دراسات معاصرة
Contemporary Studies
مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بتيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد: 07/ العـدد: 01/ جوان (2023)، ص.151/141

التحرر والتجاذب الهوياتي (مقاربة ثقافية لرواية منبوذو العصافير لإسماعيل يبرير)

Liberation and Identity Attraction (a cultural approach in the novelManboudhou Al Assafir by Smail Yabrir)

جعفر موفق*
dj.mouffok@univ-setif2.dz
جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
(الجزائر)

د. حنان حطاب
hattab@univ-setif2.dz
جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/11/15 تاريخ القبول: 2023/04/14 تاريخ النشر: 2023/06/02

ملخص:

تندرج هذه الورقة البحثية ضمن مقولة ما بعد الحداثة، حيث أُعلن عن موت النقد الأدبي وولادة النقد الثقافي بوصفه بديلا منهجيا حتميا، يروم الكشف عن العيوب النسقية المتوارية خلف النص، ويسعى إلى ربطه بمرجعيته الثقافية المضمرة داخله وخارجه، واستجلاء الأنظمة الثقافية وتقويض مركزيتها وعلى هذا الأساس، تنفتح رواية **"منبوذو العصافير لإسماعيل يبرير"** على جملة من التمثيلات الثقافية التي تفضح الأقنعة الخفية لهذه المرجعيات. وتكشف الهجنة الهوياتية في الخطاب.

الكلمات المفاتيح:ما بعد الحداثة/النقد الثقافي/الثقافة/الأنا/الآخر/الصراع/الهوية/التحرر.

Abstract:

*This article falls under the category of postmodernism, as It heralds the death of literary criticism and the birth of cultural criticism as an Inevitable methodological alternative, aiming to reveal the parallel systemic flaws behind the text, and seeks to connect it to Its implicit cultural reference within and outside it, and clarify cultural systems and undermine their centrality, and on this basis, **Ismail Yaberer's novel "The Outcasts of the Birds(Manboudhou Al Assafir)"** opens up to a number of cultural representations that expose the hidden masks of these references and reveal the identity hybridity in the discourse.*

***Keywords:** postmodernism/ /Cultural criticism / culture/ ego/ the other/ conflict/ Identity/ emancipation.*

مقدمة:

تعد مرحلة ما بعد الحداثة مرحلة اللاتحديد واللاهوية، مرحلة اللاتجانس والفوضى. انتفت فيها كل الضوابط والحدود المنهجية، وانفتحت على واقع من التشتت والتشظي، حيث أصبحت حالة من التعددية المفرطة التي تساوت فيها كل الأشياء، والتي انتقل فيها الهامش من كونه هامشا إلى كونه مركزا. فـ"ما بعد الحداثة، هي فكرة اتجاه العالم نحو التحرر، فهي تنظر إليه كشيء عرضي، وبلا أساس ثابت، ومتنوع، وغير مستقر، وغير حتمي، فهو مجموعة من الثقافات غير الموحدة، أو التفسيرات التي يتولد عنها درجات من التشكيك في موضوعية الحقيقة،

*المؤلف المرسل.

والتاريخ، وثبات الهويات... وهي نوع من الثقافة يعكس بعض التغيرات البعيدة المدى بأسلوب لعوب، ومشتق، ومتعدد وانتقائي يطمس الحدود التي تفصل بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية، وأيضا بين الفن وتجارب الحياة اليومية. "[1]، وهي على نحو آخر تجل لموت النقد الأدبي وإقرار بنهايته من أجل ولادة النقد الثقافي[2]، الذي يبرز في مرحلته ما بعد البنيوية كنقد للتفكيكية وعدميتها[3]، كما برز بوصفه نوعا جديدا من النقد يتجاوز الجمالي في الشعر والنصوص الأدبية عامة، ليبحث في ما وراء الوعي اللغوي للنص. حيث إنه قام بقطع كل علاقة مع الجمالي بوصفه حكما قد انتهت صلاحيته، وانطلق في تفكيك قضايا النص المعروضة فيه للوصول إلى أنساقه المضمرة التي لا يعرضها النص، وإنما نجدها مخبوءة في الخطاب. "أي أن النقد الثقافي، يقرأ تحولات النص باتجاه المجتمع الثقافي الذي أنتجه، في زمان ومكان معينين، ومدى انطلاقه وحركته نحو الانفتاح على العالم أو الانغلاق على نفسه."[4] ما يعني أن المهمة الأولى له هي محاولة الوصول إلى بنيات النص العميقة وقراءتها وتأويلها في إطار مرجعياتها الثقافية التي تحيل إليها.

والحال إن أول من استخدم المصطلح في الثقافة الغربية هو فينسنت ليتش(vincent b.leitch) حيث استخدمه كمرادف لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية[5]، وقد تم فيه الاهتمام بالخطاب كمعطى أساسي في النص لأنه يحمل رسالة ثقافية مضمرة وجب الاطلاع عليها وتحليلها، وهكذا تموضع النقد الثقافي كمؤشر لنقد النصوص بدل النقد الأدبي الذي أضحى محكوما بالقيم الفنية للنص وأدبيته مهملا كل الأنساق المضمرة التي ينضوي عليها.

ولما كانت الرواية أهم نسق تعبيري عن التجربة الإنسانية، كان حضور " الهوية " حتميا في النقد ما بعد الكولونيالي لما في هذه المرحلة من تشتت وضياع لهويات الشعوب بعد حقبة طويلة من الاستعمار، وبالتالي أعادت هذه الشعوب اكتشاف هويتها من جديد، وهذا ما حاول النقد ما بعد الكولونيالي أن يبحث فيه، فقد حاول أن يتتبع "الكيفية التي استجابت بها تلك الشعوب أو المستعمرات لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه أو قاومته، أو تغلبت عليه منذ بداية الكولونيالية.."[6] إذ مثلت الهوية هاجسا نقديا وقلقا وجوديا لدى العديد من النقاد والأدباء والمفكرين، وسعى كل واحد منهم إلى تملي الأبعاد الإيتيمولوجية لهذا المفهوم الهش الفلوت. إن الهوية كمفهوم فلسفي هي حقيقة الشيء على وجه الإطلاق، أو هي الصفات الجوهرية التي تميز ذاتا عن غيرها من الذوات، أو هي بتعبير أكثر دقة "تمثلات ذهنية منقوشة في وجدان كل منا، تتعايش داخل الأفراد وداخل المجموعات الاجتماعية...وهي تتحكم في تحديد التصورات التي نكونها عن أنفسنا وعن علاقتنا بالآخرين"[7] وإن كانت الهوية في مفهومها لصيقة بالذات الواعية داخل التجربة الثقافية، فإنها هي ذاتها ما يجعلنا نميز بين ذات "الأنا" و"الآخر" داخل الصراع التاريخي الأزلي بينهما. إذ "الذات الإنسانية قد صارت اليوم مفتتة إلى كيانات سردية وهويات متصارعة، بحيث لا تتعرف إليها إلا بعد البحث عن سند ذاتي عميق يجمع بينها على نحو أصلي، كما أن العقل البشري قد بات جملة من العقول المؤقتة، التي تعاني من تشتت منهجي ومن تجزؤ في ماهيتها.."[8] وهذه الهويات والعقول المتجزئة المؤقتة هي من تشكل متكاملة هوية الأنا في مقابل هوية الآخر.

إن ما نتحدث عنه في هذه المقاربة الثقافية هو الهوية الثقافية التي تعني: " معرفة وإدراك الذات القومية ومكوناتها من قيم وعادات وتقاليد ودين، وهي السمات والخصائص التي يتميز بها شعب ما عن غيره من الشعوب، وترتبط هذه السمات والخصائص بالسلوكيات العامة لمجموع الأفراد والعلاقات السائدة، والمنتج الفني والثقافي، والتي تميز في مجموعها هذه الجماعة أو هذا المجتمع."[9] فمن أهم العناصر المشكلة للهوية هي الثقافة، وهي المنبع الذي يمد هوية الشعوب بكل الميزات التي تصنع ذلك الاختلاف بينها وبين الآخر المختلف ثقافة وهوية بطبيعة الحال، ومن هذا الطرح بالذات وجدنا أن رواية "منبوذو العصافير" للكاتب الجزائري "إسماعيل يبرير" لا تخلو من كونها مرتعا خصبا لمجموعة من الهويات المتصارعة التي تأبى البقاء في القفص الثقافي الذي فرضه انتماؤها الهوياتي، محاولة التحرر من كل القيود التي تحول دون انصهارها في غيرها من الهويات دون شروط أو ضوابط تحكم عملية الانصهار هاته.

الفضاء السردي في رواية منبوذو العصافير:

تدور أحداث الرواية في بلدة جزائرية تسمى "بلدة العين"، في الفترة الممتدة من قبيل الاستقلال إلى سنة 2014، تتوزع أحداثها على مجموعة من الشخصيات الرئيسة التي لا يتسم أي منها بالبطولة، وإنما جعلت في كليتها متساوية القيمة، بحيث كلما وجدت بطلا داخل السرد إلا وأطل من يعادله في القيمة والأهمية. بنيت الرواية على مجموعة فصول تتضمن جملة من الحكايات الفرعية، حيث يفتتح الخطاب بعنوان" مارك الأول"؛ الغريب الألماني الذي فر من وطنه إلى فرنسا ثم إلى الجزائر ليجد فيها الحب والاستقرار والأمان الذي بحث عنه لسنوات في بلاده، ثم يتزوج من خديجة التي تمثل الفتاة الجزائرية الأصيلة. وقد ركزت الرواية على مارك الألماني الذي صورته منسجما مع الثقافة الجزائرية بكل عاداتها وتقاليدها المحلية، وأكثر ما ساعده في ذلك هو لغته العربية الجيدة إلى جانب تمكنه من اللهجة الجزائرية التي لامس من خلالها قلوب سكان بلدة العين فقدموه عليهم أيما تقديم.

لقد حاول الكاتب في رواية "منبوذو العصافير" أن يفصل بين الرواية و الفصل الأول المعنون بـ: "مارك الأول" حتى يوقع القارئ في حيرة من أمره حول من يكون مارك؟، وما صلة هذا الفصل المنفصل بالرواية؟،لندخل نحو فصل جديد من الرواية عُنون بـ: "باب العين" والذي احتفى فيه بفضاء العين، وهي الرقعة التي جرت فيها معظم أحداث الرواية، ثم يُتبعها فصلاً آخرا "كأن ليلى تعوذ مجنونها" وبعدها "مجموعة حكايات عالقة" وكل حكاية تمثل تاريخا معينا كان قد تُرك ناقصا داخل الرواية ليُتمم في هذا الفصل بقدر من الإسهاب المرضي للقارئ وفضوله، ليصل إلى الفصل الأخير "مارك الثاني" والذي هو حفيد مارك الأول كما جاء في الرواية.

تقوم رواية "منبوذو العصافير" على "البطولة المتعددة" والذي يعني أن مجموعة من الشخوص الروائية هي من تشكل البطل، وليس شخصية دون غيرها من الشخصيات، ولذلك فإن هذا النوع من السرد هو من يشكل تلك الشبكة السردية العلائقية المتصلة في ما بينها، والتي تصنع عنصري الدهشة والمفارقة لدى القارئ من خلال انتقال السارد بالبطولة من شخصية إلى أخرى دون رسوها على شخصية بعينها. فبداية من مارك الذي تزوج من خديجة وغير هويته وديانته من أجلها، إلى الولهي العاشق الصوفي الحكيم الذي احتل جزءا كبيرا من أحداث الرواية ومحبوبته السعدية التي لم يظفر بها أبدا، إلى شخصية ريبيكا ابنة كوهين التي تزوجها الكافي، والتي أصبحت في ما بعد ليلى معشوقة الولهي، ثم شخصية مارك الثاني الذي هو حفيد مارك الأول. وتتصل هذه الشخصية بشخصية فضيلة وأختها التي تحدث عنهما خطاب الرواية في الفصل الأول والتي ارتبطت فيما بعد (أي فضيلة) بالهاشمي حفيد ليلى الذي فهم الحب من خلال فضيلة، وتجرع فلسفة الحب من خلال كومة أوراق للولهي فأصبح المعادل الروائي له داخل الرواية بعد وفاته.

استعانت الرواية في سرد كل هذه الأحداث بسارد يمتاز بالحياد التام، فلا يشارك في الأحداث ولا يقيم مشاعر في نفسه، وإنما اكتفى بفعل السرد من منطقة رمادية. غير أن الروائي استعان ببعض شخصيات الرواية في سرد القليل من الأحداث، منها مارك الأول ومارك الثاني، الذين كانا يقدمان تمهيدات لأدوار الشخصيات داخل الحكاية وينقلان بعض أخبارها وأفعالها التي قامت بها داخل السرد. لكن كما أشرنا أن حصة الأسد من السرد قد أخذها هذا الراوي الحيادي الذي يظهر في ختام السرد كطائر حسون كان يشاهد الأحداث من أعلى بلدة العين، وهنا تجيبنا الرواية عن المبرر والمقصد من عنوانها، إذْ كانت العصافير هي التي تقوم بفعل السرد داخل الرواية، فمنذ كانت قادمة من بلاد الآخر في قفص، إلى أن اشتراها بن معمر، إلى أن أصبحت هوسا عند الولهي، ومن ثم عند معشوقته ليلى، وهكذا توزع دور العصافير داخل السرد وبين الشخصيات من شخص يريد حجزها داخل قفص ويستمتع بغنائها داخله، إلى من يجد كل المتعة والحياة في تحريرها وإطلاق سراحها من السجن الذي كانت فيه، وهكذا يقدم الروائي سببا وجيها لاختيار اسم الرواية في آخر فصل منها حين يقول: "كان من المستحيل أن يفهم البشر أن العصافير تنبذهم، وأنها لا تحلق لإسعادهم، بل لأن السماء خالية من البشر، وكلما تسلقوها كلما زاد ألم العصافير ونبذهم للبشر، كان صعبا على البشر أن يفهموا أن العصافير لا تغني لتطربهم، لكنها تفعل لتجمل الحياة."[10] ومن خلال هذه العلاقة بين العصافير والبشر تتوزع الرواية عبر مجموعة من الأحداث لتثير بعض القضايا والأفكار التي ترتبط جميعها بخاصية من خصائص العصافير ألا وهي الحرية والانسلاخ من كل الأقفاص والقيود أو كما يخيل للرواية تصويرها على أنها كذلك[11].

انفصام الذات بين الواقع والمتخيل:

تمثل الرواية جزءا عضويا من صاحبها، وكل محاولة للفصل بينهما هي ضرب من التحامل والتعسف في القراءة والتأويل، فالرواية "ليست مجرد مجموعة من الوقائع والصور، فالحياة الخفية لإحدى شخصياتها تتغذى من الروائي نفسه بقدر ما تتغذى من الواقع الذي لا نلحظه.."[12] من هنا فإن ما يحصل في الرواية من أحداث لا يمكن أن يكون في صورته الكاملة دون ربطه بالقوة المنتجة له، سواء الثقافية أو الاجتماعية أو النفسية المتمثلة في الروائي نفسه.

يحاول خطاب الرواية منذ البداية أن يبرر هذا الربط الآلي بين الواقع الملموس وبين ما يحدث داخل الرواية، حين يصور في الفصل الأول أن مارك الثاني يستغل قصصا واقعية، تكمن في علاقته مع فضيلة وأختها مارية، ويحاول أن يجعلها قصصا خيالية داخل روايته، ويظهر هذا حين تسأله فضيلة قائلة: "هل تذكر من أكون، ...فأجاب صارخا: هو ذاته السؤال الذي تطرحه ليلى على الولهي، أليس أمرا مريبا.."[13] وهنا يبرز مارك وكأنه يعيد ترتيب كل ما مرت به فضيلة من تجارب داخل حياتها الواقعية وحولها إلى كائن افتراضي داخل الرواية يتماشى مع شخصياتها، وهذا ما يظهر جليا فيما بعد داخل الرواية حين انتقل السرد نحو بطل آخر هو "الهاشمي" والذي كان شخصا مدمنا تعرف على فضيلة التي عاشت ثلاث قصص حب فاشلة كانت قد قصتها على مارك في البداية، ليجعلها تقصها مرة أخرى على الهاشمي كشخصية خيالية داخل الرواية يقول: "حكت ما عاشته مع العشاق الثلاثة، الذين عبروا قلبها الطارد على عجل.."[14]، ففضيلة في هذه المرحلة من الرواية هي شخصية ثانية تختلف عن الشخصية الأولى التي مثلها الروائي في الفصل الأول من روايته على أنها حبيبة مارك التي يكتب لها ومن أجلها، والتي تساهم دوما في جعله يسرع في الكتابة حتى ينتهي من الرواية لتقرأها، ويجعلها في هذا الفصل مشاركة داخل الرواية كشخصية ثانية في قصة ثانية، ليؤكد أن الروائي حقا قد يأخذ من الواقع أشياء كثيرة هي من تساهم في تحريك السرد ونظم الحبكة فيه، وتركيب شبكته العلائقية المتفرعة عبر مجموعة من الأحداث والشخصيات.

يواصل مارك في استخدام شخصيات واقعية داخل روايته، وينتقل من فضيلة إلى أختها مارية، فيجعلها مشاركة في السرد أيضا، ولكنه يبين أن هناك اختلافا بينها وبين أختها فضيلة، ففضيلة كانت واقعية بشكل افتراضي، يجعل منها كائنا سهل الاختراق وسهل التوظيف داخل الرواية، ففي كل العبارات الخاصة بها نجدها تتحدث بنوع من العاطفة والتخييل، هذين العنصرين يمثلان عاملا أساسيا في تكوين شخصية فضيلة التي جعلت مارك يحتاجها في مرحلة متقدمة من الرواية، أما مارية فقد مثلت البنت الواقعية الخالية من المشاعر والأحاسيس، والتي تفكر بعقلها ملغية كل ما كان منبعه القلب والعاطفة، وهذا ما جعل مارك يقول: "شقيقتك أكثر واقعية من الكتابة عنها، لا بد أنها تعاني في حضور كائن افتراضي مثلك.."[15] فاختيار السارد للشخصيات كان مدروسا ومبررا حتى انطلاقا من التركيبة النفسية للشخصية في حد ذاتها.

إن هذه العلاقة بين الواقع والمتخيل " هي من تشكل شخصية الأديب.."[16]، لأنه كائن ثنائي الجنسية، ينتمي للواقع كما ينتمي للخيال، وتتحد هويته في التمازج بين الاثنين، لذلك دائما ما تكون نظرة الأديب للواقع مختلفة عن نظرة شخص عادي، إنه ينظر للوقائع على أنها أحداث في رواية، وللشخوص على أنها شخصيات خيالية، فالعلاقة بين الواقع والمتخيل تتحدد في كون "المتخيل بناء ذهنيا، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، وهو ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فالمتخيل يحيل إلى الواقع، والواقع يحيل إلى ذاته."[17] والعلاقة بينهما في اتصال مستمر، حيث ينطلق السرد من الواقع من خلال السارد ليعود إليه مرة أخرى مع القارئ.

كل ما نحاول ثبته من خلال هذه المقولات هو إن شخصية المؤلف حاضرة داخل الرواية بطريقة أو بأخرى، وإن الرواية بما هي أحداث تخييلية محضة فإنها تمثل جانبا كبيرا من الواقع الذي أنتجها وتحيل عليه في كثير من الأحيان، وهذا ما لم يغفل الروائي تأكيده داخل الرواية على لسان أحد شخوصه: "تسأل مارية: ما الرواية؟ لماذا تجهد كل هذا الجهد وتعزل الواقع لتراقبه من مكان افتراضي؟ " هذا السؤال الذي تسأله الشخصية هو لسان حال الروائي، لماذا نحن الروائيون نحاول دائما عزل الذات الروائية عن الذات في الواقع؟ أليست الذات الواقعية هذه هي

من أنتج الخطاب الروائي؟ أليست الرواية مجموعة من الأحداث التي أثارها ذهن الروائي انطلاقا من الواقع؟ هل توجد حقا أعمال أدبية تخييلية محضة دون دعائم تنطلق منها في الواقع؟ وهل الهوية التي يتخذها شخوص الرواية الخياليون غير الهوية التي تكون خارج هذا العالم الخيالي؟ كلها أسئلة يطرحها صاحب الرواية انطلاقا من هذه المقولة، ثم يجيب عنها بعد أن أثار مجموعة من الأسئلة والتزم الحياد ليبين عن موقفه للقارئ على لسان مارك مرة أخرى حين يقول: " لا أعرف لماذا أكتب يا مارية، في البداية كنت أقصد جائزة الطائر العالمية، لكنني لاحقا أدركت أنه لا قيمة للتتويج دون أن يؤمن شخوصك بأنهم حقيقة، كما أنه لا قيمة لشخوصك دون أن يؤمن الواقعيون بأنهم ممكنون مثلك.."[18] وهكذا يبين الروائي مرة أخرى عن مقصديته للقارئ، ويلزمه بضرورة ربط ما وُجد في الرواية بموجوده، حتى تكون الصورة أوضح والأثر كبيرا والتغير حاصلا لتتحقق الرغبة والمقصدية من وراء الكتابة.

فالمتخيل "بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته في نهاية الأمر تعبير عن رؤيا خاصة للتاريخ والواقع"[19] ولهذا استندت النصوص الروائية المعاصرة إلى المزج بين الواقع والمتخيل في محاولة منها لخلق عالم جديد ونص جديد، يرمم النقص الموجود في الواقع، ويعيد ترتيب الأشياء بطريقة خاصة، كون هذا المتخيل يمثل قناعا يستتر خلفه الكاتب ليعبر به عن أفكاره بطريقة غير مباشرة، وهكذا أصبح أداة يحركها الأديب من أجل تجاوز الواقع المرير الذي يعيشه، ومحاولة فضحه وإبداله بواقع من خيال يتيح له فرصة قول الأشياء كما يجب أن تقال، أو كما يخيل له أنها واجبة. وما كان هدفنا من إثارة هذا الإشكال والابتداء به إلا سعيا منا لتحقيق هذا الربط بين ما سنتطرق إليه من قضايا داخل الرواية وبين الواقع الذي أنتجها وحتى نبرر أن هذا الربط ليس مجحفا أوفيه تعسف أو تحامل.

الصراع الهويّاتي بين الأنا والآخر:

لطالما ارتبطت مقولة الأنا بمقولة الآخر، وطرحت كقضية فكرية عكست طبيعة العلاقة بينهما، والتي هي علاقة قهرية دوما، حيث يحاول الأنا في غالب الأحيان أن يلغي الآخر، ودوما ما يريد هذا الآخر أن يحدث ردة فعل موازية، فتكون فرصة اللقاء بينهما تقوم على الصراع والمواجهة ويحاول كل منهما فرض ذاته وعدم الاعتراف بالآخر.

إن الصراع بين الأنا والآخر هو في حقيقته صراع بين الشرق والغرب في صورته الأكبر، ولكن تمثيلاته كثيرة ومتنوعة، وقد حصرنا في هذه الدراسة الأنا والآخر بالشرق والغرب لأن تمثيلاتها في الرواية طاغية وكبيرة، ولذلك يقول إدوارد سعيد في معالجته لتلك العلاقة: "إذا كان الشرق هو الآخر بالنسبة للغرب؛ فإن الغرب سيرصد كل السمات التي يختلف بها الشرق عن الغرب بوصفها سمات دونية وربما غير آدمية.."[20]ومن هنا يتحدد مفهوم الغرب بأنه مقابل للشرق ومفارق له، ونجد أن هذا الصراع ليس حديث النشأة وإنما هو موغل في القدم، فحين نتحدث عن الشرق فإننا بالضرورة نتحدث عن الإسلام في صورته السياسية، أو العرب بصفة عامة، وهي نظرة متجذرة في الماضي مستمرة عبر الزمن يعود تاريخها إلى الحروب الصليبية التي جاءت "لترسخ صورة مشوهة للشرق العربي الإسلامي في المخيلة الغربية، بسبب المواجهة الدموية، ذلك أن الأذى الذي جلبته الحروب الصليبية، لم يقتصر على اصطدام استعملت فيه الأسلحة بل كان أولا وقبل كل شيء أذى عقليا نتج عنه تسمم العقل الغربي ضد العقل الإسلامي.."[21] ومن هنا يمكن القول أن الشرق(الأنا) والغرب (الآخر) مصطلحان اعتراهما تحول دلالي نابع من الوعي القائم لأحدهما تجاه الآخر عبر المراحل التاريخية المتعاقبة التي مر بها كلاهما.

تتشرب الرواية إذا هذا الصراع الفكري القديم، وتجعل من فضائها حلبة صراع بينهما ذات طابع فني تخيلي لا يمكن عزله عن الواقع كما أشرنا في العنوان السابق. وإن حاولنا اكتشاف ذلك في رواية "منبوذو العصافير" سنجد أن "الأنا" هي تلك الذات الجزائرية المسلمة النقية الأصيلة، والتي تتحدد في مجموعة من شخوص الرواية. ويحتضن هذه الأنا فضاء جزائري بطبيعة الحال، هو بلدة العين بكل عراقتها وأصالتها... فالفضاء والذات هنا يرمزان لكل ما هو جزائري أي بصورة أخرى يرمزان لد"الأنا"، ليأتي فعل الآخر داخل السرد انطلاقا من ذلك الغربي الكولونيالي، الذي يدخل في فضاء الأنا فيحاول ممارسة ضغطه عليها من أجل طمس هويتها، وإحلال هوية وثقافة جديدة مكانها.. ويمكن في هذه الرواية أن نحدد الآخر في كل شخصية تختلف عن الأنا هوية وثقافة وفضاء. فنجد مثلا التاجر اليهودي، ومارك الألماني، والمستعمر الفرنسي، كل هؤلاء يمثلون الآخر بالنسبة للأنا .

تتمثل الذات أو "الأنا" في رواية منبوذو العصافير شخوصا مختلفة منها خديجة وفضيلة وأختها مارية، كذلك نجد الكافي، والولهي، وسعدية... أما "الآخر" فيتمثل في مارك الأول وشخصية كوهين اليهودي وسيمون الفرنسية وريبيكا اليهودية التي تعرف باسم ليلى في الرواية. كل هذه الهويات المختلفة هي التي تَشَكّلَ مصدرُ صراع بينها أي بين الأنا والآخر.

يبدأ صراع الهويات في الرواية حين يحب مارك الألماني صاحب الثقافة الألمانية التى تقدس الحب وتعلي من شأنه وتبذل في سبيله الغالي والنفيس، أو كما يعتقدون هم أنفسهم، فحين يحب مارك خديجة يطلبها للزواج، وحين يفعل ذلك يكون في نقطة تحول كبيرة، من هوية إلى هوية أخرى، إنها نقطة اختبار يضع مارك نفسه فيها، إما أن يخرج من هويته إلى هوية محبوبته التي لا يكون لها حق اختيار أن تحب مارك كما هو أم لا، وإما أن يبقى على هويته ويخسر محبوبته إلى الأبد. هنا تظهر حقيقة الآخر الغربي من منظورين: منظور يرى أن هذا الآخر تجاوز عقدة التقيد بالهوية واختار الحب كي يعلو عليها(وهو رأي الرواية)، والآخر يعتقد أن الغربي شخص مصلحي يمكنه أن يتخلى عن جميع مبادئه وعقائده من أجل مجموعة من المشاعر البشرية الفانية، هنا يجيب الروائي على لسان سارده : "صار اسمه مالك، هكذا قضى اللام العربي على الراء الألمانية.."[22] يظهر في هذه الجملة الصراع جليا، فالهوية العربية لا تقبل أن تنفتح على غيرها من الهويات الأخرى، أو كما يريد الروائي تصويرها، ما إن حاول مارك أن يندمج مع أفراد المجتمع الجزائري حتى جعلوه يتجرد من كل خصوصياته الثقافية، دينه وعاداته وتقاليده وسلوكاته، لقد جردوه حتى من اسمه. كان من الممكن أن يُظهر الراوي مارك معجبا بالدين الإسلامي وبما شهده من عدل وأخلاق حسنة لدى المسلمين، لكنه اختار أن يجعله مضحيا بكل هويته من أجل أن يظفر بمحبوته، وهذا حتى يؤكد على الصراع الدائم والمستمر بين الأنا والآخر من جهة، ويبين في معناه العميق المضمر أن الثقافة العربية الإسلامية الجزائرية ثقافة إقصائية أحادية التفكير لا ترضى بأن تلجها أي ثقافة أخرى، ولا تقبل الآخر أيا كان جنسه دون أن يتجرد من هويته وثقافته ويحمل ثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا. وهو بهذا التصوير يجعل من ثقافتنا ظالمة ودكتاتورية ويُظهر ثقافة الآخر متسامحة ومتعددة تقبل الانفتاح والتمازج.

ثم يظهر الأمر نفسه في الرواية بطريقة معكوسة، حيث يظهر في الرواية الأنا متمثلا في الحاج الكافي الذي تزوج من ريبيكا ابنة اليهودي كوهين والتي تمثل الآخر، حيث تتخلى هذه الأخيرة كذلك عن هويتها وأول شيء تخلت عنه هو اسمها ليصبح اسمها فيما بعد زوينة، والتي تنسلخ من كل هوياتها في سبيل الحب كذلك. إن ما يريد الروائي تمريره هو أن الحب يعلو ولا يعلى عليه، مع الحب يجب أن تفتح كل الطرق وتكسر كل القيود وتتمازج كل الهويات، كل هذا من أجل أن يجتمع حبيبان مع بعضهما البعض. إلّا أن هذا غير ممكن في الثقافة العربية التي لا تعترف بالحب، والتي لا يمكن أن تسمح لأحد أن يترك هويته من أجل فتاة يحبها، أو من أجل رجل تحبه، هكذا يجد القارئ العربي نفسه في مأزق وجودي، حيث يشعر بعقدة النقص في نفسه وفي ثقافته ودينه فتجعل هذا الآخر يبدو أكثر حضارة منه وأكثر انفلاتا وتحررا ما يدفع به إلى التفكير في نهج نفس طريقته التي يتعامل بها هذا الآخر معنا وبالتالي يكون الروائي قد وفق، في نظره، في الحد من شدة هذا الصراع الهوياتي الذي لن يزول حتى وإن ظهر أنه كذلك.

إذا يستغل الروائي بعض الاختيارات السردية حتى يعبر عن رأيه وفكرته المضمرة داخل الخطاب السردي، وهي أنه يجب على الثقافة الجزائرية بكل تمثلاتها أن تقبل هذا الآخر المختلف كما هو تماما مثلما تقبلنا هو كذلك، دون أن نفرض عليه أية قيود أو تغييرات تمس هويته أو ثقافته، ولكن هذا الأمر مجرد مغالطة وسفسطة تبدو من الظاهر صحيحة ولكنها في باطن الأمر غير كذلك إطلاقا وذلك مصداقا لقوله تعالى { وَلَن تَرضَى عَنْكَ اليَهُودُ و لا النَّصارَى حتَّى تتَّبِعَ ملَّتهُم} (البقرة 19)، فالهوية في أصلها الأول لا تقبل الاختلاط والتمازج والا لما صارت اسمها هوية، ولكن الذي يمكن فعله هو التعارف لا التمازج، يمكننا أن نتعرف على الآخر عاداته وتقاليده دون أن ننسلخ من هوياتنا وعاداتنا وتقاليدنا كذلك.

الهجنة الهوياتية:

إن الهجنة الهوياتية ظاهرة ناتجة عن التخالط والتأليف الثقافي بين أبناء البشر، ومفادها "أن الهوية ليست كائنا طبيعيا هبط من السماء، بل الهوية تتكون على مر العصور وعلى مشارب فكرية متعددة. وإن الرواية في عصرنا الراهن قد تبين أن العالم قام يتجه إلى المزيد من التهجن..."[23] وإلى جانب الأنظمة المعرفية التي تقوم على إملاء الأيديولوجيات، يظل السرد هو الأداة التي تقدم الرؤى المتعددة بصورة غير مباشرة.

تمر الذات داخل الرواية بعدة تحولات بمجرد اتصالها واحتكاكها المباشر مع الآخر، ويأخذ هذا التحول أشكالا متعددة، لكنها تنتهي بحالة من الهجنة الثقافية تصيب كيان الذات وكيان الآخر بدرجات متفاوتة تحددها سيادة كيان عن الآخر من منطلق المركزية الثقافية، "التي تجعل الذات أو الآخر أو كلاهما يحملان خصائص ثقافية وعرفية دخيلة عن كيانهما، فتصبح هوية كلا منهما غير نقية وخالصة هذا ما يمكن أن نسميه بالهجنة الهوياتية، وتفقد بذلك خصوصيتها الثقافية، التي تتمثل على مستوى الانتماء والمعتقد والأيديولوجيا.."[24] وإن دخلت هذه المسميات هوية أي منا فإنها لا تكتفي بمجاورتها والبقاء معها جنبا إلى جنب كما تريد الرواية أن تصوره بمفهوم الانفتاح والابتعاد عن الهويات الضيقة، وإنما ستزيحها من أمامها تماما وتطمس كل معلم لوجودها حتى لا يبقى شيئ من هويتها القديمة وترضخ لتلك الهوية الجديدة المستحدثة.

تظهر حالة التهجين الهوياتي في الرواية أولا مع مارك، الرجل الألماني الذي امتزجت هويته الألمانية النقية مع الهوية الجزائرية المختلفة عنه، ويتجلى ذلك من خلال قيامه ببعض السلوكات التي تؤكد انصهار هويته القديمة داخل هوية جديدة، وهو بهذا انتهاك لخصوصية الذات الثقافية، يقول السارد عن مارك الأول: "اخترع عادات وسلوكيات له، حتى صدقها وأتقنها، فمثلا أصبح مالك يتعاطى تبغ الشمة، ويلف سجائر السوفي، ويحمل مسبحة، ويشرب القهوة المخلطة، وعليها عود شيح، ويردد عبارات أصيلة تزرعه في عرش أولاد الشرقي."[25] فإن أمعنا النظر في هذه العبارة من الرواية نجد أن الخطاب الروائي يصور الثقافة الجزائرية العربية بأنها كما قلنا ثقافة إقصائية؛ حيث لم تسمح لمالك الألماني بأن يصبح فردا منها بعد تغيير دينه واسمه فحسب، بل تجاوزت كل ذلك وألزمته بالقيام ببعض السلوكات التي تتميز بها تلك المنطقة حتى يصبح فردا منها وحاملا لهويتها وعاداتها وتقاليدها.

كل هذه الأشياء التي يقوم بها مارك ما هي إلا محاولة منه في الانصهار مع هويته الجديدة التي اختلط بها والتي أصبحت جزءا من كيانه الأول النقي، بهذا تصبح هويته في حالة هجنة واختلاط تبتعد عن النقاء والأصالة. إننا لا يمكن أن نعتقد بأن الهجنة التي أصابت مارك الألماني تتوقف عنده، ولكنها تمتد لتطال غيره من الشخصيات دون إرادة أو قصد، تصبح إذا خديجة الجزائرية زوجة لمالك الألماني، وما يكون في ثقافتنا العربية أن تكون المرأة تبعا لزوجها، ومتأثرة به في مجموعة كبيرة من سلوكياته، وهذا ما حصل مع خديجة "حيث أصبحت هي خديجة لالمان، وأبناؤها أولاد الألمانية.."[26] وبالتالي فإن الهجنة الهوياتية انتقلت من مارك إلى خديجة التي أصبح من أهم ما يميزها هو انتماؤها الهوياتي لزوجها الذي هو بدوره ينتمي إلى هوية مختلفة لا يمكن محوها مهما انصهر في هويته الجديدة.

كذلك يحدث مع ريبيكا اليهودية ابنة كوهين، التي تخلت عن هويتها ودستها تحت التراب محاولة قتل كل ما يمت بصلة لهويتها الحقيقية، لكن لعنة الهوية ظلت تلاحقها في كل مرة رغم انسلاخها منها وتغييرها لاسمها من ريبيكا إلى زوينة، إلا أن هويتها اليهودية ظلت تفضحها حتى في تصرفاتها اليومية، ففي الثقافة العربية تبقى المرأة وفية لزوجها خاصة وإن توفي تاركا أولادا وراءه، فتسعى المرأة لتربيتهم وتعليمهم والسهر على حمايتهم من كل سوء، إلا أن ما تظهره الرواية من أمر زوينة يختلف كثيرا عن ما تحمله المرأة صاحبة الهوية العربية، فهي تسترق السمع لشيخ حكواتي من نافذة خلف بناء المنزل ثم تقع في حبه تدريجيا ليصير معشوقها الأبدي الذي ينسيها في أولادها وزوجها وحتى في عمرها المتقدم، ويصبح لا هم لها في هذه الحياة إلا الاستماع لحكايات الولهي.

إن خلفية ليلى المستورة والتي تمثل هويتها الحقيقة هي تهديد حقيقي لها داخل العائلة، لذلك طالما أخفاها عنهم الشيخ الكافي، ثم حين اكتشف ذلك ابنه وعرف حقيقة أمه اليهودية دخل في حالة من الصراع النفسي الذي أوصله إلى الجنون، يقول الرواي: "ثم يهدأ ويطلب من الأحفاد أن يحموا ليلى، ولكن ممن ينبغي حمايتها، ويجيب الهاشمي بعين نصف مفتوحة من حقيقتها.."[27] فالحقيقة التي طالما أخفتها الأم الحنون المحبة لأبنائها عنهم قد تسببت في تشتيتهم وتفريقهم، ومن ثم إلى تفكك هذه الأسرة التي كانت لحمة في يوم من الأيام. ثم يحاول الروائي أن يخفف

من حدة التوتر الناتج من هوية زوينة اليهودية وهو ما قالته لابنها حين سألها عن حقيقتها: "أنا يهودية أين المشكل؟ هل آذيتك يوما؟ هل آذيت أهلك؟ هل طلبت منكم أن تصيروا يهودا؟.."[28] كل هذا حتى يمتزج عقل القارئ بالعاطفة ليستطيع أن يتخيل تعايش العرب مع غيرهم من الهويات حتى ولو كانت هوية يهودية، ثم إنه تعمد أن يجعل من شخصية الأم بالذات هي التي تحمل أصعب هوية يمكن أن يتعايش معها الفرد العربي وهي اليهودية. من هنا فإن اختيارات الروائي لم تكن عشوائية وانما كانت على قدر من الدقة والتنظيم المحكم والمترابط. ليواصل ابنها ويجيب على أسئلتها بإجابة هي من تفتحنا على العنوان الموالي حين يقول: "لقد زرعت دمك اليهودي بدمي.."[29] إن الرواية في مجملها لا تريد أن تحسن علاقة الأنا الجزائرية مع الآخر بشكل عام وانما خصت الآخر اليهودي بشكل خاص، لما تحمل الأنا ضده من صراع تاريخي أزلي سرمدي، وقد استعمل الروائي في ذلك مجموعة من الاختيارات السردية، فقد اختار شخصية الأم الحنون التي عاشت مع زوجها وسهرت على تربيته وتربية أبنائها وأحفادها وجعل منها حاملة للهوية اليهودية، ليرينا بأن هويتها لم تؤثر على تصرفاتها داخل الهوية الجديدة كما أنها لم تؤثر على الهوية الجزائرية أبدا، ولكنها في الحقيقة قد غيرت العديد من الأشياء داخلها، وهو ما سنتحدث عنه في هذا العنوان الموالي.

التحرر (سلطة الهوية وقوة الحب):

تبدأ الرواية خارج المتن الحكائي بعبارة: (هذه الرواية ضد الهويات الضيقة) وهي ما توضح الخطة السردية التي سيسلكها الكاتب أثناء الرواية، والتي تهدف بالأساس إلى "تفكيك الصراع القائم بين الهويات من خلال مشروعه السردي الذي يقحم فيه كيان الذات في كيان الآخر".

إن أول ما يشد القارئ إلى هذه الجزئية هو اختياره للسارد بعناية بالغة، حيث جعل منه عصفورا أو مجموعة عصافير تطير في السماء بحرية تامة، تعبر الحدود وتنتقل من ثقافة إلى ثقافة دون موانع أو تقييدات تفرضها عليهم هذه التغييرات الثقافية. إن اختيار العصفور لحمل فعل السرد هو إشارة واضحة من الكاتب إلى أن يتجه الناس صوب العصافير حتى يتعلموا منهم معنى أن تعيش حرا خارج تفكير الجماعة، وخارج الحدود التي تصنعها الثقافة وتطلق اسم الهوية عليها، لأنها في نظره مجموعة من الأقفاص هي التي حاول دائما الولهي أن يحرر العصافير منها..

نجد أن الرواية تبتدئ الحديث عن مارك حين يقدم نظرة استشرافية لما يجب أن يكون حين يقول: "الناس يتبادلون الأماكن ويحتفون بالخيال.."[30] وفي هذا دعوة صريحة من الكاتب ليتجاوز الناس عقدة الانتماء الهوياتي، ويعيشوا بين بعضهم البعض بسلام دائم، مثلما تعيش العصافير بعيدا عن البشر. فـ"لا معنى لمكان بلا نوافذ"[31] هذه العبارة قد تبدو بسيطة وسطحية، ولكن نسقها الثقافي يوحي بالكثير من الأشياء؛ لأن الأماكن المغلقة هي نفسها الهويات المعقدة، والنوافذ هي فقط من تسمح لأشعة الشمس وأصوات العصافير بالدخول إلى الغرفة، وبالتالي فإن السبيل الوحيد ليلامس هذا الآخر كيان الذات هو أن نفتح له الأبواب والنوافذ والقلوب.

إن أكثر من قدم صفة التحرر وقبول الجميع في الرواية هو الولهي، وهو شخص جزائري الأصل، دخل العشق إلى قلبه فاتشح به وصار له من اسمه نصيب. كان الولهي دائما ما يمجد الحب، ويحكي حكايات عن مجموعة من المتحابين، وكان أهم ما يقوم به هو اشتراء العصافير ليعتقها من أقفاصها المغلقة. وهذا ما جعل الولهي يكتسي نظرة عظيمة عند سكان أهل القرية، فصاروا يحتفون به ويمجدونه، ويحضرون ناديه، ويستمعون لحكمه وأقواله الصوفية المشعة بالحب والمشاعر الصادقة. "وحده الولهي لا يعترف بالهويات، لا يسأل الناس من أين وإلى أين، ولا يهتم للدم الذي يجري في العروق.."[32] فالولهي هو المثال الأول في قبول الآخر بروحه وجسده، فلا يهمه جنسه أو عرقه أو دينه، كل ما يهمه هو أن يكون هذا الآخر محبا، وأن يلقي بالا لما تقوله العصافير في السماء.

يعتقد الولهي أن الطريقة الوحيدة التي تصنع من الإنسان روحا بلا جسد هو شعورها بالحب، إن التركيز الذي يتعمده الروائي في إظهار قيمة الحب ما هو إلا تركيز على دفع القارئ للإيمان بفكرة تقبل الآخر وهويته، مثلما تقبّلَنَا مارك عن طريق الحب، وتقبّلَتْنَا ريبيكا عن طريق الحب كذلك، لكن الغريب في الأمر هو أن يطلب ذلك من ثقافة تقدس الحب بطريقتها الخاصة. إن الهوية العربية الجزائرية لها طقوسها المعلومة في الحب، تظهر أفعالا وليست مجرد أقوال، إن الفرد الجزائري لا يشعر بالحب في الشارع وبين الأشجار في الغابات، إنه تصرف غير لائق عنده

إطلاقا.. وما محاولة الروائي هذه إلا تجميل هوية هذا الآخر عن طريق كذبة اخترعها اسمها الحب اللامشروط، الذي يجعل من زوينة تحب شيخا في الخمسين بعد أن تركت خلفها زوجا ميتا وأولادا وأسرة، والذي جعل محسن يزور بيت دعارة من أجل فتاة أحبها هي الجوهر، والذي دفع بسيمون إلى معاشرة ضابط فرنسي في الجيش من أجل الانتقام لزوجها العربي.. كل هذه الأفعال هي من تشكل صفة الحب من منظور الآخر داخل الرواية..

ثم يؤكد على ضرورة أن يتحرر الفرد الجزائري من هويته الضيقة ويحمل الولهي مسؤولية ذلك ومن أجل هذا صوره كهوية جزائرية نقية، ولكن ما يميزه عن غيره من الجزائريين هو ولعه وشغفه بالحب في كل شيء، "كان الولهي يشتري العصافير من مربيها، ولم يمرّ عليه قفص إلا اقتناه بعصفوره، تبيت العصافير عنده ليلة واحدة، ثم يحملها إلى غابة اليمين ويطلقها مع شمعات الفجر الأولى، كان يحرص على أن يراها تطير، وحين ذاك يمتلئ صدره بالهواء ويتنفس بحرية.."[33]فالولهي انطلاقا من سلوكياته رجل خبر الحب وعرف مداخله ومخارجه، يفهم في لغة العصافير، ويشعر بألمها داخل الأقفاص التي كانت فيها، هو لا يعلم أن الطائر الذي ألف العيش داخل قفص لا يمكنه مقاومة الشر الموجود بالخارج، وأن كل عصفور كان يطلقه يموت بعد يوم أو يومين إما من حيوان مثله يترصد به، وإما من جوعه الناجم عن عدم كفاءته في الصيد..

ثم يواصل الخطاب الروائي دفع هذه المعاني المختبئة خلف الجمالي والتي تتسلل إلى مشاعر القارئ رويدا رويدا، ويواصل في جعل الأم التي لا يمكن لابنها أن يرد لها طلبا مصدرا أساسيا لتقبل هذا الآخر والتماهي معه، وبأن هذا التماهي ما هو إلا ضرورة حتمية يجب الوصول إليها: "ومسحت على شعري مشفقة على البتر الذي أصاب هويتي، أردتك أن تعرف أننا سواسية، الجميع يتشابهون، الاختلاف فقط في المظهر واللباس.."[34] وهذه العبارة تفضح مشروع الروائي وتجعله ظاهرا للعلن، فالأم هذا المعنى المقدس لدى المسلمين والجزائريين خصوصا تحاول أن تقنع ابنها بضرورة تقبل الآخر (اليهودي) وبأن هذا الآخر لا ذنب له في اختيار هويته، وأنه كذلك لا يوجد اختلاف بينه وبيننا، والاختلاف كله مجرد مجموعة من العادات والتقاليد التي تظهر في أشياء سطحية وشكلية كالملبس والمأكل وغيرها. وإن تعمقنا في هذا الطرح جيدا سنجد أن هذا الآخر يحاول أن يسفه العادات والتقاليد التي تشكل جزءا لا يتجزأ من هوية الفرد الجزائري وبالتالي يمكن التخلي عنها بسهولة تامة، خصوصا وأن الذي يقنع هذا الأنا بذلك هو أمه، فالأم تقنع ابنها بالعاطفة دون حجة ويأخذ عنها ابنها كذلك ما تريد منه بالعاطفة دون حاجة لاستعمال العقل.

حين نقرأ رواية "منبوذو العصافير"، فإننا نستشعر قيمة الحب وقوته فالحب "يفعل الكثير بالمحبين، يعيد تشكيلهم وتلوينهم.."[35] إذ لا طاقة للهويات الضيقة والمحدودة أمام القوة الجبارة للحب، كما تصورها الرواية "توجد فتاة جميلة ووحيدة اسمها فضيلة، لكنها خسرت الكثير في حياتها مثلي، تعرفين يا مَّا هي تجعلني أشعر أن القفص الذي كنت فيه قد تحطم.."[36] فالحب قادر على تكسير كل الحواجز والإثنيات التي من شأنها أن تقيد الإنسان وتلغي من حريته المزعومة.. ليعبر بنا من كل هذا إلى الوطن من خلال الأم دائما، التي هي المعبر الوحيد الذي نشعر من خلاله بالأمان والطمأنينة: "وفي حيرة الوطن اختار أن تكون أمه هي الوطن، حتى تزوج فصار متعدد الجنسيات.."[37] فالوطن كذلك جزء من هوية الإنسان وهو الرقعة التي تضمن له ممارسة كل مكونات هويته، فإن فقد الوطن فقد فقد الهوية معه.

إن الوطن في هذه الخطاب يمثل مصدر حيرة كبير، ما هو الوطن؟ وما هي الهوية؟ لذا جعل محسن يقر بأن أمه هي الوطن، والتي كانت هجنة هوياتية فهي يهودية من زوج جزائري، ليبقى سؤال الوطن محيرا وعقبة تعترض طريق المؤلف لتظهر في هذا الجزء من الرواية: "ماذا نفعل بالوطن؟ إذا كنا بلا أهل؛ وماذا نفعل بالأهل إذا لم نعثر على الوطن؟"[38] وهذا الخطاب ما هو إلا تضليل للقارئ من أجل أن يدفعه بعيدا خارج قفص الهوية كما يصوره.

وفي خضم كل هذا الصراع يعود بنا خطاب الرواية ليبين لنا عظمة العصافير ودورها الهام جدا في حياتنا حين يقول على لسانها: "العصافير في الأقفاص تفقد معنى الحب، لا تغني لتمتع الناس بل لتبكي حرمانها، لا تأكل لتعيش بل لتشهد تحريرها، ولا تقفز فرحا بل لتبدد يأسها، العصافير إذا دخلت الأقفاص تصير مثل البشر إذا حرموا

الحب، مجرد أجساد موجوعة."[39] ليؤكد مرة أخرى أن الحب أكبر من أي شيء، وأن الحب يمنح الإنسان حريته، وأن الحب هو السبيل الوحيد الذي يجعلنا ننفتح على الآخر دون ضوابط أو قيود، فالحب هو الذي يجمل تشوهات هذا العالم الخرب، الذي يقيد كل شيء ويسيج حرية الإنسان بسياج من نار.

إن الحب حسب الرواية هو المبرر الوحيد لكل آثامنا وأفعالنا وكل ما قد يرفضه أي مجتمع أيا كانت طبيعته، فنحن كما يقول الروائي في عبارته الخطيرة هذه: "كلنا منك وأنت من عشق."[40] فإن كانت الأم هي كل شيء بالنسبة لابنها وكانت مصدره الأول للحب والحنان فإنها الطريق الأول لتشكيل هذا الأنا داخل الثقافة الواحدة فكما يقول الشاعر حافظ إبراهيم (الأم مدرسة إذا أعددتها* أعددت شعبا طيّب الأعراق) وهذا ما يجعلنا نقر بمدى ذكاء وخبرة الروائي في انتقاء شخصياته وآلياته السردية ليوصل من خلالها ما يريده دون عناء أو حاجة للتبرير.

خاتمة:

تجعلنا هذه الدراسة الشيقة، ندرك مدى قدرة وكفاءة الجمالي على اختزان المضمرات، وحملها دون أن يشي بها على وجه الصراحة، إنها قوة جبارة استدعت حقا ظهور هذه المقاربات النقدية الثقافية التي تمكن من كشفها ونزع الستار عنها.

إن الهوية بكل تمظهراتها وتمفصلاتها التي وجدت في الرواية، قد تشكلت عبر مجموعة من الشخصيات التي تربط بينها علائق سردية متينة، أحسن الروائي توظيفها، وعطل كل عشوائية قد تصل إلى أي جزء منها، وكما تلزم القراءة الثقافية شخوص الرواية كل المسؤولية عما في داخلها، فهي كذلك تقوم بدور ثقافي مهم يتمثل في تجلية المضمرات التي تكتنف الشخصيات والتي تلازمها طوال فترة السرد، من أول نقطة إلى آخرها.

إن قضايا ثقافية مثل قضية الهوية والأيديولوجيا والانتماء، لا يمكن أبدا حصرها في منجز سردي تخيلي مغلق، إنها أكبر من أن تحوصها مجموعة من الكلمات، إنها تمثل عالما موازيا يظهر في تجلية هدف الشخصية الواقعية الأولى ألا وهي المؤلف، في تمرير مشروعه السردي الذي هو "إبطال وتعطيل ونقد الهويات المتصارعة الضيقة"، من أجل عالم تتعايش فيه جميع الهويات التي يمكن أن نطلق عليها اسم "الهويات الكاملة"، وهذا من خلال جعل العنصر الأجنبي يكتسح الذات ويتلاقح معها من أجل إنتاج جيل هجين لا يعترف بالهوية ولا الانتماء في ظل انتفاء كل هذه المسميات.

الهوامش:

1تيري إجلتون :أوهام مابعد الحداثة ،ترجمة منى سلام ،مركز اللغات والترجمة ،أكاديمية الفنون، ص 7، 8.

22 ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، ص20128

3ينظر، إيمان برقلاح، النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات خنشلة،العدد1، ص80

4عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، (قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2013، ص10 4

5إيمان برقلاح، المرجع نفسه، ص80

6 مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد7، العدد18، ص228

7 شريفة بريجة، مفهوم الهوية: النشأة والتطور في تاريخ أوروبا الحديث، مجلة أنثروبولوجيا، جامعة محمد بن أحمد وهران المجلد7، العدد2، 2021،ص129

8فتحي المسكيني :الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص40.

9محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص2609

10إسماعيل يبرير، منبوذو العصافير، حبر للنشر، الأبيار، الجزائر، 2019، ص161.

11 ينظر، صراع الهوية بين الأن والآخر، د.محمد حكيمي، جامعة زيان عاشور الجلفة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد09، العدد5، 2020، ص401/400.

12زياد العود: الواقعي وغير الواقعي في الحمامة الزرقاء، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد482، 2001، ص137.

13الرواية، ص10
14الرواية، ص98
15الرواية، ص14
16كيمن كرانت، موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية الرومانسية الدراما الدامي والحبكة) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المجلد 3، ط1، 1983، ص20
17حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002، ص55.
18الرواية ص145
19آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011
20إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة السلطة الإنشاء، تر كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان، ط1984،1 ص814.
21عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، ص179.
22الرواية، ص16
23تمثلات الهجنة في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي؛ قراءة على ضوء المبدأ الحواري، شهريار نيازى، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة، كانون الأول، 2018، طهران، العدد 32، ص52
24صراع الهوية بين الأن والآخر، د.محمد حكيمي، جامعة زيان عاشور الجلفة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد09، العدد5، 2020، ص404.
25الرواية، ص17
26الرواية، ص18
27الرواية، ص74
28الرواية ص76
29الرواية، ص76
30الرواية، ص9
31الرواية،ص9
32الرواية، ص79
33الرواية، ص90
34الرواية، ص63
35الرواية، ص79
36الرواية، ص91
37الرواية، ص135
38الرواية، ص136
39الرواية، ص90
40الرواية، ص69