والدينية بطريقة سردية جديدة وحداثيّة.

- اعتمدت الروائية على جملة من التقنيات الجديدة في السرد، منها- على سبيل المثال لا للحصر-: تقطيع السرد، خلخلة الترتيب الزمني للرواية، من خلال استخدام تقنية (الFLASH باك) أو الاسترجاع عن طريق حلم اليقظة أو ما يسمى تيار الوعي. كما استندت إلى لغة إشارية ذات حمولة ثقافية قصدت منها الكاتبة الانفتاح على الذاكرة الجمعية للقارئ الجزائري، الذي تشكّل مثل هذه اللغة الجزائرية الفصيحة والعامية والمرتبطة بالتراث أو بعض الطقوس الاجتماعية السائدة وعياً يوسع الدلالة ويجعل من النصّ يفتح على وعي القارئ بالتراث ومدى تشبّثه به.

- اتّكأت "هاجر قويدري" على الأسطورة والخرافة أثناء نسج أحداث الرواية، وقدمت نظرتها للمستقبل بعيني الخوف والترقب.

- اختارت الروائية حقبة تاريخية تكاد تكون غائبة عن المتن السردية الجزائري المعاصر، لتكون موضوعاً لروايتها ويتعلّق الأمر بفترة التواجد العثماني في الجزائر، الذي دام ما يقارب الثلاثة قرون، مخلفاً وراءه آثاراً عمرانية وثقافية مستمرة إلى يومنا هذا.

5. مراجع البحث

1. إدريس الخضراوي. (2012). *الرواية العربية وأسئلة ما بعد الإستعمار*. رؤية للنشر والتوزيع.
2. إدريس الخضراوي. (2014). *الأدب موضوعا للدراسات الأدبية*. مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية (فصلية)، 116.
3. آرثر أيزنجر. (2003). *النقد الثقافي*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
4. الصادق قسومة. *طرائق تحليل القصة*. دار الجنوب للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت.
5. الطاهر وعزيز. (1990). *المناهج الفلسفية*. المركز الثقافي المغربي، الطبعة الأولى.
6. شعيب حلفي. (2011). *سيرورة تمثيل الآخر في السرد العربي، ضمن كتاب: تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحثة الأدبي الرابع، المنعقد بتاريخ: 26-29/09/2010*. بيروت، لبنان: الإنتشار العربي، ط 1.
7. عائشة لعبادلية. (2017). *الرواية من منظور الدرس الثقافي (مقال)*. مجلة آفاق للعلوم، 231.
8. عبد الرزاق هيضرائي. (4 ماي، 2016). *التمثيل الثقافي والتمثيل المضاد*. تم الاسترداد من [Hespress: https://www.hespress.com/opinions/304897.ht](https://www.hespress.com/opinions/304897.ht)
9. عبد الله إبراهيم. (2008). *موسوعة السرد العربي*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج 1.
10. عبد الله بريمي. (2017). *الكون السيميائي وتمثيل الثقافي، يوري لوتمان نموذجاً*. مجلة فصول، (عدد النقد الثقافي)، العدد 99، المجلد 25/3، 49.
11. كريس باركر. (2018). *معجم الدراسات الثقافية*. رؤية للنشر والتوزيع.
12. محمد الخباز. (2009). *صورة الآخر في شعر المتنبي، نقد ثقافي*. بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
13. نادر كاظم. *تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط*. البحرين: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الإعلام والثقافة.
14. هاجر قويدري. (2013). *نورس باشا*. الجزائر: منشورات ANEP، سلسلة نزلة السرد.
15. يوسف محمود عليمات. (2015). *النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي*. عمان، الأردن ط 1: الأهلية للنشر والتوزيع.

