مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 21 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2025 الصفحات 622- 673

الأنساق الثّقافية في رواية " الحب، الفانتازيا" لآسيا جبار

The Cultural Patterns in Assia Djebar's "Love, Fantasy"

سامية سماعيل [1]،*

[1] *المركز الجامعي مرسلي عبد الله/ تيبازة (الجزائر)، smail.samia@cu-tipaza.dz*

تاريخ الإرسال: 2025/08/13 تاريخ القبول: 2025/10/27

الملخص:

نسعى من خلال هذه الورقة البحثيّة إلى الكشف عن البنية العميقة لرواية "الحب، الفانتازيا" لآسيا جبار، من خلال تتبّع الأنساق الثقافيّة التي تتوارى أثناء السّرد، وتوجّه دلالاته، بما في ذلك النّسق الديني، نسق الثّورة، نسق اللّغة، والنّسق الشعبي. حيث اعتمدنا شواهد نصية دقيقة، وقمنا بتحليلها محاولين الكشف عن مدى ارتباطها بهذه الأنساق وتعبيرها عنها، مع الاستعانة بآراء نقاد تناولوا مفهوم النّسق في قراءاتهم، بهدف الكشف عن البعد الإيديولوجي والثقافي المضمَر. وانطلاقًا من هذا، حاولنا الإجابة عن تساؤلات رئيسة، من أبرزها: ما هي الأنساق التي تغلب في هذه الرواية؟ ما الهدف من الاستعانة بهذه الأنساق أثناء الكتابة؟ وكيف تجلّت الأنساق الثقافية في الرواية؟

الكلمات المفتاحية:

النسق؛

الثقافة؛

الدين؛

الثورة؛

اللغة؛

ABSTRACT:

We aim through this research paper to uncover the deep structure of Assia Djebar's novel "Love, Fantasia" by tracing the cultural patterns that remain hidden during the narrative yet guide its meanings. These include the religious pattern, the revolutionary pattern, the linguistic pattern, and the popular pattern. We relied on precise textual evidence and analyzed it in an attempt to reveal the extent of its connection to these patterns and its expression of them, while drawing on the views of critics who have addressed the concept of "pattern" in their readings, with the aim of uncovering the implicit ideological and cultural dimensions. Based on this, we sought to answer key questions, most notably: What are the dominant patterns in this novel? What is the purpose of using these patterns in the writing process? And how are the cultural patterns manifested in the novel?

Keywords:
Pattern,
Culture,
Religion,
Revolution,
Language,

* سامية سماعيل.

مقدمة:

يُستعمل مصطلح النّسق في مجالات معرفيّة مختلفة، فهو مصطلح متعدّد المعاني ما يسمّى باللّغة الفرنسية Polysémique إذ يدلّ في معناه العام على نظام من العلاقات أو البُنى المترابطة التي تنظّم ظاهرة معيّنة. ويشير النّسق في اللّسانيات، إلى البنية الصّوتية أو النّحوية للّغة، بينما يدلّ في علم الاجتماع على النّظم الاجتماعية كالعائلة والدّين والسّياسة، أمّا في الفلسفة والمنطق، فيُستخدم للدّلالة على منظومات فكريّة أو استدلاليّة متكاملة، غير أنّ أكثر المجالات التي برز فيها مصطلح النّسق هو المجال الأدبي والنقدي، حيث يُقصد به البُنى الثّقافية والقيميّة التي تشتغل في ثنايا الخطاب الأدبي، مُعلِنة عن حضورها ومؤثّرة في دلالاته ومضمونه بشكل مباشر.

ونذكر الناقد عبد الله الغذامي، الذي اعتمد مفهوم النّسق؛ للكشف عن المضمر الثّقافي داخل النّصوص، مثل الأنساق الذكورية أو الاستعمارية أو الدّينية، التي تتوارى خلف الشّكل الجمالي، ولكنّها تسهم في إنتاج المعنى وتوجيهه. ونسعى من خلال بحثنا هذا إلى إبراز الأنساق، الّتي تغلب في رواية "الحب، الفانتازيا" لآسيا جبار، وذلك بوصفها عنصرا رئيسا في تشكيل وعي الأفراد ورؤيتهم للعالم، كما تحضر عبر مضمون وبنية الخطاب معا، ولكن ماهي الأنساق التي تغلب في هذه الرّواية، وما الهدف من الاستعانة بهذه الأنساق في الكتابات، وهل هناك ما يربط بينها؟

سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال استخراج عيّنات، تتضمن الأنساق المختلفة، من رواية "الحب الفانتازيا" والكشف عن طبيعتها وآلياتها في التّأثير على المعنى، واستجلاء الوظائف التي تؤدّيها داخل النّص الأدبي، بما يسهم في تقديم قراءة ثقافيّة معمّقة لهذه الرّواية.

ومن الدّراسات النّقدية التي تناولت رواية "الحب، الفانتازيا" من زوايا مختلفة، نجد مقال "تمثّل صورة الآخر في رواية الحب الفانتازيا" الّذي ركّز على تحليل تمثيلات الآخر في النّص، ومقال "الصّمت في رواية الحب الفانتازيا" باللغة الفرنسية، والذي بحث في دلالات الصّمت ووظائفه السّردية، إضافة إلى دراسة " L'identité chez Assia Djebar à travers L'amour, la Fantasia" التي حلّلت أبعاد الهوية في الرّواية، وربطتها بالسّياقات الثّقافية والتّاريخية.

مفهوم النّسق:

يشترك لوتمان Jurij Lotman مع إيكو Umberto Eco في مقاربة مصطلح النّسق ثقافيّا. "فالنّسق عنده أصبح دالا على تاريخ الثّقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامّة. وهذا يقتضي جعل الأنساق الثّقافية تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور التّاريخ المختلفة، ووصف أنماطها لتحديد الخاصيّة الكلّية الجامعة للثّقافة الإنسانيّة بشكل عام" (Sebeok, 1994, p. 124.) والنّسق عند ميشيل فوكو Michel Foucault عبارة عن "علاقات تستمرّ وتتحوّل، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها ويعمل النّسق على بلورة منطق التّفكير الأدبي في النّص. كما يحدّد النّسق الأبعاد والخلفيّات التي تعتمدها الرّؤية" (علوش، 1985، صفحة 211) وهو أيضا "بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلالها يفكرون" (الحجيلان، 2009، صفحة 32)

نفهم من هذا أنّ زوايا النّظر إلى هذا المفهوم متعدّدة، حيث تُشير إلى طبيعته المعقّدة والمتداخلة بين ما هو معرفي وثقافي وتاريخي. ففي تصوّر لوتمان وإيكو، يغدو النّسق أداة لفهم البنية المتغيّرة للثّقافة في امتدادها التّاريخي، بينما يقدّمه فوكو كبنية فكريّة تعمل خلف الظّاهر، تُنسّق العلاقات وتعيد تشكيلها بمعزل عن عناصرها الظّرفية. أمّا التّعريف الأخير، فيُضفي على النّسق طابعا شموليّا، بوصفه سلطة رمزيّة تصوغ منطق الحياة والفكر في كلّ عصر. هذه الرّؤى، وإن اختلفت من حيث التّحليل، تتّفق في النّظر إلى النّسق كقوّة خفيّة لكنّها فعّالة، تنظّم التجربة الإنسانيّة وتوجّه تمثّلاتها الأدبيّة والفكريّة.

ويقول نعمان بوقرة عن النّسق على أنّه: "ما يتولّد عن تدرّج الجزيئات في سياق ما، أو ما يتولّد عن حركة العلاقة بين العناصر المكوّنة للبنية، إلاّ أنّ لهذه الحركة نظاما معيّنا يمكن ملاحظته وكشفه..." (بوقرة، 2009، الصفحات 140-141) يتضح من خلال هذا التعريف أنّ النّسق ليس مجرّد تجاور عناصر، بل هو حركة منظّمة تولّد دلالة من خلال ترابط مكوّناته. ويوجّه هذا الطّرح النّظر إلى الدّينامية الدّاخلية للنّص، حيث يصبح فهم المعنى رهيناً بكشف العلاقات التي تضبط هذا التّفاعل.

1-النّسق الثّقافي:

أصبح مفهوم النّسق متضمّنا أبعاد النّص كافّة ومكوّنا لأسس تلقّيه وتأويله وسبل التّفاعل معه. فالنّسق الثّقافي من الرّكائز التي تميّز مشروع النّقد الثّقافي عند "ليتش" (Leitch)؛ إذ يشتغل النّقد على أنظمة الخطاب الظّاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثّقافية" (Leitch, 1992, p. 3). نفهم من هذا أنّ هناك بُعدًا عميقًا في تصوّر النّسق داخل مشروع النّقد الثّقافي، حيث لا يُنظر إليه كمجرّد عنصر مضاف إلى النّص، بل كمكوّن بنيوي شامل يتخلّل جميع أبعاده، بدءًا من إنتاجه وصولًا إلى تأويله. فالفكرة الجوهريّة هنا تكمن في أنّ النّسق ليس مجرّد خلفيّة ثقافيّة تحيط بالنّص، بل هو البنية الحاملة لمعانيه العميقة، والصّوت الّذي يتكلّم من خلاله النّص، أحيانا دون وعي من المؤلف نفسه. وما يميّز طرح ليتش في هذا السّياق هو انتقال النّقد من التّركيز على البنية اللّغوية الجماليّة أو الدّلالية للنّص، إلى مساءلة الأنساق التي يُعيد إنتاجها، سواء أكانت أنساقا دينيّة أو اجتماعيّة أو استعماريّة... إلخ. لذلك، يُعدّ النّسق الثّقافي مفتاحا للتّعرف على الثّقافات الأخرى، التي تشكّل سلطة النّص وتُمارَس من خلال اللّغة.

إنّ النّسق الثّقافي لا يُعدّ مجرّد إطار خارجي يحيط بالإنسان، بل هو بنية باطنيّة تتسلّل في معتقداته وأنماط تفكيره "إنَّ النسق يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية لا تتحقّق إلا في وضعية معدّة، بيّنة ومقيّدة" (بن سنوسي و محمد حساين، 2022) والأنساق الثّقافية هذه "أنساق تاريخيّة أزليّة وراسخة لها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النّوع من الأنساق، وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء، أو في الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنّكت." (الغذامي، 2005، صفحة 80) بحيث تتشكّل ملامحه منذ الطّفولة الأولى من خلال التّنشئة الاجتماعية، وتُعاد صياغته باستمرار عبر التّفاعل مع المحيط الثّقافي. وهو لا يُكتسب فقط بالفطرة أو بالوراثة، بل يُعاد إنتاجه عبر التعايش

والاحتكاك مع ثقافات مغايرة، فيتحوّل إلى مرجعيّة داخليّة توجّه الفرد في إدراكه لذاته والعالم من حوله، سواء بشكل واع أو لا واع. وهكذا، يصبح النّسق الثّقافي قوّة مهمّة في تشكيل الهويّة، وفي رسم حدود المسموح والممنوع داخل الحياة الاجتماعيّة، كما أنّه يمثّل أحد المفاتيح الأساسيّة في فهم البنية الذّهنية العميقة للإنسان داخل أيّ مجتمع. بعدما تعرّفنا على مفهوم الأنساق الثّقافية، ننتقل الآن إلى الجانب التطبيقي، حيث سنقوم باستخراج الفقرات السردية التي تُجسّد الأنساق الثقافية التي اعتمدتها آسيا جبار في روايتها. وسنستدلّ بهذه الفقرات من أجل إبراز مدى انسجام مضامينها مع تلك الأنساق، وبيان حضورها ضمن النّسيج السّردي للنّص.

1-1النّسق الدّيني:

يشكّل النّسق الدّيني في رواية "الحبّ، الفانتازيا" أحد أبرز تمظهرات البنية الاجتماعيّة والرّمزية للشّخصيات، لاسيما النّسوية منها. ويتمثّل هذا النّسق في تحريم الخوض في كلّ ما يتعلّق بالدّين أو رموزه أو الشّعائر، إلاّ في إطار الطّاعة والاحترام المطلق، إذ كما يُعرف المحظور الديني في الرواية بأنّه: "المساس بقداسة الدّين، وكلّ ما يمتّ له بصلة من قريب أو من بعيد، بمعنى أنّه الأمور الّتي لا يجب التّحدث فيها تصريحا، أو تلميحا، أو إعلان ممارستها، أو القيام بانتهاكها" (صياد، 2018) هذا التحديد الصّارم يشير بوضوح إلى جميع ممارسات الشخصيات، سواء في تعبيرها عن الإيمان أو في صمتها عن الأسئلة الحارقة دون المساس بقداسة الدّين.

يظهر النّسق الدّيني كعنصر مهيمن في بنية السّرد، ليس من خلال تصوير الممارسات الدّينية فقط، بل من خلال التّفاعل المعقّد بين الدّين والأنوثة، بين الجسد والروح، وبين الامتثال والتمرّد. "فتُعيد الرواية إنتاج النصّ التراثي عن طريق المحاكاة Imitation أو التحوّل Transformation" (بشلم، 2017). فالكاتبة تنسج عالماً أنثويًا يتحرّك في دائرة مغلقة من الشّعائر اليوميّة، تتكرّر بطريقة تعبّر عن الإيمان العميق من جهة، وعن الخضوع للنّسق الاجتماعي والدّيني من جهة أخرى. فالنّساء، كما تصفهنّ الكاتبة، لا يقصّرن في أداء الصّلوات اليوميّة، وكأنّهن يستمددن من هذه الطّقوس طاقة وجودهنّ، ويحمين بها أنفسهنّ وهوياتهنّ في وجه واقع مخيف ومجتمع يضيق بهنّ. يظهر ذلك فيما يلي: "هذا الحضور، القادم ممّا وراء القبر، يدفع النّساء إلى الحرص على ألاّ تفوتهنّ أي صلات من صلوات اليوم" (DJEBAR, 1995, p. 5)، وفي قول الكاتبة أيضا "جدّتي وأنا، كنّا أوّل من استيقظ، لأداء الوضوء من أجل الصّلاة " (DJEBAR, 1995, p. 83) تتجلّى الممارسات الدّينية في سلوك النّساء من خلال الطّقوس اليوميّة كالصّلاة والوضوء، لا بوصفها مجرّد واجب وعبادة، بل بوصفها امتدادًا للذّاكرة الجماعيّة ومجالا لإعادة إنتاج الانتماء والهويّة.

تذهب الكاتبة إلى أبعد من ذلك في استعمال النّسق الدّيني وذلك عبر ربطه بالجسد الأنثوي، ذلك الجسد المحكوم دوما بمنظومة الاحتشام والانضباط. فعندما تقوم النّساء للصّلاة، لا يظهر في المشهد سوى الحجاب والأجساد النّحيفة، الهزيلة، الصّامتة، مغمضة الأعين، مغطّاة بالكامل، وكأن الطقس الديني يسحب من الجسد كلّ حيويته ليحوّله إلى كيان رمزيّ، منزوع الإرادة، يمارس طقسه في حالة من الخشوع الرّوحي والجسديّ: "فجأةً، تقوم خمس أو ستّ نساء، وقد غُطّيت رؤوسهنّ وأكتافهنّ بالكامل بالحجاب، نحيلات، صامتات، أجفانهنّ مغمضة،

متيبّسات ومتهالكات في آن واحد، بفعل الطّقوس الدّينية الاسترضائيّة." (DJEBAR, 1995, p. 5) لا تكتفي هذه الصّورة المكثّفة، المكتوبة بلغة بصرية غنية، بوصف سلوك النّساء وهندامهنّ، بل تفكّك وبدقّة العلاقة المركّبة بين الدّين كسلطة ثقافيّة، والجسد كموضوع لهذه السّلطة. فالصّمت، والانقباض، والسّكون، ليست أوصافًا عابرة، بل دلالات تكشف عن أثر الإيمان المتوارث حين يتحوّل إلى طقس يُمارس خارج السّؤال والاختيار. يأتي صوت الكاتبة أحيانًا ليعبّر عن رغبة عميقة في التّفاوض مع هذا النّسق، لا بقطيعة تامة، بل بنزعة تفاوضيّة تحاول أن تُبقي للمرأة هامشًا من الحركة، وإن كان محدودًا. تقول: "يمكننا على أيّ حال أن نقوم بأمور 'على الطريقة الفرنسيّة'! طبعا لا، حفظنا الله، الخروج من دون حجاب، أو ارتداء تنّورة قصيرة، أو التعرّي أمام الجميع، لكن أن نقول مرحبا مثل النّساء الفرنساويات، أو أن نجلس على الكرسيّ مثلهنّ، فلم لا؟ أما خلقنا الله أيضًا؟" (DJEBAR, 1995, p. 11) هذا التّصريح لا يعكس رفضا للدّين، بقدر ما يكشف عن توتر الهوية بين نظامين ثقافيين متضادّين: النّسق التقليدي الذي يشترط الطّاعة والالتزام، والنّسق الحديث الّذي يغري بالتّحرر من القيود. والكاتبة، بما تملكه من وعي أنثوي متقدّم، لا تنكر انتماءها للنّسق الدّيني، لكنّها تتحرّى حدوده، وتبحث عن معنى للذّات داخل هذا التّناقض.

من خلال هذه التّوترات اللّغوية والرّمزية، تقدّم آسيا جبار تصوّرا غنيّا ومعقّدا للنّسق الدّيني، بوصفه ليس فقط مجموعة من الممارسات الشّعائرية، بل كنظام ثقافي متغلغل ومتجذّر في تفاصيل الحياة اليوميّة الاجتماعية، وفي تصوّرات النّساء عن ذواتهنّ، وفي علاقتهنّ بالمجتمع، وبالجسد، وباللغة. وهو نسق لا تُقدَّمه الكاتبة بشكل أحاديّ، بل في تداخله مع الذّاكرة، والموت، والهويّة، والتّاريخ، والاختلاف الثّقافي. هكذا، تصبح الطّقوس الدّينية في الرّواية مسرحا لصراع داخلي لا ينتهي، بين إرادة الطّاعة والرّغبة في التّمرد، بين القداسة والانكسار، بين الله والمرأة.

كما لم تغفل آسيا جبار عن الحديث عن الرّسل في روايتها، ويتجلى ذلك من خلال مقاربتها لشخصيّتي النّبيين إبراهيم عليه السلام ومحمّد عليه الصّلاة والسّلام ضمن منظور حميمي وشاعري، يزاوج بين الذّاكرة الفرديّة والوعي الدّيني الجماعي. ففيما يخص النّبي إبراهيم، تقول: "إبراهيم، الّذي كان يرى في حلم يؤرّق لياليه، الملاكَ جبريل يطالبه، باسم الله، بالتضحية بابنه" (DJEBAR, 1995, p. 109) فإن حضور قصّته في الذّاكرة الطّفولية للكاتبة يكتسب بعدًا شعريًا حسيًا. فهي لا تكتفي بسرد واقعة الذّبح، بل تدمجها في طقس سنويّ متكرّر يُبثّ عبر الإذاعة، ويتسلّل إلى وعيها الطّفولي من خلال صوت " صادح Ténor" الّذي أدّى "مرثية إبراهيم". هذا الصّوت، الآتي من تاريخ عربي غنائي، يحكي قصّة الذّبيح بصوت واحد يجسّد الأب، والابن، والأم، والملاك، والقدر نفسه. وهكذا تغدو القصّة القرآنية جزءًا من تشكيل وجداني مبكّر، لا يحمل فقط المعنى العقدي بل يمتزج بالحسّ اللّغوي، بالصّوت، بالحنين، بالخوف، وبإدراك الألم النّبوي. تعود هذه المشاهد في عمق الكاتبة، لا باعتبارها سردا دينيّا فقط، بل بوصفها نشيدا داخليّا يربطها بجذور الإيمان والتّقاليد واللّغة. وفي حديثها عن النّبي محمّد صلّى الله عليه وسلّم تقول: "النّبي، في بداية رؤاه، كان يعود من الغار مضطربًا إلى حدّ أنه "كان يبكي"، كما كانت تؤكد عمّتي، وهي نفسها متأثّرة وكانت لالة خديجة، زوجته، تواسيه." (DJEBAR, 1995, p. 110) تستحضر

الكاتبة الرّواية النّسائية التي تنقلها "العمّة"، والتي تتجاوز مجرد الحكاية الدّينية إلى إعادة تأويل رمزية للدّور الّذي لعبته المرأة في بداية الإسلام. لالة خديجة، كما ترويها العمّة، ليست فقط أولى من آمن، بل إنها كانت الحاضنة العاطفيّة للرسول في لحظة اضطرابه بعد أولى رؤاه، حين عاد وهو يبكي، لتضمّه إلى صدرها في مشهد يفيض بالحنان والتّقوى معا. هذا التّمثيل يعطي للمرأة مكانة جوهرية في التّأسيس الرّوحي للدّين، إذ تصبح هي الحاضنة الأولى للوحي، المؤمنة قبل الجميع، والمؤكّدة من خلال حبها على صدق الرّسالة. إنّ آسيا جبار لا تتحدّث عن خديجة بصفتها تابعا، بل بصفتها شريكة في النّبوة من حيث الإيمان والدّعم، ممّا يتيح للقارئ تأمّل النّسق الدّيني من زاوية أنثوية غير تقليديّة، تُعيد ترتيب الأولويات في تمثيلات السّرد الدّيني.

تقدّم آسيا جبار النّسق الدّيني ليس بوصفه قوّة ذاتية تمارس تأثيرا فرديا فقط، بل كنسق اجتماعي وأخلاقي يؤثّر في جميع أبعاد الحياة اليومية للجزائريين. إذ يسيطر الدّين على السّلوك الفردي والجماعي ويقيّد المرأة من خلال تقاليد الطّاعة والصّمت في فترة يتصارع فيها نظامين ثقافيين متضادّين.

1-2نسق الثّورة

تتجلّى قوّة وأهمّية النّسق التّاريخي في رواية "الحب، الفانتازيا "من خلال توظيف آسيا جبار للذّاكرة الشّخصية والجماعيّة في الآن نفسه، واستدعاء تفاصيل الثّورة الجزائريّة لا بوصفها حدثا من الماضي، بل كجرح حيّ، متجدّد، يسكن جسد النّص ويمدّه بأشياء جديدة. حيث قامت بإعادة توثيق الوقائع الّتي لم تُسجّل في النّصوص الرّسمية، "ففي غالب الأحيان يُساهِم الأديبُ ـ مُرغَما ـ في تسويق خطاب، تَشكّل في ذهنه بفعل الخطابات المرجعيّة التي غذَّت موهبته الإبداعيّة" (شنافي، 2023) أين لجأت إلى شهادات وصور تاريخيّة حيّة من شخصيّات جزائريّة وفرنسيّة، لكي تعيد بناء التّاريخ من زاوية مختلفة وتعطي مكانة بارزة للمقاومة الشّعبية في تاريخ الجزائر. ويتجسّد العنف الاستعماري في أقصى تجلياته في قول الكاتبة: "هاتان الجزائريتان – الأولى تئنّ تحت وطأة العذاب، متصلّبة نصف صلابة، تحمل قلب جثة فرنسيّة في راحة يدها الملطّخة بالدّم، والثّانية، في اندفاع بطولي يائس، تفجّر جمجمة ابنها كما لو كانت قنبلة ربيعية، قبل أن تموت مطمئنّة –، هاتان البطلتان تدخلان هكذا التّاريخ الجديد." (DJEBAR, 1995, p. 10) تكشف آسيا جبار عن مأسوية هذا المشهد التي تكمن في مدى عسر وعمق القرار الأنثوي، حيث تغدو المرأة في لحظة ما فوق بشرية: كائنًا يتجاوز جسده، عاطفته، وحتى غريزته الأمومية، ليختار أفقًا أوسع من الذّات، في الحقيقة هي لا ترثي، ولا تحتفي، في حدث كهذا بل تقيم مقاما شامخا للمرأتين لا بصفتهما رمزين، بل بصفتهما كينونتين، نازفتين، متجاوزتين للموت، تدخلان التاريخ الجديد.

يمتد النّسق التّاريخي ليأخذ شكلا شبه توثيقي في الحكايات التي تتناقلها الشّخصيات النّسائية، حيث يتحوّل البيت الجزائري إلى فضاء مقاومة يتجاور فيه المعيش واليومي مع ما هو ثوري. مشهد اقتحام الجنود للمنزل، والبحث عن الرّصاص، ثم إحراق البيت، يعيد إلى الذّاكرة الجماعيّة ممارسات جيش الاحتلال الفرنسي في قمعه للأهالي وتفكيكه للبنية العائليّة كاستراتيجية حرب. تقول الراوية: "وقع اشتباك بين الجنود والمقاومين في طريق كان يمرّ عبر الغابة المجاورة. اقتحموا بيتنا في نفس اليوم. كانوا يبحثون عن "الدّليل"، ووجدوه فعلا: فقد كنا نحتفظ ببعض ملابس

الإخوة، بل وببعض الرّصاص. أخذوا والدتي، وكذلك زوجة أخي. وأحرقوا بيتنا للمرّة الثّالثة." (DJEBAR, 1995, p. 72) ممّا يفضح حجم الانتهاك الممارس ضد النّساء، ليس فقط كضحايا، بل كرموز حاملة لذّاكرة المقاومة. في هذا الجزء من الرّواية –جزء "أصوات"، لا تتحدّث آسيا جبار عن الألم كحالة نفسيّة عابرة، بل تجسّده من خلال تفاصيل دقيقة تتسلّل من بين السطور لتكشف الوجه الخفي للاحتلال؛ ذاك الذي لا يُرى في الشعارات الكبرى، بل يُمارَس على الأجساد الصامتة والمهانة. حين يُنتزع الإنسان من فضائه الآمن، من منزله الذي لم يسلم من الحرق للمرّة الثّالثة، ما يكشف القسوة الاستعماريّة بوصفها فعلا منظّما لإبادة الذاكرة.

لا تستعرض الكاتبة هذه الأحداث من باب التّأريخ فقط، بل تقدمها بأسلوب يظهر واقع المرأة الجزائريّة آنذاك، المرأة التي كانت هدفا مباشرا للقمع، ليس بوصفها فاعلا عسكريا، بل بصفتها رمزا للاستمرارية المجتمعية. يتحوّل الجسد الأنثوي في هذا السّياق إلى مرآة للعنف الكولونيالي: "أمسك بي جندي من ذراعي، وآخر من الذراع الأخرى؛ وأنا واصلت الصّراخ. هكذا أخرجوني من المنزل ثم أخذونا. في الطريق، كان علينا عبور وادي. وكانت قد أمطَرت الليلة الماضية." (DJEBAR, 1995, p. 73) يُجرّ، يُساق، يُعذّب، لكن دون أن ينكسر. إذ رغم التّهديد والتّعذيب والضّغط النّفسي المكثّف الّذي تعرّضت له في هذا المشهد، ظلّت البطلة صامتة، لم تتفوّه بكلمة واحدة عمّا كان يريده ويبحث عنه المستعمِر. إنّ صمتها في هذا الموضع ليس ارتدادا عن الكلام، بل هو أقصى درجات التّعبير عن المقاومة، فحين يصبح الصّوت خطرا، يتحوّل الصّمت إلى سلاح، وبهذا ترسّخ آسيا جبار تصوّرا للمقاومة الّذي لا يقوم على السّلاح وحده، بل على العناد الدّاخلي، والإصرار على البقاء، وعلى حماية الذّاكرة من الخضوع أو النّسيان. وهذا يدلّ على أن هذه الرواية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، تعتبر من أهمّ الرّوايات التي تعبّر عن معاناة المواطن الجزائري أثناء فترة الاستعمار؛ لأنّ الروائيّة تسرد معاناتها وهي طفلة لا تتعدى الثالثة عشر سنة من عمرها مع عائلتها في مواجهة بطش المستعمِر الغاشم، لذا يمكن أن تُصنف ضمن الرّوايات التي عبّرت وبقوّة، عن الواقع الجزائري أثناء فترة الاستعمار.

1–3نسق اللّغة:

إنّ علاقة آسيا جبار باللّغة الفرنسيّة ليست علاقة اختيار حرّ، بل تجربة مفروضة ارتبطت منذ الطّفولة بمظاهر من القطيعة والانفصال عن الذّات الجماعيّة. فالالتحاق بالمدرسة الفرنسيّة لم يكن مجرّد انتقال معرفي، بل حمل في طيّاته عمليّة اقتلاع ثقافي وهوياتي. حيث صرّحت في العديد من المقاطع، بأنّ اللّغة الفرنسيّة تبدو بالنّسبة لها لغة لا تُستخدم دون مقاومة داخلية، بل تُمارس ضمن شعور دائم بالتّهديد، وكأنّ التّعبير بها يكشف الذّات ويعرّيها أمام لغة الآخر التي كانت يومًا أداة استعمار.

أشار فرانتز فانون في كتابه "بشرة سوداء أقنعة بيضاء" إلى "أن تتحدث، يعني أن تكون قادرًا على استخدام نحوٍ معين، وأن تمتلك صرف لغة ما، لكنّه يعني قبل كل شيء أن تتبنّى ثقافة، وأن تتحمّل عبء حضارة" (Fanon, 1993, p. 12). ما يعني أنّه لا يمكن لأيّ كان أن يتحدث هكذا فقط _لغة أخرى–من أجل الكلام وإنّما يجب أن يمتلك قواعد هذه اللّغة، وقبل هذا كله عليه أن يتبنّى ثقافة، ثقافة تلك اللّغة ما يدلّ على أنّ

هناك علاقة وطيدة بين اللّغة والثّقافة ولا يمكن عزل واحدة عن الأخرى. هذا التحفّظ تجاه لغة المستعمِر يعود إلى كون اللّغة وسيلة أساسيّة لنقل الثقافة إذ تُمثّل اللغة الفرنسية لدى آسيا جبار معضلة وجودية وثقافية، فهي لغة «الآخر»، لغة المستعمر، لكنّها في الوقت نفسه اللّغة التي فُرضت عليها عبر مسارها التّعليمي، فصارت أداتها الأساسيّة في التّعبير والكتابة. لجأت آسيا جبار إلى الفرنسيّة لا عن اختيار حرّ، بل لأنّها كانت الوسيلة الوحيدة المتاحة أمامها لتحصيل المعرفة وممارسة الكتابة في ظلّ نظام استعماري ومع ذلك، لم تكن علاقتها بهذه اللّغة علاقة خضوع أو استسلام، بل حولتها إلى سلاح مقاومة ثقافيّة، واستعملتها كفضاء للهجوم والدّفاع في آن واحد، على غرار تكتيك «الرّباطو» الّذي استخدمه المقاومون الجزائريون ضد الاستعمار، والذي شبّهته الكاتبة بمكان معزول يمكن الانطلاق منه لشنّ الهجمات، ثم العودة إليه للاحتماء، فمن خلال هذا المجاز، قامت بصياغة علاقتها المعقّدة بالفرنسيّة باعتبارها فضاء مؤقّتا للتّعبير والنّضال الرّمزي، دون أن تنفي ما تحمله هذه اللّغة من ذاكرة استعمارية مؤلمة ومحمولات ثقافية غريبة عن ذاتها الجماعيّة.

لم تكن اللّغة الفرنسيّة في نظر الكاتبة قادرة على نقل الأحاسيس العاطفية العميقة، خصوصًا ما يتعلق بالحب، فقد وجدتها لغة جافة، تفتقر إلى الكلمات التي تعبّر عن الحب ومع ذلك، تصبح هذه اللّغة الأجنبية وسيلتها الوحيدة للمراسلة، الوسيلة التي منحتها أدوات التّعبير، حيث تقول: "تُجرى المراسلات السريّة باللّغة الفرنسيّة: وهكذا، تصبح هذه اللّغة التي منحني إياها والدي وسيطة بيني وبين الآخر، وتصبح بدايتي، منذ تلك اللّحظة، واقعة تحت علامة مزدوجة، متناقضة" (DJEBAR, 1995, p. 2) فإنها وللتعبير عن ذاتها في غياب بديل لغوي يمكنه أداء هذا الدّور، بعكس اللّغة العربيّة الّتي تمثّل بالنّسبة لها لغة الأمّ، لغة الطّفولة والمشاعر، لغة الذّاكرة الحية، ولكنّها كانت لغة محجوبة عنها، نتيجة ما فرضته المدرسة الفرنسيّة من قطيعة ثقافيّة. هي مرتبطة بشدّة بلغتها الأمّ، إذ لا تزال تبحث، كما تقول: "عن ذلك الحليب الّذي أُبعدتُ عنه ذات يوم، عن الوفرة العاطفيّة في لغة أمّي. " (DJEBAR, 1995, p. 37) ما يعكس شوقا دفينا لاستعادتها. لذلك، كانت تعود إلى اللّغة العربية كلّما أرادت استحضار ذاكرة الطّفولة أو مخاطبة الآخر الجزائري، أو عندما لا تجد المفردات المعبّرة باللّغة الفرنسيّة لما تريد قوله، أو عندما تسعى لاستحضار خطاب الحبّ الّذي طردت منه، فتستعملها بوصفها لغة العاطفة والحنين والجذور. لقد مثّلت العربيّة بالنّسبة لها، صوت النّساء المخفيّات خلف الجدران، واللّغة التي حفظت الأغاني الشعبيّة والأصوات المسكوت عنها في التّاريخ الرسمي. في حين أن الفرنسيّة، رغم كل ما تمنحه من أدوات فكريّة وسرديّة، ظلّت مرتبطة بتاريخ العنف الاستعماري والقطيعة الثقافيّة.

كما لا يفوت آسيا جبار أن تُقحم مفردات من اللّغة العربيّة في روايتها، بما يتّفق مع السّياق الّذي تريده، أي وفق الاستخدام المتداول لتلك المفردات في اللّسان الجزائري كقولها: ""هي تقرأ"، أي بمعنى "هي تدرس" في اللّغة العربيّة" .«Elle lit», c'est-à-dire, en langue arabe, «elle étudie» و (DJEBAR, 1995, p. 114) كذلك، "مازلت أراها تركض بيأس لتُعاقبه... وكانوا قد أطلقوا عليه لقب "المجنون"" (DJEBAR, 1995, p. 92). وفي قولها أيضا: "أصابع الـ«شيخات» المزيّنة بالخواتم كانت تبدأ بضرب الطبول."

(DJEBAR, 1995, p. 92) الأمر إذن لا يتعلّق فقط بإدخال مفردات عربيّة، وإنّما إدخالها بتقنيات لغويّة تُحاكي طريقة التّفكير بالعربيّة وثقافتها (الإمالة الخطابية، الحيرة المتردّدة، الأسئلة التّقريرية التي تُنتج دلالتها من نفس المحادثة العربية اليومية). النّص الفرنسيّ هنا يتصرّف كعربيّة مستترة، مُقاوِمة في بُنيتها لا في ظاهرها، بحيث يتماهى القارئ مع انفعالات نابعة من وعي لغويّ آخر، أكثر حميميّة، وأشدّ ارتباطا بالهويّة.

وبهذا، فإنّ ازدواج اللّغة في كتابات آسيا جبار لا يعكس فقط تجربة شخصيّة، بل يُجسد كذلك صراع هوية وذاكرة، ويمثل محاولة للمصالحة بين لغة المعرفة المفروضة ولغة الانتماء المستبعدة، في سعي دائم لبناء خطاب ذاتي متعدّد الطّبقات، لا يخضع لهيمنة ثقافيّة واحدة.

1-4النّسق الشّعبي:

يتجلّى من خلال هذه الرّواية حضور قوي ومتجذّر للعادات والتّقاليد الّتي تميّز المجتمع الجزائري، إذ لم تكتفِ الراوية بعرضها بشكل عابر، بل سعت إلى إبرازها كإحدى المكوّنات الجوهريّة للهويّة الجماعيّة، وتبدو هذه الموروثات الثقافيّة بمثابة خيوط نسيجيّة تربط بين الأفراد، فتؤطّر علاقة الزّوج بزوجته، وتحدّد مكانة المرأة داخل الأسرة، وتوجّه سلوك الجماعة في مواقف الحياة اليوميّة، سواء في الأفراح أو الأتراح حيث تقول الكاتبة: "كانت والدتي، مثل جميع نساء مدينتها، لم تكن تنادي والدي سوى باستخدام الضّمير العربي الّذي يعني 'هو'. وهكذا، في كل جملها— حيث كان الفعل معربا في صيغة الغائب المذكّر المفرد دون ذكر الاسم صراحةً—كانت العبارة تشير تلقائيّا إلى الزّوج." (DJEBAR, 1995, p. 21) هنا يظهر النّسق الثّقافي جليّا النّسق الذي عشته شخصيا مع جدّتي، خاصّة فيما يتعلّق بالثّقافة الشّعبية الجزائريّة الّتي تبرز من خلال عدم قدرة المرأة المتزوّجة على مناداة زوجها باسمه أمام الملأ وذلك من باب الاحترام والاحتشام في الآن نفسه.

يحضر النّسق الشّعبي بوصفه تعبيرا عن الثّقافة الجماعيّة والموروث الشّفهي والممارسات اليوميّة للنّساء ويتمثّل هذا النّسق في الأزياء (الحايك، القشابية) في قول آسيا جبار "فلتلبس قشابية! لا ينبغي لها أن تخرج هكذا، مع الجنود" (DJEBAR, 1995, p. 81) وفي قولها أيضا: "بوسكيه يحلم بالمراهق الذي قُتل دفاعًا عن أخته، تحت الخيمة الفاخرة؛ يستحضر صورة قدم امرأة مجهولة، مقطوعة بسبب "خلخال"" (DJEBAR, 1995, p. 33) ، وفي الطّقوس الجنائزيّة (اللطميات، الطّبول، البخور)، وفي اللّغة المحكيّة المحمّلة بالرّموز. تصف الكاتبة النّساء القادمات إلى بيت الجدّة بقولها: «وصلت أربع نساء مسنّات، إحداهن شبه عمياء، في ملابسهنّ البالية المطرزة بالدانتيل تحت حايك باهت، يحملن طبولهن الملفوفة في أوشحة» (DJEBAR, 1995, p. 92). هذه الصّورة البصريّة المكثّفة تمثل امتدادا لتراث النّساء في الفضاء المغلق، الذي تحكمه الأعراف الشّعبية، كما تُمثّل الحياة البائسة التي كانت تعيشها المرأة الجزائريّة في فترة الاستعمار، ولكن رغم كلّ هذا لم ولن تفرّط المرأة في عاداتها وتقاليدها الشّعبية.

كما أنّ هناك مشاهد لم تغفل عنها الكاتبة، هي مشاهد تشير إلى طقس العزاء، حين تقول: "كانت وجوه النّساء تحمرّ وسط الدّخان الأوّل، والموسيقيات يسخّن جلود الطّبول، بينما تنشد العمياء في زاوية من السّرير العالي

مرثاة جنائزيّة" (DJEBAR, 1995, p. 92).. هذا الحضور الشّعبي لا يكتفي بالوظيفة التوثيقيّة، بل يخلق بعدا شعريّا يمنح الرواية نَفَسا فولكلوريا. كما تعكس الرواية تمسّكا واعيا بهذه التّقاليد ليس فقط باعتبارها جزءا من الماضي، بل كآلية فاعلة في بناء الحاضر وحماية العلاقات الاجتماعيّة من التّفكك، في مواجهة محاولات التّحديث والتّجديد أو الاستلاب الثّقافي. إنّ هذه العادات ليست مجرّد طقوس، بل هي تعبير عن رؤية جماعيّة للعالم، وعن منظومة قيم تشكّل وجدان المجتمع وذاكرته.

تنسج آسيا جبار في هذه الرّواية مشاهد دقيقة وحميمة، تستحضر فيها يوميّات نسائيّة جزائريّة متجذّرة في تقاليد الحياة المحليّة لازالت إلى يومنا هذا، حيث لم تُقدّم هذه الممارسات كأفعال عاديّة أو خلفيّة زمنيّة بقدر ما تشكّل ملمحا عميقا من ملامح الهويّة الثقافيّة الجمعيّة. فحين تكتب: "كانت تصرّ على القول إنّها، لن تكتب أبدا إلى شخص غريب، كانت تفضّل الانتظار والخياطة، والتّطريز " (DJEBAR, 1995, p. 7)، لا تكتفي بتسجيل فعل يومي، بل تُضفي عليه بُعدا وجوديا يتّصل بطبيعة الدّور الّذي كانت النّساء الجزائريّات يشغلنه في فضاء خاصّ مغلق، لم يكن مُهمّشا كما توحي النّظرة الاستعماريّة، بل مليئا بصيغ رمزيّة من الفعل، والتأمّل، والصّبر. وتُصبح الأشغال اليوميّة مثل الخياطة، والتطريز، وتحضير الطّعام، أدوات صامتة للحفاظ على الاستمراريّة الثقافيّة وسط انكسارات تاريخيّة متتالية. في مشهد تصفه الكاتبة في الصفحات الأولى وتقول: "أفرشة مكدّسة على الأرض، وستائر صحراوية، وسجادٌ نُسِج قديما على يد سيّدة المنزل" (DJEBAR, 1995, p. 4) الكاتبة هنا لا تضع مجرد ديكور منزلي تقليديّ، بل تنسج ذاكرة ماديّة تحضر في كلّ مكان وزمان، تبيّن فيها اليد النسائيّة بوصفها صانعة للفضاء، وناطقة باسم التّقاليد التي قاومت الاستلاب. فكلّ عنصر في هذا المشهد – من الفرش إلى الستائر والسّجاد – يؤشر إلى فعل الصّون، إلى رغبة في جعل البيت حاملا لصوت داخلي في مواجهة العنف الرّمزي القادم من الخارج.

أمّا الصّورة الّتي ترسمها في قولها: "في أكبر غرفة، القريبة من المطبخ، تقوم إحداهنّ بالخياطة أو التّطريز، بينما تنحني أخرى فوق الأرض، وتفرز بسرعة العدس أو الحمص، المبعثرَين على أقمشة بيضاء مفروشة" (DJEBAR, 1995, p. 5)، فهي تتجاوز توثيق هذه اللّحظات إلى إعادة الاعتبار لطقوس اجتماعية تبدو وديعة وبسيطة، لكنها تخبّئ داخلها معرفة نسائية مُتوارثة، لا تقلّ شأنا عن المعرفة المكتوبة أو الرّسمية. هذه الطّقوس، وإن بدت تافهة في أعين المستعمر أو حتى في الوعي الذّكوري التّقليدي، تمثّل نوعا من المقاومة اليوميّة الصّامتة الّتي تحافظ على نسيج المجتمع رغم كل ما يتعرّض له من تهديدات ماديّة ورمزيّة.

وبهذا، تضع آسيا جبار ثقافة البيت الجزائري في قلب المشروع السّردي، لتعيد التّوازن إلى رواية التّاريخ، وتثبت أنّ الثّقافة لا تحفظ فقط في الشّعر أو الخطابة، بل في الإبرة والخيط، وفي صبر امرأة تفرز الحمص على قطعة قماش، فيما يشبه التّرجمة العمليّة لفعل التمسك بالجذور في وجه اجتياح التغريب.

خاتمة:

ختامًا، تفضي هذه الورقة البحثية إلى جملة من النّتائج التي يمكن تلخيصها في النّقاط الآتية:

-إنّ رواية "الحب، الفانتازيا" لآسيا جبّار ليست في جوهرها سوى صرخة، يتغذّى ألمها من ذكريات الطّفولة القاسية والتّاريخ، بينما تسعى الكاتبة، من خلال كتابتها، إلى التّطلع نحو مثَل أعلى من "الترحال الوجودي" أو "الهجرة الروحية".

- توظيف الطقوس والرّموز الإسلامية في الرواية بجعلها مكوّنا هوياتيا، وكذلك بوصفه ركيزة ثقافيّة لتحديد سلوك الشّخصيات وتوجيه مواقفها، وهو ما اعتمدته آسيا جبار في التعبير عن النّسق الدّيني.

-نظرًا لغزارة المعلومات التي تتضمّنها الرّواية حول الثّورة التّحريرية في الجزائر، يمكن اعتبارها مساهمة قيّمة في كتابة التّاريخ؛ إذ تنقل شهادات صادقة تَصدر عن شخصيّات عايشت تلك الأحداث، فتتحوّل إلى وثائق سرديّة ذات دلالة تاريخيّة عميقة.

-إن اجتماع هذه الأنساق (النّسق الديني، نسق الثورة، نسق اللّغة، والنّسق الشّعبي) في رواية "الحب، الفانتازيا" ليس عشوائيًا ولا اعتباطيًا، بل هو تداخل عضوي يعكس تجربة تاريخية عميقة عاشتها الكاتبة آسيا جبار. فالعناصر المختلفة — من استعمار، وهوية، ولغة — تتشابك فيما بينها لتُعبّر عن واقع معقّد تشكّل تحت وطأة التاريخ. فالاستعمار الفرنسي لم يكن مجرّد احتلال للأرض، بل فرض أيضا لغته وثقافته، ما أجبر النّخبة المثقّفة الجزائريّة، ومنهم الكُتّاب، على التّعبير بلغة المستعمِر، رغم ما في ذلك من تناقض داخلي واغتراب. وهكذا، تصبح اللّغة الفرنسيّة في هذه الرواية ليست أداة تعبير فقط، بل ميدان صراع ثقافي وهوياتي، حيث تتنافس مع اللّغة الأمّ في وجدان الأديب الجزائري والمواطن على حدّ سواء.

-في الواقع، وعلى الرّغم من أنّ آسيا جبار تتحسّر على عدم قدرتها على التّعبير عمّا تودّ قوله باللّغة العربيّة، فإنّ تعلّقها بلغتها الأمّ، يبرز بوضوح في كلّ صفحة وكلّ سطر من روايتها.

-تُعدّ رواية "الحب، الفانتازيا" نموذجاً بارزاً في تجسيد الأنساق الثّقافية الجزائريّة، إذ يمكن القول إنّ بنيتها السّردية بأكملها مشبّعة بهذه الأنساق، لما تحمله من تمثيلات واضحة للعادات والتّقاليد والممارسات الاجتماعية المتجذّرة.

-نشير إلى أنّ هناك أنساق أخرى يمكن تناولها في رواية "الحب، الفانتازيا"، ومنها النّسق السّياسي، والنّسق الجمالي، والنّسق النّفسي، ونسق المرأة، لما لها من حضور واضح يسهم في تعميق الرؤية السّردية وتوسيع آفاق التّأويل.

قائمة المصادر والمراجع:

Fanon, F. (1993). *Peau noire masques blancs.* Alger: ENAG.

DJEBAR, A. (1995). *L'Amour, la fantasia.* Paris: Albin Michel,.

Leitch, V. B. (1992). *Cultural Criticism in Literary Theory, Post Structuralism.* New York: Colombia University Press.

Sebeok, T. A. (1994). *Encyclopedie Dictionary of Semiotics.* New York, Amsterdam: Tomel A-M, Berlin.

سعاد بن سنوسي، و رابح محمد حساين. (ديسمبر، 2022). السّيميائيات والنسق الثقافي، من بحث المعنى إلى ابتكار الهوية. (المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، EISSN: 2437-0576، المحرر) *مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 18*(العدد 01)، صفحة 272.

سعيد علوش. (1985). *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة* (الإصدار 1). بيروت: دار الكتاب اللبناني،.

عبد الله الغذامي. (2005). *النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية* (الإصدار 3). الدار البيضاء، المغرب،: المركز الثقافي العربي.

مراد شنافي. (ديسمبر، 2023). المنجز السردي الما بعد الحداثي في الجزائر قراءة ثقافية في –رواية أنا وحاييم للحبيب السائح أنموذجا. (المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، المحرر) *مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 19*(العدد 1)، صفحة 550. EISSN: 2437-0576

مليكة صياد. (2018). المحظور الديني في الرواية الجزائرية المعاصرة" أمين زاوي وأسيا جبار "أنموذجا. 219. الجلفة، جامعة زيان عاشور.

منى بشلم. (جوان، 2017). أشكال توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية. (المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، المحرر) *مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 13*(العدد 20)، صفحة 36. EISSN: 0576-2437

ناصر الحجيلان. (2009). *الشخصية في قصص الأنبياء العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)*. بيروت: المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي.

نعمان بوقرة. (2009). *المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)* (الإصدار 1). الأردن: جدار للكتاب العالمي عمان،.