28/D3C/2024
03/AR/2024

الجمهوريّـــة الجزائريـــة الدّيمقراطيّـــة الشّعبيّـــة

وزارة التّعليـــم العالـــي والبحث العلمـــي

جامعة قسنطينة1 الإخوة منتوري — University Constantine–1 Fréres Mentouri

كلية الآداب واللّغات — Faculty Of letters And Languages

قسم الآداب واللّغة العربية — Department of Literatures And The Arabic Language

جدل الأنساق الثَّقافيَّة في روايات أحمد طيباوي

رسالة مقدمة لنيل شهـادة دكتوراه الطور الثـالث (ل. م. د) في اللّغـة والأدب العربـي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

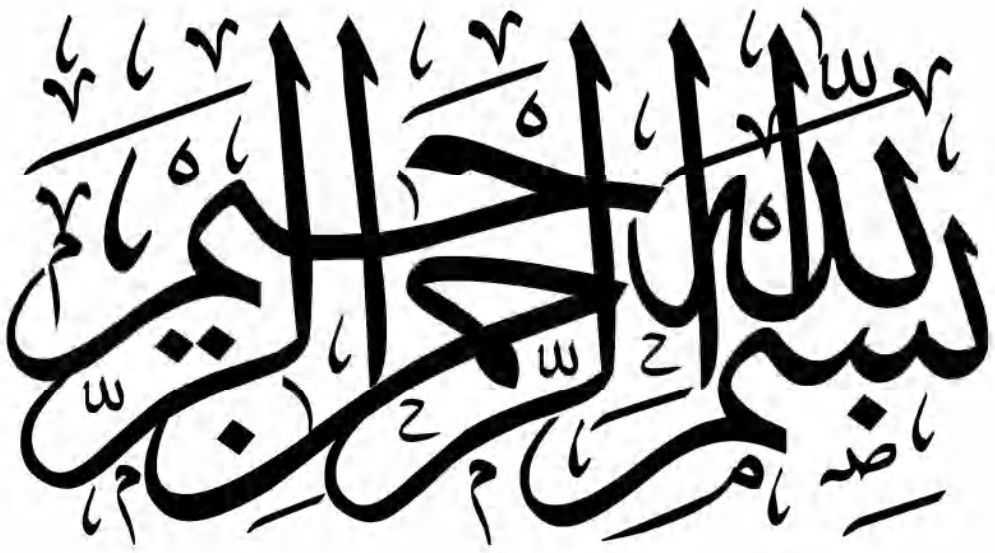
إعداد الطالبـة: هدى بوحوش

إشراف الدكتـورة: صورية غجاتي

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة:

الأستاذ	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د. وافية بن مسعود	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري "قسنطينة "	رئيسًا
أ.د.صورية غجاتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري "قسنطينة "	مشرفا ومقررا
د. فوزية بوالقندول	أستاذ محاضر .أ.	جامعة الإخوة منتوري "قسنطينة"	مناقشا
أ.د.عبد القادر رحيم	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر "بسكرة"	مناقشا
أ.د.زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الصديق بن يحي "جيجل"	مناقشا
د.مريم بوزردة	أستاذ محاضر .أ.	المدرسة العليا للأساتذة "قسنطينة"	مناقشا

السنة الجامعية: 1445–1446هـ/2023–2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

يقع النَّقد الثَّقافيّ ضمن دائرة المابعديات؛ ما بعد بنيويّ، ما بعد حداثي، يسعى على غرار المناهج النَّقديَّة الحداثية إلى توليد وعي نقدي جديد يعمل على مساءلة الخطابات الأدبيَّة والثَّقافيَّة عبر استجلاء أنساقها الثَّقافيّة، ولعلّ المرحلة القلقة التي استولد فيها هذا الاتّجاه لاحت بانعكاساتها عليه، فما يعرف بمرحلة ما بعد الحداثة مثّلت السِّياق الثَّقافيَّ العام الذي ظهر فيه النَّقد الثَّقافيّ حيث انتقلت الثقافة من طور الحداثة (Modernism) إلى طور متجاوز هو طور ما بعد الحداثة (Post modernism).

وظهور النَّقد الثَّقافيّ استجابة فرضتها متغيِّرات السِّياق المعرفيّ ما بعد الحداثي، الذي كسر مبدأ الوثوقيَّة والحقيقة المطلقة، فتعامل النَّقد الثَّقافيّ مع النَّص الأدبيّ كنصٍّ مفتوح على العالم وعلى الثَّقافة ومولدا لعديد الخطابات، وبذلك تمَ مرحليًا الانتقال من خطاب النَّسق المغلق إلى خطاب النَّسق المفتوح.

ومع ذلك لم يتحدَّد النَّقد الثَّقافيّ كمنهج ينبثق عن أرضية فلسفية وأدوات إجرائيَّة خاصّة به يستقل بها عمَّا عداه من المناهج، بل تحدَّد على أنّه نشاط وليس مجالًا معرفيًا خاصًّا بذاته، يتحوَّل بموجبه الخطاب الأدبيّ إلى وثيقة ثقافية أو حادثة ثقافية، حيث يوجّه اهتمامه صوب الأنساق الثَّقافيَّة متجاوزًا بذلك البنى اللُّغويَّة السَّطحيَّة بكلِّ ما تحمله من جماليَّات، إلى البنى العميقة التي تظلُّ مرتعًا للمضمرات النَّسقيَّة، التي اتخذت من الجماليّ والبلاغيّ ستارًا تتوارى خلفه لتمارس صنوفًا من التَّعمية والتَّعتيم والمخاتلة. تبعا لذلك اتّخذ النَّقد الثَّقافيّ إستراتيجيَّة تقتضي البحث داخل الخطابات وتفكيك بناها الثَّقافيَّة بُغية إعادة صياغتها وكشفها للقارئ بوضوح وجلاء ورصد تأثيرها على الوعيّين الفردي والجمعي.

ونظير تواجد الأدبيّ والثقافيّ في النَّص أو الخطاب على نحو لا انفصال فيه، فإنَّ القراءة الفاحصة تستوجب تكاملا قرائيا يسند الجماليّ إلى الثَّقافيّ لتأسيس رؤية نقدية متكاملة على النَّص المدروس. ينطلق النَّاقد بموجبها من البنية الفنِّيّة الجماليَّة وصولا إلى البنية التَّحتيَّة المشبَّعة بالأنساق المضمرة والمتوارية والمتسمة بالمخاتلة. لذا لا يقف تعامل النَّقد الثَّقافيّ مع النُّصوص والخطابات عند الجماليَّة والفنيَّة بل يتوسلهما دليلا يقتفي أثره للوصول إلى مكامن الأنساق الثَّقافيّة المتوارية والمحتجبة، والتي تحيل بدورها على مرجعيَّات ثقافية وتاريخيَّة وسياسيَّة عملت على تشكيلها وبلورتها.

والرِّواية في الأساس خطاب سردي، ينطوي على مغامرة فكريَّة ومعرفيَّة ضمن عالم شيَّدت معماره اللغة فتشكلت خطابا جماليا مشحون بحمولة ثقافية، ولعلَّها أقدر النُّصوص السَّرديَّة على اكتناز الأنساق الثَّقافيَّة وتمرير مضمراتها وقصدًا لرصد هذه الأنساق واستجلائها وقع انتخابنا على روايات "أحمد طيباوي" بكلّ ما تحمله من أنساق ثقافية حركهَا سؤال الإنسان في هذا الكون الصُّوري الذي يزاوج بين الواقعيّ والتَّخييليّ، وكانت هذه الرِّوايات أنموذجا لهذه الدراسة والموسومة بـــ : «**جدل الأنساق الثَّقافيَّة في روايات أحمد طيباوي**»، وقد قاربناها ثقافيّا بغية رصد الجدل الحاصل بين البنية اللُّغوية السَّطحيَّة، وبين البنى العميقة التي تضمر الأنساق الثَّقافيَّة الفاعلة على مستوى النُّصوص الرِّوائيَّة والتي تشرَّبتها من الثقافة ودوَّنها "**أحمد طيباوي**" بلغته وعوالمه التَّخييليَّة.

وبين جدل المضمر والظَّاهر تطرح الإشكاليّة الرَّئيسة لهذا البحث، والتي نصوغها في السؤال الآتي:

ما أبرز الأنساق الثَّقافيَّة التي حرّكت الخطاب الروائي الطيباوي وخلقت جدلا فكريًّا ومعرفيًّا داخله؟ وانبثقت عن هذه الإشكالية مجموعة من التَّساؤلات والتي تدور في فلكها وتدلو بدلوها، نوردها تباعا كالآتي:

- كيف يتم تكوُّن واشتغال الأنساق الثَّقافيَّة على مستوى الرّواية؟
- هل يمكن رصد الأنساق الثَّقافيّة على مستوى العنوان بوصفه نصًّا موازيا؟
- هل استطاع القلم الروائيُّ الذُّكوريّ أن يتملّص من سطوة النَّسق الفحولي؟
- كيف يتحكَّم نسق القوة في صياغة التَّوازن التَّفاضلي داخل الرِّواية؟
- هل يسلم النَّسق الثَّقافيّ من الأدلجة والتَّشويه؟

وتجدر الإشارة إلى أنَّ عديد من الدِّراسات الأكاديميَّة اتّجهت صوب الأنساق الثَّقافيَّة وتنوعت المتون المدروسة بين النُّصوص الشِّعريَّة، والسَّرديّة، وحتى النُّصوص النَّقديَّة ودراستنا تتقاطع مع تلك الدراسات في الموضوع العام المتمحور حول الأنساق الثقافية، وتختلف من حيث المتون المدروسة، ومن بين هذه الدّراسات نجد: دراسة وليد خضور، الأنساق الثقافية في الرواية النسوية الزهرة رميج أنموذجا،أطروحة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2018/2017م.

وقد ركزت هذه الدراسة على الأنساق الثقافية في الكتابة النسوية حيث وجد الباحث في السرد النسوي وسطا جيدا لنشاط الأنساق وفاعليتها، واعتمد الباحث على النظرية الوظيفية وجهود "تالكوت بارسونز" في نظرية الفعل الاجتماعي مغيبا بذلك جهود عبد الله الغذامي في دراسته بوصفه أحد رواد النقد الثقافي في عالمنا العربي.

كما نجد دراسة الباحث "فارس بيرة" المعنونة ب: الأنساق الثقافية في روايات ياسمينة خضرا "دراسة في نماذج مختارة"، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 20 أوت سكيكدة، 2020/ 2021م، وقد اتخذ الباحث مسلك الدراسات ما بعد الكولونيالية والتي فرضتها طبيعة المتون الروائية، وما يتعلق بها من مباحث كالهوية و الأنا والآخر. وتتقاطع دراستنا مع هذه الدراسة في طرقها لموضوعات كالإرهاب والعنف، وصورة المسلم، غير أن الباحث غلبت على مقاربته النزعة الوصفية فركز على رصد تجلياتها في المتن الروائي المدروس ولم يتطرق إلى ما تضمره تلك الموضوعات من أنساق.

ومن عينة الدّراستين السَّابقتين، يتبيَّن لنا أنَّ لكلِّ مجال معرفي نسقه ولكل نسق عينة مكونات بنائيّة خاصة تتحكَّم فيه وتوجهه، خاصَّة مع انفتاح الخطاب على التَّأويل وذلك بتعدُّد القراءات المنفتحة على آفاق متغيّرات مختلفة، وهذا ما يجعل دراستنا بعيدةً كلّ البعد وفي منأى عمَّا سبقها من دراسات خاصة وأنَّ المدوَّنات التي سنقاربها في هذا الموضوع روايات حديثة العهد.

وعليه قدمنا دراسة انبنت هندستها على فصل نظري وثلاثة فصول تطبيقيَّة. صدَّرنا هذه الدِّراسة بمقدمة وذيَّلناها بخاتمة.

خصَّصنا الفصل الأوَّل للجزء النَّظريّ من الدّراسة مثّل تقعيدا معرفيا للموضوع، وعنوناه بالجهاز المفاهيميّ وقفنا فيه على التَّأثيث المعرفي لجملة من المفاهيم المشتركة التي تتساند وظيفيا ومعرفيًّا لتندرج في إطار المظلَّة الأوسع للنَّقد الثَّقافيّ، وكذا النَّسق الثَّقافيّ بعدِّه المصطلح الأبرز في هذا المشروع النَّقدي الثَّقافيّ.

أفردنا للجانب التَّطبيقي ثلاثة فصول قدَّمنا فيها قراءات تطبيقيَّة لنصوص "أحمد طيباوي" الرِّوائية، مركزين على الأنساق الثَّقافيَّة التي تضمرها تلك النصوص؛ حمل الفصل الثاني عنوان: "فاعلية الأنساق الثَّقافيَّة على مستوى المناص الثَّقافيّ"، جاء فيه مبحثان؛ المبحث الأوَّل موسوم بـ: "قراءة ثقافيّة لخطاب العتبة العنوانيّة"، قاربنا فيه عنوان كلّ رواية على حدة، وقمنا بتتبُّع فاعلية الأنساق الثقافيَّة وبالتّحديد النّسق المهيمن

فيها، حيث وقفنا في رواية "المقام العالي" على سيطرة نسق السُّلطة الذي تجسد كمقام عالٍ مُبتغى، وقد استأثر على شخصيات الرواية، وكان محرّكهم الخفي.

وفي رواية "موت ناعم" لاحظنا عودة الظاهرة الجاهلية والمتمثِّلة في وأد البنات في صورة جديدة تبدو أكثر تحضُرا غير أنَّ تأثيرها يبدو أشدَّ خطورة، وهي الوأد الثَّقافيّ للأنثى، والذي تمّ وفق مباركة وإيعاز فحولي.

أمّا في رواية "مذكرات من وطن آخر" فقد أسفرت القراءة الثَّقافيَّة للعتبة العنوانيَّة عن استحكام مزدوج للنّسقين الواقعيّ والتَّخييليّ، وفي رواية "اختفاء السيّد لا أحد" وقفنا على فكرة الانسحاب من الذَات التي تخضع لجدليَّة الوجود والعدم.

أما المبحث الثَّاني في هذا الفصل، فقد جاء موسوما بـ : "قراءة ثقافيَّة للتَّصدير البدئي والإهداء"، قدَمنا فيه رؤيتنا وقراءتنا الثَّقافيَّة للتَّصدير وكذا الإهداء عبر الكشف عن الخطاب المضمر الذي توارى وراء تنميقهما الجماليّ.

ووفق المقاربة الأنساقيَّة، خصَّصنا الفصل الثَّالث الموسوم بـ: "جدل الأنساق الثقافيّة والفعل الاجتماعي"، لدراسة الجدل الحاصل بين الأنساق الثَّقافيَّة من منظور الفعل الاجتماعي، ووقفنا فيه على علاقة التَّوازن التَّفاضلي بالنَّسق الثَّقافيّ من خلال استحكام نسق القوة، وقمنا بمعاينة المفاضلة بين المثقف ونسق السُّلطة، كما تطرقنا إلى معاينة النَّسق الفحولي ورصد استحكامه، وذلك عبر "المفاضلة الذُّكورية والأنثويَّة"، والتي حدّدنا على ضوئها مواقع المرأة وأدوارها في الرّواية، بينما الرَّجل كان محتكما لنسق التَّمرُّد، وصاغ خطابا مستقلا متجاوزا لكل الإكراهات. كما تطرقنا في هذا الفصل للكتابة الذُّكوريَّة والكتابة الأنثويَّة، والتي احتكمت بدورها لثنائية المركز والهامش.

جاء الفصل الرَّابع تحت عنوان: "الأنساق الثَّقافيَّة وسرد التَّحوَّل"، ركزنا فيه على السَّرد الروائي الذي قام بإعادة كتابة تاريخ الثَّورة، وفق إستراتيجيَّة خطابية تقوم على بناء النَّسق المعارض والذي رصدناه في رواية "مذكرات من وطن آخر"، وعبر إستراتيجيَّة السّرديَّات المضادَّة وقفنا على الشَّخصيّة المتخيّلة والجانب الأسود للذّاكرة والتي قُدمت من خلالها سردية الإنسان المقهور، كما عاينا الاستحضار التَّاريخي للشَّخصيَّة الواقعيَّة والمنبثقة عن تفعيل النَّسق الواقعي، كما تتبعنا فعل الاغتراب بوصفه نسقا فاعلا على مستوى الرّواية.

وجاء المبحث الثّاني موسوما بـــ: "النّسق الثّقافيّ وخطاب الرّواية"، انصرف البحث فيه إلى فترة التّسعينيّات وقضيّة الإرهاب التي أصبحت مترسّبًا ثقافيا في الوعي الجمعي ممّا أدّى إلى استيلاد نسق الإرهاب، كما فرض منطق القتل الجزافيّ استحضار النّسق الأسطوريّ في الرّواية.

وفي المبحث المعنون تحت: "الإسلامفوبيا وعمليّة التّسويق الثّقافيّ" تكشف الآثار الخطابيّة للسّرد عن عمليّة تشويه وأدلجة لحقت بالنّسق الدينيّ، وهذا عبر رصد صورة شخصية الرجل المسلم المتدين في الرّواية.

وفي الأخير أجملنا النّقاط المهمة التي توصلنا إليها من خلال مقاربة الأنساق الثّقافيّة في الروايات الأربع محلّ الدّراسة في خاتمة حوت نتائج البحث وإجابات عن الأسئلة التي تأسّس عليها هذا البحث، والتي وحرّكته تنظيرا وإجراء.

ولما كان النّقد الثّقافيّ ليس مجالا معرفيا قائما بذاته، فإنّه يستثمر من كلّ المناهج قصد كشف المضمر، ولبلوغ مرامي وأهداف الدّراسة اعتمدنا على إستراتيجيّتي التّفكيك والتّأويل، وآليتي الوصف والتّحليل لمقاربة الرّواية.

وقد توزّعت أسباب اختيارنا للموضوع بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعيّة، ولعل أهمّ سبب ذاتي هو اهتمامي بدراسة الرّواية، حيث ركزت في مساري الجامعي على دراستها وأردت استكمال هذا النهج.

أما السّبب الموضوعيُّ فيتمحور عموما حول القيمة المعرفيّة للموضوع ضف على ذلك حيويته، إذ ينفتح على الثّقافة والتّأويل ويمتح من فروع عدّة ليرصد حركية الأنساق الثّقافيّة داخل نصوص روائية بكر لم تستهلك بعد بالدراسة، مؤكدين بذلك على ضرورة الاحتفاء بالأدب الجزائري بوصفه شاهدا على تحوّلات فكريّة، وسياسيّة واجتماعيّة كثيرة منذ التّسعينيّات حتى اللّحظة الراهنة.

ولا يستساغ طعم النجاح إلا بعد تجاوز الصُّعوبات، وكأيِّ بحث علمي اعترضت سبيل البحث بعض الصّعوبات من بينها:

- حداثة مجال النقد الثقافي واتساع موضوعاته وانفتاحه على الثقافة، أدى إلى كثرة مداخله النقديّة وصعوبة الإلمام بكل حيثياته.
- انفتاح النَّص على التأويل جعل لكل قراءة طابعا خاصا، ولكل خطاب أنساقا ثقافية فاعلة فيه، فكان أمر استجلاء تلك الأنساق مع تحري الروح الموضوعية من الصعوبة بمكان، وخاصة ونحن نتعامل مع اللّاوعي النّصي بحثا عن خطابه المضمر .

- واجهنا صعوبةً ونحن نتقصى التجديد في طرح المادّة العلميّة لفتح مسار جديد في البحث يبتعد عن النّهج الذي سلكته معظم الدّراسات التي اتجهت صوب دراسة الأنساق الثّقافيّة، وخاصّة ما تعلّق بتأثيثها النّظري للنّقد الثّقافي وما ينضوي تحته من مصطلحات.
- الاسترسال في قراءة الكتب أخذ منا نصيبا وافرا من وقت البحث، وكان سلاحا ذا حدين، فكثيرا ما أخرجتنا عناوين مضلّلة عن مسار البحث، وساقتنا نحو مغامرة قرائية نرجع بعدها بخفّي حنين. اللّهم ما علق في الذهن من بعض التصوّرات.

واعتمدنا في هذه الدراسة على مصادر ومراجع متعددة، وقد انحصرت مصادر البحث في روايات "أحمد طيباوي" الأربع ممثلة في:

1. المقام العالي، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2015 (جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب 2011 بالجزائر).
2. موت ناعم، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2014م. (جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي بالسودان 2014).
3. مذكرات من وطن آخر، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2015 م.
4. اختفاء السيد لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2019 م. (جائزة نجيب محفوظ للأدب من الجامعة الأمريكية بالقاهرة2021).

وتجدر الإشارة إلى أنّ الرّوائيّ قد صدر له حديثا رواية جديدة تحت عنوان باب الوادي، صادرة عن منشورات دار الشروق بالقاهرة، لم تشملها دراستنا لعدم تحصيلنا إياها وقت التحليل.

أما المراجع فتمثلت في عديد من الكتب النّقديّة التي حاولنا أن نستأنس بها في بحثنا، نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر:

- فنسنت ب ليتش، النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، تر: هشام زغلول.
- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النَّص وسؤال الثّقافة، استبداد الثّقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى.
- عبد القادر الرباعي، جماليَّات الخطاب في النّقد الثّقافيّ، رؤية جدلية جديدة.

- عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، التوازن التفاضلي صيغة توليفية بين الوظيفة والصراع، دار مجدلاوي.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية.
- محمد بوعزة، سرديَّات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف.

وغيرها من المراجع التي شكلت المعين المعرفي الذي نهلنا منه بغية الوصول إلى النَّتائج المسطَّرة للبحث.

ولا يفوتنا في الختام، أن نشكر الله عزَّ وجلَّ الذي أنعم علينا بالعون والتّوفيق لإنجاز هذه الدراسة، وأن نتقدم بشكرنا الجزيل وامتنانا الكبير لمن أطرت البحث وزكّت محاسنه ووقفت عند هفواته الدكتورة "صورية غجاتي" وعلى كلّ ما قدمته من جهود في سبيل سير عمليَّة البحث، فجزاها الله خيرًا إن شاء الله.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم وتكرمهم بقبول تقييم هذا العمل ومناقشته، وتجشمهم عناء قراءته، فبورك فيهم وجزاهم الله خير الجزاء.

الفصل الأول: الجهاز المفاهيمي

المبحث الأول: ضبط مصطلحي

أولا: النسق

ثانيا: مما جاء في تعريف الثقافة

المبحث الثاني: بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي مقاربة حدودية

أولا: الدراسات الثقافية

ثانيا: النقد الثقافي

المبحث الثالث: الأنساق الثقافية الرؤى والتحولات

أولا: النسق الثقافي

ثانيا: القراءة الثقافية

المبحث الرابع: الخلفيات المعرفية المؤسسة للنقد الثقافي

أولا: مدرسة فرانكفورت

ثانيا: مركز الدراسات الثقافية المعاصرة

ثالثا: المادية الثقافية، والتاريخانية الجديدة:

رابعا: الدراسات ما بعد الكولونيالية

المبْحث الأوَّل : ضَبط مصطلحِي

يندرج النَّقد الثَّقافيُّ ضمن التيَّارات الحداثيَّة الما بعديَّة، غير أنَّ هذه الما بعديَّة لم تُحقِّق القطيعة الإبستمولوجيَّة* مع غيرها من المناهج وظلَّت تمدُ أواصر معرفيَّة تستعين بها بُغية الوصول إلى مساءلة الخطابات معرفيًّا، وثقافيًّا. ليحقِّق بذلك النَّقد الثَّقافيُّ بوصفه ممارسة نقديَّة نقلة نوعيَّة من النُّقود النَّصيَّة المعوِّلة على الجماليَّة، إلى نقد ثقافيٍّ يُعمِل النظر في اشتغال الأنساق المتدَثِّرة وَالْمُلْتَحِفَة بلِحاف الجماليّة والشِّعريَّة والبلاغيَّة.

وَقصَد الإحاطة بِمعالم هذَا النَّقد اِرْتأيْنَا أن نُقدِّم لَه جِهازًا مفاهيميًّا، لِبيان كُلِّ مَا يَتصل بِهذا النَّقد، قَصد تَقرِيب الرُّؤى ووجهات النَّظر التي تُسعِف المُحلِّل الثَّقافيَّ في اِستيعاب المنظور النَّقدي الَّذي يَتأسَّس عليه هذَا الاتِّجاه، وتمكينه من توسِيع مَداخِله المعرفيَّة فِي مُقاربَة النُّصوص وفق المقولات التي يتبنَّاها النَّقد الثَّقافيُّ في تأسيس طَرحِه المعرفيِّ .

1. النَّسق :

1.1. المعْنى المعْجميُّ :

يأتِي تَعرِيف النَّسق في المعجم في مَادَّة (ن س ق)، ففي لسان العرب «النَّسق من كلّ شيء : ما كان على طريقة نظامٍ واحد، والنحويّون يسمون حروف العطف حروف النَّسَقِ لأَن الشيء إذا عطفْت شيئا بعده جرى مجْرَى واحدًا...والنَّسَق: ما جاء من الكلام على نِظام واحد»[1] وفي معجم الوسيط ترد دلالة الفعل

* لحظة تغير مفهومي أساسي، داخل حقل معرفي ما، وتمثل القطيعة: التكسير/العتبة/ الانتقال/ التفكيك/ التجاوز، وتكسر ظواهر (القطيعة الابتسمولوجية) المعارف، غير المحددة، لتدخل بها في أزمنة جديدة، قاطعة إياها، عن أصولها العامة، وعن حوافزها الأولية، ومطهرة إياها، من التواطؤ التخيلي، كما يؤكّد على ذلك(م.فوكو)، (ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط:1، 1985، ص 39).

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج 10، مادة (ن س ق)، ص 352، 353.

الماضي "نَسقَ" ومفعوله المطلق نسْقًا فـ« (نَسَقَ) الشيء- نَسْقًا: نظَمَه. يقال: نسَقَ الدُّرَّ، ونسَق كُتُبَه . والكلامَ : عطفَ بعضَه على بعض».[1]

ويختزن المعجم التاريخيُّ للُّغة العربيَّة ذاكرةً للفظ "النّسق" ترصد تاريخ استعماله بدلالته الأولى، وتاريخ تحوُّلاته مبنًى ودلالةً، وأسماء مستعمليه وشواهد نصيَّة تدعم ذلك، وقد اخترنا أن نقف على بعض منها.

- «النَّسَقُ (صفة) مِنَ الأَشْيَاءِ مَا كَانَ مُنْتَظِمًا بَعْضَهُ فِي إِثْرِ بَعْضٍ، وقد وردت الكلمة في القرن 13 ق.هـ، الموافق لـ 609 ميلادي في شعر زهير بن أبي سلمى المزنيّ: في قوله:

وَحَرْقٍ تَهْلِكُ الأَرْوَاحُ فِيهِ **** بَعِيدِ الغَوْرِ، مُشْتَبَهِ المِتَانِ

أَفَاحِيصُ القَطَا **نَسَقٌ** عَلَيْهِ **** كَأَنَّ فِرَاخَهَا فِيهِ الأَفَانِي

- أما النَّسَقُ (اسم) والتي ترد : مَجْمُوعَةُ كَوَاكِبَ مُصْطَفَّةٌ خَلْفَ الثُّرَيَّا(الفلك) وقد استعملت اللفظة في القرن 132هـ، الموافق لـ 749م، في شعر إبراهيم بن هَرْمَة القُرشي(ت 176هـ)

رَاعُوا فَؤَادَكَ إِذْ بَانُوا عَلى عَجلٍ فَاسْتَرْدَفُوهُ كَمَا يُسْتَرْدَفُ **النَّسَقُ**

- نَسْق (مصدر) الواردة 23هـ، الموافق لـ644م

نَسْقُ الكَلامِ تَرْتِيبُهُ عَلَى نِظَامٍ وَاحِدٍ

قَالَ عمر بن الخطاب مُخاطِبًا عَمْرَو بْنَ العَاصِ:"فَإِنِّي، وَاللهِ مَا أَنَا مِنْ أَسَاطِيرِكَ الّتِي تُسَطِّرُ، **وَنَسْقِكَ** الكَلَامَ فِي غَيْرِ مَرْجِعٍ، لا يُغْنِي عَنْكَ أَنْ تُزَكِّي نَفْسَكَ"[2].

من التَّعريف اللُّغَويِّ يَتضح أنَّ دلّالة النَّسق تَدُور فِي فلك النِّظَام والتَّرْتيب والتَّوالي.فإذا انضوت عناصر متشابهة أو مختلفة تحت مجموعة واحدة وخضعت لنظام واحد في الحركة أو الانتظام والترتيب، أو حقّقت تكاملا وظيفيا أو بنيويا، وعملت في اتّساق وانسجام، يمكن الاصطلاح على تلك المجموعة بالنّسق.

1 المجمع اللغوي، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة-مصر، ط4، 2004م، ص918.

2 ينظر، معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، https://www.dohadictionary.org/. تم الاطلاع، 2022/09/09، 21:15.

وعليه يمكن القول أنَّ المعنى اللّغوي لكلمة "نسق" هو معنى عام وفضفاض، ولتضيّيق معناه وحصره في زاوية المعنى المتخصّص سننتقل إلى المعنى الاصطلاحي لكلمة "نسق"، فإذَا كان المعنى اللُّغويُّ يَعُود بِنَا إلى أَصل الاستعمال الأوَّل، فَإِن المعْنى الاصطلاحيَّ يُشير إلى المعنى المتداول الَّذي وَإِن حادَ عن المعنى اللُّغويِّ فَإِنَّه سيتْرك لَازِمة تَربطُه بالمعنى اللُّغويِّ المنْبثق عنه.

2.1 المعنى الاصطلاحي:

ممَّا لاشكَّ فيه أنّ التَّداول المصطلحيَّ للألفاظ يتعددُ بتعددِ الميادين الفكريَّة المختلفة والأمر ذاته ينطبق على لفظة "نسق"، التي أضحت مصطلحا بُوليسميا*، فقد أجمع الدَّارسون والمفكِّرون على صعوبته لكثرة التَّحديدات المقدَّمة له، ممَّا جعل أمر تحديده يوكل إلى ألفاظ أخرى تضطلع بعمليَّة التَّعيين وحصره في مجال محدَّد ومن أمثلة ذلك: النَّسق الفلسفيُّ، النَّسق البنيويُّ، النسق الاجتماعيُّ، النّسق الثقافيُّ، وهو الَّذي نسعى إلى تحديده، وذلك بالمرور بادئ ذي بدء بالنّسق واستعمالاته الأولى وصولًا إلى النَّسق الثقافيِّ وهذا العود من شأنه أن يسهِّل في عمليَّة إدراك ماهيَّة وخصائص النَّسق بوجه عامٍّ والنّسق الثَّقافيُّ بوجه خاصٍّ.

بداية وجب التَّنويه بأنّ العالم اللُّغويَّ فيردنان دوسوسير (Ferdinand de Saussure) في أبحاثه اللِّسانيَّة عدَّ اللغة نَسَقًا، وتردّدت كلمة "نسق" في محاضراته عديد المرات، وقد وظفها أكثر من توظيفه لكلمة "بنية"، إذ « يستبعد كلمة بنية بصفتها مرادفًا لنسق، فهو يستعملها قليلًا...ثم يجدها غامضة حتى للتعبير عما نسميه بنية أو بناء الكلمة، وهو المعنى الوحيد الَّذي يستعملها به».[1]

ويقوم النّسق على فكرة الكُلّ الَّذي يحوي عناصر تخضع لتبادل داخلي يضمن فكرة الاستمرار، وهو «جملة عناصر، ماديَّة أو غير ماديَّة، يتعلَّق بالتبادل، بعضها ببعض، بحيث تشكل كلًا عضويًا. " النظام

---

* العلامات تحمل معاني كامنة فهي لا تدل على شيء واحد فحسب، بل تعدُّ بوليسيمية أي أنَّها تتسم بالغموض من حيث معناها ودلالتها. هذا لأن العلامات لا تمتلك معنى شفافا وأصيلا عبر الإحالة إلى عالم مستقل، بل هي بالأحرى مولدة للمعاني من خلال سلسلة من الاختلافات المفاهيمية أو الصوتية التي تكون مؤولة ضمن سياقات محددة، (ينظر، كريس باكر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2018، ص101.)

1 جورج مونان، سوسير أو أصول البنيوية، تر: جواد بنيس، مؤسسة الرحاب الجديدة للنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2013، ص 79.

المدرسيّ". "الجهاز العصبيّ" "نسَق المعادلات الثَّلاث". "ستُضاف إلى الوحدة السَّرْديَّة، التي تولد كلّ حركة من سابقتها، من الوحدة النَّسقيَّة التي تجعل عدَّة حركاتٍ تصبُّ في هدف واحد».[1]

ويحتكم النَّسق إلى علاقات داخليَّة، ولا تؤثِّر ماهيَّة عناصره التَّكوينيَّة في اشتغاله ولا وُجوده « ليس النَّسق شيئًا آخر سوى ترتيب مختلف أجزاء فنٍّ أو علم في راتوب تتآزر فيه كلُّها تآزرًا متبادلًا، وحيث تُفسَّر الأجزاءُ الأخيرة بالأجزاء الأُولى».[2] ويتشكَّل وفق تتابع وانتظام لمكوِّنات داخل وسط معيَّن ومخصوص، وبشكل عَامٍّ هو «ما يتولَّد عن تدرُّج الجزيئات في سياق ما، أو ما يتولَّد عن حركة العلاقة بين العناصر المكوِّنة للبنية، إلَّا أنَّ لهذه الحركة نظاما معيَّنا يمكن ملاحظته وكشفه».[3]

يقول ميشال فوكو(Michel Faucault) نحن جيل النَّسق، وذلك لأنَّ «حلم جيل فوكو قد بدأ في التَّحقق عندما حانت لحظة القطيعة مع الفلسفة التقليديَّة. وعن تلك اللَّحظة يقول [فوكو] قد تحدَّدت في اليوم الَّذي أظهر لنا فيه ليڤي ستروس بالنسبة للمجتمعات، ولاكان بالنسبة للاشعور، بأن المحتمل ألَّا يكون "المعنى" سوى أثر على السَّطح، سوى بريق وطفاوة، وأن ما يخترقنا في العمق، وما يوجد قبلنا ويسندنا في الزَّمان والمكان...فهو النَّسقSystème»[4] والنَّسق عنده «علاقات، تستمرّ وتتحوَّل، بمعزل عن الأشياء، الّتي تربط بينها» [5] وهو يركِّز على آلية اشتغال النَّسق وفق سيرورة ديناميَّة داخليَّة بتحكُّم ذاتيٍّ، تعمل على الحفاظ على النَّسق.

1 أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط:2، 2001، ص 1417.

2 المرجع نفسه، ص1417.

3 نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط:1، 2009، ص 140.

4 عبد الرزّاق الدُوَايْ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هَيدِجر، ليڤي سْتروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطّبَاعة وَالنشر، بيروت، ط:1، 1992، ص 132.

5 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط:1، 1985، ص211.

وفي سؤال من يتكلَّم داخل النَّسق؟ يأتي الرَّدُّ من فوكو «إنَّها اللُّغة!. إنَّ النَّسق يدرك نفسه بنفسه من خلال وبواسطة اللُّغة. هذا النَّسق الَّذي يسبق كلُّ نسق والَّذي تنطق اللُّغة المجهولة الهُويَّة من خلاله، يكون هو الأساس الَّذي تومض الذَّات الواعية على سطحه للحظة عابرة »[1].

ويتراوح النَّسق بين الانغلاق والانفتاح، والنَّسق البنيويُّ أحد مظاهر النَّسق العامِّ. فقد يكون مغلقا كما رصدته البنيويَّة الصوريَّة، وقد يكون مفتوحا كما تعاملت معه المناهج النَّقديَّة الأخرى مثل السِّيميائيات والأسلوبية والتَّأويليات المعاصرة[2].إذن فطبيعة النّسق تخضع لنوع المقاربة التي تقدم له، الأمر الذي يجعل أمر الفصل في انغلاقه وانفتاحه مؤجلا وغير قابل لتحديد مسبق، فبين انغلاق النسق وانفتاحه تصوّر قبلي يختص بالمنهج النقدي ومبادئه النظرية.على سبيل المثال نجد أن الاتِّجاه البنيويَّ قد تعامل مع النَّسق (system) على أنَّه «نظام ينطوي على استقلال ذاتيٍّ، يشكِّل كلًّا موحَّدًا، وتقترن كلِّيته بآنية علاقاته الَّتي لا قيمة للأجزاء خارجها. وكان دي سوسير يعنى بالنَّسق شيئًا قريبًا جدًا من مفهوم "البنية"... [حيث تمّ] التركّيز على أنظمة الشّفرات النَّسقيَّة التي تنزاح فيها "الذَّات" عن المركز، وعلى نحوٍ لا تغدو معه للذَّات أيّ فاعليَّة في تشكيل النَّسق »[3] إذ عَمِل مبدَأ المحايثة على تَثبِيط عمل السِّياقات الخارجيَّة ومعهَا المؤلِف، والحدّ من دورها فِي تَشكيل المعنى، وغدا المؤلِف« الذَّات المزاحة عن المرْكز »[4] فالاتِّجاه البنْيويُّ يَنتَصِر لِلمقاربة النَّسْقيَّة، التِي تحصَر مَفهُوم النَّص فِي بِنيته اللُّغويَّة بِمعزل عن كُلِّ العوامل الخارجيَّة.

وتدرك البنية (structure)، كـ «نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبدإ الأولويَّة المطلقة للكلِّ على الأجزاء) له قوانينه الخاصَّة المحايثة، من حيث هو نسقٌ يتَّصف بالوحدة الدَّاخليَّة والانتظام الذَّاتيِّ، على نحو يفضي فيه أيُّ تغير في العلاقات إلى تغير النَّسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلِّيُّ للعلاقات

1 عبد الرزّاق الدُوَايْ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هَيدِجر، ليڤي سْتروس، ميشيل فوكو، ص12.

2 ينظر، أحمد يوسف القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان، الجزائر العاصمة –الجزائر، ط1، 2007 م، ص116.

3 إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط:1،1993، ص415.

4 المرجع نفسه، ص 416.

على دلالة يغدو معها النَّسق دالًّا على معنى»[1]كما تتحدّد البنية وفق مسلّمات تعاين البنية وفق منحى صوري، فهي تصور ذهني مجرد ندركه عبر العلاقات التي تحكم الأشياء، وتتشكل كحقيقة لاشعورية تتصف بالآنيّة والتزامنيّة، والسكون، وتشير إلى ذاتها وتتخذ نظاما محايثا مغلقا على ذاته[2].

ومن تلك المسلمات يتضح أنّ سلوك البنية الآنيِّ يزيح مبدأ التَّاريخيَّة ويؤكد على تبني المنهج التزامني الوصفي الذي طرحه "دو سوسير" في خضم أبحاثه اللسانية التي أكدّت على دراسة اللّغة في ذاتها ولأجل ذاتها، كما تؤكِّد سكونيتها، وتُعزِّز لفكرة النِّظام المحايث الَّذي يلغي أيَّ تدخُّل خارجيٍّ، ممَّا يطبع بذلك صفة الآليَّة في طريقة الاشتغال ويحدُّ من فاعليَّة السِّياقات الخارجيَّة ومعها المؤلِّف كذَّات مزاحةٍ عن مركزها لصالح النَّسق البنيويُّ.

يكتسب مصطلح "البنية "مفهوما دلاليًّا متَّسعا يخصُّ التَّشكُّل المتَّسق لوحداتها البانية، ويرى جون بياجيه (Jean Piaget) بناءً على تقييمه الأوليِّ لحالة البنية أنَّها «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التَّحويلات نفسها، دون أن تتعدَّى حدودها أو تستعين بعناصر خارجيَّة »[3]. وتتّسم البنية بمحدِّدات ثلاث هي الجُمُلَة أو الشموليّة، والتحويلات، والضَّبط الذَّاتيُّ و جرى تعريفها كالآتي: فالشموليَّة «تعني اتِّساق وتناسق البنية داخليًّا، أي أنَّ وحدات البنية تتَّسم بالكمال الذَّاتيِّ »[4].فالانتظام والانسجام الداخلي للبنية مرده العلاقات التي تقيمها عناصر ووحدات البنية الداخلية مع بعضها بعض، وهذا ما يحقق لها التكامل.

أمَّا التَّحوُّل فَيشي بدينامية داخلية تسيطر على البنية، وتكشف عن صيرورة بناء وتشكُّل، ومن المعلوم «أنَّ البنية ليست وجودا قارًا ومستقرًّا وإنَّما هي متحرِّكة دائما، إذْ إنَّ قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء

1 المرجع السابق ، ص 413.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط:4، 1985، ص8.

4 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:3، 2002، ص 70، 71.

وتكوين سلبيٍّ وإنَّما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابيَّة) تُسهم بدورها في التَّكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها».[1]

وفيما يخصُّ التَّحكُّم الذَّاتيُّ فإنّه ينطوي على استقلالية البنيّة واشتغالها في إطار محدود يخصها ويخص عناصرها الداخلية «فالتَّحوُّلات تعمل دائما على صيانة القوانين الداخليَّة ودعمها، تلك التي تخلق وتبرِّر هذه التَّحوُّلات وتعمل على كذلك على إغلاق النظام كي لا يحيل أو يرجع إلى غيره من الأنظمة».[2]

فالبنية إذًا، مجموعة عناصر داخلية تحتكم لقوانين وتخضع لسلسلة متغيرات داخلية، وانتظام ذاتي يحكم عمليَّاتها وإجراءَاتها التَّحويليَّة، التي تحفظ تماسكها الداخلي وتعزز بقاءها واستمراريتها.

يرى "محمد مفتاح" أن مقولة النَّسق لم تستقر على تعريف يكون جامعا مانعا، ومع ذلك فإنّ كلّ التَّعريفات المقدَّمة له تنحصر في توصيفه تبعا لمكوناته وللعلاقات المحقّقة بينها، فهو « مكوَّن من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميَّز أو مميِّزات بين كلِّ عنصر وآخر»،[3] وهذا التَّرابط والتَّفاعل والتَّمايز بين العناصر المشكّلة للنَّسق يجعل من «كلِّ ظاهرة أو شيء ما يُعتبر نسقًا ديناميًّا، والنَّسق الديناميُّ له ديناميَّة داخليَّة وديناميَّة خارجيَّة تحصل بتفاعله مع محيطه؛ والدِّيناميَّة إما خطيَّة وإما غير خطيَّة، وغير الخطيَّة إمَّا انعكاسيَّة أو غير انعكاسيَّة؛ على أن نظريَّة التَّكرار تؤكِّد رجوع كلّ نسق إلى حالة أوَّليَّة»[4].

فهو في حالة نشاط داخلي وخارجي، باستمرارية خطية تعاقبية، وغير خطية دورانية تعيده إلى الحالة الأولى لتشكله.

---

1 المرجع السابق، ص 71.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1996، ص 158.

4 محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط:2، 2010، ص 135.

وقصد التَّمكن من معاينة وجود النّسق حسيًّا وبصورة مجرَّدة وجب توافره على جملة شروط ظاهرة وهي:[1]

1. امتلاكه بنية داخليَّة تكون واضحة وجليَّة.
2. له حدود قارَّة نسبيًّا تسمح بالتَّعرف عليه وتحديده من خلال عوامله.
3. ينبغي أن يُعترف به أو يتقبّل من المجتمع ويشغل داخله وظيفة لم يشغلها أي نسق آخر من قبل.

إنَّ هذه الشروط تساعد في تحديد الأنساق وتمايزها عن بعضها البعض. تبعا لنوع المواضعة التي شكلت النَّسق، جماليّة، سياسيّة، إقتصادية، ثقافية.

كما أنّ طبيعة النَّسق المتحوِّرة تجعله ذا بنية مائعة متغيِّرة، يتشكَّل بحسب القوالب المُستحدثة الَّتي تفرضها السِّياقات الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة، وبذلك فـإنَّه ليس نظاما مثبطا ومستقرا على نمط ثابت، إنّه «ذاتيُّ التَّنظيم من جهة، ومتغيِّر يتكيَّف مع الظرُّوف الجديدة من جهة ثانية. أي إنَّه في الوقت الَّذي يحتفظ فيه ببنيته المنتظمة يغير ملامحه عن طريق التكيّف المستمر مع المستجدَّات الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة ».[2]وهذا التنظيم والتطوير الذّاتي للنّسق يكفل له الاستمرار والرسوخ والديمومة كعامل مؤثر بفعالية عالية.

2. تعريف الثَّقافة

1.2المعنى المعجميُّ :

المصطلح الثَّاني هو الثَّقافيّ، والمشتق من مصدر الثَّقافة والَّتي تجيء في اللُّغة: «ثَقِفَ الشَّيْءَ ثَقْفًا وثِقافًا وثُقُوفةً: حَذَقَهُ. ورَجُلٌ ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ فَهِمٌ...ابْنُ السِّكِّيتِ: رَجُلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ إِذَا كَانَ ضَابِطًا لِمَا يَحْوِيهِ قائِمًا بِهِ. ويُقال : ثَقِفَ الشَّيْءَ وَهُوَ سُرْعَةُ التَّعَلُّمِ. ابْنُ دُرَيْدٍ: ثَقِفْتُ الشَّيْءَ حَذَقْتُه، وَثَقِفْتُه إِذَا ظَفِرْتُ

1 ينظر، كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي، تر: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط:1، 2010، ص 231 .

2 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت– الكويت، 1998، ص 193،194.

بِهِ»[1]. وقد وردت لفظة "ثقافة" في المعجم التاريخيّ للّغة العربيَّة، في سياقات متعددة، وبأوجه صرفية متباينة، ومن ذلك نذكر:[2]

- ثَقَافَة (مَصْدر) 15هـ/636 م، الثَّقَافَةُ: الحِذْقُ وَ المهَارَةُ. والشاهد في قول عاصم بن عمر التَّميميّ "يَا مَعْشَرَ الرُّمَاةِ، دُبُّوا رُكْبَانَ الفِيَلَةِ عَنْهُمْ بِالنَّبْلِ،...يَا مَعْشَر أَهْلِ الثَّقَافَةِ، اسْتَدْبِرُوا الفِيَلَةَ فَقَطِّعُوا وُضُنَهَا".
- مُثَاقَفَة (مَصْدر) 375هـ/985م، المثَاقَفَةُ: المطَارَحَةُ فِي العِلْمِ والأَدَبِ "واعْمِدْ إِلَى الحَسَنِ فَزِدْ فِي حُسْنِهِ، وَإِلَى القَبِيحِ فَانْقُصْ مِنْ قُبْحِهِ ...فَلَعَلَّ هَذِهِ المثَاقَفَةَ تَبْقَى وَتَرْوَى، وَيَكُونُ فِي ذَلِكَ حُسْنُ الذِّكْرَى" أبو حيّان التّوحيديّ
- الثَّقِيفُ مِنَ الأُمُورِ 203هـ / 818م: مَا كَانَ فِيهِ حِذْقٌ وفِطْنَةٌ.

جاء في أبيات لـ دِعْبِل بن عليّ الخُزاعيّ:" تَرَى سَكَنَاتِهِ فَتَقُولُ: غِرٌّ،****وَتَحْتَ سُكُونِهِ رَأْيٌ ثَقِيفُ".

ثَقِفَ الشَّيْءَ: حَذَقَهُ وَأَتْقَنَهُ."وِلِلشِّعْرِ صِنَاعَةٌ وَثَقَافَةٌ ...مِنْهَا مَا تَثْقَفُهُ العَيْنُ، وَمِنْهَا مَا تَثْقَفُهُ الأُذُنُ، وَمِنْهَا تَثْقَفُهُ اليَدُ، وَمِنْهَا مَا يَثْقَفُهُ اللّسَانُ" محمد بن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء.

الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، 175هـ/791 م، الثَّقْفُ الحِذْقُ وَ الفِطْنَةُ" الثَّقْفُ مَصْدَرُ الثَّقَافَةِ، وَفِعْلُهُ: ثَقُفَ، إِذَا لَزِمَ .

68 هـ=687م، المثَقَّفُ مِنَ النّاسِ: الَّذي عَرَكَتْهُ الحَيَاةُ وَ تَجَارِبُهَا.

وَإِنَّ ظَلَامَ اللَّيْلِ يَنْكَبُ تَحْتَهُ *** رِجَالٌ وَيَمْضِي الأَحْوَذِيُّ المثَّقَفُ

جران العَوْد النُّميريّ9ق.هـ= 613 م.

- التَثْقِيفُ: التَّقْويمُ والتَهْذِيبُ.

إنَّ بَنِي بَدْرٍ يَرَاعٌ جُوفُ

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ثقف)، ص 492.

2 ينظر، معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، https://www.dohadictionary.org/. تم الأطلاع، 2022/09/10، 21:15.

كُلُّ خَطِيْبٍ مِنْهُمٌ مَؤُوفُ

أَهْوَجُ لَا يَنْفَعُهُ التَثْقِيفُ زَبّان بن سَيّار الفَزاريّ

ويلاحظ أن المادَّة اللُّغوية للثَّقافة تتَّصل بالفطنة، والحذق، وسرعة البديهة، الَّتي تسِم المثّقف الَّذي تبرزُ عليه تلك الصِّفات، كما تتَّصل أيضا بتقويم وتهذيب السلوكيّات، وتنمية القدرات بالصَّقل والمران.

2.2 الثَّقَافَةُ في وضع الاصطلاح:

لم يتوقّف التعدّد الدلالي لكلمة" الثقافة" عند المستوى المعجميّ، بل خضعت كذلك لتعدد مماثل على مستوى المعنى الاصطلاحي.

وهذا ما يؤكده Raymond Williams* بقوله أنّ «هذه كلمة من اثنين أو ثلاث كلمات هي الأعقد في اللّغة الإنجليزية. يرجع ذلك جزئيّا إلى تطوّرها في التّاريخ الشّائك في عدّة لغات أوربيّة لكنَّ السبب الرّئيسيّ هو أنّها أصبحت تستعمل لمفاهيم هامّة في مجالات ثقافيّة عديدة وفي نظم تفكير مختلفة بل حتى متضاربة».[1]

إذن فلا مُشَاحَّةَ من التَّسليم بأنَّ الثّقافة مصطلح فضفاض وشموليٌّ، فهي تتشكَّل بصورة «ديناميَّة [نشطة وحيَّة] ومتعدِّدة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد والتَّنظيم الاجتماعيُّ والقيم الأخلاقيَّة والمعنويَّة والمعتقدات الدِّينيَّة والممارسات النَّقديَّة والأبنية السِّياسيَّة وأنظمة التَّقييم والاهتمامات الفكريَّة والتَّقاليد الفنِّيَّة»[2].

---

* (1921-1988)، كانت التجربة المعيشة المتعلقة بالطبقة العاملة والالتزام بالديمقراطية والاشتراكية مواضيع لكتاباته. فهمه للثقافة كطريقة شاملة للحياة، وإدراكه الأنثروبولوجي للثقافة؛ جعله يعتبرها كشيء عمومي ومعيش. أحيانًا يبدو صاحب نزعة ثقافية؛ مما ساعده على شرعنة دراسة الثقافة الشعبية. وعمله يبدو منخرطا في الماركسية، من خلال تناوله لمفاهيم كالأيديولوجيا والهيمنة. ولكنه انتقد مفهوم البنية الفوقية والتحتية الذي رأه فيه مفهومًا اختزاليًا (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 395).

1 ريموند ويليامز، الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2005، ص 116.

2 فنسنت ب. ليتش، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000، ص 104.

هذه الدِّينامِيَّة أسفرت عن ثقافة مزدوجة؛ مادِّيَّة وأخرى غير مادِّيَّة، يتداخل فيها كل الجوانب التي تشغل الإنسان وتتّصل بوجوده بوصفه كائنا اجتماعيّا، وإلى جانب ذلك كائنا ثقافيّا، إنّها «الإنسان الكلِّيُّ داخليًّا وخارجيًّا، داخليًّا في فطرته بمكوّناتها الغريزيَّة والمكتسبة، ثم انعكاس ذلك خارجيًّا فيما يضيفه هذا الإنسان على ما حوله ومن حوله، معنى هذا أنَّ فطريَّة الإنسان هي ثقافته الأصليَّة... ولابدَّ أن يكون المثقَّف ضابطا لمحتوياته وقائما بها، وهذه المحتويات هي جملة المعارف من ناحية وجملة الاحتياجات من ناحية أخرى».[1] وثقافة الإنسان الفطرية، هي جملة الفروقات الفردية غير المكتسبة (الفطرية) التي يتمايز بها البشر عن بعضهم بعض، وهذا يتوافق كما يقول "محمد عبد المطلب" مع المادة المعجميَّة للثَّقافة، والتي تدل على، الفطنة، الحذق، والفهم.

إنّ الثقافة كلُّ ما ينتجه الإنسان، سواء تعلَّق الأمر بالأمور المادِّيَّة أو المعنويَّة والتي تشكِّل رصيدًا قارًا يعكس الجانب القيميّ للنَّشاط الإنسانيّ وهي « مكوّن معرفيٌّ شموليّ يرصد حراك الإنسان وفاعليَّته في إبداعاته وإنجازاته بتخطيطات ذكيَّة، ودوافع عقليَّة، ومواقف فكريَّة، ونوازع شعوريَّة متنوِّعة ومعقَّدة، تصدر عنها وتقاس بها جميع اهتمامات الإنسان وعلاقاته وإنجازاته:مادِّيّة كانت أم معنويَّة».[2]

جرى مع الدّراسات الحداثيَّة تفعيل عمليَّة النَّشاط العقليِّ من قبل النُّقَّاد الثَّقافيِّين حيث أصبحت الثقافة مجالا خصبا ومتنوعا وفضاءً بينيا « يفتح الفكر على كلّ منتجات العقل المتجلِّية في خطابات تبدو مختلفة ولكن تعود كلُّها إلى بنية ديناميَّة فعَّالة. أصبحت الثَّقافة مجالا للتثاقف والتَّداخل تنمحي فيه الهُويّات المتعاليّة التي تعاف التَّاريخ... بدأ العقل ينقص من غلوائه وكونيته المزيَّفة ...بانيًا مفهوما جديدا للحقيقة يقوم على فكرة واحدة مفادها أنّ العالم الَّذي نعيش فيه ليس معطى سبقنا إلى الكينونة، بل هو كيان بصدد التَّبنين والتصيّر».[3]

---

1 محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، القاهرة–مصر، المجلس الأعلى للثقافية، ط:1، 2013، ص 63.

2 عبد القادر الرباعي، جماليات الخطاب في النقد الثقافي، رؤية جدلية جديدة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2015، ص 17.

3 وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط:1، 2018، ص7،8.

ففي ميدان العلوم الاجتماعيّة تعني الثَّقافة «جملة الفاعليَّات والمجالات الإنسانيَّة التي تتبدَّى في السُّلوك والتَّفكير معا ممَّا ييسِّر تعلُّمه ونقله عبر الأنساق والنُّظم الاجتماعيَّة».[1] ويؤكد هذا المنحى عالم الاجتماع روبرت بيرستد (R. Bierstedt) بقوله «إنَّ الثَّقافة هي ذلك الكلُّ المركب الَّذي يتألَّف من كلِّ ما نفكِّر فيه، أو نقوم بعمله، أو نتملَّكه كأعضاء في مجتمع».[2]

ويركِّز في هذا التَّعريف على الجوانب الثلاث: الفكريَّة والسلوكيَّة والمادّيَّة، والتي يشكل اجتماعها معا واندماجها والتمازج فيما بينها، تركيبة الثّقافة.

يدعم كليفورد غيرتز (Clifford Geertz) أطروحة ماكس فيبر(Max-Weber) حول الشَّبكات الرَّمزيَّة التي يعيش داخلها الإنسان، ويحصرها في الثَّقافة، قائلًا «أنا مقتنعٌ مع ماكس فيبر أن الإنسان هو حيوان عالق في شبكات رمزيَّة، نسجها بنفسه حول نفسه، وبالتَّالي أنا أنظر إلى الثَّقافة على أنَّها هذه الشَّبكات، وأرى أن تحليلها يجب ألَّا يكون علما تجريبيًّا يبحث عن قانون بل علما تأويليًّا يبحث عن معنى».[3]

وهكذا فتحليل الثَّقافة يتجاوز التَّحليل الأمبريقي إلى التَّأويل الباحث عن المعنى، وهذا المعنى يتم تحصيله عبر تفكيك الشفرات الرّمزية التي يتخذها الإنسان سبيلا للتعبير عن عاداته وتقاليده وفنونه، وكلّ ما يتّصل بدائرة حياته، فهو في محصلة الأمر(الإنسان) كائن ثقافيّ.

كما تمثّل الثَّقافة ذلك القانون التواضعي الَّذي يتحكَّم في النِّظام الاجتماعيِّ، فيتعايش الأفراد وفق مسلماته التي تؤثِّر بدورها على طرائق وأساليب حياتهم، وهكذا فإنَّ مدى الثَّقافة يتّسع ليشمل كلّ ما يخصُّ الإنسان، فهي « موضوعة في معناها الإثنولوجي الأكثر اتِّساعا، هي هذا الكلُّ المركب الَّذي يشمل المعرفة

1 صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط:1، 2007، ص 37.

2 ميشيل تومبسون، ريتشارد إليس، آرون فيلدافسكي، تر: علي سيّد الصاوي، نظرية الثقافة، سلسلة عالم المعرفة، 223، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت، 1997، ص9.

3كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات مقالات مختارة، تر:محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط:1، 2009، ص 82.

والمعتقدات والفنَّ والأخلاق والقانون والعادات وكلَّ القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع»[1].

ويرى بارنات تايلور (Bernett.Taylor)، بإنَّ الثَّقافة تخضع للنِّظام الاجتماعيِّ لتحقّق كليَّة الحياة الإنسانيَّة الاجتماعيَّة، فهي فعل جماعيٌّ مكتسبٌ، يبتعد عن الفطريَّة، ويبقى أصلها وخاصِّيَّتها لا واعييْن إلى حدٍّ بعيد[2].

كما يراهن ت.س. إليوت (T.S.Eliot) في ملاحظاته المقدَّمة لتعريف الثَّقافة، على ثقافة المجتمع لأن ثقافة الفرد في الأساس منعكس شرطي لثقافة طبقته، ومجتمعه، فيقول أنّ « ثقافة الفرد تتوقَّف على ثقافة فئة أو طبقة، وأنَّ ثقافة الفئة أو الطَّبقة تتوقَّف على ثقافة المجتمع كلّه، الَّذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطَّبقة. وبناء على ذلك فإنَّ ثقافة المجتمع هي الأساسيَّة».[3]

وبذلك فالثقافة تنتقل من كليّة المجتمع لتؤثر على خصوصية الفرد، وعليه نستدل على ثقافة الفرد من ثقافة مجتمعه، فالإنسان كائن اجتماعي ووليد بيئته الاجتماعية والثقافية.

بالعودة إلى المرجعية العربيَّة نجد بأنَّ كلمة ثقافة لم تكتسب مدلولا قويًّا يجعلها في غنىً عمَّا سواها من مرادفات أجنبيَّة، لذلك ظل استعمالها يرتهن للجذر اللُّغوي الأوروبيّ وهذا ما نوّه به "مالك بن نبي" في كتابه "مشكلة الثقافة" قائلا «كلمة ثقافة العربية لم تكتسب إلى الآن قوة التَّحديد التي كانت لنظيرتها الأوربيَّة. وإنَّنا مضطرون من أجل هذا إلى أن نقرنها بكلمة Culture في مؤلّفاتنا الفنِّيَّة. حتى كأنَّها دعامة تشدُّ من أزرها في عالم المفاهيم».[4]

ويذهب "محمد الدغمومي" مذهب "مالك بن نبي"، ففي تتبُّعه لرحلة تشكُّل مفهوم الثَّقافة ودوره التَّواصليِّ، رأى أنَّه وليد سياقات التَّثاقف وكنتيجة لعاملي التأثُّر والتَّأثير (الشَرق/الغرب)، وبصورة أدق تأثر

1 دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1،2007، ص31.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 ت.س إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: محمد شكري عيّاد، التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2014، ط:1، ص 27.

4 مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط:4، 1984، ص 26.

الشرق بالغرب وفي ذلك يقول إنَّ مصطلح "الثَّقافة" بمفهومه الحديث نتاج «عمليَّة مثاقفة، وأنَّه حديث جدًّا. وأنَّ استعمالاته تقترن بمرجعيَّات العلم الغربيِّ وهو إذ أصبح أداة بحث للتَّعامل مع "الثقافة" العربيَّة كمجموعة مركبة فهو أيضا صار موضوع بحث».[1]

إنَّ نقل مصطلح "ثقافة "ذا المرجعيّة المعرفية والفلسفية الغربية، إلى البيئة العربية دون مراعاة السياق العربي والأخذ بعين الاعتبار خصوصيّته الثقافيّة جعل من الثقافة مصطلحا إشكاليّا، لأنّ «هذا المفهوم لم يصل إلى درجة التَّدقيق والنَّسقيَّة في الخطاب الإيديولوجيّ الَّذي تحكمه الرَّغبة في التواصل المحقَّق للتَّحريض بحيث يصبح ملتبسا متلوِّنا لا يستهدف توصيف "الثَّقافة" ولا جعلها موضوع بحث ولكن أداة لممارسة أدوار سياسيَّة عامَّة وخاصَّة»[2].وبهذا فقد تمّ استغلال مصطلح الثقافة، عبر إخراجه من سياقه الطبيعي كموضوع للبحث، واستعماله كأداة مؤدلجة خدمة للسّلطة السياسيّة وأغراضها.

والنَّقد الثَّقافيّ على علاقة اتّصال مع موضوعة الثّقافة، وقد فتح النَّص الأدبيّ على سياقه الثَّقافيّ ليتحوّل إلى حادثة وفاعليّة ثقافيّة، وقد تعامل –النقد الثقافي–مع الثقافة بصفتها « عمليَّة غير منتجة، وأنَّها أيضًا شيء نعيشه ونجرِّبه. وهذا يعني أن الثّقافة بالنسبة للنّقاد الثّقافيّين عبارة عن مجموعة من العمليّات الثّقافيَّة التي تنمو كلّ واحدة منها، وتتغيّر، وتتكوَّن في أيِّ فترة زمنيَّة ما عن طريق تلاقي الأعراق، والسُّلالات، والتَّوجُّهات الجنسيَّة، والوظائف، والطَّبقات الاجتماعيَّة الاقتصاديَّة، وأيّ أمور أخرى تسهم في تكوين التَّجارب البشريَّة».[3]

والثَّقافة حمالة أوجه، إذ يمكن أن تتعيَّن كثقافة تشمل الحسيَّ (الماديّ)، أو المعنويّ (لا ماديّ)، أو تتعيّن رمزيا، وطبيعتها تلك جعلت من أمر معالجتها وتحليلها نقديّا يكون إمَّا بدراستها كنسق يتصل بثقافة تكون مادية، سلع منتجات، أو لا ماديَّة، علاقات وممارسات، أو على أنّها نسق من الرّموز والمعاني؛ أي كنسق من

1 محمد الدغمومي، المفهوم والتواصل–مفهوم الثقافة نموذجا–، في كتاب المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح، أحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الدار البيضاء، ط:1، 2001، ص104.

2 المرجع السابق، ص نفسها.

3 لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، الدليل الميّسر للقارئ، تر: أنس عبد الرزاق مكتبي، النشر العلمي والمطابع، الرياض، دط، 2014، ص 284.

العلامات، بحيث يمكن حصر ثقافة أي شعب في مجموع نصوصه التي يمكن (قراءتها) وتفسيرها، وهنا تبدو الاستعانة بأعمال "رولان بارث" أمرًا ضروريا.[1]

المبْحث الثَّاني : بَيْن الدِّراسات الثَّقافيَّة والنَّقد الثَّقافيِّ مُقَاربَة حُدودِيَّة

1. الدِّراسات الثَّقافيَّة:

يندرج مجال الدِّراسات الثّقافيَّة (cultural studies) ضمن الدِّراسات البينيَّة العابرة للتخصُّصات والمنفتحة على عديد المجالات المرتبطة بالثَّقافة إنتاجا واستهلاكا وفهمًا، فهو « مجال دراسيٌّ متداخل التخصُّصات أو ما بعد تخصُّصاتي- post dixiplnary يكشف عن الآليَّات التي يتمُّ من خلالها إنتاج وغرس الثَّقافة أو خرائط للمعنى، [إنَّها] اصطلاحات نظريَّة طوّرت واستخدمت من قبل أشخاص سمُّوا أعمالهم دراسات ثقافيَّة... ثمَّ بعد ذلك تأسيس المصطلح بظهور مركز الدراسات الثّقافيَّة المعاصرة centre for contemporary cultural studies لينتشر في جميع أنحاء العالم بعد ذلك بدءًا من السِّتينيات 1960».[2]

ولعلَّ المتمعَّن في كلمة دراسات التي ترِد في سياق الجمع يدرك تعدُّد هذا المجال البحثيّ وانفتاحه المعرفيّ، ليكون دراسات تَمَتَحُ من شتَّى المعارف والعلوم، كما أنّ الاقتران بمصطلح الثّقافيّ يزيد من أفق هذا الاتّجاه ويعمِّق في مجال البحث والتَّنقيب عن كلّ ما هو ثقافيّ أي كلّ ما يتَّصل بالحياة وتعقيداتها فهي « دراسات منفتحة على مختلف العلوم الإنسانيَّة والمعارف والحقول المعرفيَّة الأخرى من جهة، مثلما هي منفتحة من جهة أخرى على مختلف المنظورات والمناهج والمقاربات، مفصحة بذلك عن غنى الظَّاهرة الثَّقافيَّة ».[3] فالإنسان كائن ثقافي يحيا ضمن عوالم ثقافية، ويفكر داخلها، وهذا ما يدلّل اتّصال الثقافة بالحياة الإنسانيّة واستغراقها لكل مناحيها، الفكرية، المعرفية، الأيديولوجية، الأنثروبولوجية، وغيرها.

---

1 ينظر، روبرت وشنو وآخرون، التحليل الثقافي، تر: فاروق أحمد مصطفى، وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2008، ص11.

2 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 194، 195 .

3 عبد النبي اصطيف، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول عدد النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: (3/25)، ع99، 2017، ص 22.

وهذه الدراسات الفكريَّة قُدِّمت بمنظور ثقافيٍّ يستقصي مجموعة من وجهات النظر والممارسات النظريَّة والمنهجيَّة الرَّامية إلى فهم الثَّقافة بكل أشكالها وصِلاتها، والدّراسات الثّقافيّة « ليست نظاما، وإنَّما هي مصطلح تجميعيٌّ لمحاولات عقليَّة مستمرة ومختلفة، تنصبّ على مسائل عديدة، وتتألَّف من أوضاع سياسيَّة وأطر نظريَّة مختلفة ومتعدّدة».[1] وهذا ما يؤكّده إدريس خضراوي بقوله إنّ الدِّراسات الثَّقافيَّة « ليست نظريَّة أو نموذجا علميًّا قائما على مفاهيم يحكمها التّجانس والانتماء أَنْطُلُوجِيًا إلى حقل علميّ محدَّد، وإنَّما اتِّجاه في القراءة، يستفيد من كلِّ المدارس النَّقديَّة والاتِّجاهات الفكريَّة، خصوصا تلك التَّيارات الفكريَّة والنَّقديَّة التي تعبّر عن حسِّ المعارضة والمقاومة»[2].

ضمن التَّيار الما بعد بنيويّ والحداثيّ نشطت الدّراسات الثَّقافيَّة في منأى عن نظريَّات الانعكاس والمحاكاة وغيرها من المناهج السِّياقيَّة ولما كانت الثَّقافة اللّبنة الأساس لتشكّل الجماعات والأفراد فإنَّ هذه الدّراسات التي تراهن على الثقافة تتغيّا «مساءلة التأثيرات والقيم والتَّقاليد التي ترعاها بنية ثقافيَّة ما، بعيدا عن مفاهيم مثل الانعكاس والمحاكاة، لأنَّ البنية الثَّقافيَّة لا تعكس الوجود الاجتماعيّ، وإنَّما تصنعه وتكوّنه كمجموعة من التَّمثيلات التي يمتدُّ تأثيرها إلى مستويات السِّياسة والتَّعليميَّة والاجتماعيَّة».[3]

تهتمُّ الدّراسات الثَّقافيَّة بتحليل أشكال الثَّقافة وكلّ ما يتَّصل بها من مؤسَّسات وطرائق إنتاج وتلقٍّ وما يجمع تلك التَّوجُّهات هو أنَّها «تسير في منحى يساريّ انتقاديّ يسائل كثيرا من مسلمات الثَّقافة الغربيَّة على المستوى الَّذي تنعقد فيه الصِّلة بين أشكال الثَّقافة الاتّصاليَّة من لغة وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصا-سياسيَّة من جهة أخرى. فالمفكِّرون الَّذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعا، من أمثال ميشيل فوكو ولوي ألتوسير وريموند وليامز، هم من ذوي الفكر اليساريّ ماركسيًّا كان أم

1 حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات.. المرجعيات..المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط:1، 2007، ص 19.

2 إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، دط، 2007، ص 36.

3 المرجع السابق، ص 39.

غيره».[1] وتعدُّ الدّراسات الثَّقافيَّة محصِّلة وتجميعا لأبحاث ونظريّات ومقاربات متعدِّدة المداخل الفكريَّة تبحث عن الثَّقافة وتمظهراتها وأنماطها في كلّ ما تعرضه للبحث والتَّحليل، إنَّها « مجموعةٌ من الآثار المتنوّعة تنصبّ في توّجهات فكريَّة متباينةٍ ويُراد منها طرحُ تحليلٍ نقديٍّ لشتّى الأنماط والسلوكيَّات الثَّقافيَّة السائدة في المجتمعات المعاصرة والمجتمعات القريبة من هذا العهد».[2]

وعلى مستوى الخطاب يمكن أيضا التعامل مع الدِّراسات الثّقافيَّة ومعالجتها «كإنشاء خطابيٍّ؛ مجموعة من الأفكار والصُّور والممارسات التي توفِّر طرقا مختلفة للحديث حول موضوع معيَّن، كالأنشطة الاجتماعيَّة أو المواقع المؤسَّساتيَّة. بمعنى أن الدِّراسات الثَّقافيَّة تتضمَّن طرقا منظَّمة للحديث حول أشياء العالم بالتفافها حول مجموعة من المفاهيم المفتاحيَّة: كالمفصل، الثَّقافة، الخطاب، الأيديولوجيا، الهويَّة، الثَّقافة الشعبيَّة، السُّلطة، التَّمثيل والنَّص»[3]. وبذلك تغدو تلك المقولات مفاتيح قرائية للمقاربة، وتعمل على استثمارها لفهم ما تنطوي عليه الخطابات من تمثيلات ثقافيّة، وما يترتب عنها من تحيّزات سواء أكانت مذهبية، عرقية، طبقية، جنسية، سياسيّة.

كما تسعى الدّراسات الثَّقافيَّة كمظلَّة جامعة لأشكال ثقافيَّة متعدّدة المصادر، وبتمظهرات مختلفة «إلى تناول موضوعات تتعلَّق بالممارسات الثَّقافيَّة وعلاقتها بالسُّلطة، وتروم من وراء ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثَّقافيَّة ».[4]

وقد انصبَّ اهتمام الدّراسات الثَّقافيَّة على الثَّقافة، ذلك الكلُّ المركب الذي يستدعي البحث فيه تفعيلا لنشاط ذهنيٍّ مكثف، ووعيّ معرفيّ يمتد في الزمان والمكان، وعليه فإنَّ «الاهتمام المركزيَّ للدّراسات الثَّقافيَّة يمكن أن يفهم كاستكشاف للثّقافة، التي تعدُّ بناءً من المعاني والتَّمثيلات المولَّدة عبر الممارسات

1 ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 82.

2 حسين حاج محمّدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، تر: أسعد مندي الكعبي، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، ط:1، 2019، ص 111.

3 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 195.

4 حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات.. المرجعيات..المنهجيات، ص19.

الإنسانيَّة الدالة والبحث في السياقات التي حدثت من خلالها، مع اهتمام خاص بعلاقات السّلطة والنتائج السياسيَّة التي هي ملازمة لمثل هذه الممارسات الثَّقافيَّة».[1]

وللدّراسات الثَّقافيَّة خصائص تتمحور في النقاط الآتيَّة: [2]

- تتخطَّى الحدود الفاصلة بين التخصُّصات كالنَّقد الأدبي والتاريخ بل تعمل على صهر كل ذلك المنجز من أجل بلوغ فهم مميّز بالظّواهر التي تسائلها.
- تتميَّز الدّراسات الثَّقافيَّة بالتزامها السِّياسيّ (politically engaged)، فالنّاقد الثّقافيّ يعرف أنَّه في صراع مع بنيَّات القوَّة الاجتماعي. من هنا فهو يسائل اللاتكافؤ في البنى الاجتماعيَّة، ساعيا إلى تفكيك العلاقة بين الثَّقافة المهيمنة والثَّقافة المهيمَن عليها.
- ترفض الدّراسات الثَّقافيَّة التَّمييز بين نصوص تُعَدُّ "راقية" وأخرى توصف بأنّها " دُونِيَّةٌ " كما أنَّها لا تقبل الفصل بين ثقافة النُّخبة وثقافة العامَّة لذلك فهي ترى أنَّ كلَّ الأعمال الثَّقافيَّة هي ممارسة خطابيَّة، ومن ثم لا سبيل إلى فهمها إلا بدراستها في علاقة مع ممارسات ثقافيَّة أخرى.
- الدّراسات الثَّقافيَّة لا تعمل فقط على تحليل المنتج الثَّقافيّ كما هو، وإنَّما تتساءل أيضا عن أدوات إنتاجه والعوامل المتحكِّمة في ذلك الإنتاج.

وقد حصرت مناهج البحث في الدّراسات الثَّقافيَّة ضمن ثلاثة توجُّهات فكريَّة أساسيَّة وهي:

1. **منهج إثنوغرافيٍّ (Ethnography)**: يرتبط هذا المنهج بالتوجُّهات الفكريَّة الثَّقافيَّة ويتمُ التأكيد في رحابه على تجربة الحياة،[3] وتسعى المعرفة الواقعيَّة للبحث الإثنوغرافي، والمستقاة من الميدان رصد حياة المجتمعات وما تختزنه من خصوصيَّات تسهم في الكشف عن الممارسات والسُّلوكات المترتِّبة عنها، وقد قدمت « الدّراسات الإثنوغرافيَّة في العقود القليلة الماضيَّة –دراسات عصابات الشَّباب في شمال أمريكا، والجندر في القرى الرِّيفيَّة ببريطانيا وشباب الطَّبقة العاملة في المدارس الإنجليزيَّة- كأمثلة تشير إلى أنَّه في

1 المرجع السابق، ص 195، 196.

2 ينظر، إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، ص 38، 39.

3 ينظر، حسين حاج محمّدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ص92.

الحقيقة يمكن الوصول إلى بعض التَّوصيفات الفعّالة وذات المعنى تساعدنا في فهم ظواهر اجتماعيَّة وثقافيَّة».[1] كما اعتمدت الدّراسات الثَّقافيَّة الإثنوغرافيَّة على الدِّراسة الكيفيَّة(النَّوعيَّة) لرصد القيّم الثَّقافيَّة، واكتشاف عوالم الظّلّ التي استُبعدت من دوائر التَّمثيل داخل الكتابات الأكاديميَّة الغربيَّة[2]

2. **منهج تحليل المضمون:** له ارتباط بأصول سيميائيَّة، ونظريَّة الرواية ويتناسق مع الأسلوب التفكيكي الدريدي.
3. **منهج نظريَّة التلقي:** المخاطَب(المتلقي) بحسب هذا المنهج هو الَّذي يخلق النَّص.[3]

ومما تقدم يمكن القول إنّ الدّراسات الثقافية هي مهاد النَّقد الثقافيّ وحاضنته التّأسيسيَّة.

2. النَّقد اَلثَّقَافِيُّ:

ارتبطت سابقة "الما بعد" غالبا بخاصيَّة التَّجاوز الَّذي يأخذ حينا مبدأ النَّقض والضِّدِّ، فمن فَلَكِ البنيويَّة وطُروحاتها أمَّم نقَّاد ما بعد البنيويَّة صَوب مرحلة انتقاليَّة مناقضة لأحاديَّة المعنى كما رصدتها نتائج البنيويَّة، ومؤيِّدة لفكرة الإرجاء ومالا نهائيَّة المعنى التي تكفلها عمليَّة التَّأويل، إذ «تقوم ستراتيجيَّة الخطاب النَّقدي الثَّقافيّ على ضرورة (النَّقد) نقد البُنى الثَّقافيَّة السائدة تمهيدا لتحديثها وجعلها مطابقة أو متوائمة مع السِّياق الَّذي آلت إليه حداثيًّا فالنَّقد/النَّقض/التَّحديث هو حجر البناء الفطريّ الثقافيّ الجديد».[4]

ولم يتم تحديد النَّقد الثَّقافيّ كمنهج من المناهج، وذلك لانفتاحه على كلّ المناهج واستثماره للآليَّات والاستراتيجيَّات المختلفة مما جعل "آرثرأسا بيرغر" (Arthur Asa Berger)يسمه بالنَّشاط في كتابه: "النَّقد الثّقافيّ تمهيد مبدئيّ للمفاهيم الرئيسيَّة" بقوله «إنَّ النَّقد الثَّقافي نشاط وليس مجالًا معرفيًّا خاصًّا بذاته، كما أفسِّر الأشياء. بمعنى أن نقَّاد الثَّقافة يطبِّقون المفاهيم والنظريَّات ... – في تراكيب وتباديل– على الفنون الرَّاقية

1 بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين، دراسات مابعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسة، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط:1، 2010، ص162.

2 ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص42.

3 ينظر، حسين حاج محمّدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ص92.

4 بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 2012، ص15.

والثَّقافة الشَّعبيَّة، والحياة اليوميَّة وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة».[1] ليتموضع هذا النشاط في دائرة النَّقد بوصفه « فاعليَّة تستعين بالنَّظريَّات والمفاهيم والنُّظم المعرفيَّة لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبيَّة المحض من المساس به أو الخوض فيه، إذ كيف يتسنَّى للنَّاقد الأدبيِّ أن يخوض في المبتذل والعاديِّ والوضيع واليوميِّ والسُّوقيِّ بعدما تمهّر كثيرًا في قراءة النُّصوص المنتقاة والمنتخبة التي يتناقلها نقَّاد الأدب على مرِّ العصور ».[2]

لقد أسس النّقد الثقافيّ لنفسه سياسة اختلافيّة، قوامُها مغايرة السائد والمألوف، فتوجه نقاده صوب دراسة موضوعات بكر كانت مغيّبة عن دوائر اهتمام النقد الأدبي فيما سبق، كُسرت فيها سياسة اللّعب على المركز، وتم استبدالها بمناطق اللامركز، فوجد المهمّش والضعيف والدوني والزّنجي مكانا في خارطة هذا النقد الثقافي، الذي نُقض معه مبدأ تخيّر النّصوص التي تقع في إطار الأدب الرسمي المُحتضن من طرف المؤسسة الثقافية، ووجهت آلته النقديّة صوب النّصوص التّي صنّفت في خانة الخطاب غير الرسمي، كأدب هامشي غير محتفى به ولا يستأهل القراءة ولا النقد الأدبيّين، كما شَكَّل نظام المعايير التقيِّيمية مرتكز اشتغال المساءلة الثقافيّة حيث تتمحور «مساءلة نص ثقافي على مقولات من قبيل: درجات الإقصاء والإدماج، والتآمر والمقاومة، والتسلط والتساهل، والفصل والتموقع، والعنف والتسامح، والصوت المنفرد وتعدد الأصوات، والخمولية والفاعلية، والتماثلية والغيرية، والقمعية والتحررية، والمركزية واللامركزية».[3]

وهذا النَّشاط النَّقدي يوجّه بحثه صوب الأنساق المضمرة التي تواريها النُّصوص والتي تكون صنيعة الثَّقافة وهو«ليس بحثا أو تنقيبا في الثَّقافة إنّما هو بحث في أنساقها المضمرة وفي مشكلاتها المركبة والمعقَّدة، وبذا فهو نشاط إنسانيٌّ يحاول دراسة الممارسات الثَّقافيَّة في أوجهها الاجتماعيَّة والذَّاتيَّة بل في تموضعاتها كافَّة بما في ذلك تموضعها النّصوصيُّ»[4] فهذا النقد لا ينظر للثقافة كموضوع قبلي صرف، ولا يقدم دراسة مخصوصة

1 آرثر إيزابرجير، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2003، ص 30 .

2 أحمد جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005، ص12.

3 فنسنت ب ليتش، النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، تر: هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2022، ص 35.

4 سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب دار الجوهري، بغداد، ط:1، 2012، ص 7.

لموضوعة الثقافة ببعديها المادي واللامادي، وإنّما يبحث عن تمثلاتها في دوائر الفعل الاجتماعي، وأثرها في النّصوص عبر الأنساق الثقافيّة المشكّلة داخلها.

ويتحوّل النَّص بموجب هذا النقد وما يحمله من منظور ثقافي إلى علامة وتوقيعة ثقافيَّة، وتتم مقاربته بإدراجه «داخل سياقه السِّياسيّ من ناحية، وداخل سياق القارئ أو النَّاقد من ناحية أخرى. وفي هذا يتحرك النَّاقد من منطلقات ماركسيَّة تركز على العلاقة بين الطَّبقات، وعلى الصِّراع الطَّبقي كعناصر لتحديد الواقع الثَّقافيّ. وهكذا يصبح النَّص علامة ثقافيَّة تتحقق دلالتها فقط داخل السِّياق الثَّقافيّ السياسي الَّذي أنتجها»[1].

والنَّقد الثَّقافيّ ممارسة فكريَّة ونشاط ذهني، يُسائل الثَّقافيّ عبر قنوات الجماليِّ والبلاغي كما يستثمر و«يوظّف المعطيّات النظريَّة والمنهجيَّة في السُّوسيولوجيا والتاريخ والمؤسساتيَّة، من دون أن يتخلَّى عن مناهج التَّحليل النَّقدي»[2].

وهذا الانفتاح على المناهج والنظريات من شأنه أن يدلنا على الوعيّ الّذي نضج في أذهان النّقاد الثقافيّين والمتضمن إدراكهم لحساسيّة وصعوبة هذا النقد، الّذي يتطلب عُدّة منهجية قادرة على استيعاب التمثيلات الثقافية وتطويقها، وكشف الأنساق الثقافية المحركة لخيوط الدلالة.

وتجدر الإشارة أن فنسنت ليتش(leitch,V.B) وهو ناقد ثقافي، ومن أهم منظري النقد الثقافي، يُؤثر استخدام مصطلح نظم العقل كبديل عن الثقافة، الأيديولوجيا والمجتمع في حديثه عن أنشطة النقد الثقافي، ففي تصوّره أنّ «ما يشكل "العقل" يقبل البحث والتحدي وكذلك "النظام" يعد تشكيلا جدليّا إلا أن تحدي أي نظام أو تغييره بصورة قاطعة يمثل ،رغم ذلك، عملا جسيما بسبب نطاق ذلك النظام، ودرجة تعقيده، واتساعه، وجموده، وما ينطوي عليه من شبكات مؤسسات، وتبريرات للمصالح، وأنظمة ضمانات ».[3]وتتم

---

1 حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات.. المرجعيات..المنهجيات، ص 47.

2 leitch,V.B:Cultural Criticism,Litrrary,Post-structuralism,Columbia University Press,New York,1992,IX.نقلا عن: يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، ط:1، 2009، ص 165.

3 فنسنت ب ليتش، النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية،ص 239.

عمليات مقاربة النّصوص الثقافية ومساءلتها في ضوء ثنائية نظم (العقل/اللاعقل) « يعني مواجهة عناصر متعددة، وأحيانا لا يمكن الجزم بخطئها أو صحتها، من عناصر الاحتمالات الضعيفة والأثرية القوية، ومع كل ما هو متشكل تاريخيًّا، ومتحيّز سياسيّا، وموضع مؤسساتيّا، ومع كل ما يشرع للاحتواءات والإقصاءات، يعطي "أشياء" امتيازا على أخرى. وفي نهاية المطاف يشكل التدخل في نظم العقل العمل الأخلاقي السياسي الفكري الأساسي للنقد الثقافي».[1]

تتَّسع دائرة النَّقد الثَّقافيّ لتشمل الأنساق في بعدها الثَّقافيّ والتاريخيّ والاجتماعيّ والأخلاقيّ والنّفسيّ والأيديولوجيّ والدينيّ والسياسيّ، متجاوزا جماليَّة النّصوص« وهو ينطلق من اعتبار الحديث عن استقلاليَّة الذَّات مجرَّد وهم، بل يعتبرها نتاجا للضغوطات الإيديولوجيَّة والثَّقافيَّة. ومادامت الذَّات بهذا الشكل من التبعيَّة لما هو ثقافيّ، يصعب الحديث عن استقلاليَّة النَّص الأدبي، ممّا يستوجب اعتباره ممارسة دالَّةً يتعذر فهمها دون تحليل القاعدة الماديَّة التي ينطلق منها».[2]

هذه الممارسة الدّالة تقوم على جدليَّة الخفاء والتَّجلِّي بين مضمر وظاهر، فإذا كانت سطوح النَّصِّ تقدم ظاهرًا يحمل معنًى معيَّنا فـ«إنَّ جوهر النَّص-كذلك- يتأرجح على أنسَاق مخاتلة تتبدَّل وتتحوَّل، فلا يَبِين على سطحه سوى إيماءات وإشارات، وهذه الإيماءات –أو الإشارات –تتخفّى في مراوغة الكلمات، وتختبئ في قاع المسكوت عنه، وهي في ذلك الخفاء- أو التَّخفِّي-تصون "النَّص" من شَرِك المباشرة، وإنَّ رؤيَّة تبصريَّة، تخرق سطح النَّص بمعاونة النَّص وبتحريضه أيضا لنستكشف أن الظَّاهر يتوارى وراءه باطن»،[3] فالنَّص له بنية تركيبيَّة تضادِّية، فالتركيب اللّغوي يشير إلى المعنى وضدّه في آن واحد، و«النَّسق التركيبي ترفده قنوات باطنة تتجلَّى في مراقبة السِّياق وجدليته مع فلذات الأداء، فهويَّة النَّص هويَّة تركيبيَّة والكلمات لا تكشف عن نفسها إلا في إطار "البنية" النَّصيَّة من خلال شبكة من المتناهي واللامتناهي ومن المحدود واللّامحدود».[4] فعلى

1 المرجع السابق، ص نفسها.

2 إدريس خضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافيّة، ص 39، 40.

3 رجاء عيد، ما وراء النص، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، تهامة، المملكة العربية السعودية، ج30، مج8، ديسمبر 1998، ص 185.

4 المرجع نفسه، ص نفسها.

النَّاقد الثَّقافيّ أن يدرك التَّباين والتَّضاد القائم بين ما تبديه سطوح النَّص من معانٍ، وبين ما تَخفَّى في طبقاته الرُّسوبيَّة «فقد لا يعدو أن يكون ظاهر النَّص إذن مجرد ادِّعاء من قِبل الكاتب، لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصَّمت كي لا ننساق خلف يُسْرِ هيمَنَة الظّاهر على الباطن».[1]

وبما أنَّ النَّقد الثَّقافيّ «هو ممارسة أو فاعليَّة تتوفر على درس كلِّ ما تنتجه الثَّقافة من نصوص سواء كانت مادِّيَّة أو فكريَّة، ويعني النَّص هنا كلّ ممارسة قولا أو فعلا، تولِّد معنًى أو دلالة»[2]وسعيًا لبلوغ المعنى عبر عمليات تأويليَّة فالنَّاقد الثَّقافيّ يستخدم المفهوم بمعنى يفسِّر، ويفهم، ويحدِّد معنى ما، ويجد معنى أو يستشفُّ علاقات في: [3]

- ما تقوله أو تفعله شخوص النُّصوص.
- المعطيات التي يدور مدارها حول العالم ودور المؤسَّسات في العالم.
- في سلوك الأفراد والجماعات.
- في أسلوب العقل الإنسانيّ والنَّفس، ووظيفة الجسم، والعلاقة بين النَّفس والجسد.
- دور النُّصوص (أعمال النُّخبة والفنِّ الشَّعبيِّ) في تطوير الأفراد وتأثير النُّصوص في المجتمع والثَّقافة.

إنّ الناقد الثقافي في محاولة حثيثة لرصد المعنى، فيحاور المنطوق بحثا عن المسكوت، ويقيم روابط وعلاقات بين البنى الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية، وتأثير ذلك على الجماعات والأفراد ويكشف ما يترتب عن المؤسسات من سلطة إخضاعية وهيمنة تنسحب على المجتمع، كما لا يغفل الدّور الفعال للنّصوص في تمرير الأنساق الثقافيّة وتأثيرها على الوعي الجمعي.

ومما يلاحظ على النَّقد الثقافي هو اشتغاله على منطقة بينية تتحدد كمنطقة وسطى بين الثقافة والنّص، وهو « يرى الثَّقافة جدلا؛ فالنَّصّ تتطور شبكاته الدلاليَّة من حيث انفتاحه على العالم/الثَّقافة، والثَّقافة تتمدَّد مساحتها الأنطولوجيَّة من حيث تلاقحها مع النُّصوص »[4]حيث يتخذ كل من النّص والثقافة في تكونهما

1 صلاح الدين بوجاه، مقالة في الروائية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1994، ص13.
2 صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، ص 5.
3 ينظر، آرثر إيزابرجير، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، ص34.
4 وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، ص7.

مواقع استبدالية، فيولد النّص من رحم الثقافة، ثم تولد الثقافة من رحم النص في شكل أنساق ثقافية، وتتواصل عمليات التأثر والتأثير بين النّصوص والثقافة.

وينحصر مدار النَّقد الثَّقافيّ إجمالا في العناصر الآتيّة:[1]

- يميل النَّقد الثَّقافيّ إلى الطَّابع السِّياسيّ في دعمه للمجموعات المضطهدة.
- تقوم هذه المدرسة، بسبب نزعتها السِّياسيَّة، بالاستعانة بنظريَّات أخرى ذات طابع سياسيّ مثل الماركسيَّة والنسويَّة عند إجراء تحليلاتها.
- نستطيع القول إن النَّقد الثَّقافيّ، بمعناه الدَّقيق هو، الأكثر اهتماما بالثَّقافة الشَّعبيَّة.

أما الغذامي فيرى بأن النَّقد الثَّقافيّ عند "ليتش" يتأسَّس على ثلاث مرتكزات:

- يتجاوز النَّقد الثَّقافيّ التَّصنيف المؤسَّساتي للنَّص الجماليّ، منفتحا على الظواهر والخطابات التي أسقطت من دوائر اهتمام المؤسَّسة وعلى ما أقصي بذريعة غير الجماليّ.
- يستثمر هذا النَّقد من مناهج التّحليل العرفيَّة، بما فيها تأويل النُّصوص، ودراسة الخلفيَّة التّاريخيَّة، وكذا استفادته من الموقف الثَّقافيّ النَّقدي، والتحليل المؤسَّساتي.

كما أنَّ النَّقد الثَّقافيّ الما بعد بنيويّ يركّز على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النُّصوصي، إذ يعد "ليتش" مقولة "دريدا" أن لاشيء خارج النَّص"، بمثابة البروتوكول للنّقد الثَّقافيّ الما بعد بنيوي، وكذا مفاتيح التشريح النّصوصي كما عند "بارت"، وحفريّات المعرفة عند "فوكو"[2] ويسعى هذا النَّقد بناءً على مساءلة النّصوص والخطابات بوصفها حوادث ثقافيَّة، إلى قراءتها بوعي متزامن مع سِياقاتها الثَّقافيَّة التي تبلورت في كنفها، فعلى الناقد الثقافي أن يكون على دراية بظروف العصر الذي انبنت عليه التوجهات والرؤى التي يطرحها النّص الذي يحلّله، والتي تعكس الإيديولوجية الفكريّة المهيمنة على تلك الفترة، ومقارنة كل ذلك بالأنساق الثقافيّة التي ينطوي عليها هذا النص، والتي تحدد رؤية النّص غير المعلنة والتي تكون إمّا مساندة للإيديولوجية السائدة، أو مناهضة ومناقضة لها.

---

1 ينظر، لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، الدليل الميّسر للقارئ، ص 284، 285.

2 ينظر، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2005، ص 32.

وعن هذا التَّحوُّل والإبدالات المعرفيَّة الجديدة على السَّاحة النَّقديَّة، والتي أكَّدت على ضرورة السِّياقات المختلفة سواء أكانت ثقافيَّة، سياسيَّة، اجتماعيَّة، اقتصاديَّة...والتي تقف وراء إنتاج النُّصوص يتحدَّث هيليس ميللر(J.Hillis Miller) «لقد تعرَّضت الدِّراسة الأدبيَّة في السنوات القليلة الماضيَّة لتحوّل مفاجئ وعالميّ تقريبا عن النَّظري، بمعنى التَّوجه نحو اللُّغة كلغة، وحقَّقت تحوُّلا مماثلا نحو التَّاريخ والثَّقافة والمجتمع والسِّياسة والمؤسَّسات وظروف الطَّبقة والجنس والسِّياق الاجتماعيِّ والقاعدة المادّيَّة»[1]. مع هذا التّحول كُسرت حدود الدّراسات النَّقديَّة التقليديَّة، فلم يعد المعنى في بطن الشاعر أو المؤلّف، بل أصبح تحصيل عمليَّة إبداعيَّة نقديَّة بأبعاد ثلاثيَّة: الرسالة (النَّص)، المرسل إليه (المتلقي)، المرجع (السياق)، فـ «لا يمكن النظر إلى المعنى على أنَّه ملكيَّة أنطولوجيَّة للنُّصوص الأدبيَّة، لأنه ينشأ عبر نوع من التفاعل بين النَّص والقارئ في سياقات اجتماعيَّة ثقافيَّة»[2]، فالمعنى كما أشرنا سابقا يتشكل وفق اندماج وعي القارئ مع وعي النّص بالاعتماد على المرجعية الثقافية المتولّدة عن السياق الثقافي لقارئ النّص، ومؤلفه، وظروف العصر.

المبْحث الثَّالث : الأنْساق الثَّقافيَّة الرُّؤى والتَّحوُّلات

1. النسق الثقافيّ:

تُعد مقولة النّسق الثَّقافيّ من أهمِّ المقولات التي تحرّك الآلة النَّقديَّة الثَّقافيَّة، وهي الحجر الأساس في مشروع النَّقد الثَّقافيّ، الذي يستقصي البحث فيه عن الأنساق الثَّقافيَّة والتي تقوم « على تصوُّر نقدي مختلف مرتبط بتحوّلات الثَّقافة المعاصرة، وقيامها على ثقافة المتن المفتوح الَّذي لا يختزله الجماليّ، أو المتن الجمالي المألوف أو التقليدي، بل المتن الثَّقافيّ المتعالق في فعليّ الإنتاج والتَّلقيّ»[3]، وعليه ففهم النَّص يرتهن لسياق المؤلِّف الثَّقافيّ من جهة، والسياق الثَّقافيّ للمتلقي "القارئ"من جهة ثانيَّة، ليندمج وعيي القارئ والمؤلف،

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص223.

2 سيغفريد شميدث، مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، ضمن كتاب، أحمد بوحسن، نظرية الأدب القراءة الفهم التأويل، نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط:1، 2004، ص 127.

3 بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، المرجع السابق، ص9.

والمستنبتين ضمن سياقين ثقافيّين مختلفين وينتج عن ذلك الاندماج قراءة تأويليَّة مخصوصة تعيد تشكيل الأنساق الثَّقافيَّة المتسترّة بالجماليّات اللّغويَّة والبلاغيَّة.

نجد أنَّ النّصوص تُلمّح أكثر مما تُصرّح به، وتحجب وتُضمر أكثر مما تكشف وتُظهر، ونتيجة لذلك يبقى معنى النَّص مُرجأً إلى حين الكشف عن الأنساق المضمّنة فيه، ومن ثمَّ قراءتها في ضوء السياق الثَّقافيّ والمرجعيات التي صيغت وفقها، قصد الوصول إلى تشكيل المعنى ومن ثمَ إدراكه.

وتتشكل حدود وكينونة النَّسق الثَّقافيّ داخل النُّصوص الأدبيَّة والخطابات، وتزيد في إذكاء ديناميته المفارقات السَّرديَّة التي تعمل على التَّلميح والإيحاء بلغة مربكة ومنتهكة للمألوف وصادمة لأفق التَّلقّي، فـ«ليس للنَّسق الثَّقافيّ بطبيعة الحال وجود مستقلّ وثابت. إنَّه يتحقق في نصوص تُداعبه أحيانا، وفي الحالات القصوى تشوّشُه. غير أن السخريَّة والبارروديا والانتهاك، بدل خلخلته لا تفضي في الغالب سوى إلى تثبيت متزايد له».[1]

وتضمر النُّصوص السّرديَّة أنسّاقا محتجبة، بفعل عمليَّة التَّحبيك التي تجعلها في الطَّبقات الدّلاليَّة الأكثر عمقًا وتواريًا الأمر الَّذي يفعّل في جدواها ويزيد في عمليَّة تأثيرها على جمهور المتلقّين ويكون «النَّسق هنا ذو طبيعة سرديَّة، يتحرَّك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفيّ ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمّها...قناع الجماليَّة اللّغويَّة، وعبر البلاغة وجماليّاتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلَّة الوارفة. وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثّرة».[2]

وعمليَّة استجلاء ما تضمره النُّصوص من أنساق تسترعي ثالوثا تأويليًّا يتقصَّى الظَّاهر والمضمر بوساطة السَّرد حيث «يتحدد النَّسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرَّد، والوظيفة النّسقيَّة لا تحدث إلا في وضع محدَّد ومقيّد، وهذا يحدث حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضًا وناسخًا للظَّاهر. ويكون ذلك في نصّ واحد، أو في ما هو في حكم النَّصِّ الواحد.

1 عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:2، 2001، ص 8.

2 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية، ص 79.

ويشترط في النَّص أن يكون جماليا».[1] يدلنا "الغذامي" هنا على شروط معيّنة تمكننا من إدراك النسق على مستوى النّص الأدبي، ويركز على الطبيعة الجدليّة التي تسم اشتغال النّسق وتمكنه من تحقيق وظيفته النّسقية، وينبهنا "الغذامي" في معرض حديثه عن وجود تناقض بين نسق ظاهر وآخر مضمر، إلى ضرورة عدم التسليم بما يبدو ظاهريا وجليّا من أنساق، بل علينا اتخاذها كمؤشرات وأدلّة على وجود أنساق أخرى متوارية خلفها هي أكثر فاعلية، وأشد تأثيرا، وتتجلى فاعليتها وشدتها وخطورتها على مستوى عملها القائم بقلب دلالة النسق الظاهر ونقضها، وعكسِ منحى الدلالة في اتجاه مغاير تماما لما كان يشير إليه مع النّسق الظاهر، ويؤكد "الغذامي" أنّ الجماليّة هي الحجاب السحري الذي يتوارى خلفه النّسق المضمر وهذا الحجب من شأنه أن يزيد من إذكاء جذوته، ورفع فاعلية اشتغاله، ويعزز من شدة تأثيره على جمهور المتلقين.

كما تخضع العمليَّة الإبداعيَّة للنُّصوص والخطابات لثالوث آخر، يتخذ شكل البناء الهرميّ؛ فتترأس قمته الثَّقافة بصفتها الجهة الإنتاجيَّة وتُبنَى قاعدته من القرّاء والمبدعين بصفتهم الجهة المستهلكة، وهذا ما أكّده "الغذامي" في تحديده للقيّم الدلاليَّة للنّسق وسماته الاصطلاحيَّة فيقول «والنَّسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدّلالة ليست مصنوعة من مؤلِّف، ولكنها منكتبّة ومنغرسة في الخطاب، مؤلّفتها الثَّقافة، ومستهلكوها جماهير اللّغة من كتّاب وقرّاء »[2] ليخضع المؤلِّف بدوره إلى سلطان الثَّقافة ويسلّم لسطوتها الفاعلة على عمليَّة الإبداع.

تعمل الأنساق الثَّقافيَّة كجهاز ينطوي على « نظم (Systems) بعضها كامن وبعضها ظاهر في أيَّة ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النُّظم العلاقات المجازيَّة عن التذكير والتأنيث الثَّقافيّين، والعرق، والدِّين، والأعراف الاجتماعيَّة، والقيود السّياسيَّة، والتقاليد الأدبيَّة، والطَّبقة، وعلاقات السُّلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذَّوات. وهذه النُّظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعيِّ والفكريِّ وطرائق تلقيه. والأنساق الثَّقافيَّة لا

1 المرجع السابق، ص 77.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

تقتصر على الأدب الرسميِّ أو المعتمد (Canon) في ثقافة ما، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو (غير المعتمد= الأدب الشَّعبي) »[1].

ويسلّم رولان بارت (Roland barthes) لفكرة المواضعة التي تتحكَّم في تشكيل النَّسق، ليغدو النَّسق الثَّقافيّ « مواضعة (اجتماعيَّة، دينيَّة، أخلاقيَّة، استيتيقيَّة...) تفرضها، في لحظة معينة من تطوّرها، الوضعيّة الاجتماعيَّة، والتي يقبلها ضمنيا المؤلّف وجمهوره».[2]

وعليه فالوضعيَّة الاجتماعيَّة تؤدّي إلى تشكيل نسق يتحكم في الوعيّ الجمعي، وهذا النّسق « يتحقق بوجود نظام ثابت ينغرس في وجدان المجتمع، ويتغلغل داخل ذاكرته ولم يلبث أن يسيطر عليها، لأنَّه ينبني من تراكم أثر على أثر في العقل الجماعي ثم الانتشار، وهنا يمتلك القدرة على التحكُّم في ردود الأفعال، ومن ثمَّ السَّيطرة والهيمنة على الأفراد، ويصبح النَّسق لا همّ له سوى أن يجعل من قِيمه أقنعة لأفكار مثاليَّة تُوهم الذات بأنّها السّبيل إلى الحياة ».[3] أي إنَّ الأنساق الثَّقافيَّة تُحكم سيطرتها من خلال الأعراف والمعتقدات التي صارت ميثاقا مفعوله يسري على العقل الجمعي، وتغدو العادة والتعوّد أساسا يحتكم إليه الفرد بديلا عن إعمال العقل وإخضاع الأمر للقوانين التي تحتكم لقاعدة الخطأ والصواب وذلك تبعا لمرجعية كل فرد وحسب القوانين المدنية والتشريعية التي تنظم حياة البشر، وتتبدى خطورة النّسق في تغيّيب الحقيقة وإحلال الزّيف مكانها، لتبقى الذات رهينة للنسق الثقافي وتابعة له ولا تتوقف عند هذا الحال، بل تصبح عاملا داعما له، يحرص على رسوخه وانتقاله بين الأجيال.

1.1 النسق الثَّقافيّ ونظريَّة الفعل الاجتماعي:

يقارب النَّسق الثَّقافيّ في نظريَّة الفعل الاجتماعيِّ كأحد الأنساق المكوّنة للفعل الاجتماعي، وهو من الأنساق التَّحليليَّة إلى جانب نسق الشخصيَّة، والنسق الاجتماعي، حيث «يرى بارسونز أن الفعل الاجتماعي

1 ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005، ص22.

2 عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافيّة، ص 8.

3 عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، عمان، دط، 2009، ص 79.

ما هو إلا نسق معقد من السلوك، يمكن تقسيمه إلى أجزاء مختلفة ليمكن تحليلها ودراستها في علاقاتها المتبادلة. ويحتوي كلّ نسق من السُّلوك على "الفاعل" والرّموز والقيم التي توجِّهه. ودراسة أي نسق من السُّلوك توضح لنا كيف يعمل أو يفعل أو يؤدي وظيفته »،[1] وهذا يتم وفق الاستلزامات الآتيَّة: فالعمليَّة تتطلب الفاعل الذي يتقصى تحصيل أقصى حدود الإشباع، ويمثله (نسق الشخصيَّة)، كما تستلزم بالنسبة للمجتمع نسقا من القيم المنتشرة بشكل واسع، وهذه القيم تتيح التَّماسك لمختلف المعايير المحقّقة لأدوار المكانة وهي ما ندعوها (النسق الثَّقافيّ). وأخيرا، تستلزم وجود بيئة ماديّة يتكيَّف معها المجتمع الذي يمثل (النَّسق العضوي).[2]

كما علمنا مسبقا بأنَّ التَّصَوُّر الأنْثروبُولوجيُّ للثَّقَافة يَتَّسع لِيشمل جوانبها المادِّيَّة وغير المادِّيَّة، من عَادَاتٍ وَتقالِيد، وعلاقات اجتماعيَّة، وأَنماط مَعيشيَّة وَنُظُم ثَقَافِيَّة، وَالَّتِي يُشَكِّلُ اجتماعُهَا المعالم الكبرى لتحديد مجتمع أو نِظَام اجتماعيٍّ مَا، وهذا « المفهوم الأنثربولوجي للثّقافة، ولا سِيَّمَا الجوانب الرّمزيَّة، هي الإطار المرجعيّ لتصوّر بارسونز للنّسق الثَّقافيّ كأحد أنساق الفعل، ومن أجل ذلك تتجسَّد النَّماذج والأنماط الثَّقافيّة في صور وأشكال الاستجابات، وتُصبح مثل تلك النَّماذج بيئةً للسُّلوك على حدٍّ تعبيره».[3]

والطبيعة الرَّمزيَّة للثَّقافة دفعت تالكوت بارسونز (Talcott Parsons) إلى تعريفها بأنها «نسق رمزيٌّ»[4] ويتحدَّد النَّسق الاجتماعيُّ (Social System) عبر فاعليَّة أفراده، وفق عمليَّات اجتماعيَّة مُحتكمة للثّقافة التي تُعَدُّ في المصافّ الأوّل بِنَاءً رَمزِيًّا، فهو« نظام ينطوي على أفراد "فاعلين" تتحدّد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرُّموز المشتركة والمقرَّرة ثقافيًا في إطار هذا النَّسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النَّسق

1 محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة العليقي الحديثة، القصيم، ط:1، 2001، ص7.

2 ينظر، إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1999، ص67.

3 محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، دراسة تحليلية نقدية، ص91.

4 المرجع نفسه، ص نفسها.

الاجتماعيّ أوسع من مفهوم "البناء الاجتماعي"».[1] بمعنى أنّ النَّسق يرتبط بأفراد تكون استجاباتهم محتكمة لنظم ثقافيَّة تنتمي للنَّسق الاجتماعي ذاته، مما يجعل من النِّظام الاجتماعي خاضعا للثَّقافة.

وهناك تباين كبير بين النَّسق في التّصوّر البنيويّ والنَّسق الاجتماعي، ذلك أنَّ « نسق بارسونز يقوم على أساس من القرارات التي يتخذها فاعلون أفراد، يرتبطون كلّ الارتباط بالواقع الاجتماعي في نهايَّة الأمر، وذلك على العكس تماما من النَّسق الَّذي يتصوره ليفي شتراوس. يضاف إلى ذلك أن ليفي شتراوس يركز على اللُّغة والنسَّق الرَّمزي في مقابل بارسونز الَّذي ينطلق من نزعة واقعيَّة تحليليَّة. والمسافة جد بعيدة بين تحليل ليفي شتراوس الآني والتعاقبي للأساطير القَبَليَّة ونظريات بارسونز عن "الدافعة" motivation والنوازع الانفعاليَّة للحاجة "emotional "need-disposition وما يترتب عليهما من تأثير أو تعديل للأنساق الاجتماعيَّة».[2]

يعوّل النسق الثَّقافيّ عند "بارسونز"على التمفصل المزدوج للثقافة « فهو يرى أنّ الثَّقافة هي نتاج أو ثمرة من ناحيَّة، كما أنها تحدد أنساق التفاعل الاجتماعي الإنساني من ناحيَّة أخرى، ويتكوّن النّسق الثَّقافيّ من ثلاثة أنساق فرعيَّة هي: الأفكار–الرموز–الموجهات القيميَّة ».[3]

وأيَّ نسق يجب أن يحقّق أربعة متطلبات تضمن فاعليّته وبقاءه، ويدعوها بارسونز "المستلزمات الوظيفيَّة" (Functional prerequisites) هي كالآتي: [4]

التكيّف: إن كلّ نسق لابّد أن يتكيّف مع بيئته.

تحقيق الهدف: لا بدَّ لكلّ نسق من أدوات يحرك بها مصادره كي يحقق أهدافه وبالتالي يصل إلى درجة الإشباع.

التكامل:يجب أن يحافظ كلّ نسق على التواؤم والانسجام بين مكوِناته. ووضع طرق لدرء الانحراف والتعامل معه، أي لابد له من المحافظة على وحدته وتماسكه.

---

1 إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط:1، 1993، ص411.

2 المرجع نفسه، ص 55.

3 محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، دراسة تحليلية نقدية، ص10.

4 ينظر، أيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ص 69.

المحافظة على النمط: ويجب على كلّ نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على حالة التوازن فيه.

وسنأخذ مثالا عن المستلزمات الوظيفيَّة التي يقوم على تفعيلها النسق العام للفعل:

النّسق العام للفعل : تتشكل المستلزمات الوظيفيَّة كالآتي: [1]

التكيف: الكائن العضوي هو الَّذي يقيم الصلة بين العالم الطبيعي والمعاني (معايير، قيم،..)التي تشكل عالم الفعل.

تحقيق الهدف: نسق الشخصيَّة المتشكل عبر عمليَّة التنشئة الاجتماعيَّة حيث يتم تشرب القيم العامة للثقافة والمعايير المجتمعيَّة، وبالتالي يصبح نسق الشخصيَّة أداة يحقق النسق العام أهدافه بواسطتها.

التكامل:النّسق الاجتماعي لأدوار المكانة محكوم بواسطة المعايير التي تحدد الأفعال المباحة والمحرمة.

حفظ النمط: النّسق الثَّقافيّ يتشكل من الأفكار الأكثر رواجا، والمثل والقيم التابعة للنسق العام، التي تتجسد أكثر في معايير النسق الاجتماعي المتشربة في نسق الشخصيَّة.

ويبسط النّسق الثَّقافيّ هيمنته على نسق الفعل، فهو النّسق المسئول على الضّبط والسّيطرة، ولذلك فإن التغيّر الَّذي يصيب الثَّقافة والقيم لا يمكن إيقافه، وهذا ما يؤكد ضرورة ثبات واستقرار نسق الثَّقافة والقيم داخل النّسق حفاظا على التغير الشامل الذي قد يتعرض له النّسق.[2]

تتغلغل الثَّقافة في كلّ مفاصل الحياة الاجتماعيَّة، وتسهم إسهاما فاعلا في تشكل صيرورتها، كما تبسط سيطرتها على نسق الفعل من خلال عاملين هما « القواعد المعياريَّة التي تنظم التفاعل، وعمليّات التّنشئة الاجتماعيَّة التي تؤدي إلى استيعاب الأفراد لمكوّنات الثَّقافة. بحيث تُصبح الثَّقافة مكونًا أساسيًا في نسق الشخصيَّة، والنَّسق الاجتماعي، والعكس ليس صحيح تمامًا »[3] فتغير الثقافة يؤثر مباشرة على تغير نسق الشخصيّة، والنّسق الاجتماعي، مما يؤدي إلى تغير نسق الفعل، فالثقافة تؤثر فيهما وفي المقابل لا تتأثر بتغيراتهما، لذا عدّ النسق الثقافي هو المسيطر والفاعل في نسق الفعل.

---

1 المرجع السابق، ص 70.

2 ينظر، محمد عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، التوازن التفاضلي صيغة توليفية بين الوظيفة والصراع، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008، ص244.

3 المرجع نفسه، ص نفسها.

ويتكون النَّسق الثَّقافيّ من ثلاثة أنساق فرعيَّة، تؤكد جميعها المحتوى الرَّمزي في أعمق صوره وهي: [1]

1-أنساق الأفكار والمعتقدات Systems of ideas and beliefs.

2- أنساق الرموز التعبيريَّة Systems of expressive symbole.

3- أنساق التوجيه القيمي Systems of value-orientations.

وهي تشكل وحدات أو أنساق فرعيَّة للنسق الثَّقافيّ العام المشكل لنسق الفعل.

في مقال مترجم للباحث الألماني (SJ Sehmidt)، وعنوانه الأصليّ: A System oriental approch to literary Studies يدرج نقاطا توافقيَّة تستوجب الوقوف عندها في الدِّراسة الأدبيَّة وفق المقاربات الجديدة «من غير الملائم دراسة النُّصوص الأدبيَّة بمعزل عن سياقاتها (أي الفاعلين، والثَّقافة، والمجتمع)؛ بل إن تشييد أو إعادة الظَّاهرة الأدبيَّة علميًا، بالمعنى الواسع، يتطلب صياغة شبكة من العناصر المتفاعلة، أي النَّسق».[2]

2. القراءة الثَّقافيَّة:

مصطلح جرى تردُّده في القراءة المقدَّمة للنُّصوص على ضوء النَّقد الثَّقافيّ، وهي إستراتيجيَّة قرائيَّة تنظر إلى النَّص وفق معطيات الثَّقافة التي احتضنت ميلاده ليغدُوَ النَّص بذلك منتجًا ثقافيًا، فـــهي تعمل على «قراءة النُّصوص في بناها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنُّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النَّامية في المنجز الأدبيِّ إلا بإنجاز تصوُّر كلّي حول طبيعة البنى الثَّقافيَّة للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسَّسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعيَّة المختلفة».[3] وتتعامل القراءة الثَّقافيَّة بحسٍّ نقديٍّ يرى أنَّ النّصوص الأدبيَّة بما تتضمَّنه من شفرات جماليَّة ليست بريئة؛ إذ إنَّ

1 ينظر، محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، دراسة تحليلية نقدية، ص 92.

2 سيغفريد شميدث، مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، ص 127.

3 يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص11.

التشكيل الجماليَّ والبلاغي لتلك النُّصوص، ليس سوى لحاء وهمي خادع يضمر في بطانته الداخلية أنساقا مخاتلة تتعلّق بالمجتمع والثَّقافة والأيديولوجيا.[1]

وعليه ووفق المنظور القرائي الثقافي جرى هذا التحوُّل والانتقال من قراءة النَّص وفق نسقه التركيبيِّ اللّغوي إلى قراءته ثقافيًا، تماشيا مع ما يوفِّره السّرد من مداخل قرائيَّة متنوِّعة تزيد من ديناميته وانفتاحه «ففي مقابل ّاتساع طبيعة السَّرد التعبيريَّة والثَّقافيَّة والرمزيَّة، اختزلت السّرديَّات طبيعة السَّرد في بنيته الشَّكلانيَّة...و في المستوى اللّغوي، ...وبذلك ستضحي بمرجعيّات السّرد الدلاليَّة والرمزيَّة، التي تستدعي ربط السّرد بنماذج أخرى أكثر شموليَّة، تداوليَّة، وثقافيَّة وتأويليَّة »[2] فلم تعد الخصائص الجماليَّة لوحدها تستأثر على التَّحليلات والمقاربات النَّقديَّة للأدب، ولم يعد التّحليل السردي يقف عند مستوى وصف البنية السردية لسانيا، كمنعكس شرطي لما تقدمه البنية اللّغوية من مفارقات زمنية، ودراسة للمكان بأنواعه المفتوح والمغلق أو تركيزا على جمالياته، ولا على وصف الشخصيات بأنواعها "رئيسة، ثانوية، مسطحة، عميقة، بل أصبح التحليل يستثمر في اتّساع أبعاد السّرد الدلالية، وتعالقاتها الاجتماعيّة والثقافيّة، وغدا «كلّ تمثيل [لأشياء أو ظواهر...] له دلالة، اجتماعيًا وثقافيًا؛ ولم يعد من الممكن القولُ إنَّ صورة ما لها طابع إستطيقي صرف، إذا كان يقصد بذلك أنها مجرَّدة من معنى محدَّد، ومن مضمون رمزيٍّ. ونؤكد، مرة أخرى، أن الإستطيقيات متموقعة، ثقافيًا، ولا يوجد تمثيل، مهما كان مجرَّدا في الظَّاهر، لا يحمل معنى».[3]

والسّرد عالم لغويّ جماليّ، يكتنز محمولات ثقافيَّة، تسترعي الإحاطة بها معرفيًّا وكشف مضمراتها، كما يمثل السَّرد «الشرط الضروريّ والحتميّ للّغة والمعنى والمعرفة، معرفة الذَّات والعالم. في هذا السِّياق يتحدث النَّاقد فريدريك جيمسون(Fredric Jameson) عن العمليَّات المشكلة للسَّرديَّة ويعتبرها الوظيفة المركزيَّة

1 المرجع السابق، ص 166.

2 محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف،الجزائر،منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص33.

3 .Randall Whaite, Structure,Signification et Culture. Diogéne,180-1997، نقلا عن أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط:1، 2000، ص 5.

للذِّهن الإنساني. هذه الطبيعة الكليَّة للسَّرد تستدعي تقديم تصوُّر معرفيّ يدرج السّرد ضمن أنساق الثَّقافة والمتخيّل والتّاريخ، ويكشف ترابطاته الجدليَّة ببنيات القوَّة والرَّغبة».[1]

ويتَّجه مسار القراءة من نقطة مفصليَّة تركز على قراءة النَّص ليس بوصفه نصًّا أدبيّا يتمحور حول الأدبيَّة والجماليَّة والبلاغية فحسب، وإنّما بوصفه خطابًا ثقافيًا يجمع بين الأدبيّ والجماليّ والتاريخيّ والاجتماعيّ..كمكوِّنات للثَّقافة، كما يقدم تفسيرات حول أثر التحوّلات الثَّقافيَّة على صيرورة الأدب[2].

والقراءة الثَّقافيَّة مجموعة من الإجراءات التي يمارسها القارئ قصد مساءلة النَّص الأدبيّ بوعيّ ثقافيّ، وهي « قراءة تواصليَّة تتطلب وعيًا بالمنجز الثَّقافيّ، لأنها تعاين النَّص من منظور ثقافي متحرّك (ذلك أن النَّص يحفل بالفجوات والفراغات والإشكالات الفكريَّة، ينبغي على القارئ أن يحلّها ويفكّكها، ويملأ فراغاتها على النحو الَّذي يؤدي إلى معرفة جديدة وغير تقليديَّة »[3] متجاوزة للمنظور الجمالي متمردة على الثبات، ويرتكز اشتغالها القرائي في فهم النَّص على الوصف والتفكيك والتَّأويل، حيث « تبني إستراتيجيتها في تشابك المسارات وتجاذباتها. بقدر ما تستكشف استطيقا السَّرد وآليَّته السَّرديَّة، فإنَّها تفكّك سياسات التمثيل فيما وراء الحكاية، بما يسمح لها بتفكيك بؤر إنتاج المعنى وزحزحة مراكز إنتاج الصُّور والتَّمثيلات، باستكشاف مضمراتها الثَّقافيَّة والإيديولوجيَّة المبثوثة بشكل واعي أو لا واعي، حيث يتم استحضار سياقات الهويَّة واشتباكات المتخيّل والقوّة والتّأويل»[4] .

كما أنّها تعوّل في إستراتيجيتها القرائيَّة على نظام التأويل المزدوج أدبي-ثقافي إذ « لا تتجاهل الجانب الاستطيقي للنّصّ الروائيّ، حين تهتم بالحفر في طبقاته النسقيَّة المضمرة، كما لا تسلِّم بنظريَّة الانعكاس في تفسير العلاقة بين النَّص والمرجع، ذلك أنَّها تعتبر مسألة البناء النَّصي مركز الجذب في تأويل النَّص وربطه

1 محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 34.
2 ينظر، عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، ص4.
3 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص10.
4 محمد بوعزة، سرديّات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص39.

بالعالم»،[1] حيث تعمل ذاكرة القارئ على استدعاء مخزون وذخيرة ثقافيَّة يتردّد صداها في توجيه مسار الدلالة، إنّها قراءة تبحث في الجدل الحاصل بين الثقافي والأدبي، بين البنية النَّصية الأدبية، وما استدعاه وعي المؤلِّف- من الثَّقافة، وتمتدُّ لتشمل الجدل الَّذي يحدث بين ما هو ثقافي وأدبي وبين ما يمكن أن يشكله القارئ من أفق التوقُّع أثناء القراءة،...فالقارئ ينطلق من نقطة الثَّقافة كأثر يتحسّسه داخل النَّص.[2]

وتُشكّل القراءة الثَّقافيَّة مستوًى متطورًا من مستويات القراءة النَّقديَّة للنّص الأدبي ووفق هذه الإستراتيجيَّة لا يتمُّ التَّنكُّر لاتّجاهات القراءة المعمول بها في النَّقد الحداثيّ بل تفيد منها، بوصفها مرحلة مهمَّة من مراحل تطور مستويات قراءة النَّص، وهذه المستويات لا تلمّ بالظّاهرة الثَّقافيَّة لذا تمَّ العدول عنها بالتحرُّك نحو مستويات الدّلالة الثَّقافيَّة للمعنى[3].

كما تتساوق القراءة الثَّقافيَّة ووجهة النَّظر الجوالة «التي تجعل القارئ في موقع تقاطع بين التّذكُّر والترقُّب (Retention-Protention)، ويكون التّذكّر مسئولا عن اندماج القارئ في النَّص بينما يشير الترقّب إلى لحظة تحرر القارئ من النَّص، وهذه العمليَّة تتكرر أثناء فعل القراءة مرات عديدة وهي الصورة التي تُبيِّن كيف يجرب القارئُ النَّص كحدث حي»[4]، وبما أنَّ النَّص سيتم التعامل معه من منظور القراءة الثَّقافيَّة كحدث ثقافي فيمكن أن ندعوها تجوّزا وجهة النّظر الثَّقافيَّة الجوَّالة، ف« كلَّما تقدم القارئ في القراءة، تداعت على ذاكرته الأنساق الثَّقافيَّة التي تستدعيها سطوح النَّص حينا، وأعماقه في غالب الأحيان. والجدليَّة هنا ... مواجهة بين مخزون الذاكرة الثَّقافيّ ومعادلة الحال في النَّص، وهذا المعادل يتدخل تدخلا حاسما في بناء النَّص،

1 المرجع السابق، ص نفسها.

2 ينظر، عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة،استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، ص 13.

3 المرجع السابق، ص نفسها.

4 فولفغانغ إيزر، فعل القراءةّ، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995، ص5،6.

وفي توجيه مساراته الدلاليَّة، وإتاحة الطريق أمامها للظهور المقنَّع وراء الجمالي حينا، والظهور المكشوف حينا آخر».[1]

ويؤكد يوسف عليمات نقلا عن ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt) «أن القراءة الثَّقافيَّة تسعى إلى استعادة القيم الثَّقافيَّة التي امتصها النَّص الأدبي»[2] وهذا الامتصاص تحوّل معه النَّص الأدبي إلى «حادثة ثقافيَّة نسقيَّة تستأهل قراءة نقديَّة للسياقات التاريخيَّة، والأنساق والتمثيلات الثَّقافيَّة بوصفها تمثيلات ماكرة »[3] وعليه يتوجه النّاقد الثقافيّ صوب النَّص الأدبي بقراءة متجاوزة للمعنى الأوّليّ الَّذي تكشفه القراءة الأدبيَّة، ليحفر في الأعماق قصد استيلاد المعنى المتدثّر بالبنية السّطحيَّة ومعناها المباشر، فالقراءة الثَّقافيَّة للنّصِّ الأدبيّ تتغيا استكشاف الأنساق الثَّقافيَّة المضمرة خلف الصرح الجماليّ والبلاغي، وتتبنَّى لذلك قراءة خطيَّة وأخرى شاقوليَّة بمعاول تحفر في عمق الدّلالة، لتحدّد وِجهتها صوب نصٍ « تتأمله بهدف ردِّه إلى الأنساق الثَّقافيَّة التي تدخلت في إنتاج خطوط الدّلالة، سواء تلك الخطوط الطويلة التي تتحرَّك بالمعنى إلى الأمام، أو تلك التي تفسح الطريق أمامه، ومن هذه وتلك يتحقق ما نسمِّيه (المعنى التكاملي)، وهذه الخطوط الطوليَّة تتعالق مع الخطوط الرأسيَّة التي تحفر في الدّلالة للوصول إلى منابعها العميقة أو المضمرة، أي الوصول إلى الطَّبقات الثَّقافيَّة المترسِّبة في الأعماق ».[4]

فالقراءة الثَّقافيَّة إستراتيجيَّة تتّجه صوب الجماليّ لتقرأ مسكوتاته وتحاورها ضمن سياق النّاص، وسياق القارئ، والسِّياق الثَّقافيّ.

المبحث الرابع: الخلفيّات المعرفيَّة المؤسسة للنّقد الثَّقافيّ

بداية يجب التّنويه إلى تعدد الرَّوافد الفكريَّة، والنَّقديَّة، والفلسفيَّة، المؤسّسة للخلفيَّة المعرفيَّة التي يصوغ منها النَّقد الثَّقافيّ مقولاته ومفاهيمه النظريَّة وأدواته القرائيَّة والتحليليَّة، وقد حاولنا أن نركِّز على أهمّ المدارس

1 محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2013، ص32.
2 يوسف عليمات النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص1.
3 المرجع نفسه، ص نفسها.
4 محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص20.

النَّقديَّة التي شكلت إرهاصا ورافدا من روافد الدَّرس الثَّقافيّ والمتمثلة في مركزي: فرانكفورت، وبرمنغهام، واتجاهات فكريَّة مثلتها الماديَّة الثَّقافيّة ذات النشأة البريطانيَّة، ونظيرتها التاريخانيَّة (التاريخيَّة) الجديدة ذات الصبغة الأمريكيَّة، وعطفا على هاذين الاتجاهين تطرقنا إلى دراسات ما بعد الكولونياليَّة، محاولين بذلك التعرف على الاتجاهات التي تستظل تحت المظلة الأوسع للنقد الثَّقافيّ.

1. مدرسة فرانكفورت:

ضمَّت هذه المدرسة أعمال مجموعة من المفكِّرين الألمان « المرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعيَّة في جامعة فرانكفورت. وقد تأسَّس المعهد في عام 1923. وبعد وصول هتلر إلى السُّلطة في عام 1933، انتقل المعهد إلى نيويورك، وارتبط بجامعة كولومبيا. وفي عام 1949 عاد ثانية إلى ألمانيا. وقد أعطي اسم "النظريَّة النَّقديَّة Critical Theory" للمزيج النَّقدي للمعهد من الماركسيَّة والتحليل النفسي».[1]

ورغم أنَّ التَّسمية ارتبطت مكانيًّا بمدينة "فرانكفورت" كمكان تأسيسيّ إلا أنَّ نشاط هؤلاء الفلاسفة والنّقاد الماركسيين قد توزع بين ألمانيا والولايات المتحدة إذ بداية « ازدهرت في ألمانيا في ثلاثينيات القرن العشرين وفي الولايات المتحدة في أربعينيات القرن نفسه ....لقد ركز أعضاء هذه المدرسة من أمثال هوركهايمر H.M . Horkheimer أدورنو T.W. Adorno وماركويوز Marcuse، اهتمامهم على ما يوصف بأنه مشاكل البنية الفوقيَّة. فلقد أكدوا على أن وسائل الإعلام الجماهيريَّة Mass media . قد حالت دون أن يتخذ التاريخ مجراه الحتمي. وطبقا لمصطلح هؤلاء الماركسيين فإن وسائل الإعلام قد أفسدت عقول الجماهير».[2]

مرت المدرسة بمرحلتين أساسيتين المرحلة الأولى وهي المرحلة التأسيسيَّة وكانت « في بداية العشرينيّات من القرن السابق عندما تجمّع مجموعة من الباحثين وعلى رأسهم ماكس هوركهايمر وفريديريك بولوك وفرانز

1 جون ستوري، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط:1، 2014، ص109.

2 آرثر ايزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، ص 83.

نيومان ثم ثيودور أدورنو وهربرت ماركوز، الَّذين يمثلون ماسيمى بالجيل الأول لهذه المدرسة الفلسفيَّة، و المرحلة الثانية التي ضمّت كلّ من يورغن هابرماز وكارل أوتو آبل وألبرشت فيلمر وكلاوس أوفه، أما المرحلة الثالثة فيمثلها اليوم أكسل هونيث بشكل أساسي، وهو رائد الجيل الثالث ومدير معهد الدّراسات الاجتماعيَّة فرانكفورت».[1]

لقد ناقش أصحاب المدرسة ثقافة الاستهلاك التي تسبَّبت حسب رأيهم في تشويش وعيّ الجماهير، وصرفهم عن تكوين وعي ممكن يقود إلى الثَّورة فتبعا لآراء مفكري ونقاد مدرسة فرانكفورت فإنّ «البشر في الطّبقات العاملة-أي- الجماهير قد استدرجوا إلى ثقافة الاستهلاك وانغمسوا في المتع السطحيَّة والمبتذلة التي تقدِّمها الثَّقافة الشعبيَّة، كما تمّ غسل عقولهم بوسائل الإعلام الجماهيريَّة، ومن ثم فقدوا الاهتمام بهويَّة طبقتهم، وبالحاجة إلى الثّورة، أو – على الأقل- الحاجة إلى التَّغييرات (السياسيَّة والاقتصاديَّة) للبنية العامّة في مجتمعاتهم».[2]فاتّباع سياسة التَّمويه الثَّقافيّ عملت على صرف انتباه الطّبقة العاملة التي كانت في عهد الماركسيَّة الأولى تنحو منحى يساريا مقاوما، وتعمل جاهدة لبلورة وعي يؤدِّي للثَّورة والتَّغيير، قبل أن تنغمس في ثقافة الاستهلاك وتكون المحصّلة تشكّل "وعيّ زائف" يخدم مصالح الطّبقة البرجوازيَّة ويعزّز سيطرتها واستقرارها ونمو ثروتها، ويعمل كذلك على تضاعف رأس المال الاقتصاديّ الَّذي بدوره يعزّز السِّياسة الرَّأسماليَّة، فتنبَّهت مدرسة فرانكفورت للخطر المحدق الَّذي يجب التَّصدِّي له وتداركه، فتناولت بالبحث والدراسة «تأثير الثَّقافة الجماهيريَّة ونشأة المجتمع الاستهلاكي على الطّبقات العاملة...كما حلّل مفكِّروها أيضًا الطرق التي تدعم بها صناعاتُ الثَّقافة والمجتمعُ الاستهلاكي استقرارَ الرَّأسماليَّة المعاصرة. وبناءً على ذلك سعوا إلى إيجاد إستراتيجيَّات جديدة للتَّغيير السِّياسي». [3]

---

1 كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط:1، 2010، ص9.

2 آرثر ايزابرجر النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة،ص83.

3 دوجلاس كلِنَرْ، تر: كرم أبو سحلي، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة، مجلة فصول عدد النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج25، ع99، ربيع 2017، ص250.

كما تفطّن مفكّرو مدرسة فرانكفورت للدَّور الفعّال الذي تؤدِّيه الثَّقافة في المجتمع، وقد «ألحَّ هور كهايمر على ما للثقافة من أهميَّة تفسيريَّة بوصفها مجال تأثير ونفوذ جدير بالتَّحليل بحدّ ذاته، على الرغم من ارتباطه الديالكتيكي بالتغيّر الاقتصاديّ»[1] وقد صكّ رفقة زميله أدورنو (Adorno)*، مصطلح الصِّناعة الثَّقافيَّة حيث كتبا مقالا «عام 1946 بعنوان: "صناعة الثَّقافة –التَّنوير كوهم جماهيريّ" وهو عنوان يلخص المنحى التَّفكيري لهما حول هذه المسألة. يرى المقال أن الثَّقافة مهيمن عليها من قبل السِّلع التي تنتجها سلع الثَّقافة، وبينما تدَّعي هذه السِّلع أنها ديمقراطيَّة ومستقلّة ومتنوِّعة، إلا أنَّها في واقع الأمر فَاشِسْتِيَّة وغير مستقلة وبمواصفات خاضعة لمعايير موحدَّة، ومن ثمَّ، فالصناعة الثَّقافيَّة تترك البصمة نفسها على كلّ شيء، وتنتج تنويعًا واضحًا للسّلع بحيث لا شيء يفلت من قبضتها»[2] وقد قام الشُّنائي بتقديم مقاربة نقديَّة للعقل التّنويريّ، إذ أدركا أنَّ مشروع التّنوير لم يكن في حقيقة الأمر إلا تضليلًا مورس في حق الجماهير وأسفر عن خداعٍ جماهيريٍّ، وهذا الوعي يبشر بحدوث « تحوّل ثقافي، تحوّل يقتضي تردّد أصداء تلك الممارسات التي تحكم العمل في مجتمع الإنتاج الكبير وتكرّرها في مجتمع الثَّقافة»[3] وبهذه النقلة النوعية من عالم العمل والإنتاج إلى عالم العلاقات الإنسانية، جرى معاملة المجتمع بنفس المعايير التي صيغت بها قوانين الإنتاج داخل المؤسسات الاقتصادية، وأصبحت الثقافة مُسيَّسة، لأنها قد أسّست على قاعدة ربحيّة تسعى إلى جذب واستقطاب العدد الأكبر من الجماهير لخلق أكبر قاعدة استهلاكيّة، وكل هذا كان في إطار تكريس وخلق أيديولوجيا خاصة للثقافة هدفها التّحكم غير المباشر في الفئة الاستهلاكية وإبقائها تحت السيطرة.

---

1 آلن هاو، النظرية النقدية، تر: ثائر ديب، دار العين للنشر، الإسكندرية، المركز القومي للترجمة، القاهرة،ط:1، 2010، ص49.

* **Adorno, Theodor** 19.03-1969: شخصيّة مفتاحية في "مدرسة فرانكفورت" استكشف الثقافة من خلال مزيج فكري من الماركسية ونظرية التحليل النفسي؛ للتأكيد على أنَّ ثقافة السلعة شكل من أشكال الخداع الشامل الذي يُولِّد ردود فعل موحدة تؤكد الوضع الراهن كما هو. وهذا لا يتضمن، فقط، المعاني العلنية للأيديولوجيا، بل بنينة النفس البشرية بطرق مماثلة (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 55، 56).

2 المرجع السابق، ص 239.

3 آلن هاو، النظرية النقدية، ص 107.

يكشف "أدورنو"المغالطة في استعمال كلمة الشَّعبي لوصف الثَّقافة، ويرى أنّ «صناعة الثَّقافة تفرض محتوياتها على البشر. أمّا الثَّقافة الشعبيَّة، بمعنى عريض، فتعبّر عن تجربة شعبها الحيَّة المعيشة، عن حبّه، كراهيته، وتمرُّده، ومقاومته، ولكن ما إن تتوسَّط صناعة الثَّقافة ذلك كلّه حتى يغدو شيئا آخر مختلفًا: سِلعة».[1] فالثَّقافة الشعبيَّة هي الثقافة التي تحاكي حياة الفئة العامة من الشعب وتعكس ميراثهم المتداول جيلا بعد جيل، وهي ثقافة غير مخطط لها، تقع على العكس النقيض لما روّج له وشاع من ثقافة مصنوعة وفق متطلبات السوق الخاضع لقانون العرض والطلب، والرامية في الأساس إلى السيادة المستدامة للسياسة الرأسماليّة.

والهدف الخفي من تصنيع الثَّقافة هو استغفال الجماهير وضمان الحفاظ على ثبات البنية التَّحتيَّة من مؤسَّسات سياسيَّة واقتصاديَّة واجتماعيَّة، الأمر الَّذي يضمن المحافظة على مصالح أصحاب رأس المال والمتربِّعين على عرش السُّلطة الاقتصاديَّة التي تسيّر بدورها السُّلطة السِّياسيَّة، وتبسط نفوذها على المؤسَّسات المهيمنة الموجودة في المجتمعات الرَّأسماليَّة–البرجوازيَّة.[2]

وتحاكي نظريَّة "صناعة الثَّقافة" لمدرسة فرانكفورت التحوّل التاريخي الَّذي شهد اتّساع القاعدة الاستهلاكيَّة، الَّذي ترتب عنها قيام مجتمع استهلاكي يقوم على احتياجات ورغبات متجانسة في منتجات يتمُّ إنتاجها على نطاق واسع، ومجتمع جماهيري يقوم على التَّنظيم والتَّجانس الاجتماعي. ومن النَّاحية الثَّقافيَّة وعلى مستوى الفنون شاعت ظواهر ثقافيَّة من قبيل: أفضل أربعين مقطوعة موسيقيَّة جماهيريَّة لا طعم لها، وأفلام هوليوود السطحيَّة الجذابة، ومنتجات ثقافيَّة أخرى بدأت تُنتج على نطاق واسع[3] وكانت محصِّلة ظاهرة التَّسليع الثَّقافيّ وما ترتَّب عن زيْف التّنوير من وهم جماهيريّ، تأزُّم وضعيَّة الفرد التي عجلّت بظهور ما دعته مدرسة فرانكفورت بـ "نهاية الفرد"، إذ « لم يعد فكر الفرد وأفعاله من بين محرِّكات التقدم الاجتماعي والثَّقافيّ، بل قامت المنظَّمات والمؤسَّسات العملاقة بسحق الأفراد»[4] هذا الوضع القائم جعل أمر التَّفكير في إعادة

1 المرجع السابق، ص نفسها.

2 ينظر، آرثر ايزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، ص 86.

3 ينظر، دوجلاس كِلنر، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة، ص251.

4 المرجع نفسه، ص نفسها.

التَّوازن وتصحيح مسار العقل الأنواري ضرورة ملحَّة وهذا ما جعل مفكري هذا الاتّجاه « يفرِّقون بحسم بين العقل النَّقدي الَّذي هو سمة جوهرانيَّة في فكر الأنوار وبين العقل الأداتي الَّذي جعل العالم يسقط في براغماتيَّة مقيتة بشَّرت بنهاية الإنسان (فوكو) وبداية التَّشيؤ(لوكاتش)».[1]

حقَّقت طروحات مدرسة فرانكفورت الفكريَّة ونظرياتها السَبق في تحليل الثَّقافة وانعكاستها على البنى الاجتماعيَّة، فهم أوّل من قاموا بتحليل ونقد- منهجي للثّقافة والاتّصالات القائمين على الميديا الجماهيريَّة داخل النظريَّة الاجتماعيَّة النَّقديَّة. وقد كانوا أول المنظّرين الاجتماعيّين الَّذين رأوا أهميَّة ما أسموه بـ"صناعات الثَّقافة" في إعادة إنتاج المجتمعات المعاصرة، حيث يقع ما يسمّى بالثَّقافة الجماهيريَّة ووسائل الاتّصال الجماهيري في قلب النَّشاط التَّرفيهي، وتعتبر من الفاعلين المهمّين في التّنشئة الاجتماعيَّة، ووسطاء الواقع السِّياسي؛ بالتالي ينبغي اعتبارها مؤسسات أساسيَّة في المجتمعات المعاصرة، وذات تأثيرات عديدة في مختلف النواحي الاقتصاديَّة، والثَّقافيَّة، والاجتماعيَّة.[2]

رغم النقائص التي تعتور مقاربة مدرسة فرانكفورت النَّقديَّة، إلا أنَّ هذا لا يلغي ما قدَّمته، فهي «توفِّر أدوات لانتقاد الأشكال الأيديولوجيَّة ...فنقد الأيديولوجيَّة مكوّن أساسيّ في الدّراسات الثَّقافيَّة و لمدرسة فرانكفورت قيمتها في الشُّروع في إنجاز انتقادات متواصلة ومنهجيَّة لأيديولوجيا الصِّناعات الثَّقافيَّة. فهي مفيدة بشكل خاصٍّ في وضع سياقات النَّقد الثَّقافيّ، فقد ... دمجوا الدِّراسات الثَّقافيَّة في دراسة المجتمع الرَّأسمالي والطّرق التي أنتجت الثَّقافة والاتّصال ضمن هذا النّظام، والأدوار والوظائف الموكولة إليه».[3] فتسليع الثَّقافة واستيلاد مجتمع استهلاكيٍّ كانت ذريعة من الذرائع الأيديولوجيَّة الهادفة إلى تسويغ هيمنة الرأسماليَّة، لذا رفض أعضاء المدرسة ذات التَّوجُّه الماركسيِّ الجديد فكرة ديمقراطيَّة الثَّقافة لأنهم « يعتقدون أنَّ استيعاب صناعة

1 وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، ص13.

2 ينظر، دوجلاس كِلنر، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة، ص251.

3 تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2012، ص 122.

الثَّقافة غير ناضج تاريخيًا؛ فهو يؤسِّس للمساواة الثَّقافيَّة في حين أنه يحتفظ بالسَّيطرة...فإنَّ جعل الثَّقافة ديمقراطيَّة ينتج عنه حجب المطالبة بالدِّيمقراطيَّة الكاملة؛ إنَّها تعمل على استقرار النِّظام الاجتماعيّ السَّائد».[1]

كما سلَّمت النَّظريَّة النَّقديَّة لمدرسة فرانكفورت بفكرة مفادها أنَّ «الأعمال الثَّقافيَّة ليست مجرَّد ظواهر ثانويَّة تابعة تعكس المصالح الطبَّقيَّة بل هي تعبر عن كلّ من تناقضات الكليَّة الاجتماعيَّة وتطلعاتها الطوباويَّة. ويضفي وجود العناصر المضادَّة للأيديولوجيا في الأعمال الفنيَّة القيمة على كلِّ المنتجات الجماليَّة- سواء النخبويَّة أم البروليتاريَّة. فالعمل الفنيُّ العظيم له إمكانيّة خدمة النَّشاط الثَّوريِّ مثلما يوجد في النَّص البروليتاريّ».[2]

ويمكن أن نجمل دور الاتّجاه الفرانكفورتي كإرهاص وخلفيَّة تأسيسيَّة لقيام النَّقد الثَّقافيّ، حيث ترد إشاراتُ ذلك « في مقالة شهيرة للمفكّر الألمانيِّ اليهوديّ تيودور أدورنو(Theodor Adorno) تعود إلى 1949 عنوانها"النَّقد الثَّقافيّ والمجتمع" . وفي المقالة هجوم على ذلك اللَّون من النَّشاط، الَّذي يربطه الكاتب بالثَّقافة الأوروبيَّة عند نهاية القرن التَّاسع عشر، بوصفه نقدًا بورجوازيًا يمثِّل مسلمات الثَّقافة السَّائدة ببعدها عن الرُّوح الحقيقيَّة للنَّقد وما فيها من نزوع سلطويٍّ للسَّائد والمقبول عند الأكثريَّة».[3]

ونجد كذلك "هابرماس" ينحو منحى "أدورنو" في كتابه المحافظون الجدد: النَّقد الثَّقافيّ والحوار التاريخيّ. غير أنَّه لم يستفض في التَّعريف بمفهوم النَّقد الثَّقافيّ وتَداوله بدلالته العامَّة على الصُّورة ذاتها التي أوردتها مقالة أدورنو.[4]كما قدَّمت مدرسة فرانكفورت في« نظريَّتها حول صناعة الثَّقافة...النماذج الأولى للدّراسات الثَّقافيَّة النَّقديَّة التي تحلّل عمليَّات الإنتاج الثَّقافيّ، والاقتصاد السِّياسيّ، وسياسات النُّصوص الثَّقافيَّة، وتلقّي الجمهور واستخدام الأعمال الفنيَّة الثَّقافيَّة».[5]

1 جون ستوري، النظرية الثقافية، والثقافة الشعبية، المرجع السابق، ص 115.
2 فنسنت ب. ليتش، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 39.
3 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، 306، 307.
4 المرجع نفسه، ص 307.
5 تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ص 93.

اهتمَّ مفكّرو مدرسة فرانكفورت بالطَّبقة الفوقيَّة الثَّقافيَّة، وانصبَّ اهتمامهم على الظَّاهرة الثَّقافيَّة وتأثيرها على الأفراد والجماعات وعلى صياغة الوعي الجماهيريِّ. وعليه فقد ساعدت أعمالهم وخاصة: أدورنو، وهوركهايمر، وهابرماس، في تأسيس الأرضيَّة المعرفيَّة للنقد الثَّقافيّ، إذ كانت مقولاتهم وطروحاتهم المتمثّلة في صناعة الثَّقافة، والسُّلطة، والثَّقافة الجماهيريَّة، وغيرها مرتكزا أساسا لتشيّيد المعمار النَّقديِّ الثَّقافيّ.

2. مركز الدِّراسات الثَّقافيّة المعاصرة

ظهر مركز الدِّراسات الثَّقافيَّة المعاصرة Centre for contemporary Cultural Studies عقد الخمسينيّات، في مدينة برمنغهام البريطانيَّة، حيث كان المشهد الثَّقافيّ في المملكة المتّحدة وفي أنحاء أوربا يعاني اضطرابا وتوتُّرا بين ثقافتين؛ ثقافة قديمة تمثّلها الطبقة العاملة، وأخرى مستجدَّة كوَّنتها منتجات الصّناعة الأمريكيَّة، وقد حاول مفكّرون من أمثال: ريتشارد هوجارت، وريموند ويليامز، وأ.ب. طومسون الحفاظ على ثقافة الطَّبقة العاملة أمام الزَّحف المتسارع للثَّقافة الجماهيريَّة التي تنتجها الصِّناعات الثَّقافيَّة. فكانت أبحاث طومسون في تاريخ مؤسّسات الطّبقة العاملة البريطانيَّة ونضالها، وتبنّى "ويليامز" و"هوجارت" مشاريع تعليم الطّبقة العاملة، متوّجهين بذلك نحو السِّياسة الاشتراكيَّة للطبّقة العاملة، وكان ما يقدمانه من دراسات ثقافيَّة وسيلة من وسائل التغيير الاجتماعيّ التدريجيّ.[1]

بعد الجهود الفكرية والنقدية التي قدمتها مدرسة فرانكفورت الألمانية، جاء الدور على مدرسة برمنغهام لتقدم رؤيتها حول الأوضاع الثقافية القائمة، وخاصة أن كلتا المدرستين مثلتا مرحلتين مختلفتين، فحين قامت مدرسة فرانكفورت «بتحليل الأوضاع الثَّقافيَّة في مرحلة الرّأسماليَّة الاحتكاريَّة أو الفورديَّة* التي أنتجت نظام

1 المرجع السابق، ص 107، 108.

* Fordism مصطلح اقتصادي، يشير التشكيل الاجتماعي الذي ساد بعد عام 1945 بالولايات المتحدة وأوروبا الغربية، المؤسس على الإنتاج الصناعي للسلع الموحدة في سياق الاستهلاك الجماهيري. وتتطلب أجورا مرتفعة نسبيا من أجل الحفاظ على شراء الإنتاج الكبير، وتميزها ثقافة الترويج والدعاية لدعم عملية البيع. وعملت الفوردية جنبا إلى جنب مع السياسات الاقتصادية الكينزية. كما أنها مؤشرة بدولة الشركات التي لعبت دورًا تدخليًا كمسيّر للرعاية الاجتماعية، وكمحكّم للصراع الصناعي وكصاحب العمل المباشر(ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 304).

الإنتاج والاستهلاك الشَّامل، ظهرت الدّراسات الثَّقافيَّة البريطانيَّة في الستينيَّات عندما كانت هناك أوَّلا مقاومة عالميَّة واسعة النطاق للرَّأسماليَّة الاستهلاكيَّة وتصاعد الحركات الثَّوريَّة، ومن ثمَّ ظهور مرحلة جديدة من رأس المال، توصف بمرحلة "ما بعد الفورديَّة*"، وما بعد الحداثة، أو غيرها من المصطلحات التي وصفت تكوينا اجتماعيّا وثقافيّا متلوّنا وموضع صراع محتدم».[1]

وعليه فقد مثّلت مدرسة فرنكفورت مرحلة الفوردية، في حين واكب نشاط مدرسة برمنغهام مرحلة ما بعد الفوردية، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدل على أنَّ مخطط عمل مدرسة برمنغهام يمثل مرحلة انتقالية في المسار الذي اتبعه الاتّجاه الفرانكفورتي. غير أنَّ هذا الأمر قد أغفله ستيوارت هال(Sturt.Hall)** ولم يشر إلى استفادة مركزهم من أعمال مدرسة فرانكفورت، على الرَّغم من أنَّ بعض أعمال المركز تتقاطع مع ما طُرح من أفكار ونظريات في مدرسة فرانكفورت «فمثل مدرسة فرانكفورت، لاحظت الدّراسات الثَّقافيَّة البريطانيَّة دمج الطّبقة العاملة وتدنّي الوعي الثّوريّ، ودرست أوضاع هذه الكارثة بالنّسبة لمشروع الثّورة الماركسيّ. كذلك مثل مدرسة فرانكفورت، خلصت الدّراسات الثَّقافيَّة البريطانيَّة أيضا إلى أنَّ الثَّقافة الجماهيريَّة لعبت دورا هامّا في دمج الطّبقة العاملة في المجتمعات الرّأسماليَّة القائمة وأنَّ الثَّقافة الاستهلاكيَّة والإعلاميَّة تمثل نموذجا للهيمنة الرّأسماليَّة».[2]

---

*تشير Post-Fordism إلى التحوّلات التي تشهدها اليوميات الثقافية، ولا يقتصر الأمر على توصيف الهيكلة الاقتصادية فقط. مما يجعلها تتضمن تخصيص التصميم والجودة لدعم الأسواق المتخصصة ضمن سياق أنماط الحياة الاستهلاكية. أما من الناحية السياسية، ارتبطت ما بعد الفوردية بصعود الحركات الاجتماعية والسياسية الجديدة وتحرير وخصخصة الرفاهية على خلفية إعادة تكوين العلاقات الطبقية، وبخاصة انخفاض اليد العاملة التقليدية داخل الطبقة العاملة وتقلص ولائها السياسي (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 306).

1 تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ص107.

** مفكر بريطاني ولد سنة 1932، تولّى إدارة مركز الدراسات الثقافية المعاصرة ببرمنغهام (المملكة المتحدة) من سنة 1968إلى 1978، وخلال هذه المرحلة بدأ يظهر حقل محدد ومميّز سُمّي بالدراسات الثقافية. ورغم أنه كان متماهيًا مع الماركسية، إلا أنه انتقد اتجاهها الاختزالي، وبدأ بدراسة الثقافة الشعبية بحد ذاتها، موظفا أعمال أنطونيو جرامشي، من خلال مفاهيم الأيديولوجيا والهيمنة خلال نقده للتاتشرية في بريطانيا، كما استخدم ما بعد بنيوية "دريدا" و"فوكو" لتطوير ما سُمِّي بما بعد الماركسية المتعلقة بالخطاب والتمثيل(ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 375).

2 المرجع السابق، ص 109.

كما نجد تشابها آخر قائما بين « النَّقد المبكر الذي وجهته الموجة الأولى من الدِّراسات الثَّقافيَّة البريطانيَّة للنّزعة الأمريكيَّة والثَّقافة الجماهيريَّة، والمتمثّل في كتابات هوجارت، وويليامز وآخرين، بدرجة ما مع النَّقد المبكّر الَّذي قدمته مدرسة فرانكفورت، لكنه اختلف في إعلائه من قيمة الطّبقة العاملة التي رأت مدرسة فرانكفورت أنَّها انهزمت في ألمانيا وفي جزء كبير من أوروبا إبّان الحقبة النّازيَّة ولم تكن مطلقًا مصدرًا قويًا للتّغيير والتّحرّر الاجتماعيَّيْن».[1]

ومما تقدم ذكره نجد أن مدرسة برمنجهام استفادت من الناحية النظريَّة والمنهجيَّة في مقاربة الدّراسات الثَّقافيَّة من مدرسة فرانكفورت، كما نحت المنحى الماركسي ذاته في إستراتيجيَّتها للحد من عدم المساواة الذي يخلقه النظام الرأسمالي، ويمكن القول أنّ «الأعمال المبكّرة لمركز بيرمنجهام مثّلت استمرارًا لراديكاليَّة الموجة الأولى من الدِّراسات الثَّقافيَّة البريطانيَّة؛ أي تقليد(هوجارت–تومبسُن–ويليامز) المتعلق بـــ "الثَّقافة والمجتمع"، كما كانت أيضًا استمرارًا –على نحو مهم– لمدرسة فرانكفورت».[2]

كما أنَّ المرحلة الثّانية من تطوّر الدِّراسات الثَّقافيَّة البريطانيَّة قد « اشتركت بنصيب في كثير من وجهات النّظر الرئيسيَّة مع مدرسة فرانكفورت. وخلال هذه الفترة، طوّر المركز مجموعة متنوّعة من المقاربات النَّقديَّة لتحليل وتفسير ونقد المنتجات الثَّقافيَّة».[3]

وقد أدّى مركز الدِّراسات الثَّقافيَّة المعاصرة بجامعة برمنغهام دورا بارزا في الاهتمام بالثَّقافة وثقافة الطّبقة العاملة وخاصّة الثُّنائي (هوغارت–ريموند ويليامز)، حيث ركّزت جماعة "برمنجهام" على العامل الثقافي وتأثيره على الجمهور بمختلف تمظهراته، وذلك بالاهتمام بـ«التّفاعل القائم بين تمثيلات وأيديولوجيَّات الطّبقة الاجتماعيَّة، والجندر، والعرق، والإثنيَّة، والجنسيَّة nationality في النّصوص الثَّقافيَّة، بما في ذلك ثقافة الميديا. وكانوا من بين أوّل من درس تأثيرات الصُّحف، والإذاعة، والتّليفزيون، والسّينما، وأشكال أخرى من الثَّقافة الشعبيَّة على الجمهور ».[4]

---

1 دوجلاس كلِنر، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة، ص252.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، المرجع السابق، ص108.

4 دوجلاس كلِنر، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة، ص252.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ فريق برمنجهام بمركز الدِّراسات الثَّقافيَّة المعاصرة، قد استفاد من مقولات الإرث المعرفيّ السّابق وطبّقوه على دراسة الثَّقافة الشَّعبيَّة حيث «شكل كلٌّ من رولان بارت* ولويس ألتوسير وخاصَّة أنطونيو جرامشي مصادر فكريَّة مهمّة لهذه الدِّراسات، بتوفيرهم لأدوات مفاهيميَّة كالنَّص، الهيمنة، الأيديولوجيا، تم تطبيقها على الثَّقافة الشعبيَّة كموقع للرقابة الاجتماعيَّة والمقاومة على حد سواء. أما المواضيع الجوهريَّة لهذه الدِّراسات فكانت: الثَّقافة الجماهيريَّة، الثقافات الفرعيَّة الشبانيَّة، التربية، النوع، العرق والدولة الاستبداديَّة ».[1]

وفيما يأتي من نقاط نورد أهمّ ما يميّز النظريَّات والآراء الفكريَّة التي تبنّاها باحثو مركز برمنغهام [2] :

- تنوّع نظريَّاتهم وكثرتها، ويتميزون بطبيعة المناهج البحثيَّة والمواضيع المطروحة في نتاجاتهم الثَّقافيَّة.
- تأثرهم بالفلسفة الاجتماعيَّة الأوربيَّة، وطغيان الرؤية الماركسيَّة على بحوثهم، مع عدم الانخراط في المنهج التشاؤمي السّائد في مدرسة فرانكفورت.
- تبنِّيهم نهجا انتقاديًا، ورفضهم الفهم التقليدي للثقافة، وتصويرهم لها بكونها شأنًا مستقلّا بذاته، واعتبارها مضمارًا للصّراعات الإيديولوجيَّة، ومعاملة العناصر الثَّقافيَّة بصفتها مؤشّراتٍ دالّة.
- تصدّيهم لآراء الوضعيَّة المعتمدة في تحليل القضايا الثَّقافيَّة.
- اهتمامهم بالقضايا الفرعيَّة في مقابل القضايا العامّة.
- تأكيدهم على دور المخاطَب باعتباره عنصرا مؤثّرًا.
- تسليطهم الضوء على طبيعة السّلوك الثَّقافيّ.

---

*Roland Barthes كاتب وناقد فرنسي، له فضل في تطوير الدّراسات الثقافيّة في انتقالها من النزعة الثقافية إلى البنيوية سنة 1970، كان عمله فعّالا في مساعدة المفكرين الثقافيين في التخلي عن مفهوم النص كحامل للمعنى المحايد. وبشكل خاص، كما وظف المناهج السيميائية في الاشتغال على الظواهر الثقافية لتبيان أن كل النصوص مشكّلة من علامات داخل سياقات اجتماعية. كما ركّز على دور العلامات في توليد المعنى وتحديد الطريقة التي يتم عبرها قراءة النصوص. وكشف عن الطريقة التي من خلالها يُمَكّن تطبيع المعاني الإيحائية ما هو ثقافي ليظهر كحقائق كونية معطاة قبليّا، التي سماها الأساطير(ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 90) .

1 المرجع نفسه، ص 331.

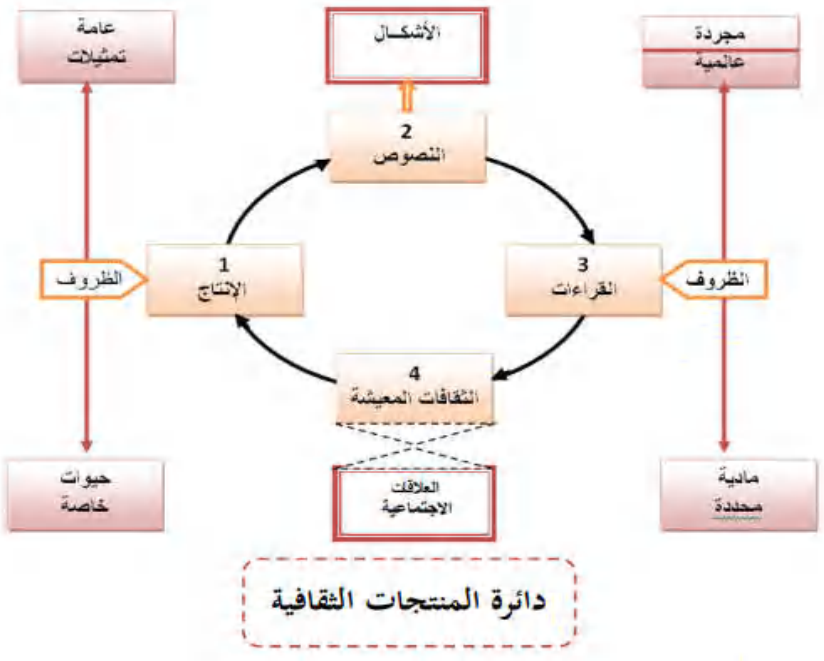
2 حسين حاج محمّدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ص112، 113.

وقد تميّزت أعمال المركز في الفترة الممتدة بين الستينيات إلى الثمانينيّات، بنوعين من البحث الثقافي:[1]

الأول: النوع الثقافوي والذي يضرب بجذوره في الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع والتاريخ الاجتماعي تميزت به أعمال: طومسون، هوجارت، ووليامز، وقد تعامل هؤلاء مع الثقافة كطريقة شاملة للحياة والنضال يمكن الوصول إليها من خلال التوصيفات الملموسة التي تبرز التناظرات القائمة بين الأشكال الثقافية الشائعة والتجربة المادية.

النمط البنيوي: الذي ظهر في فرنسا ممثلا في أعمال ألتوسير، بارت، فوكو، والذي يستمد أصوله من علم اللغة، النقد الأدبي، النظرية السيميائية، وقد تعامل هذا النمط مع الأشكال الثقافية بوصفها خطابات افتتاحية شبه مستقلة، تقبل التحليل البلاغي السيميائي للبنى المعرفية والآثار الأيديولوجية، وفي سنوات المركز الأخيرة تمّ المزج بين كلا النمطين.

يقدم "ريتشارد جونسون" مخططا جامعا لأعمال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، تمثله دائرة المنتجات الثقافية الآتية [2]



1 ينظر، فنسنت ب ليتش، النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، ص205.

2 المرجع نفسه، ص 232.

يبين هذا المخطط دوائر تحرك الممارسات والمنتجات الثقافية إنتاجا وتوزيعا واستهلاكا، حيث تنطوي ظروف الإبداع والتأويل الثقافي على حيوات مادية، وتمثيلات عالمية، لتكوّن أشكال النّصوص عامة، في حين تكون العلاقات الاجتماعية للثقافات المعيشة خاصة، ويكمن غرض هذه الدائرة الأساس في تشجيع العمل التعاوني في مراحله الأربع الموضحة بالدائرة[1].

وبناء على ما تمّ تقديمه من منجزات وأعمال بحثية لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة، نجد أنّه قد حقّق السبق والريادة في النّقد الثقافي، والدراسات الثقافية، وقد تمخضت عن تلك الأعمال الرؤى الآتية:[2]

- النقد الثقافي يسعى إلى تجنب العادات الجمالية الشكلية المتمثلة في عزل الأعمال الجمالية وتخليدها. الجمالية لا تقتصر على الكلاسيكي بل تشمل كذلك العادي.
- تتمثل مهمة النقد الثقافي في تحليل وتقييم الجذور الاجتماعية والمرحلات المؤسساتية والتداعيات الأيديولوجية للأحداث والمؤسسات والنصوص المجتمعية.
- على عكس التركيز الأكاديمي الضعيف، رغم سيادته، على الروائع الجمالية للأدب الرفيع الطوباوي، يدعم النقد الثقافي دعاوى الخطاب الثقافي "المتدني"والعمالي والهامشي والشعبي والجماهيري إضافة إلى خطاب الأقليات.
- رفض الموقف المحافظ الذي يتخذه المفكر التقليدي بصفته عارفا بالثقافة ووصيا عليها.

تعدّ مدرسة برمنجهام المركز التأسيسي للدّراسات الثّقافيَّة، وإرهاصا لظهور النّقد الثّقافيّ.

3. الماديَّة الثَّقافيَّة، والتاريخانية الجديدة:

1.3 الماديَّة الثَّقافيَّة Cultural materialism:

يستمرُّ الاتّجاه الماركسي في تدعيم السَّاحة النَّقديَّة ببحوث واتّجاهات جديدة في التعامل مع الأدب والظّواهر الثّقافيَّة، ومع الماديَّة الثّقافيَّة ينبجس اتّجاه ماركسي جديد برؤى معدّلة نوعا ما عن الماركسيَّة التقليديَّة

1 المرجع السابق، ص 234.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

مُمثلا في الماديَّة الثَّقافيَّة، وهي «منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينيَّات بكتابات ريموند وليامز النظريَّة. وفي منتصف الثمانينيَّات استعار "جوناثان دوليمور" و"ألان سنفيلد" المصطلح وأعادا تعريفه وطبَّقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة».[1] إنَّ الماديَّة الثَّقافيَّة ذات الأصول الماركسيَّة تؤكد على ضرورة انفتاح النتاج الأدبي ومنها النُّصوص على السّياقات الخارجيَّة، وتؤكّد على «فكرة مفادها أنَّ المعاني والتّمثيلات التي نعدُّها كثقافة تولد من خلال عمليَّات ماديَّة تحت ظروف اجتماعيَّة وطبيعيَّة، كما تهتم الماديَّة الثَّقافيَّة بالكشف عن مسائل مثل: لماذا وكيف أدرجت المعاني في لحظة الإنتاج. بمعنى أنّ الماديَّة الثَّقافيَّة تكشف عن الممارسات الدّالّة في سياق الوسائل وشروط بنائها...ويفهم ويليامز الماديَّة الثَّقافيَّة على أنَّها تنطوي على تحليل لكلّ أشكال الدّلالة ضمن الوسائل الفعليَّة وشروط إنتاجها».[2]

فالماديّة الثقافيّة كمصطلح تحمل مدلولها، وتُبِين على فهم للثقافة متعلّق بشروط ماديّة، فالمعاني والتّمثيلات من المعرفة والمعتقدات والفنَّ والأخلاق والقانون والعادات وكل ما عداها من أمور متعلّقة بالجانب القيمي للإنسان التي تدخل تحت مسمّى "ثقافة" تتشكل من خلال توفر ظروف اجتماعيَّة وطبيعيَّة واقتصادية، وتلك الظروف تمثل الجانب الماديّ، وهذا يوصلنا إلى نتيجة مفادها أنَّ الثقافة تحتكم للبناء المادي الذي تزامن مع تشكّلها، لذا فإنّ تحليلها يستلزم وعيا به، وبالسياق التّاريخي الذي واكب تكونّها.

يحدّد ريموند ويليامز (Raymond -williams) مدار هذا الاتّجاه المعرفي، ويقدم مقترحا نظريا حول الثَّقافة صاغ من خلاله فرضيته حول الماديَّة الثَّقافيَّة والتي عدّها «عمليَّة إنتاج (اجتماعيَّة وماديَّة) تخصّ ممارسات معينة، وتخصّ إنتاج الفنون، باعتبارها استخدامات اجتماعيَّة لأدوات الإنتاج المادّيَّة (من اللّغة باعتبارها "وعي عملي" مادّي، والتقنيَّات الخاصّة بالكتابة وأشكال الكتابة، حتى أنظمة الاتّصال الآليَّة والإليكترونيَّة »[3] كما عرّفها بعده وذلك في الثمانينيَّات كلّ من جوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore) وألان سنفيلد (Alan Sinfield) في كتابهما المشترك، "شكسبير السياسي، مقالات جديدة في الماديَّة

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 242.

2 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 310.

3 Raymond williams,Problems in Materialism and Culture: Selected Essuy(London: Verso, 1980), p.243. نقلا عن:جون دراكاكيس، المادية الثقافية، ص74.

الثَّقافيَّة" بقولهما «يقوّض السّياق التّاريخي ما ينسب تقليديّا إلى النَّص الأدبي من دّلالة قائمة بذاتها مستقلّة عن الواقع متعاليَّة عليه، إذ يسمح لنا هذا السياق باستعادة تواريخ النَّص، ينتزع النَّقد النظري النَّص من النَّقد المحايث...فلا يسعى إلا إلى إعادة إنتاج نفسه بشروطه الخاصّة، ومن هذا فإنّ الأنماط المحافظة التي اتّبعها النَّقد حتى الآن تجد نفسها في مواجهة مع من يلتزمون بالموقف الاشتراكي أو النّسوي الَّذين يحدّدون بالتّحليل النَّصي موقع نقدهم لأساليب التناول التقليدية، بما لا يمكن تجاهله وهذا هو ما نطلق عليه "الماديَّة الثَّقافيَّة"».[1]

فهي لا تسلم بمبدأ عزل النّص عن سياقاته الخارجية، أو ما يعرف بالمبدأ المحايث، بل على نقيض ذلك، إنَّها تركز على دراسة السياق التَّاريخي، الذي يمكّن النَّاقد من استرجاع تواريخ النّص، التي تمّ تجاوزها وإغفالها قبلا، وتتبنى في نقدها المنظور الماركسي أو النّسوي، لتحليل النّص وقراءته لتقديم نقد للمقاربات التقليدية، بمنحى تصحيحي ثائر على السائد، وهي بذلك تتّبع معرفة المعرفة، أي تقوم بنقد النقد المقدم للنّصوص، كما فعل جوناثان ج دوليمور" و"ألان سنفيلد" في دراستهما لدراما عصر النهضة.

فالثَّقافة في الفكر الماركسيّ تقع في البنية الفوقيَّة التي هي انعكاس للبنية التّحتيَّة، والتي تشكّل خلفيَّة ماديَّة أسهمت في تشكّلها، وعليه فإنّ « الماديَّة التاريخيَّة هي الفلسفة التي تحاول ربط الإنتاج وإعادة إنتاج الثَّقافة بتنظيم الأوضاع الماديَّة للحياة. وهنا تشكل الثَّقافة قوة ماديَّة متصلة بالإنتاج المنظِّم اجتماعيًّا للشُّروط الماديَّة للوجود، وتشير إلى الأشكال المفترضة من قبل الوجود الاجتماعيّ في ظلّ ظروف تاريخيَّة محدّدة، وبصفة خاصّة، فإنَّ القاعدة الماديَّة تعتبر كشكل من أشكال البنية الفوقيَّة الثَّقافيَّة.[2] والعلاقة بين البنية الفوقية الثّقافية والبنية التّحتيّة علاقة انعكاسية جدلية.

وتعد المادية الثقافية طريقة بحث تهتم بفهم وتفسير المتغيرات الاجتماعية والثقافية انطلاقا من الاهتمام بالظروف المادية، وتقديم فهم نقدي لثقافة فترة ما، من خلال الإصدارات الثقافية، وتحديد كيفية إدراج

---

1 Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds,Political Shakespeare: New essays in Cultural Materialism(Manchester University Press, 1985).P.Vii. نقلا عن :المرجع السابق، ص79، 80.

2 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 310، 311.

التمثيلات والمعاني في لحظة الإنتاج وارتباط كل ذلك بالبنى الاجتماعية. وهنا تظهر أهمية السياق التاريخي كمرجعية تُحلّل على ضوئها تلك المنتجات الثّقافيّة.

2.3 التاريخانيَّة الجديدة: New Historicism/ Cultural Analysis:

التاريخانيَّة الجديدة إحدى الاتّجاهات النَّقديَّة الما بعد بنيويَّة، ويتبنى هذا الاتجاه مجموعة من المفكرين الرافضين للمناهج الوصفيّة النصيّة في دراسة الأدب « وهي المناهج التي ارتبطت بالبنيويَّة، ومن ثمّ حاولوا التّوصل إلى إجابات مقنعة للعديد من الأسئلة(والمشاكل) النَّاشئة عن التّضارب بين المناهج الجماليَّة والمناهج الثَّقافيَّة والمناهج التاريخيَّة المستعملة في دراسة شتى ألوان النّصوص... [كما] نجحوا في تحديد موضوعات جديدة للدّراسة التّاريخيَّة، مع التركيز بصفة خاصّة على أشكال الكلام (أوالخطاب) التي تتسبَّب في إحداث التَّغيير، أو تفسّر حدوثه».[1]

تستثمر التّاريخانيَّة الجديدة المعطيَّات النظريَّة للمناهج الأخرى وتطبّق مقولاتها وتتغيا من ذلك فهم النَّص الَّذي يقع في تمفصل مزدوج بين التّاريخي والثَّقافيّ، حيث تضمُّ مقولات وطروحات عديد الاتّجاهات النقديَّة الأخرى «كـالماركسيَّة والتّقويض، إضافة إلى ما توصّلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثَّقافيَّة وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانيَّة الجديدة في سعيها إلى قراءة النَّص الأدبي في إطاره التّاريخي والثَّقافيّ حيث تؤثّر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعيَّة في تشكّل النَّص، وحيث تتغيّر الدّلالات وتتضارب حسب المتغيِّرات التاريخيَّة والثَّقافيَّة»[2].

فالنّص الأدبي باعتباره معطى ثقافيا ووليد عوامل وسياقات متعدّدة، سيتم مقاربته في إطار عام يشمل الوضع التاريخي والثقافي الذي استنبت فيه، والعلاقة بينهما أي بين النّص والسياق التاريخي تعد علاقة حتمية، فتغير الظروف التّاريخية سيؤدي حتمًا إلى إحداث أثر على تشكّل النص الأدبي مبنًى ومعنًى، وبذلك يبقى معنى النّص رهين وضعه التاريخي العام.

1 محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص60.

2 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 80.

منهج التّحليل الثَّقافيّ، أو "التّاريخانيَّة الجديدة" هو النُّسخة الأمريكيَّة المتناسلة عن المادّيَّة الثَّقافيَّة البريطانيَّة حيث «يعد هذا الاتّجاه من الاتّجاهات النَّقديَّة البارزة في الولايات المتّحدة الأمريكيَّة وقد وصفه البعض في أواسط التّسعينيَّات بالأكثر أهميَّة (أبرامز 1993) وكان هذا الاتّجاه قد أخذ في التّنامي مع نهايَّة السَّبعينيَّات ومطلع الثمانينيَّات(1970-1980) على يد عدد من الدَّراسين في طليعتهم ... ستيفن غرينبلات. وهو الَّذي أطلق مصطلح "شعريَّة أو بويطيقيا الثَّقافة" .غير أنَّ مصطلح "التّحليل الثَّقافيّ" فرض نفسه كتسمية إجرائيَّة ملائمة لهذا الاتّجاه»[1].

ومسمّى التّاريخيَّة الجديدة يعيد إلى الأذهان النَّقد التّاريخي الَّذي يعدُّ أولى المناهج السّياقيَّة ظهورا، ويوحي ببعثه من جديد بصورة أخرى، والواضح أنَّهما يتقاطعان في استخدامهما للتّاريخ، غير أنَّ تعاملهما معه يشوبه اختلاف مردّه التباين القائم بين التوجه السّياقي ممثّلا في المنهج التّاريخي والتّوجه ما بعد البنيويّ للتاريخانيَّة الجديدة، ويحدِّد "لويس مونتروز" مسعى كلّ اتّجاه منهما في تعامله مع التّاريخ والنَّص الأدبي «فالنَّقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النَّص الأدبي، مما يعني أنَّ التاريخ شيء والأدب شيء آخر، ومهمة الناقد أنَّ يكشف عن مفردات تاريخ العصر الَّذي كتب فيه النَّص. أما التاريخيَّة الجديدة فترى أنَّ التاريخ والنَّص ليسا كيانين منفصلين، بل كيان واحد»[2] فمع التاريخانيَّة الجديدة لا يفقد النَّص هويَّته الأدبيَّة لصالح السّياق التّاريخي ليتحوّل بذلك إلى وثيقة تاريخيَّة، فليس«التاريخ نسقًا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسّر للأدب أو كقوَّة مهيمنة عليه أو كحضور منعكس فيه (كما هو الحال في النَّقد الماركسي). بل إنَّ النَّص الأدبي جزء من سياق تاريخيّ يتفاعل مع مكوّنات الثَّقافة الأخرى من مؤسّسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك».[3]

كما تقوم علاقة عكسيَّة تنشأ من اتّجاه التّحرك في مقاربة النَّص الأدبي لدى كل من الاتّجاهين-النَّقد التّاريخي/ والتّاريخانيَّة الجديدة فـ«الاتّجاه الأول يمثل حركة من خارج النَّص إلى داخله، فالنّاقد يكوّن صورة

1 المرجع السابق، ص نفسها.

2 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 249.

3 المرجع السابق، ص 81.

مسبقة عن عالم المؤلِّف أو العصر، ثمَّ يبدأ في قراءة النَّص باعتباره التّجسيد الأدبي للتّاريخ. أمَّا الاتّجاه الثاني فيمثل حركة من الداخل إلى الخارج ليقرأ النَّص في محاولة لإعادة بناء التاريخ وربط الأحداث والشخصيَّات المتخيّلة بأحداث وشخصيَّات تاريخيَّة».[1]

إنّ التاريخانيَّة الجديدة اتّجاه نقدي يقوم على أساس العلاقة التبادلية القائمة بين النّص وسياقه التّاريخيّ ذلك يقوم وفق «الجدليَّة المنطقيَّة البسيطة: حيث إنَّ النَّص الأدبيّ ينتجه ويحدّده الظَّرف التّاريخي فإنَّنا نستطيع استخدام النَّص- وآثار النُّصوص الأخرى-في إعادة بناء reconstruction أو إعادة تصوّر لذلك الظّرف التاريخي».[2]

من منظور التاريخانيَّة الجديدة النَّص الأدبي وَلِيد سياق تاريخي احتضن تشكّله وظهوره، وخضع وساير متطلَّبات هذا السّياق، سواء في تكوّنه الأجناسي، مثلا الكتابة الروائيَّة التي أصبحت تعدّ ديوان العصر الحديث مزحزحة الشعر عن مركزيته التي تفرّد بها في عصور ولّت، أو في مضامينه وموضوعاته التي سايرت أحداث العصر، كالرّواية الجديدة، والرواية التكنولوجيَّة، وغيرها التي كانت حاجة ملّحة فرضها الواقع التّاريخي سواء أكان ثقافيا أو سياسيّا أو اقتصاديّا، أو علميّا، هذا الامتصاص الَّذي يتمُّ على مستوى النُّصوص يتم ترشيحه وفصله لإعادة كتابته كتاريخ يُسهم في فهم منظومة الوقائع التّاريخيَّة التي شهدها ذلك العصر الَّذي كان النَّص الأدبي إفرازا من إفرازاته.

قدمَت التَّاريخَانِيَّة الجديدة مقارباتها بوعي قرائي يسعى إلى تحقيق نصنصة التّاريخ، أو نصيَّة التاريخ، وقد حدَّد "مونتروز" هذا الاتّجاه على أنَّ « تاريخيَّة النصوص تعني عنده الخصوصيَّة الثَّقافيَّة والقاعدة الاجتماعيَّة لكلّ أنواع الكتابة، فيما يتعلّق بنصيَّة التاريخ تعني أنَّنا لا نستطيع التوصُّل إلى ماض كامل صحيح، إلى وجود مادي معيش دون وساطة الآثار النَّصيَّة المتبقية للمجتمع موضوع الدّراسة. إنَّ النَّص مفتاح الدُّخول إلى التّاريخ

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 249.
2 المرجع نفسه، ص256.

الثَّقافيّ والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد الماديَّة غير النَّصيَّة على العصر ».[1] كما يفصل "لويس مونتروز" في طبيعة التاريخايَّة الجديدة ويرى بأنَّها« منهج لا مذهب، وأنَّ أهم عنصر من عناصر قيمة هذا المنهج هو أنَّه يمثل استعداد صاحبه لقراءة جميع "آثار الماضي النَّصيَّة بنفس الاهتمام الَّذي كان يضفيه في الماضي على النُّصوص الأدبيَّة».[2]

فالناقد التاريخاني يحاوط الأثر موضوع الدراسة من كل جوانبه، فيستحضر مبدع الأثر وتوجهاته الفكرية والأيديولوجية، الأوضاع التاريخية وظروف كتابته ودوافعها، ليقدم في الأخير قراءة أو تقيّيما لهذا الأثر لأنَّ «إنتاج واستهلاك هذه الأعمال ليسا مقصورين على عنصر واحد، بل إنَّهما يتضمَّنان اهتمامات متعدِّدة، مهما بلغ من حسن تنظيمها، لسبب جوهريّ وهو أنَّ الفنَّ ظاهرة اجتماعيَّة ومن ثمَّ فهي تفترض وجود أكثر من وعي واحد، ومن المحتوم أنَّنا، في استجابتنا لفن الماضي، وسواء شئنا أم أبينا نلاحظ التحوّلات في القيم والمصالح نتيجة الصِّراعات الدائرة في الحياة الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة».[3]

يتحدث "ستيفن غرينبلات" عمَّا دعاه بالتّحليل الثَّقافيّ موضحًا ومحددًا مبادئ اشتغاله « في النهاية لا بدّ للتحليل الثَّقافيّ الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النَّص ليحدد الرَّوابط بين النَّص والقيم من جهة، والمؤسَّسات والممارسات الأخرى في الثَّقافة من جهة أخرى. وفي رأيه أنَّ هذا المنهج يسعى بالاتّكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثَّقافيَّة التي امتصَّها النَّص الأدبي، لأنَّ ذلك النَّص، على عكس النّصوص الأخرى، قادر على أنَّ يتضمن بداخله السّياق الَّذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقّد».[4]

---

1 حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2011، 160،161.

2 محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 61.

3 المرجع نفسه، ص نفسها.

4 ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 80.

وفي ما يأتي نعرض أهم الباحثين الَّذين ارتبطت أسماؤهم بالتاريخانايَّة الجديدة « ستيفن جرينبلاط Stephen Greenblatt، ولويس مونتروز Louis Montrose و جوناثان جولدبرج Jonathan Goldberg وليونارد تينينهاوس Leonard Tennenhouse وستيفن مولاني Stephen Mullaney وهايدن هوايت Hayden white أما أشهر الماديين الثَّقافيّين فهم جوناثان دوليمور Dollimore Jonathan ، وألان سينفيلد Alan Sinfield، وليزا جاردين Lisa Jardine، وجرايام هولدرنس ، Graham Holderness كاترين بلسي Katherine Belsey، فرانسيس باركر، Francis barker ».[1]

رغم تبني هذا الاتّجاه من قِبل عديد من المفكّرين وعلى رأسهم أستاذ جامعة كاليفورنيا-بيركلي ستيفن غرينبلات الَّذي اجترح مصطلح بويطقا الثَّقافة قبل أن يطرح مصطلح التّحليل الثَّقافيّ بديلا عنه[2] إلا أنَّ التاريخانيَّة الجديدة قد واجهت انتقادات من بينها « أنَّ ممارسيها لا يبصرون الظُّروف التي تؤثر على وجهات نظرهم الخاصَّة. وإلى حدٍّ ما تكون حججهم دائمًا نتاجًا لأوضاعهم الشَّخصيَّة ومواقفهم الاجتماعيَّة ولا يمكنها أبدًا تحقيق نوع من الموضوعيَّة التي يبدو أنَّهم يتوقَّعونها».[3]

فالمحلّل التَّاريخاني يفصل في القضايا التي يُقاربها نقديًّا مستخدمًا منظوره الخاص الذي يحتكم إلى مرجعيَّته الفكريَّة والسِّياسيَّة وكذا الإيديولوجيَّة، ممَّا يجعله يحِيد عن الرُّوح الموضوعيَّة، ويزُج برأيِّه في مطبات الذَّاتيَّة مُبتعدًا بذلك عن الرُّوح العلميَّة الموضوعيَّة المطلوب توفرها في التَّحليل النّقديّ، ذلك ما جعله عرضة للانتقاد.

3.3 الفرق بين الماديَّة الثَّقافيَّة والتاريخانيَّة الجديدة:

شهدت الأوساط الفكريَّة ظهور كلّ من المادَّيّة الثَّقافيَّة والتاريخانيَّة الجديدة وعلى الرغم من اختلاف منشئهما، إلا أنَّهما يتّبعان منهجا فكريًا واحدا، الأمر الَّذي أدَّى إلى اعتبارهما منهجا واحدا، وكثيرا ما استعمل مصطلح التّاريخيَّةأو التاريخانيّة الجديدة للتعبير عنهما معا، إلا أنَّ ظهور مصطلحين لمدلول واحد يدفع الدّارس

1محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص64.

2 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 80.

3 ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط:1، 2010، ص149.

إلى تقفي الفوارق التي أدّت إلى تباين تسميتهما، ونجد باحثين مالوا إلى التفرقة بينهما، فهذا عبد العزيز حمودة في كتابه "الخروج من التّيه"، يطرح مسألة الاختلاف، مبّينا موقفه في ذلك بقوله « لا بدَّ أنَّ هناك بعض الفوارق التي تبرّر ظهور نسختين لفكر واحد يفصل شطريه المحيط الأطلسيّ. ويزيد الأمر إرباكا أنَّ هناك أوجه اتّفاق لا تقل أهميَّة عن الاختلاف بين الماديَّة الثَّقافيَّة والتاريخيَّة الجديدة، من ناحية، وبين الماركسيَّة الجديدة، من ناحية ثانية. ثمَّ إنَّ هذه الاتّجاهات الثَّلاثة، بكلّ اتّفاقها واختلافها فيما بينها، يمكن اعتبارها جزئيَّات المظلّة الأوسع للنّقد الثقافي ».[1]

وتسليما بوجود تباين وفروق تحدّد تفرّد كلّ منهما، يورد جرايام هولدرنس (Graham Holderness) قائمة تحدد أهم الفروق في نظره بين الماديَّة الثَّقافيَّة (البريطانيَّة) والتاريخيَّة الجديدة (في أمريكا الشماليَّة أساسًا) قائلًا[2]:

-الماديَّة الثَّقافيَّة تهتمُّ اهتمامًا كبيرًا برصد الظواهر الثَّقافيَّة المعاصرة، على حين تقصر التاريخيَّة الجديدة اهتمامها على الماضي.

-ويمكن أن تكون الماديَّة الثَّقافيَّة مثار جدل سافر، بل وعالي النبَّرة، حول دلالاتها السِّياسيَّة، في حين تنزع التاريخيَّة الجديدة إلى طمس هذه الدّلالات.

-والماديَّة الثَّقافيَّة تستقي جانبًا من نظريتها ومنهجها من النَّقد الثقافي الَّذي يمثّلها رايموند وليامز، ومن خلال ذلك التُّراث تضرب بجذورها في التَّقاليد البريطانيَّة للتَّحليل الثَّقافيّ الماركسي، ومن ثمَّ في الحركة العريضة للتَّوعيَّة الاشتراكيَّة والتحرير، أمَّا التاريخيَّة الجديدة فليس لها تراث سياسيّ مناظر لذلك، وهي تحتذي في توجهاتها الفكريَّة النماذج النّظريَّة والفلسفيَّة "لما بعد البنيويَّة "

-والماديَّة الثَّقافيَّة تقبل تغطية ضروب بالغة التنوّع من الموادِّ "النصيَّة" في دراساتها وبحوثها...(بينما) تهتمُّ التاريخيَّة الجديدة أساسًا بتعريف أضيق للنّص؛ إذ تقصره على ما هو مكتوب.

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص222. 223.

2 ينظر، محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص62، 63.

والقمين بالذكر أنَّ «الماديَّة الثَّقافيَّة أكثر ماركسيَّة في منهجها في الوقت الَّذي يتم فيه التَّقليل من شأن التأثير الماركسي في التاريخيَّة الجديدة. وهكذا فإن أفكار "ألتوسير" مهمَّة بشكل خاصٍّ بالنسبة للماديَّة الثَّقافيَّة في الوقت الَّذي تعتمد فيه التاريخيَّة الجديدة على نظريَّة فوكو الثَّقافيَّة»[1]. والواضح أنَّ الاختلاف يرتكز على خلفية فلسفيَّة، ومهما يكن فإنَّ الماديّة الثقافيَّة، والتَّاريخانيّة الجديدة اتفقتا على قراءة النَّص ضمن سياقاته الشّاملة، أي ضرورة فهم الإبداع الثقافي ومنه الأدب في ظل السياقات التَّاريخيّة، بأبعادها الاجتماعيَّة والسياسيَّة، والثّقافيّة والتي أغفلتها الدراسات البنيويّة وقصرت معالجة النّصوص الأدبيَّة على الجوانب اللّغوية والبنى النّصيّة.

ومن الماديَّة الثَّقافيَّة والتاريخانيَّة الجديدة نحوّل الوجهة صوب دراسات ثقافيَّة أخرى نتجت كردّ فعل عن السّياق الكولونياليّ وتموضعت في السّياق الما بعدي تحت مصطلح الما بعد كولونياليَّة.

4. الدّراسات ما بعد الكولونياليَّة:

ما تزال مظلّة النَّقد الثَّقافيّ تتّسع لتحتضن مختلف الدّراسات والتّوجّهات التي تتقاطع مع المقولات التي يتبنّاها النّاقد الثَّقافيّ في مساءلة شتّى الخطابات، وتعّد الهيمنة مقولة من مقولات النَّقد الثَّقافيّ والتي تولّدت في سياق ماركسيّ ولاقت حضورا في الدِّراسات ما بعد الكولونياليَّة، فبعد انحسار الزَّحف الكولونيالي عسكريا، رأت الشُّعوب التي كانت مستعمَرة، ضرورة التَّحصين الثَّقافيّ الَّذي يعزِّز الاستقلال السِّياسيّ ويدرأ شبح الهيمنة الكولونياليَّة الَّذي يستعير أشكالا ثقافيَّة متعددة، وجب ردعها ومحاربتها في معاقلها الأدبيَّة، وتقارب النّظريَّة النَّقدية ما بعد الكولونياليَّة بالدَّرس « عمليَّة الإزاحة الثَّقافيَّة وآثارها والطُّرق التي يذُود عبرها المزاحُ عن نفسه ثقافيّا».[2]

حسب قانون الحركة يتولَّد عن كُلِّ فعلٍ ردّ فعل يساويه في القوة ويعاكسه في الاتِّجاه، فالقوَّة تنشأ بشكل مزدوج، ولمَّا كانت الكولونياليَّة حركة سابقة لما بعد الكولونياليَّة فإن موقعها سيتحدَّد كقوَّة فِعل،

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص251.

2 هانز بيرتنز، النقد والنظرية ما بعد الكولونيالية، تر: عمرو زكريا ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 87-88، خريف 2013، شتاء 2014، ص 321.

وتأخذ "ما بعد الكولونياليَّة" موقع القُوة الرّادّة على الفعل والمساوية له في القُوة والمعاكسة له في الاتّجاه، فهي تردّ على خطاب الهيمنة والتَّنميط الثَّقافيّ الذي لفّها واستغرقها، إذ إنَّ الأدب الما بعد الكولونياليَّ « شكل من أشكال النَّقد الثَّقافيّ والتحليل النَّقدي الثَّقافيّ cultural critique، وهو طريقة لتحرير مجتمعات بجملتها من شفرات الهيمنة المقترنة بالهيكلة الثَّقافيَّة cultural organization وهو يعد-في جوهره- شكل من أشكال الاشتباك الجدليّ مع عمليَّة إنتاج المعنى الثَّقافيّ التي تتمُّ في إطار الهيمنة».[1] وتمثل ومرحلة "ما بعد الكولونياليَّة" حركة بعديّة بمرجعيّة قبليّة سياسيَّة، فهي« حركة تاريخيَّة –تحليليَّة ذات باعث سياسي تشتبك مع آثار الكولونياليَّة وتقاومها وتسعى إلى إبطالها وذلك في الدَّوائر الماديَّة والتاريخيَّة، والثَّقافيَّة- السياسيَّة، والتعليميَّة، والاستطراديَّة، والنصيَّة»[2].

وهي إذن، تُمثِّل سيرورة متشكلة عبر الزَّمان، كحركة مناوئة لأشكال الهيمنة الكولونياليَّة وآثارها على الثَّقافة والمجتمعات. وعليّه فإنَّ مدار الاهتمام في الدِّراسات "ما بعد الكولونياليَّة" يَنصبُّ على خطاب الهيمنة والتَّسيُّد الَّذي يأخذ شكل الثُّنائيَّة: (مُهَيمِن/مُهَيْمَن عليه) والتي تنصرف بدورها لموضوعات تشمل: الطَّبقيَّة، العرق، الجنوسة، الاستعمار، المركز، والهامش، الهويَّة، وغيرها من المقولات التي تحتكم للنّظام الثُّنائي غير المتكافئ، ومن الملاحظ أنَّ « برنامج عمل ما بعد الكولونياليَّة ذي طابع سياسي إذ يقوم على تفكيك الحدود والمحدّدات التي تقوم على الهيمنة، والتي تخلق علاقات قوّة غير متكافئة تقوم على تلك التقابلات الثنائيَّة من قبيل "نحن وهم" و"العالم الأول والعالم الثالث"و "الأبيض والأسود" والمستعمِرColoniser والمستعمَر Colonised"...[كما] ترتبط بالخطابات النسويَّة والخطابات التي تقوم على أساس طبقي»[3]، وهذه الثنائيَّات استحكمت على العلاقات الإنسانيَّة وانتشرت في مختلف البنيّات الثَّقافيَّة، وسيطرت على الوعي الجمعي.

1 هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون المصرية، القاهرة، دط، 2000، ص4، 5.

2 المرجع نفسه، ص3.

3 المرجع نفسه، ص4.

يوجز "إدوارد سعيد" في كتابه الثَّقافة والإمبرياليَّة الدوافع التي مهّدت لظهور حركة مناوئة ومناهضة للماضي الاستعماريّ بقوله «يحمل كُتّابُ العالم الثالث في مرحلة ما بعد الإمبرياليَّة ماضيَهُم في أعماقهم- نُدوبًا لجراح مُذِلّة، وتحريضًا على (خلق) ممارسات مختلفة، ورؤى للماضي تملك الطاقة على التنقيح وتنزع نحو مستقبلٍ ما بعد استعماري، وتجاربَ قابلةً بإلحاح لإعادة التأويل والتوزيع والمركزة، فيها ينطق الأصلانيُّ الَّذي كان صامتًا في السابق ويمارس الفعلَ على أرض استعادها، كجزء من حركةٍ مقاومةٍ شاملة، من المستعمرِ المستوطن»[1].

فثقافة المقاومة الما بعد الكولونياليَّة، التي ينهض بها خطاب الأصلاني «تناوئ كل من خطابات الكولونياليَّة وبنيَّات القوة، والتراتبيَّات الاجتماعيَّة»[2]، وهذا المسعى يتطلب تأويلا طباقيا، أو قراءة طباقيَّة* وهو المصطلح الإجرائيّ الَّذي اجترحه إدوارد سعيد في إعادة قراءته للسّرد الإمبراطوريّ، و «غالبًا ما تعمل الممارسة النظريَّة الما بعد الكولونياليَّة على مستويين، فهي تحاول من جهة الإبانة عن حالة ما بعد الكولونياليَّة التي تنطوي عليها نصوص معينة، وتحاول من جهة أخرى إماطة اللثام عن أيَّة بنيَّات أو مؤسسات باقيَّة من القوة الكولونياليَّة» [3].كما أن عمليّة تشيّيد خطاب ما بعد كولونياليّ« بالمعنى الَّذي يطرحه فوكو أو سعيد، يعني

---

1 إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:4، 2014، ص270.

2 هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة، ص3.

* يشرحها إدوارد سعيد قائلا: حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الإمبريالي، نأخذ بقراءته من جديد لا واحديًا، بل طباقيًا، بوعي متآين للتاريخ الحواضري الذي يتم سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها< أيضا>) الإنشاءُ المسيطر. في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة إحداها مع الأخرى، دون أن يكون لأيّ منها دور امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة، ومع ذلك يكون في التعدّد النغمي الناتج تلاؤم ونظام، تفاعل منظّم يُشتق من الموضوعات <ذاتها> لا من مبدإ لحَّني <ميلودي> صارم أو شكلي يقع خارج العمل. وفي اعتقادي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها، أن نقرأ ونؤول الروايات الأنكليزية...**والقراءة الطباقية** ينبغي أن تُدخل في حسابها كلتا العملتين: العملية الإمبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تمّ ذات يوم إقصاؤه بالقوة-<وهو> في < رواية> الغريب، مثلًا، التاريخُ السابق بأسره لاستعمار فرنسا وتدميرها للدولة الجزائرية، ثم الظهور اللاحقُ لجزائر مستقلة (اتّخذ منها كامو موقفَ المعارض).(ينظر، كمال أبو ديب مقدمة كتاب الثقافة والإمبريالية، ص 20،21).

3 المرجع السابق، ص3، 4.

استحضار طرق معينة للتفكير حول اللّغة، وحول الحقيقة، وحول السّلطة، وحول العلاقات المتبادلة بين الثّلاثة. أما الحقيقة، فهي ما يمكن اعتباره صحيحًا داخل نسق من القواعد لخطاب معين؛ والسّلطة هي التي تقوم بإلحاق الحقيقة وتحديدها وإثباتها. ولا توجد الحقيقة أبدًا خارج السّلطة، أو تُحرم منها، وإنتاج الحقيقة هو وظيفة القوّة».[1]

وعليه يمكن القول: إن قراءة ما بعد الكولونياليَّة Post- Colonial Reading هي قراءة تفكيكيَّة بوعي تقويضي يسعى إلى كشف ألاعيب الخطابات الكولونياليَّة التي وظّفت مرويَّاتها وسرديَّاتها –التي تجانب الحقيقة– قصد تبيّيض صفحات تاريخها الاستعماري الَّذي كُتب بأيادٍ مضرّجة بدماء الشعوب الأصلانيَّة، وكذا تبرير مسعاها التوسُّعي اللاهث وراء ثروات البلدان المستعمَرة بشعارات ومزاعم من قُبيل التحضُّر، والسِّلم والمساواة، وهي «طريقة لقراءة وإعادة قراءة نصوص الثقافات الحواضريَّة والكولونياليَّة للفت النّظر عن عمد إلى الآثار العميقة والمحتومة للاستعمار على الإنتاج الأدبي، والتفسيرات الأنثروبولوجيَّة، والمدوّنات التاريخيَّة، والكتابات الإداريَّة والعلميَّة. إنّها شكل من أشكال القراءة التفكيكيَّة التي عادة ما تطبق على أعمال أنتجها المستعمِرون(ولكنها يمكن أن تطبق على أعمال للمستعمَرين) والتي تظهر مدى تعارض النَّص مع افتراضاته المتضمنّة (الحضارة، والعدالة، والجماليَّات، والإحساس، والعِرق) وتكشف عن إيديولوجيَّاته وعمليَّاته الكولونياليَّة (غير المقصودة غالبًا)».[2]

وقد استغل التّعليم الكولونياليّ الأدب لتعزيز قيم اجتماعيَّة وثقافيَّة خاصّة جدّا تحت ستار أكذوبة الحقيقة الكونيَّة، الأمر الَّذي حفّز الكتّاب المستعمَرين لإعادة تناول الكلاسيكيَّات الأوروبيَّة قصد مساءلتها ونزع مبدأ اليقينيَّة الَّتي تسبغها، وكسر سلطتها وأصالتها المفترضة باستثمارها في إنشاء خطاب نقيض أو مضاد[3] حيث يفرض فيه « كتّابٌ وباحثون من العالم الَّذي كان خاضعًا للاستعمار تواريخَهم المتباينة على

1 بيل أشكروفت، غاريت غريفيث، هيلين تيفن، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2006، ص 275.

2 المرجع نفسه، ص 290،291.

3 المرجع نفسه، ص22.

النّصوص المكنونة العظيمة لثقافة المركز، وقاموا برسم جغرافياتهم المحليَّة داخلها، ومن هذه التّفاعلات المتقاطعة لكن المتعارضة مع ذلك، تبدأً القراءاتُ والمعارفُ الجديدة بالظُّهور». [1]

وتوثق مرحلة "ما بعد الكولونياليَّة" بسرديَّاتها التّحرريَّة التي صاغها «سرد انبثاقي ينبثق من تواريخ الصمت الكولونياليَّة المكرّسة بالقوّة . وهذا الانبثاق يسمح له بوضع تواريخ الكولونياليَّة موضع تهكّم وتفكيك. وبالتالي فهو سرد تفكيكي يعرّي تضمينات القوّة التي تظل مسكوتا عنها في السّرد الإمبراطوري». [2] فيتولّد الخطاب النقيض كخطاب "ما بعد كولونياليّ" من رحم الخطاب الكولونياليّ ذاته، متّبعا سياسة الرّد بالكتابة، وهي عمليَّة يقوم على ضوئها الكاتب ما بعد الكولونيالي « بتعريَّة وتفكيك القناعات الأساسيَّة التي يتبناها نص معتمد canonical معين وذلك من خلال إيجاد نص"نقيض" counter text" يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنيات القوة التي يقوم عليها هذا النَّص، وهو ما يتم غالبًا على نحو مجازي allegorically». [3]

وقد جرى التفريق بين التناص كآليَّة وبين الخطاب النقيض الَّذي يقوم على آليَّة التناص، وعليه «ليست كلّ النّصوص التي تحيل إلى نماذج معتمدة بمثابة خطاب نقيض Intrertextuality- والَّذي يحيل من خلاله نصّ ما، إلى نصوص أو أنظمة نصيَّة أخرى-لا ينطوي بالضرورة على مشروع إعادة كتابة، ففي حين يقوم الخطاب النقيض دائمًا على التناص، لا يعدّ التناص دائمًا خطابًا نقيضًا». [4]

ومجمل القول أن اصطلاح ما بعد الكولونياليَّة يستوعب «كلّ ثقافة تأثرت بالعمليَّة الإمبرياليَّة منذ اللّحظة الكولونياليَّة حتى يومنا الحالي. ويرجع هذا الاستخدام إلى استمرار هذا الانشغال طوال العمليَّة التاريخيَّة التي بدأت بالعدوان الإمبريّالي الأوروبي...هذا المصطلح هو الأكثر ملاءمة، بوصفه مصطلحًا للنّقد عبر الثَّقافيّ الجديد الَّذي ظهر في السنوات الأخيرة، وللخطاب الَّذي يتأسس من خلاله ذلك النَّقد». [5]

---

1 إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص120.

2 محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 58.

3 هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما مابعد الكولونيالية، النظرية والممارسة،ص 22، 23.

4 المرجع نفسه، ص23.

5 بيل أشكروفت، الرد بالكتابة، ص15.

وتتوزع جغرافيا الآداب "ما بعد الكولونياليَّة" على«البلدان الإفريقيَّة وأستراليا وبنغلاديش وكندا وبلدان منطقة الكاريبيّ والهند وماليزيا ومالطا ونيوزيلندة وباكستان وسنغافورة، وبلدان جزر جنوب المحيط الهادئ وسريلانكا. ويجدر أيضا إدراج أدب الولايات المتحدة »[1]. ومن الملاحظ على هذا التوزيع أنّه توزيع يشمل الدول ذاتها التي كانت خاضعة للاستعمار على اختلاف جنسياته، بريطاني، فرنسي، وغيرها من القوى الاستعمارية التي شكلت الخريطة الكبرى للاستعمار في العصر الحديث، حيث تمَّ طمس تاريخ الشعوب المستعمَرة، واعتبرت شعوبا لا تاريخ لها لذا كانت مقاومة هذا التزيّيف والاستلاب الحضاري ضرورة ملحّة.

وقد شكّل كلّ من النّقاد والمفكرين الآتية أسماؤهم: (إدوارد سعيد، هومي بهابها، وغياتري سبيفاك)، ثالوثا فكريا مائزا في دراسات ما بعد الكولونياليَّة نظير ما قدمه كلّ واحد منهم على حدة، من كتابات تحوي قراءات موجهة نحو كشف سياسات التَّمثيل الثَّقافيّ التي اختزنتها الممارسات والخطابات الغربيَّة الكولونياليَّة، وكانت دراساتهم بمثابة دليل قرائي لكل المهتمين بهذا المجال، ولكل المشتغلين على تفكيك خطابات الهيمنة الكولونيالية، وكشف مضمرات الخطاب الغربي وتفكيك مقولاته المركزية.

اهتمَّ "إدوارد سعيد" بربط نظريَّات الخطاب لا سيَّما عند "فوكو" مع المشاكل السّياسيَّة في العالم.

وقد حاول تقديم نقد من شأنه أن يقوّض هيمنة خطابات "العالم الأول". وبالنّسبة لسعيد، جميع تمثيلات المشرق المقدّمة من قِبل الغرب هدفها الأساس هو الهيمنة والتسيّد، فكان الاستشراق وسيلتهم لتحقيق الهيمنة بالمعنى "الغرامشي" وإضفاء طابع الشرعيَّة على الإمبرياليَّة الغربيَّة، وذلك بإقناع السُّكان الأصليِّين أن التَمَدْيُن يكمن في تبنّي الثَّقافة الغربيَّة، ولقد كرّست لذلك الصورولوجيا المشكّلة عبر عدسة الاستشراق، وقامت بتصدير صورة ثقافيّة مشوَّهة عن هذا الشَّرق، تضعه في خانات الشَّهوانيَّة والبدائيَّة والهمجيَّة والاستبداديَّة، وهو الأمر الَّذي خدم صورة الغرب إيجابا بتعزيز الصفات الرشيدة عنه،كغرب متحضّر يمتلك سياسة ديمقراطيَّة[2]. في حين ظلت الأفكار السلبية والتصورات المغلوطة من نصيب الشرق، وارتسمت صورة تعزز فوقيّة الآخر الغربي،

1 المرجع السابق، ص 16.

2 ينظر، ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ص 125، 126.

وتكرّس دونية الأنا الشرقي، وقد تحدث "إدوارد سعيد" عن عملية الاختراع الغربي لصورة الشرق في كتابه "الاستشراق"* (1978).

أمَّا هومي ك، بهابها (Bhabha, Homi K)** فقد « افترض تحليله وجود تناقضات معيّنة معطّلة داخل الكولونياليَّة، مثل الهُجنة، والازدواج الوجداني، والتّقليد، وهي تناقضات كشفت غياب الحصانة الجوهريَّة (inherent vulnerability) عن الخطاب الكولونيالي ».[1]وعملية إخضاع الثقافات المستعمرةِ للثقافات المستعمرَة، نتج عنها عدم استقرار واختلال على مستوى العلاقات بينهما، وهو ما ولّد مقولات مثل الهجنة، إذ خرجت جلّ الدول المستعمرَة بثقافة تنحو منحى هجينا، وشكل بذلك أزمة هويّة على مستوى الخطاب، والأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسيّة مثال على ذلك، فإذا احتكمنا إلى لغته يصنّف أدبا فرنسيا لأنه مكتوب بلغة فرنسيّة، وإذا احتكمنا إلى موضوعاته ومؤلفه نجده أدبا جزائريا، لكن التسليم بأحد الحكمين

---

* يرتبط مفهوم الاستشراق بعمل إدوارد سعيد، الذي أكد أن الكيانات الجغرافية الثقافية كالشرق ليست حقائق خاملة للطبيعة. بل يجب فهمها كإنشاءات خطابية محددة تاريخيّا، لها تقاليد خاصة وتاريخ . ومن ثمَّ، فالشرق قد تم بناؤه عبر تمثّل ومفرداتٍ منحته نوعًا من الواقع والحضور داخل الثقافة الغربية...يُعَدُّ الاستشراق Orientalism مجموعة من الخطابات الغربية المتعلقة بالسلطة التي أنشأت شرقًا –بمعنى منحته صفة الشرق(Orintalized)–بطرق اعتمدت على استنساخ التفوق الموقعي وهيمنة الغرب، وبالنسبة لسعيد، كان الاستشراق مجموعة من الأفكار العامة المشبعّة بالتفوّق الغربي والعنصرية والإمبريالية التي تأسست وتوزعت عبر مجموعة من النصوص والممارسات المتنوعة. وهو نظام من التمثيلات التي جلبت الشرق إلى أنظمة التعليم الغربية. وهذا يتضمن لقاء فلوبير (Flaubert مع المومس المصرية الذي أنتج صورة مؤثرة عن المرأة الشرقية التي لم تتحدث أبدًا عن نفسها. ولم تظهر أبدًا عواطفها، وكانت تفتقر إلى الفاعلية والتاريخ. بمعنى البكر الغامضة، المغرية جنسيّا لاستيهامات السلطة الذكرية. في المقابل، اعتبر الرجل الشرقي مخادعًا، متعصبًا، قاسيًا، ومستبدا.(ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 57، 58) .

**ولد في الهند وتلقّى تعليمه في جامعة بومباي، وكلية كريست تشرتش، أكسفورد المملكة المتحدة، تأثر بقوة بما بعد البنيوية فوكو، لاكان، ودريدا، ويقف "بهابها" ضد النزعة الماهوية التي ترى أنّ بلدان العالم الثالث تمتلك هويّة متجانسة مؤكدًا العكس، وذلك من خلال أن كل معاني الأمة تعَدُّ مسرّدة (موضوعًا للسرد). كما يشير إلى أنّ هناك دائمًا ازدواجية في موقع الهيمنة الاستعمارية بحيث إن المستعمِر والمستعمَر يشكِّل كلاهما الآخر. كما أن عدم استقرار المعنى في اللغة يقودنا إلى التفكير في الثقافة، الهويات والتماهيات كأماكن حديّة ومهجنة، بدلًا من اعتبارهما كيانات مستقرة ثابتة، ويلخص وجهة نظره أسلوبه في استخدامه مفاهيم مثل التمويه، الهجنة، الحَدِّيَة، الفجوة، (المرجع نفسه، ص99).

1 بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ص 101.

يبقى يشوبه التساؤل والغموض، ولعلّ مصطلح الهجنة يمكن أن يحدد منطقة بينية لمثل تلك الخطابات التي وجدت في ظل ثقافة هجينة، وهو ما يدعوه هومي بهابها بـ« الفضاء الثالث للتعبير »[1].

وهذا الفضاء فرضته ضرورة تاريخية ارتبطت بعلاقات تأثر الثقافات وتأثير بعضها ببعض، والتي أسفرت عن هجنة ثقافية وانفتاح هوياتي. أمّا الازدواج الوجداني فإنَّه يصف «المزيج المركب من الانجذاب والنفور الذي يسم العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر...التواطؤ والمناهضة يتساوقان في علاقة متأرجحة داخل الذات الكولونيالية»[2]، إذ تنفصم الذَّات المستعمَرة بين التبعية والتواطؤ، وبين مناهضة ومقاومة المستعمِر، مما يؤدي لخلق «تابعين مزدوجي الوجدان لا ينأى تقليدهم له كثيرًا عن الاستهزاء. ويصف الازدواج الوجداني العلاقة المتأرجحة بين التقليد والاستهزاء، وهو ازدواج وجداني يربك الهيمنة الكولونيالية على مستوى القاعدة».[3]

من الملاحظ وفِي الغَالب الأعمِّ أنّ ثَقافَة المغلوب تَتْبَع ثَقافَة الغالِب، وتلْك التَّبعيَّة يشوبها نَوع مِن التَّرَدُّد على مستوى الذَّات المستعْمَرة، فتبْقى تُراوِح بين إِقدَام وإحجَام، يتملَّكهَا خَوْف التَّماهي فِي هذَا الآخر الذِي تبقى نوايَاه مَحفُوفة بِنوايَا اِسْتعْماريَّة، والتي لا يُمْكِن تفسيرها بحال من الأحوال إِلَّا على ضَوْء السياسَة الاستعماريَّة، التِي وإِن نَادَت بِنَشر خِطَاب التَّمَدُّن والتَّحضُّر فَإِنَّ خطها التَّوسُّعيَّ يُسقُّط كُلَّ تِلك الافْتراضات التِي تَتَحوَّل إِلى اِدِّعاءات لِتبْيِيض صَفحَة التَّاريخ الكولونياليِّ.

ولذَلك عَوَض التَّبعيَّة العمْياء والتَّسْليم بِثقافة الآخر المسْتنْسخة، والتَّفْكير دَاخِل عَقْل المسْتعمِر، وَلَّد الخطَاب الكولونياليُّ تَابعِين مُزدوجِي الوجْدان لا يَخلُو تقْليدهم لَه من الاسْتهْزاء، وهذا من شأنه أن يزعزع وثوقيّة الخطاب الكولونيالي، ويحد من سلطته المطلقة على من يعدّهم أتباعًا له بالقوّة العسكريّة وبالاستمالة الثّقافيّة.

1 المرجع السابق، ص 199.

2 المرجع نفسه، ص 61.

3 المرجع نفسه، ص نفسها.

ويأتي العنصر النِّسوي الَّذي استطاع أن يحجز مكانا ضمن منظِّري الخطاب ما بعد الكولونيالي والَّذي مثّلته: سبيفاك غياتري شكرا فورتي (Spivak, Gayatri Chakravorty)* اهتمَّت بمصطلح التَّابع (Subaltern) واستثمرت « مقولات التفكيكيَّة والماركسيَّة والنسويَّة في عملها الشّهير: هل يمكن للتَّابع أن يتكلَّم؟ وقد كانت إجابتها بالسَّلب لأنَّ الذّات التّابعة غير متجانسة ولا يمكن أن تستحضر كصوت موحَّد. إضافة إلى أنَّه لا وجود لموقع للذّات داخل الخطاب الإنجليزي أو الهندي بإمكانه السّماح للتَّابع بالكلام أو حتى معرفة نفسه، وهذا ما يشكِّل قمعًا مضاعفًا».[1]

فالذّات التابعة بحسب رأي "غياتري سبيفاك" تعيش رهينة وضعها المتأزم، إذ تعاني شتاتا لا يمكن رأب صدعه، إذ لا يسمح بتوحدها تحت صوت واحد، وإن نطقت فلا صوت لها، لأنها تعاني حالة عدم تعيين داخل الخطابات الرسمية، الإنجليزية أو حتى الهندية، ف"سبيفاك" تتحدث عن وضع خاص يجعل الذات التابعة خاضعة ورهينة عالمين، العالم الكولونيالي الذي يبسط قهره وسطوته على الجميع، وعالم آخر يمارس سطوته على تلك الأقليات التي صارت تحت تهميش وتسلط مزدوج، وتشغل المرأة موقعا من مواقع التابع، فهي قابعة تحت سلطة العالم الذكوري من جهة وتحت السّلطة الكولونياليّة من جهة ثانية، الأمر الذي غيّب صوتها في ظل قهر مكثّف القوة، لذا فلن تستطيع أن تتكلّم وإن تحدثت فلن تجد لها أذانا صاغيّة. وتبعا لما تقدم ذكره، يمكن القول أنَّ ما بعد الكولونياليَّة شكَّلت ردَّة فعل مقاومة للهيمنة والتسيّد، ولا غرو من أن تتحوَّل إلى فعل سنجد صداه في ردِّ فعل معاكس ينهض كحركة ردٍّ على الما بعد كولونياليَّة، وتندرج ضمن ما بعد –بعد الكولونياليَّة.

*هندية المولد، كثيرا ما كان "جاك دريدا" حاضرًا في أعمالها ممّا يدل على تأثرها الكبير به، ويتجلى ذلك من خلال أسلوبها التفكيكي في كتاباتها وأبحاثها الفكرية. وفي الوقت نفسه، تسعى أعمالها للحفاظ على صلة قوية بالسياسة الثقافية للنسوية والذوات المهمّشة للعالم ما بعد الكولونيالي. سبيفاك تدرك صعوبة كونها أكاديمية متميّزة في الولايات المتحدة الأمريكية بتحدُّثها حول الذوات الصامتة في العالم، ومن ثمَّ، فالدراسة الانعكاسية لها كصوت فكري يشكّل بدوره موضوعًا لأعمالها (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافيّة، ص 213).

1 المرجع نفسه، ص105.

الفصل الثانى: فاعليّة الأنساق الثّقافيّة على مستوى المناص الثقافى

المبحث الأول: قراءة ثقافية لخطاب العتبة العنوانية

أولا: المقام العالى وسيطرة نسق السلطة

ثانيا: موت ناعم والوأد الثقافى

ثالثا: النسق بين الواقعى والمتخيّل فى مذكرات من وطن آخر

رابعًا: اختفاء السيّد لا أحد والانسحاب من الذات "جدلية الوجود والعدم"

المبحث الثانى: قراءة ثقافية للتصدير البدئى والإهداء

أولا: التصدير

ثانيا: الإهداء

توطئة:

وَسَّعت الدِّراسات النّقديَّة الحداثيّة اهتمامها إلى ما هو خارج النَّص فامتدَّ ليشمل ما عرف بمصطلح المناص (paratexte)، وقد تَنبَّه عديدٌ من الباحثين ومن بينهم جيرار جينيت (G. Genette) إلى ما يحيط بالنَّصِّ «من مصاحبات لفظيّة أو أيقونيَّة تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب والعناوين، والإهداء...أي ذلك النَّص الموازي لنصِّه الأصلي».[1]

واعتبار المناص نصًّا موازيا للنَّص الأصليّ يؤكّد الاختلاف والتَّمايز بين النّص وعتباته، ذلك «لأن كلا منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة، وشكل اشتغاله، وطبيعته تمظهره وموقعه في فضاء النص، ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها».[2] غير أنَّ هذا لا يسقط فكرة تفاعلهما وتكاملهما الدّلاليّ.

فالعتبات «بنيات لغويّة وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القارئ باقتنائها...وهي بحكم موقعها الاستهلالي-الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه»[3] والمناص يفرض موقعه كمكوّن تحليليّ لا يمكن إغفاله أو تجاوزه، فمن غير المعقول أن يتَّسع مدى النَّص ليشمل السّياق الثَّقافيّ الذي أنتجه، في حين يُسقط الخطابات المحيطة التي تقاسمه العمليَّة الإبداعيَّة، فالنّص هو الداخل النّصيّ والعتبات هي الخارج النّصيّ، والمقاربة التّحليليّة للنّص تفترض إلمامًا بالدَّاخل والخارج النَّصيِّ.

---

1 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2008، ص28.

2 يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط:1، 2015، ص55

3 المرجع نفسه، ص21.

تندرج ضمن المناص الخاص بالمؤلِّف، والذي يصطلح عليه paratexte auctorial أو المناص التَّأليفيّ، كل تلك العتبات أوالنّصوص الموازية والمصاحبات الخطابيَّة التي وضعها المؤَلِف، وتشمل كلًّا من اسم المؤَلِف، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال.[1]

وقد انبنت مقاربتنا للعتبات بوصفها خِطابًا قرائيًا مُوَجها، إذ يضطلِع بِوظائف تَحمل رُؤًى وتوجُّهات، كمَا تحمل خطابًا مُضمرًا ينفَتح على التَّأويل الثَّقافيّ، وقد انتخبنَا للدراسة من بين العتبات المشكلة لِلرِّواية ثلاث عتبات هي :عتبة العنوان، عتبة الإهداء، وعتبة التصدير.

المبحث الأول: قراءة ثقافية لخطاب العتبة العنوانية

تعدّ عتبة العنوان –حسب رأينا– أهمَّ عتبة قرائِية ومَا يكفل لها ذلك، تِلك الوظائف التِي يضطَلع بها العنوان وخَاصّة وظيفَته الإغرائيَّة التِي تَشُد انتباه القارئ مُنذ الوهلة الأُولى، وتحفِّزه على كشف الخطاب المضمر الذي يتوارى خَلف الجماليَّات.

يضطلع العنوان بوظائف ناجمة عن العلاقة الدّلاليَّة القائمة بينه وبين النَّص الذي يُعنونه، حدَّدهَا "جيرار جينيت" (G.Genette) في كتابه عتبات بـ الوظيفة التَّعيينيَّة، الوظيفة الوصفيَّة، الوظيفة الإيحائيَّة، الوظيفة الإغرائيَّة. [2] ولا يقل العنوان أهميَّة وقيمَة عمَّا يعنونه إنَّه «مرسلة مستقلة مِثلها مثل العمل الذي يعنونه، ودون أدنى فارق، بل ربما كان العنوان أشدَّ شعرية وجمالية من عمله في بعض الإبداعات».[3]

والعناوين الأدبيَّة مُنفتحة على التَّلقِّي، لذا فإن «وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل إن من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه، أو الثاوي تحت العنوان».[4] هذَا مَا جعل قِراءة العنوان

1 المرجع، السابق، ص 48.

2 ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 86- 88.

3 محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998 م، ص31 .

4 بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط:1، 2001، ص50.

ومساءلة الخطاب المضمر فيه من الضَّرورة بِمكان، وهي لا تقل أهميَّة عن مُسَاءلَة العمل الرِّوائيِّ الذِي يعنونه، بإحالة غير مباشرة، لأنَّ «العنونةُ هنا لا تحيلُ إلى نفسها أو إلى مرجعيتها، بل تشوّش المرجعيّة قصد الإحاطة بخبايا ما تخفى وراءها، لتفضحها وتعرّيها وتكشف عن زيفه، فتقول المضمر، وتضعنا وجها لوجه أمام المسكوت عنه، وتبتني شعريتها النّصية متحركة من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان». [1]

يتكاثف في تشكيل العنوان جُملة خَصائص تجعل منه دليلا قرَائيا أوّليا، وعلامة تترأَّس النَّص «لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو-ثقافي خاصا بالمكتوب». [2] وتَنفرج زَاوِية الرُّؤية وتتسع المساحة الدّلاليَّة للعنوان ويتم اتّخاذه« أداةً لتفكيك النصِّ وتحليله وتفسيره وتأويله، لتكشف القراءةُ بذلك عن الإستراتيجية التي ينتهجها المؤلِّف في عنونة نصّه، وكذلك عن إستراتجيتها، بالانطلاق من العنوان في محاصرة النَّصِّ ومطاردته». [3]

فالعلاقة بين العنوان ونصِّه تأخُذ أشكالا مُختلفَة، فقد تَنبَنِي على تَوافُق دلالِي كما يُمكن أن تُبنَى على تَنافُر دلالِي وعلى علاقَات شَتَّى يُمكن كشفُها بِمقاربة تَأخُذ مسارًا مُزدوجًا وبمواقع تبادليَّة، فيتم الانطلاق من العنوان إلى النَّص والعودة من النَّص إلى العنوان، حَتى يَتِم الوُقوف على العلاقات الدَّلاليَّة القائمة بَين العنوان ونصِّه «فبقدر ما تتوثق الصلة بينهما (أي بين العنوان والنص)، تتفجر جملة من الأبعاد الفنية والدلالية التي تثوي بين كلمات العنوان، انطلاقا من اعتبار عنوان الكتابات الروائية الجديدة متعدد الدلالات، ويتأبّى عن القراءة الأحادية». [4]

---

1 المرجع السابق، ص89.

2 خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، سوريا، ط:1، 2007، ص77.

3 المرجع نفسه، ص 7.

4 عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، المحاكاة للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2011، ص43.

على اعتبار الاقتصاد اللُّغَويِّ والتَّكثيف الدَّلاليُّ الذي يَقُوم عليهما العنوان، وجب تفكيكه وَكشف المضمرات التي يختزنها، فهو أولَى الأقنعة التِي تَتَخفَّى وراءهَا الأنساق الثَّقافيَّة، واستقلاليَّته كنصٍّ مُوَاز لا تُلغِي ولا تقطع أَواصر الدَّلالة بينه وبين النَّص الذي يعنونه إِذ يتراسلان دلاليا في حواريَّة بينية تُمَرّرهَا شَفَرات تَعمَل كعمل السيَّالة الحسِّيَّة، فعلاقة العنوان بالمتن تم تشبيهها عُضوِيا بعَلاقَة الرَّأس بِالجَسد فلا يمكن إعلان القطيعة الدلاليّة بين العنوان ونصه، إِذ لا تَستقِيم دلالة العنوان بِمعزل عن سِيَاق النَّص ودلالاته، فعلاقة العنوان بالنَّصِّ تَخضع لانتماء دلالِي تَقُوم على علاقة الجُزء بالكلِّ، فالعنوان يستمد شرعيَّته ووجُوده من النَّص المعنوِن له، إذ لا وجود لعنوان دون نص، ولا يسبح العنوان وحيدا منعزلا دون مرجع نصي ينتمي إليه يمكّنه من تحقيق الوظائف المنوطة به.

كمَا أنَّ الإغراء والإغواء الدَّلاليَّ الذي يصدُر عن تطرِيز العنوان بالجماليِّ والبلاغيِّ من شأنه أن يُؤسِّس لخداع ثَقافي، ويكُون بذلك العنوان بيئة ثقافية مُلائمَة لاحتضان النَّسق الثَّقافيِّ وممارسة فعل الغواية الجماليَّة لاستمراريَّته وفعَّاليَّته بين أوساط المتلقِّين، والعنوان على كل حال من الأحوال« لا يوضع اعتباطا وإنما تؤطره خلفية ثقافية عامة»[1] فهُو لا ينطلق من فراغ، وإِنما يرتكِن إِلى دعامة ثَقافية تُحدِّد معناه القرِيب والبعيد، وتعزِّز قصديَّته المباشرة والضِّمنيَّة، فَإِذَا قال العنوان شيئًا علينَا أن نَكتَشِف مَا أَخفَاه ومَا وَاراه.

1. المقام العالي وسيطرة نسق السلطة

يُشكِّل العنوان القُطب الدَّلاليُّ الأوَّل لِلخطَاب الرِّوائيِّ، وينبَنِي على عَلاقَة مُزدوجَة قائمة بَين التَّركيب اللُّغَويِّ الذِي يُحقِّق الوُجود الأنطولوجيّ لِلعنوان، وبين التَّصوُّرات الذِّهنيَّة الدَّلاليَّة المركبة عَنه، والتي تَتَقاطَع مع مَا يحويه المتن الرِّوائيُّ.

وقد ورد عنوان الرواية "المقام العالي" في صُورَة بَلاغِية تُمثلهَا الكناية، وقد جَاءَت كِناية عن صِفة الرِّفعة، فَإِذَا وصفنَا العنوان اِنطلاقًا مِمَّا عُرّفت بِه الكناية بِوصفِهَا لَونًا من الألوان البيانيَّة، فَنقُول بِأنَّ العنوان قد جاء

1 شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، بتسان للصحافة والنشر والتوزيع، قبرص، ع46، 1992، 88.

على شَكل عِبارة يُرَاد بها غير معناها الذي وُضعَت له مع إمكانيَّة تَحقُّق المعنى الأصلي لها، إذ تُشير كلمة المقَام هُنَا إلى المكانة، وقد انتقَل المعنى من الشَّيء المادِّيّ المحسوس " المكان " إلى الدَّلالة المعنويَّة " المكانة "، كما اِنتقل معنَى "العالي" من المرتفع والشَّاهق ليدل على معنى السُّموّ والرِّفعة.

أَمَّا نحويًّا، فالعنوان جاء مركبا اِسميًّا من خبر وصفة، وهو يُضمِر بنية نحوية عميقة مُمَثلة في:

الخبر + الصفة– المبتدأ، المقَام (خبر) + العالي (صِفة) – هذا (مبتدأ مَحذُوف).

فالجملة الاسميَّة حُذف منها ركن أساسي وهو "المسند إليه"، وتم الاكتفاء بالصفة لأنّ الدَّلالة تَرتَكز على وَصف هذا المقام، وعليه يمكن القول: بأن ما سكت عنه العنوان وأضمره، سيتكفل السّرد الروائي بالإخبار عنه، إفصاحا، تورية، أو تلميحا.

والمقَام العالي يكون إذن: مَنزِلة رفيعة تَتَسامى على الجميع لتبرز تَفَردهَا، ولا يَنال هذه المنزلة إلا من كان أهلا لها، كل هذَا يدفعنَا إلى البحث عن معالِم هذا المقام العالي في الرِّواية ؟ وعن الشَّخصيَّات التِي تبوَّأت شرف الانتساب إلى هذا المقَام.

2. حوارية العنوان والمتن:

تنقُل الرِّواية حياة أُسرة عاصمية، مُكونة من بطلة الرِّواية "وهيبة " وأخويهَا " بوجمعة " المتزوِّج من "زكية" وله معهَا ولدان (منير، وَوَسيلَة)، "فَيصِل" الأَخ الأصغر، ووالدهم الضرِير الذِي تَقُوم على خدمته " زكية " وذلك بعد زواج " وهيبة "، أما " فَضِيلَة "فهي الأُخت الكُبرى، مُتَزوجَة من " رَابِح " القادم من الرِّيف، هي أُسرة ككل الأُسر الجزائريَّة تقدم لنا صُورة مُصغرة مُقتطعة من الأرشيف الجزائريِّ زمن المأساة، حيث الفضَاء العام يطبعه السَّمتُ الجنائزيُّ بِمختَلف صُوَره السَّوداويَّة.

"وهيبة" الشخصيّة البطلة تظهرها الرواية على شاكلة إنسانة مسكونة بنسق الارتقاء والتطلع للأحسن، وفي هذا المقطع السّردي تواجه نفسها بتلك الحقيقة قائلة «يجب أن تعترفي أنه منذ صباك كان لديك هاجس الصعود والارتقاء..كان لديك دوما طموح ارستقراطي!».[1]

1 أحمد طيباوي، المقام العالي، موفم للنشر، الجزائر، ط:1، 2015، ص 499.

فبعد فشل زَواجها الأوَّل وطلاقهَا من رجل كالهَا سُوء العذَاب، فقد تعرضت إِلى تَعنيف جسدي خلال مُعاشرته الجنسيَّة، إذ اقترن مثار اللَّذَّة لَديه بِألمهَا، فساديَّته حوّلت جَسدها إلى مُتنفَّس له، وصار علامة ثَقافية على عُبودِيَّة تمارس تحت شَرعِيّة الزَّوَاج، كمؤسَّسة يستغلها الزوج لإضفاء الشرعيّة على فعل الاغتصاب وعلى ما يتملّكه من نزوة السطوة (Instinct to master) * والتي خلّفت ندوبا على الجسد تشهد على فضاعة الجرم، والمشهد السّردي يوثق ذاكرة الجسد المعنّف «أخذت تنزع الثياب لتكشف ما خفي عن أعين الناس من أسباب طلاقها، ...فوق السّرة أثر عقب سيجارة انغرست في لحمها...آه المضاجعة الأخيرة، بلغ فيها الألم المدى وهناك فوق الركبة أثر جرح بزجاجة خمر».[1]

ويتبادر لأذهاننا السؤال الآتي: ما الذي يدفع بإنسانة مثقفة متخرجة حديثا من الجامعة للارتباط بشخص مثل "فريد بوكراد"، تجيب وهيبة قائلة «ضايقتني الظروف، بوجمعة والأسرة وحالنا، وأجبرتني على اختيار السير في ذاك الاتجاه...لقد كان بحثا عن ارتقاء واستقرار من نوع ما، أهم ما فيه الجانب المادي».[2]

رغم ما لحقها من أذى تعاود "وهيبة" الكرّة لتتسلّق مقاما جديدا في هذه الحياة «شعرت بأنها قد وقعت عقدا جديدا مع الحياة، ترتقي به من درك الشقاء إلى مقام الهناء».[3]

لا يمكن أن نُسلِّم بما تقوله الرواية، ولا بدّ من قراءة ثقافية تنطلق من الظاهر وتحفر في المترسبات القابعة في أعماق النص بحثا عمّا أُضمر هناك.

فهل الزواج هو المقام العالي الذي تبتغيه بطلة الرواية "وهيبة"؟.

---

* مصطلح استعمله فرويد، يقصد به نزوة غير جنسية، لا ترتبط بالجنس إلا فيما بعد، وتهدف إلى استعباد الموضوع الجنسي بالقوة. ويرتبط بمفهوم السادية، بِعَدِها تتغذى أساسًا من الرغبة في السيادة على الآخر، والإحساس بالقوة من خلال ضعفه، واعترافه بقوة السادي وسيطرته عليه. وبوجه آخر تعد أساس الاتجاه التملكي الاقتحامي من العالم (ينظر، مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:9، 2005،ص 252).

1 أحمد طيباوي، المقام العالي، ص 48.

2 المصدر نفسه، ص133.

3 المصدر نفسه، ص 320.

تُعاني " وهيبة" بطلة الرِّواية وصمًا اجتماعيًّا يندرج تحت مسمى "مُطلَّقة"، وتتضاعف تبعَات هذا الوصم بِحساسية المرحلة الزَّمنيّة التي تشهدها الجزائر فترة التسعينيَّات، يُضاف إِليها وضع المرأة المعنِّفة، والوضع الاجتماعيّ الذي صَارَت فيهِ الشَّهَادَةُ الجامِعِيّةُ مُجرَّد ورقة تحفظ مع باقي الأوراق، وكذَا تردِّي الوضع الاقتصاديِّ، تلكَ المقدمَات ساعدت على تكريس نسق المرأة الثَّقَافيّة الباحثة عن مقام أعلى ينتشلهَا من مقامها الأدنى، إنّ "وهيبة" لا تبتغي امتلاك السُّلطة ولا هي من أولئك اللاهِثين وراء تَحصيلها، وإِنَّمَا هي هاربَةٌ من السُّلطة الاجتماعيَّة التي تَصمها بوصم المطلَّقة، ولا لجام لهذه السُّلطة سوى الارتماء في حضن مُؤَسَّسة زَوَاج جديدة تَقِيهَا من تَبِعات السُّلطَة الاجتماعيَّة، فالزَّواج هو المقامُ العالِي الَّذي سَيُسقطُ عَنهَا وَصم مُطلَّقَة، وهو العَاصم من سُخطِ السُّلطَة الاجتماعِيَّة على المرأة المطلَّقة، إنّه حصان طروادة الذي يحسم معارك الحياة ويتغلَّب على ظروفها القاسية.

وتملك السُّلطة الاجتماعيّة نفوذًا قويًا يتعدَّى الفئة غير المثقَّفة ويبسِط سُلطته حتى على الفئة المثقَّفة، تطالعنا الرِّواية بموقف أحد الأساتذة الذي أُعجب "بوهيبة"، وقرّر الارتباط بها قبل أن يُواجه عائلته والمحتكمة للعُرف الاجتماعيِّ الذي يرى أنَّ الارتباط بامرأة مطلَّقة خَرقٌ لأعرافها، جاء في الرِّواية «استشرت أمي، وقالت إنّها ستقاطعني للأبد إن تزوجت من مطلّقة..أنا آسف، كان بودي أن نعيش معا، لكن الظروف غير مساعدة».[1]

تُعد "وهيبة" عَيِّنَة من النّسوة اللَّوَاتِي كُنَّ ضحيَّة واقعهنَّ الاجتماعِيِّ وسُلطته، فراحَت تبتغي لُجوءًا ثقافيا، وحصانة وجدتها في اِرتِيَادِ حِصنِ الزَّوجيَّة، كزَوجة ثَانِية لرجل يبحث عن مُمَرِّضة لزوجته، وَمُعِينًا لها لرعاية أولاده، فَأَيُّ مقام هناء هذا؟ وَأَيُّ مقام عَالٍ نتحدَّثُ عنهُ.

والمقامُ العالِي سِيَاسِيًّا هو الوطن الذي أُرِيد له أن يُنهب وَيُنهك من عَدُوٍّ دَاخليٍّ، تَسامى على النَّسَقِ السَّائِدِ في حُبِّ الأوطان، ورأى فيه الجانب المادِّي، وبذلك أضحى الوَطَنُ عربون تحقيق جشع وانتهازِيَّة بعض

1 المصدر السابق، ص 114.

الفتَات مِمَّن باعُوا ضمائرهم، جاء في الرواية «هناك رجالا يملكون أحلاما عملاقة لا يستوعبها عقله الضيق، أحلاما تتضمن الوطن برمته».[1]

3. العنوان والصُّورة اللَّونيَّة:

إنّ اختيار لون الخط في كتابة العنوان لا يكون اِعتباطيًّا، بل يخضَع للضَّرورة والحتميَّة التي يفرضهَا السِّيَاق المعرفيُّ الذي تعامل مع العنوان بمنظور علمي وَوِفق ما استدعاه التّجريب الرّوائي، فأضحت «فنيات **الكرافيك واللون والحيز مساهمة في إعطاء بعد إيحائي للعنوان طالما أنه لا يهدف إلى إعطاء حقيقة مباشرة، إنه** بداية سؤال لا تتم الإجابة عنه إلا متأخر جدا. كما أنه في المحكي الحديث علامة تواصلية ثقافية».[2]

---

1 المصدر السابق، ص341.

2 الحاج علي فاضل، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل لشعيب خليفي، مجلة سيميائيات، محور العدد سيميائيات العتبة النصية، ع 3، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، 2008، ص 274.

وبهذا يَتَحوَّل العنوان لفسيفساء، تَمتزج فيه الكلمة بِاللَّون والرَّمز، لتحقِيق التَّواصل المرئي المكتنز بحمولات فِكريَّة وثقافيَّة، فاللّون « تمثيل خاص للانفعالات، إنّه معنى لما لا يُرى ولكن تدركه بصيرة الثقافة والتمثلات الرمزية».[1]

اِتَّخذ عنوان الرِّواية من اللَّون الرَّماديِّ المائل إلى السَّواد صُورته اللَّونيَّة وَهِي صُورة تَنعكس على الواقع الذِي تمثَّلَته الرِّواية «على ما تلوّن به المشهد العام في غرة سبعة وتسعين من خضاب الدم المسفوح عبثا، ورائحة البارود الشرعي والمتمرد التي كانت تفوح من ثنايا الوطن..والجزائر الرسمية التي وطئها ألف زنيم مازالت تتشدق بعفتها كأنها مريم العذراء».[2]

إنَّ حال البلد من حال مواطنيه، فليسوا بأفضل حال منه «يا الله على هذا البلد وعلى هذا الشعب.. حتى الرئيس بجلالة قدره يريد الرحيل بعد أن جلس بأعلى مقام بالبلد! »[3] أعلَى مقَام في البلد يُعَادِل كُرسِي الرِّئاسة والمحتكم إلى نسق السُّلطة، فَكُل مَقَام يُحقِّق سُلطَة مَا، بِغضِّ النَّظر على نَوع السُّلطة تِلك فَهُو مَقَام عالٍ، وضريبة الوُصول إلى هذَا المقَام غَالِية الثَّمن وَرَّثَت حربًا أَهلِيَّة دَمَويَّة، وصبغت سوداويَّة على الفضَاء، هذَا الوضع يصوغه الكاتب في شَكل استعاري لِغروب شَمس خلّف سوداويَّة على المكان «أعجبها صفاء الجوّ في ذاك اليوم الخريفي الجميل، ولبثت زمنا تتأمل الشمس وهي ترتقي إلى مقامها العالي في كبد السماء، قبل أن تهبط إلى مغربها كاسفة البال مخلّفة وراءها السواد».[4]

يَحمِل الارتقاء المشهود في الرّواية معه نُكوصًا، فكلُّ أَعلَى يُرافِقه أَدنَى، تِلكم الثُّنائيَّة التِي اِستحكمت في مَصيرِ الشَّخصيَّات، تَسرُد "وهيبة" تبعات جُموحِهَا واختيارهَا دُروب الارتقاء إلى المقَام العالي «أنا أخبرك يا أخي، أنا وأنت بعنا أنفسنا طمعا في الارتقاء إلى مقام أعلى، فظفرنا ببعض الرفاهية التي بددت آخر ما بقي

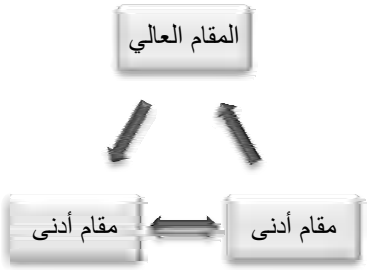
1 سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2006، ص 62.

2 أحمد طيباوي، المقام العالي، ص 273.

3 المصدر نفسه، ص 481.

4 المصدر نفسه، ص 499.

لنا من كرامة، وأصبحنا في عيش ضنك متوهمين السعادة، أو موهمين الآخرين بسعادتنا المكذوبة، إذ كلانا لا يقبل أن ينهزم إلا أمام نفسه ويبقى منتصرا في أعين الناس»[1] المفارقة إذن ترتكز في ثُنائِيَّة، (الصُّعود / الهُبوط)، ومَا تخلّفه من (النُّور / الظَّلام)، فالارتقاء المادِّيُّ، يُصاحِبه سُقُوط معنوي.



وَلمن عَازَه الوصول حقيقة إلى مقام أعلى راح يَستشمِر في مُذهبَات العقل عسى أن تُعينه على صُعُود مَعارِج وهمِية وينتَشي بِلحظة الارتقاء واعتلاء المقَام العالي، وَهذَا حال "بُوجمعة" قَبل أن يَستَتِب وَضعُه المادِّيُّ وَيصبِح مَيسُور الحال «الكؤوس الصفراء التي يرتقي بها —ولو وهما– إلى مقام أعلى، أما اليوم فلا حاجة له بها لأنه يريد أن يعيش في عالمه الجديد كل لحظة ألف مرة».[2]

وهكذا، فَكُلٌّ يَلهَث وَرَاء اِكتِساب السُّلطة التِي غدت الوسيلة لِبلوغ مَرَام المقَام العالي، وَحتَّى خُرُوج بَعضُهم عن القانون وانتهاك المحظور كان اِبتِغاء حيازة تِلك السُّلطة، بِصَرف النَّظر عن أَنَّهَا تمثل سُلطَة شَرعِية أو غَير شَرعِية المهِم أن تَمتلِك القُوة وتتمَتَّع بِنفوذهَا ولو في حَيِّز ضَيِّق، تُطالعنَا الرِّواية على مَشهَد من مَشاهِد الواقع الثَّقافِيِّ الذي شهدته الجزائر فَترَة التِّسعينيَّات، وعن الحرب الدَّمويَّة التِي اِتخذَت من العمل الإرهابِيِّ طريقًا غَير شَرعِي نَحو التَّسَيُّد واقتناص السُّلطة التِي أُنتُزعت منهم بعد فَوز الحزب الإسلاميِّ الذِي مَثّلته آنذاك الجبهة الإسلاميَّة لِلإنقاذ، والذي فَاز بِأغلبيَّة الأصوات في الانتخابات التَّشريعيَّة، وكان ذلك وفق مَسار شَرعِي وقانونِيٍّ، غَير أنَّ تِلك الانتخابات أُلغيّت، فكانت نتيجة ذلك أنَّ الطرِيق الشرعِي لَم يَصِل بِهم إلى السُّلطة، فابتغوا الطرِيق المُضاد غَير الشرعِي لِلوصول إلى تَملُّك سُلطَة غير شَرعِية، كَسرَت مركزِية السُّلطة الشَّرعيَّة وَأَقلقَت وُجودَهَا وراحتهَا وأدخلتهَا في دَوَّامة دَمَويَّة، مَا نَزَال نُعَانِي من تبعاتهَا حَتَّى زَمانِنا الحالِيِّ.

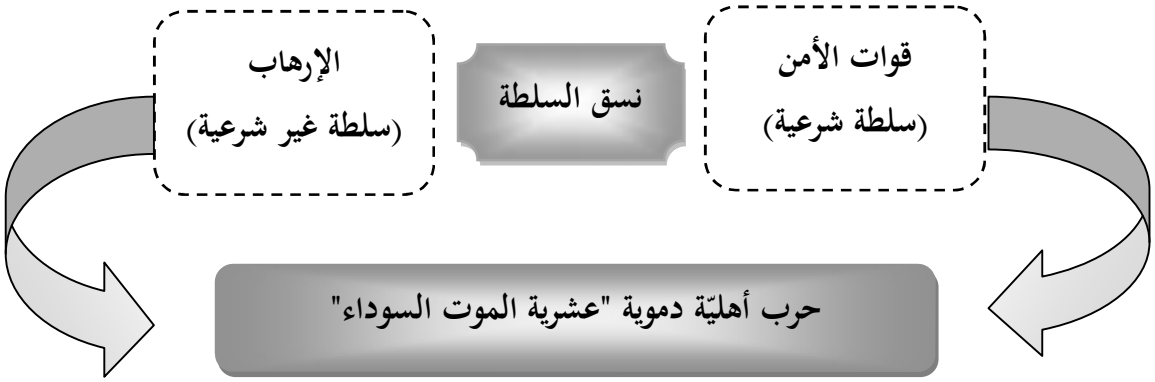
1 المصدر السابق، ص381.

2 المصدر نفسه، ص 378.

تعمل آليَّة التَخييل الرِّوائيِّ على تَسلِيط الضَّوء على عَينَة من ذلك الواقع المظلِم لِتكشف دَور القُوة والسُّلطة في تَكوِين نَمُوذَج لِشخصِيَّة الإرهابيِّ «التحق بالإرهابيين في الجبل لتحصيل مكانة اجتماعية ما، أو انتقاما لمكانة مرموقة يراها مسلوبة، إذ مكانته من قبل غير مشرفة وبائسة. من أجل هذا ربما، فقد كانت للقوة وما تزال طائفة ممن يعبدونها»[1]

فَنسَق السُّلطة هو المستحكم في العُقول، وهو الإيعاز الباعث الأسَاس على التَّحريك وَتفعِيل آلة القُوة سَوَاء كَانَت قُوَّة رَدعِية مُوَجهَة من طرف قُوَّات الأمن بِمختَلف وحداتهَا لِتصفية الإرهاب والحدِّ من اِمتداده وتطويقه، أم كانت قُوَّة هجوميَّة من طرف من تمرَّدوا على السُّلطة العُليا للدَّولة وخرجوا عن قوانينهَا وشكَّلوا جماعَات مُتَطرفَة تقف في وجه كُلٍّ من تَراهُم يُهدِّدون وُجودهَا، إثباتًا لِسلطتهَا وَإن كانت بطرق غير شرعية.

تورد الرواية طريق السّلطة المزدوج الذي سلكه شباب المدينة في سبيل حيازتها «الشباب المنضمون لقوات الأمن أو أولئك الهاربون في الجبال تحركهم الفكرة نفسها "عبادة القوة والرغبة في الهيمنة"...تلك وثنية جديدة ستودي بالبلاد ومن عليها إلى الهلاك..إنهما فريقان صنوان، بطريقتين متضادتين، ولكل منهما غطاؤه الفكري الخاص»[2].



1 المصدر السابق، ص214.

2 المصدر نفسه، ص 164.

إنّ المسارات التِي تتَّخذهَا محكيَّات الشَّخصيَّات على اِختلافهَا وتنوُّعهَا في الرِّواية تلتقي عند رغبة الارتقاء إِلى مصاف المقام العالي، والذي يتعدَّد تبعًا لتطلُّعات كُلِّ شَخصِية.

- " وهيبة " رأت في الزَّوَاج من شَخص مُحترم مادِّيًّا سبيلا لِبلوغ حياة اِجتماعيَّة أكثر رُقيًّا وراحة مادِّيَّة، كما ارتأت فيه ملجأ يقيها قسوة الواقع الاجتماعي الذي تعيشه.
- أَمّا أخوها " بُوجمعة " فبقي يتخبَّط بين مُعاقرة المخدرات هروبًا من الواقع الحقيقي إِلى واقع آخر يمنحه مساحة من الحُرية والانعتاق، وبين سَرقَة السَّيَّارات وتفكيكهَا وَبيعِها كَقطَع غِيَار، قَبل أن يهتدي إلى "راضية " امرأة مُطلّقة في نهاية عقدها الرَّابع مُوَظفة بمصلحة الضَّرائب ليتَّخذهَا زوجة ثَانِية، وتتخذه وصيًّا على أملاكها، وبهذَا امتلك مقَاما أفضل مكّنَه من تحسين مُستواه المادِّيِّ وتحسين الظروف المعيشية لأسرته الأولى المكوّنة من زوجِة تُدعى " زكية" وولدين.
- أما أُختُهمَا " فَضِيلَة" رأت في زَواجِها من " رابح " ملاذًا آمنًا هربًا من شبح العنوسة، وزوجها " رَابِح " رأى في اِرتباطه بِفتاة عاصمية تشريفًا وانتقالا إِلى مقام أَعلى فقد اِنتقَل من نسق الدونيّة الرِّيفيِّ إِلى نسق الفوقيّة والتَّمدين رَغم سكنه بِحيِّ قصديري في السمَّار، تعلق وهيبة على علاقة أختها "فضيلة" بزوجها "رابح" قائلة «فقد أورثه خضوعها المطلق ذاك شعورا قويا بالتفوّق في إدارة شؤون حياته، وبقدرته على ممارسة السلطة التي تطلع إليها».[1]
- أَمَّا أخوهم فَيصِل والذِي أَدَّى الخدمة الوطنيَّة في سيدي بالعباس فابتغى زوجة صالحة تُعينه على الحياة، فَوقَع في شرك " صليحة " التي لم تكن يوما صَالِحة، إِذ سعت إِلى تَسخير فتنة جسدهَا لِلغواية واستقطاب الشَّبَاب للوقوع تحت سطوته، قبل أن يرى في الهجرة السبِيل الأَوحد لِدَرءِ حياة البُؤس والفقر.
- زَكيَّة زوجة بُوجمعة، وَأُم ولديه، منير ووسيلة، بدورها زُحزحت عن مقامها العالي كزوجة متفرّدَة بِكلِّ صلاحيَّاتهَا، وجاءت من تُشاركها زوجها، تُحدِث "وهيبة" نفسها عن حال زكية، بعد سُؤال ضرَّتهَا المريضة

1 المصدر السابق، ص 169.

عن أحوال زوجة أخيها " زكية " قائلة «أنت لا تعرفين ما حلّ بها، لقد نزلت إلى المقام الثاني كما نزلت أنت يوما».[1] فَكُلّ مَا يُحقِّق تَفرّدك وسلطتك التَّامَّة، هو مقام عالٍ وما دونه لا يُعد مقاما عاليًا.

هكذا يستمر جُنوح" وهيبة حمادني تواب" وعائلتهَا ابتغاء مقامات أعلى علّها تُسعفهم على هذه الحياة، وصعوباتهَا «حال هذه العائلة لا يعدو أن يكون صورة مصغرة للمشهد الكبير، لقد رأيت كيف أن الحياة تنوء تحت وطأة من يدوسون عليها، كيف أن الحياة تُسحق تحت ضغط ظروفها..إنها تحمل بذور فنائها في داخلها،الحياة جدلية».[2]

وعليه يمكن القول إنَّ رواية "المقَام العالي" جسّدت حياة الإنسان، تَارِيخ صُعوده وسقُوطه في صُورَة منقُولة من العالم التّحتي، تَرصُد سُقوطًا فرديًّا وجماعيًّا بتحريك من نسق السُّلطة، الذِي يُذكِي شغف الارتقاء في معارج الحياة، وهكذا فإنَّ عنوان " المقَام العالي " لا يُحيل إلى مرجعيَّته، بل يُشوِّش تلك المرجعيَّة قصد كشف الخبايا وتعريتها وفضح سياساتهَا التَّمويهيَّة وكشف الزَّيف الذي يتلبَّسهَا، فتفصح عن المُضمر وتستنطق المسكوتُ عَنه.

كما أنّ ممارسة السُّلطة لَم تبق رهينة المجال السِّياسيِّ فقط، بل راحت تتغلغل في مفاصل الحيَاة الاجتماعيَّة وميادينها وفي العلاقات على المستوى المجتمعيِّ والثَّقافيِّ واليوميِّ، هذا الاستقطاب الذي تحدثه السلطة جعلها تكون السَّبب والغاية، فتُبنى مَصائر الشَّخصيَّات أحيانًا راغبة في السُّلطة، وأحايين أُخرَى رَاغِبة عنها وهاربة من سطوتها. بذلك تُظهر رواية المقام العالي أنّ هناك اِنتِقالا من مستوى القُوة الذِي يَرسُمه العنوان، إلى مُستَوى الضُّعف الذِي يكشفه عَالَم الرِّواية، وهذه المفارقة تعمل على خلق دِينامِيَّة وَحركِية على مُستَوى تلقي النَّص السردِي.

1 المصدر السابق، ص472.

2 المصدر نفسه، ص230.

ثانيا: موت ناعم والوأد الثقافي:

يأتي عنوان الرِّواية مكوّنا من اِجتماع دالّين هُما "موت"، "ناعم"، حيث تجيء كلمة "ناعم" صفة لهذا الموت لِيشكّلا بذلك اِرتباطًا نحويًّا بين الصفة والموصوف. هذَا المركب الاسمي حُذف فيه المسند إليه، والذي يمكن تقديره بـــ: هذا، هُو، إنَّه...، وبقي المسند مُخبرا عنه. ويتشاكل الحذف النّحوي مع الدَّلالة فكلّ «الفجوات النحوية، هي شكل لغوي موازي لفجوات نفسيّة صادمة للتّلقي، ممّا يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان »،[1]كما ترد كلمة " موت " نكرة غير مُخصّصة وقد جرى وصفها بـ " ناعم " قصد تخصيصها وربطهَا بنوع خاصٍّ من الموت، إنَّه موت يحمل صفة النُّعومة.

على الرَّغم من مبدأ السُّكونيَّة والثَّبات والاستقرار الذي يكتسبه العنوان من تشكيلة النّحوي كمركَّب اسمي قد خلا من الفعل الذي يتميَّز بالحركيَّة، فَإن المعاينة البلاغيَّة تُزعزع ذلك الثَّبَات وتخلق حركيَّة داخلِية وعدم توازن على مستوى العنوان، فبالنَّظر إلى المستوى البلاغيِّ يُشكِّل العنوان اِستعارة عنادِية *، فالموت الذي وُصف بِهادم اللَّذَّات والذي جرى تلوُّنه عند المتصوِّفة بالألوان** ، يتخذ منحى دلاليّا آخر ويجيء ذا ملمس ناعم، ليتعدَّى بذلك الوصف إلى التَّجسيم، حيث لا يجتمع الموت والنُّعومة بِحال من الأحوال.

كيف يجيء الموت ناعمًا يَا تُرَى؟ وأيّ تَسوِيغ هذا سمح للموت من مُغادرة حقله الدَّلاليِّ المعنويِّ المرتبط بالحزن والأَسى وألم الفقد إلى حقل مادِّيٍّ يأخُذ الملمس النَّاعم الذي تتحسَّسه الحواس، إنّ هذا التركيب يجعلنا نستشعر أنَّ هنالك في « عناصر العنوان قلقًا دلاليًا واضحًا، وفجوات تكتظ بالغموض المحيّر، أي إنَّ عنوان الرواية مجتمعا، لا يسعى إلى إنجاز دلالة يقينية مترابطة، بل يضع المتلقي، عبر هذه الفوضى

---

1 شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، ص 92.

* يتنافر فيها الطَّرفان تنافرا كاملًا بحيثُ لا يصحّ اجتماعهما في المحلِّ الواحد (ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط:2، 2007، ص 175)

** الموت الأحمر: مخالفة النفس، الموت الأبيض: الجوع لأنّه ينوِّر الباطن ويبيِّض وجه القلب، فمن ماتت بطنه حييت فطنته، الموت الأخضر: ويعني لبس المرقع من الخرق التي لا قيمة لها واخضرار العيش بالقناعة، الموت الأسود : هو احتمال أذى الخلق، وهو الفناء في الله لشهود الأذى منه برؤية فناء الأفعال في فعل محبوبه.(ينظر: الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، القاهرة، دار الفضيلة، دط، 2004، ص 199).

التركيبية، في مساحة متنافرة مضبّبة: توحي بتشتت المحكيّ وسرابيته».[1] وهذا مردُّه الجمع بين مُفردتين غير مُتناسبتين دلاليا، فالموتُ يتلاءم مع الألم والسَّواد والفجيعة، أَمَّا صفة ناعم فتتناسب مع مُعجم يَضُم على سبيل المثَال: الحرير، الجنس، الخد، الجمال.

1. حوارية العنوان والمتن:

بالرجوع إلى الرواية نجد أنّها تسرد محطات من حياة امرأة تدعى"سعاد ملياني" وهي المضطلعة سرديا بدور الشخصيّة البطلة، والسارد العليم للرواية، هذا المحكي الأنثوي وُسم بـ"موت ناعم" ليكون عنوان الرواية ومفتاح فك استغلاقها.

بداية يمكن أن ننطلق من فرضية نرى فيها أن حضور المرأة في العنوان يتأسَّس على رؤية تتخذ منظورين، أحدهما منظور يُعلِي من مكانة المرأة على اعتبار اضطلاعها بِموضوع الرِّواية، ما دام العنوان مُنوّها بِحكي مخصُوص عنها وقد استعير له الموت النَّاعم المفارق لِلموت الفيزيقيِّ لِيحكي عن مُعاناة هذا الجنس الأنثويِّ في عوالِم كتبت نواميسها ثقافَات ذُكورِيَّة، هذَا المنظور يُشكِّل الخطَاب الأَولي الظَّاهر، أَمَّا المنظور الثَّاني فَيكشف عن خطاب الجندر كمتوارٍ ثَقافي.فخطاب الفحولة ما يزال يحصر المرأة في صور نمطيَّة *، تغلب عليها الهشاشة والضّعف، حتَّى موتها جاء ناعمًا تماشيا مع النَّوع الاجتماعيِّ الذي وُصمت بِه.

كما وجب علينا الوعي بالعلاقة الدلالية التي تربط العنوان بالنّص الذي يعنونه، وهي علاقة نستعير لتوصيفها إذا جاز القول مصطلح ميخائيل باختين الحوارية، إذ إنّ « اتجاه التحرك يشير من الامتداد إلى الارتداد والتقلُّص، وذلك بانضغاط مادة النص وطاقته الدلالية في بنية تركيبية-دلالية قصوى ».[2]فمن الجلّي

---

1 علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج23، مج6، 1997، ص102، 103.

*تمثيل بسيط ولكنّه حيويّ، يختزل الأشخاص في مجموعة من الصفات، التي غالبًا ما تكون ذات طابع هشّ وسلبيّ، كما أنّها شكل تمثيلي يُجوهر الآخرين من خلال عملية السّلطة. بمعنى أنها توحي بأن مقولة معيّنة لها خصائص فطريّة وكونيّة، وهذه الخصائص تمثل جميع ما يكون عليه الشخص أو ما يمكن أن يكونه. وعادة ما تأخذ الصورة النمطية شكل فكرة عرفيّة مبنيّة وفق صيغة جامدة في صورة مبتذلة توجّه وتتحكَّم في الناس،(ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص240).

2 خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصيّة، ص49.

والواضح بأن العنوان هو البنية الدَّلاليَّة المكثَّفة التي اكتنزت المتن الرِّوائيَّ ومادته الدَّلاليَّة في صياغة تركيبيَّة مُختزلة، تَكسر قاعدة كلُّ زيادة في المبنى تؤدِّي إلى زيادة في المعنى، فالعنوان ينتصر إلى الإيجاز اللُّغَويِّ والتَّكثيف الدَّلاليِّ، لذا سنبني قراءتنا على الحوارية القائمة بين المتن الرِّوائيِّ والعنوان، فنتحرك على امتداد النص لنرتد بعدها إلى العنوان، وهكذا دواليك حتى يتم فك الشفرات المتواجدة بين العنوان ونصه.

المحكي الرِّوائي يسرد تاريخ انكسارات وهزائم امرأة مُثقفة وهي تُحابِه في مُعترك الحياة جَبَهات عِدَّة، بدءًا بالعادات والتَّقاليد والأعراف، فالتَّنشئة الاجتماعيَّة والمحيط الاجتماعيُّ الذي عاملها كمطلَّقة، نِهاية بِالأقدار التي رأت أنها تُعاند سعادتها الأمر الذي انتهى بها لتواجه يقينياتها وتشكِّك في مبادئ لطالما حاربت لتحقيقها «هل أكتب كل يوم شهادة وفاة لخيباتي، أم أخلدها كظلال بقيت في هوامشي شاهدة على امرأة دمرها المنتصف؟! يغلب على ظني أن الأمرين يتحققان معا...شهادة وفاة تحقق معنى الخلود، وحدها ذاكرة الورق تحمي ثراء هوامشنا كما نستعيد بها منتصفاتنا القاحلة»[1].

فالموت النَّاعم يُحَرِّكه نسق فحوليّ، أعاد للواجهة وَأد البنات في صورة مُغايرة تتماشى والواقع السُّوسيوثقافي الذي نعايشه، فالوأد الجاهليُّ يُؤدِّي بالمرأة إلى موت بيولوجيٍّ مُباشر، أَمَّا الوأد الحاليُّ فَمُنتهاه موت ثقافيٌّ، يَستنزف طاقتها قَطرة بِقطرة حَتَّى يُسكتها ويُخضعهَا إلى عُرفه وقوانينه، تتحدث "سعاد" عن وضعها كأنثى موءودة وأدًا ثقافيا «ما عدت أنا يا أبي منذ واجهت عواقب أنوثتي كتهمة لا براءة منها»[2].

فالمرأة دَاخِل الرِّواية كمَا خارجهَا، تَلبسَت بِتهمة الأنوثة، وَجرَى صكُّ قوانين خَاصَّة لها، طُبِّقت على كُلِّ تصرُّفاتهَا وحتَّى على تفكيرهَا، موت كينُونة الأُنثى الذي عبرت عنه عتبة العنوان يَتَساوق وموتها داخل الرِّواية. كما دلّت صفة "ناعم" على الوظيفة الشِّعريَّة المتجسِّدة عبر لُغة السَّرد التي جاءت بلغة شعريَّة، والتي يُمكِن عَدّها تقنيَّة إيهاميَّة، تَسعى إلى تقريب الصَّوتِ الأنثويِّ الذي تضطَلِع بِه السَّاردة وبطلة الرِّواية "سعاد ملياني". وتتخذ الرواية في سرد أحداثها طَابع السَّرد المونولوجي، والذي يضارع المناجاة النَّفسيَّة، فسعاد كذات

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات ضفاف (بيروت)، ط:1، 2014، ص 22.
2 المصدر نفسه، ص25.

أُنثويَّة مَا تَزَال رهينة الصَّمت، فالثَّورة الفكريَّة والنَّفسيَّة التي تخوضها في شكل صراعات داخلِية مُتَكرّرَة مازالت حبيسة فكرها، ولم تستطع ترجمتها لا كلامًا ولا موقفًا ولا كتابة، وبذلك وئدت داخل الصَّمت.

2. العنوان والصورة اللونية:

ومن ناحية التّشكيل الطباعي، كُتب عنوان الرِّواية كما هو مُوضَّح في صورة الغلاف بخطٍّ كبير أَدَّى إلى بُروزه بشكل لافت للعيان، وقد خُطَّ باللَّون الأزرق الفاتح، وهو لون يسمح بِاختراق النَّظر دُون أَيَّة عوائق، حيث تَتَمدَّد مساحة الرُّؤية إلى مالا نهاية، فاللَّون الأزرق مَظهر لِلشَّفافيَّة ولون الفراغ والنَّقاء.[1]

وفي حديثنا عن العنوان فإنّ ما نرُوم البحث فيه هو التَّشاكل الدّلاليّ المتحقِّق بين اللَّون الأزرق والعنوان، أي بين صُورتَي العنوان اللَّونيَّة واللُّغويَّة، وذلك ما يسمح بتجسد فضاء بَيني تتداخل فيه الصورة بالصوت. وتساوقا مع مَا تمَّ الإشارة إِلَيه وبتخَيُّر المعنى الذي ينطبق على البُعد الإيحائيِّ لِلدَّلالة اللُّغويَّة، فاللَّون الأزرق ينصرف إلى معنى حقيقي أصلي (Denotation) وآخر مجازي ثانوي (Connotation)، وتكون الكلمة

1 ينظر،كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2013، ص 81.

أحادية المفهوم (Monosemie)، ومتعدّدة المفهوم (Polysemie) عندما تدل على معاني مختلفة[1].
فتعاملنا مع اللّون سيكون في حدّه الإيحائي المجازي (Connotation)، والذي يتعدَّد مفهومه (Polysemie).

الصُّورة اللَّونيَّة للعنوان تشي براحة نفسية ورحابَة أُفُق مَرُدّهُما الدّلالة الإيجابيَّة للَّون الأزرق والمرتبطة بِالشَّفافيَّة والنَّقاء، وكأن العنوان يسحبنَا إِلى فضائه الأزرق ليأسرنَا ضمن عَوالمه الإِفتراضيَّة، وما إِن نَقْرن الصُّورة اللَّونيَّة بِالصُّورة اللُّغويَّة نجد أنَّ تلك العوالم ما هي سوى عوالم رمزية لونية تُحيل على «الأوهام وأحلام اليقَظة»[2] وتكشف عمّا يُضمره اللَّون الأزرق من غواية آسرة توقعك في شراكها إذا أنت سلَّمت بِشفافيَّتها المخادعة، فعنوان "موت ناعم" وفي استحضاره تيمة الموت وتلوُّنه باللَّون الأزرق نجده يَستثمر في قيمة هذا اللَّون، ذلك لأنَّ «عمق الأزرق له وقار وجاذبية واحتفالية فوق دنيوية»[3].

هذا التوصيف المتعالي يستدعي فكرة الموت، فـ«جدران مدن الأموات المصرية التي تبرز مشاهد محاكمة الأرواح وهي باللون الأصفر(لون التراب الصلصالي)، غالبا ما تغطى بدهان أزرق فاتح»[4] فينصرف اللَّون إلى مدلولات رمزية تخضع للاستعمال وللعرف الاجتماعيّ، فيغدو اللَّون الأزرق ذا حُمولة ثَقافية ترتبط بفكرة الموت، وهو الأمر الذي يتقاطع مع دال العنوان "موت " ويكون مدلولا ثَقافيا عليه.

بِالرُّجوع إِلى العالم السّردي نجد بطلَة الرِّواية " سعاد ملياني " تستعدُ لهذا الموت وتتأَهَّب لتخليد ذِكراه وإِنشَاد تأبينيته، في صمت داخلي « تُقيمِين عَزَاء الذِّكريات على الهوامش الرَّثَّة، وتريقين السَّوَاد على حَافة الصَّحائف كقربان لِلحدَاد ».[5] فعلى اعتبار أنَّ عنوان الرِّواية يُحاكي جدران مُدن الأموات المصريَّة التي تُبرز

1 ينظر، قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الوراق، ط:1، عمان،،2008، ص 38.

2 كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 83.

3 المرجع نفسه، ص نفسها.

4 المرجع نفسه، ص نفسها.

5 أحمد طيباوي، رواية موت ناعم، ص 30.

مشاهد من مُحاكمة الأرواح والمغطَّاة بدهان أَزرق فَاتح، وهو اللّون ذاته الذي اختير لكتابة عنوان الرواية، وبتقريب الصورتين نجد أَننَا سنشهد مُحاكمة للأنثى بقلم الرَّجل، وخاصَّة إِذَا اِحتكمنَا للعادات السَّائدة في أَغلَب المجتمعات، حيث تُخصِّص العائلات تيمة اللَّون الأزرق الفاتح وتصبغه على كُلّ ما يخصّ المولود الذَّكر، من ألبسة وَأفرِشه وديكورات وحتَّى أَطعمة وحلويَّات، فيصبح اللَّون الأزرق علامة الذُّكورة وفي مُقَابله اللَّون الوردي أو الزهرِي كعلامة مخصوصة للأنثى، ويبقى اللَّون الأبيض اللَّون الحياديُّ الذِي يُدمج مع كلا اللَّونين.

وفي العنوان تشاكلت الصورة البصرية اللّونيّة مع بنيتة اللّغوية، فقد وُظّف اللَّون الأزرق للتَّخفيف من حِدَّة وقع لفظة الموت على الأذهان، ولا غَرَو في ذلك وبخاصَّة أنَّ اللَّون الأزرق له اِستعمالات مُنضويَة تَحت «معناه الميتافيزيقي، وطاقة استعماله سريريا، فالبيئة الزرقاء تهدئ وتسكن»[1]، فالعنوان يَسبح في فضاء لوني أَزرق ليمنح السَّكينة وهو ينذر بالموت، وهذَا التَّلَوُّن الدَّلاليُّ يجعلنا لا نُسلِّم للقراءة الأُولى ويدفعنا لنقيم صلات بين صفة اللَّون ودلالته الرَّمزيَّة وبين الواقعة السَّرديَّة والعنوان.

هل هذه السَّكينة تطابق المعنى الدَّلاليِّ المباشر لعنوان " موت نَاعِم "؟ وهل صِفة النُّعومة تُقلِّل من وَطأَة كلمة " مَوت "؟ هل السَّكينة والهدوء تعملان على تَورِية الخطاب المضمر وتغليفه ؟ وإذا تعمّقنا في مدلول اللَّون الأزرق سنلحظ دلالة مُفَارقَة؛ فالاستكانة والهدوء لا يسلَمان من سلبية تَنعَكس على الذَّات جَرَّاء الدَّلالة النَّفسيَّة اللَّونيَّة المتولِّدة عن تَحسُّس هذا اللَّون وعن هدوئه المُبطن بِالسَّلبيَّة، فالبيئة الزَّرقاء بيئة مُستقرَّة ومثبِّطة للذَّات، فهي « بخلاف البيئة الخضراء، لا تقوي، لأنها لا تمنح سوى الهروب بعيدا عن الواقع، وهو هروب محبط على المدى البعيد».[2]

فرواية "موت ناعم"، هي محكي " سعاد " ذا البيئة الزَّرقاء المستكينة وذات الوضع القائم الذي يُحافظ على توازنه دُون اختلال ولا تغيير، وهو الصَّوتُ الدَّاخليُّ الذي لا يتحوَّل إلى جهر وإسماع، أو ينقلب إلى رد فعل يُخرج الذَّات من تقوقعها وَنومها السَّريريِّ، فلا تُؤسِّس لذات فَاعلة وتبقى رهينة الأمنيات وأحلام يقظة العالم الأزرق الافتراضيِّ الوَهمي التَّخيُّليَّ، تَقُول السَّاردة وَبطلَة الرِّواية "سعاد ملياني" «أريد أن أعيشني على نحو

1 كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 83.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

يرضيني، ويدفعونني إلى أن أمسخني في صورة تنضح بالبشاعة...كنت أطمح أن أكون امرأة في الطور الأخير من الاكتمال والإنسانية...بعيدا عن التشكّل في قالب أنثى مستكينة منقادة تريد أن تستوفي شروط الرضا عنها».[1]

وتبقى سعاد كذات أُنثوِيَّة رهِينة لنسق مضاد يدفعها إلى الخُضوع ويُثبِّط فعلها، والملفوظ السّردي يعكس الجدل الحاصل والمتحكِّم في حياتها، بَين فعل، وردِّ فعل مُنَاوِئ يقلب مسار الحياة ويدفعها إلى النقِيض:

- أُريد (رغبَة) ⟸ يدفعونني (إرغَام) .
- كُنت أَطمح أن أَكُون اِمرأَة في الطور الأخير من الاكتمال والإنسانية(وعي مُمكن) ⟸ بعيدًا عن التَّشَكُّل في قَالَب أُنثَى مُستكينة مُنقادة (وعي قائم).

فهي رهينة وَاقعها المحتكم للأنساق الثَّقافيَّة وفعَّاليَّتهَا في تحرِيك نسق الفعل، فالنَّسق الثَّقافيُّ بِإكراهاته وفعاليَّته يضحى نسقًا ترويضِّيًا لِلشَّخصيَّة حَتَّى تَستكِين وتخضع لإملاءاته.

ولا يَقِف اللَّون الأزرق عند العنوان فقط، وَإِنمَا تمتد مساحته اللَّونيَّة لِتؤطِّر اللَّوحة التَّشكيليَّة المصاحبة لِلغلاف ويستغرقهَا إلى الباب الخشَبيِّ والأرضيَّة، فيبسط سطوته على فضاء الصُّورة ليعلن نفسه ذلك المطلق الذي تستهجنه "سعاد" «عليَّ أن أنبطح لرجل فقط لأنه رجل، ليس لتفوق إنساني أو علمي أو أخلاقي ....إنّ حالها يشبه حال الوطن، ينبطح لمجرد أن من يعتلون الكراسي الفخمة ويحتجبون عنا خلف مكاتبهم الفاخرة يدعون امتلاك المطلق...المطلق في تاريخ يدعون صنعه...ومن ثم يكون أي جدال أو نقاش أو مراجعة لهم محض عبث ممجوج لأن المطلق يكفينا شر التفكير. تبا لي وللمطلق الذي يستبيح ويغتصب المستقبل باسم"مطلقة..."تبا لحياة في المنتصف، لحياة شريدة بين بين».[2]

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص19.

2 المصدر نفسه، ص18.

هَكذَا تشكَّل العنوان ببعد تكثيفي يحمل تراكمات دلالية، مثّلت المنطلقات التَّأسيسيَّة التي فتحت أَمامنَا إِمكانيَّة تقديم قِراءة ثَقافية تأويليَّة تَحفِر في الطَّبقات الدَّلاليَّة الأكثر عُمقًا، بحثًا عن الجُزء المضمر من خطاب العنوان المتراسل دَلالِيا مع خطاب الرِّواية التي يُعنونهَا.

ثالثا:النسق بين الواقعي والمتخيّل في مذكرات من وطن آخر

يُمَارس العنوان "مُذكرَات من وطن آخر"، عَمَليَّة تمويهيَّة لِصالح الهوِية النَّصِّيَّة للمتن الرِّوائيِّ الذي يضطلع بعمليَّة عنونته حَيث «لا تنبني هويته على نسق مغلق، بل على صيرورة مفتوحة على الانزياحات والتوترات الحدودية، ولذلك لا تطرح ميثاقا جاهزا للقراءة».[1]

فالمذكِّرات والرِّواية تحكمهمَا عَلاقَة اِنفِصال على مُستَوَى المؤشر التَّجنيسي، وَكذَا على مستوى المرجعيَّة، إذ تستند المذكِّرات على المرجِع الواقعيِّ في حين تتكِئ الرِّواية على المرجع التَّخييليِّ في الغالب الأعمِّ، فالتَّخييل والواقعيّ على علاقة انفصال خارج المُكون النَّصِّيِّ، أَمَّا على مستوى الاشتغال السّردي فهما على علاقَة اتّصال وتفاعل، ليتأَسَّس نص يشتغل على انفتاح الأجناس والتَّراسل فيما بينها.

إنَّ العنوان بِوصفه مُوَجها قرَائيًا يقودنا إِلى قراءة النَّص«قراءة تفاعلية تبحث في التفاعلات والانزياحات، وفي الشفرة عبر اللسانية وهي تخترق الحدود بين الأنساق»[2] فهي قراءة تَستدعِي الزَّج بِالمذكِّرات ذات الطَّبيعة السُّكونيَّة في سِيَاق تخييليٍّ فينتَقل المرجعيُّ إِلى سِيَاق تخييليٍّ، ممّا يُشتِّت وَعي القارئ بَين وُثوقِيَّة المرجعيِّ وَغوايَة التَّخييليِّ .

يندمج الواقعيُّ بالمتخيَّل لينتج نصًّا يَتَسامى على التَّاريخ، وهذا التَّسامي يُجيز للسَّرد الدُّخول إِلى عَوالم حساسة والمندرجة ضمن دوائر المسكوتِ عَنه، وبذلك تتملَّص الرِّواية من مسؤوليَّتها التَّاريخيَّة، التي يُمكِن أن تعرّضها للمساءلة والحكم عليها وفق معيار الصِّدق والكَذب، أو الحقيقة وزيفِها.

1محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 171.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

فيغامر النَّص في مدارات التَّخييل وفق نسق مُهجَّن، فمن جِهة يتكِئ على المرجعيَّة الواقعيَّة للمذكِّرات ليوهم بالحقيقة ويُغني فضول المتلقِّي، وفي الآن ذاته يتحصَّن بمتخَيَّل يَجنَح به إلى عوالِم الحُرية والانفلات من المساءلة. وهكذَا فالعنوان يتنازعه نسقان : النَّسق الواقعيُّ / النَّسق التَّخييليُّ :

وعليه يخلق السَّرد فضاء بينيا للتَّكوّن وطرائق الاشتغال، إذ « تتوزع لعبة السرد على الاستراتيجيات المتداخلة بينهما، حيث يتقاطع التخييل والسيرة، الذاكرة والسرد، الماضي والحاضر، ليولدا صورا مركبة من الهويّة والكينونة، من التاريخ والوجود، مؤطرة وفق قانون الازدواج».[1]

1. حوارية العنوان والمتن:

يسعى "علاوة دراز" بطل الرِّواية وساردها العليم، إلى تدوِين سِيرة حياة صديقه المُقرّب "مصطفى عبد الباقي" تلبِية لِرغبة هذَا الأخِير، وتلك الرغبة منبعها إِيمانه الكبير بموهبة صديقه في الكتابة والتَّأليف، بالإضافة إلى ذلك صداقتهما المطعّمة بطعم الأخوة، فقد تشاركا مُعظَم محطات تلك الحياة، هذه الرَّغبة وعمليِة الإفصاح عن كتابة رِواية تستقي مادَّتَهَا من سيرة أَحدَهم جعل فعل الكتابة ينتقل من خارج الرِّواية إِلى دَاخلِها، اِنتقال من المُغَيّب إِلى المُتَعيّن، وهذا الانتقال يحمل معه الخطَاب الميتاروائي، إِذ يَزُج الرِّوائيُّ بنفسه في عوالم السَّرد كاشفًا بذلك كَواليس الكتابة وخلفيَّاتها، ويتحَدَّث السَّارد عن تورطه في العمليَّة السَّرديَّة «إني أكتب عن نفسي وأنا أكتب عنك..أكتُبني حين أكتبك أردت أن أنحت تمثالا سرديا يمتلئ بالعظمة كتلك التي كانت لك ساعات سقوطك التي توالت بلا نهاية، فوجدتني أنحتني بلغة جديدة عن لغتي، وبقلم جموح يحب أن يجري في أفق واسع خارج زمام التحكم به».[2]

---

1 المرجع السابق، ص 69.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2015، ص 54.

إنّ ضمير المتكلِّم " أنَا " يُشير إلى حكي مَخصُوص بِالذَّات السَّاردة التِي تُعَادِل المؤلف والشَّخصيَّة وتشير إلى تقاطعات بين الرِّواية والسِّيرة الذَّاتيَّة، فتداخَل حياة "مصطفى عَبد الباقي" و"علاوة دراز " جعلت الرِّواية مكانًا مُشترَكا بينهما، وجعلت الرِّوائيَّ ينفصِم بين الشَّخصيتن، فتارة يتلبس شخصية "علاوة دراز" الكاتب «فهذه روايتي الأخيرة..بدأتها كي أكرس اعترافا سابقا بموهبة ما..بقدرة ما»[1]، حيث تكلّم في الرواية بصوت الروائي"أحمد طيباوي"، وتحدث عن روايته الأولى "المقام العالي" التي لم يفصح عن عنوانها، وإنَّما تحدث عن موضوعها وعن نيله جائزة عنها «كتبتُ رواية شبه تراجيدية لعائلة تعيش في العاصمة يؤولُ مصيرُ أبطالها جميعاً إلى نهايات مفجعة، وبثثتُ في ثنايا صفحات طافحة بالكآبة.بعد الانتهاء منها أدركتُ أنها بداية غير موفّقة أبداً، لكنها منحتني فضاءً أدفنُ فيه ماضيّ الثقيل، وأدركتني راحةٌ عظيمة...وزاد من حيرتي أنها حظيت بجائزة..وسام خيانة..وسام عذاب.يُناقش بعض زملاء الهمّ الأدبي ما فيها، بينما لا يحقّ لي أن أمتدحها ..أن أُثني عليّ، على علاّوة المبدع».[2]

وتارةً أخرى يتلبس الروائي شخصيّة " مصطفى عبد الباقي " بِمواقفه المعارضة وآرائه في السِّياسة والاقتصاد، ومن عيّنة ذلك نجد عنوان المقال الذي ورد ذكره في الرِّواية والذي يعود إلى كاتبه "مصطفى عبد الباقي" وكان موضوعه عن علاقة النِّفط بالدِّيمقراطيَّة، وَالتِي تَتَقاطَع مع مَقَال "أحمد طِيباوي" المعنون ب"النِّفط والدِّيمقراطيَّة ... الثُّنائيَّة المستحيلة".[3]

1 المصدر السابق، ص190.

2 المصدر نفسه، ص139.

3جريدة القدس العربي، يومية سياسية مستقلة، مؤسسة القدس العربي للنشر والإعلان، تطبع في لندن نيويورك وفرانكفورت، عدد 6499، 1ماي2010، ص 18/ ينظر مقال صورية غجاتي، انعكاس الوعي الذاتي عبر اشتغال " الميتاروائي " في رواية (مذكراتٌ من وطنٍ آخر) لأحمد طيباوي، http://massareb.com/?p=8091 تاريخ الاطلاع:2023/01/13، 23:30).

وممّا تقدم ذكره يمكن القول بأنَّ «المؤلف هو بمثابة وساطة بين النص من حيث هو نسق من القيم تنتمي للسارد، وبين نسق القيم المنتمية للمؤلف ذاته»[1]، فهو بمثابة الممثل الذي يؤدي دورين عامليَّين.
فكتابة الرِّواية التِي يُشبّهها بالصَّنم السّردي، هي نحت في الواقع والمتخيَّل والتَّاريخ، يتداخَل فيها الواقع بِالمتخيَّل، الحقيقة بِالمجاز، السِّيرذاتي بالرِّوائيّ.

ومن المعروف أنَّ المذكِّرات تُدوَّن عبر مَسَار زمني قد يُعادل مسِيرة حياة، وميزة هذه المذكِّرات أنّها من وطن آخر، هل يكُون للمرء وطن آخر يسكنه ويشعر بالانتماء إليه؟
إنَّ عبارة "مُذكرَات من وطن آخر" تقع في دَوائر الخذلان، وذلك يُعزى لِانقلاب وَتغيّر الأحوال، فما كُتب عن وطن اليوم من مُذكرات لا ينطبق على حال وطن الأمس، أو ما بُنِي من آمال ومَا عُلِّق من رِهانات يستشرف بها الماضي غَدَه الأفضل كَانت مُجرَّد وعي زائف، فالوطن الآخر كان وليد وعي مُفارق للوعي الكائن أو القائم والرَّاهن، والذي أَثبَت وهم ما كان مأمُولا، وكَسر أُحادِيَّة الوطن؛ فالوَعي الذي اختمر في العُقول وتشكَّل كوعي مُمكن يَستبشر تَغيِير حال الوطن وكُل تلك المساعي والمرامي المسطّرة سلفا بُغيَة تحقيقه، ومع كُلِّ ما قُدم من تضحيات، كل ذلك آل في النِّهاية إلى وعي زَائِف جسَّدته المذكِّرات كذاكرة من ورق، جاء في الرِّواية «اسمع ليست هذه هي الجزائر التي ضحى من أجلها المجاهدون الحقيقيون والشهداء..هذه جزائر أخرى..هذا وطن آخر».[2]

وطن اليوم أصبح وطنا مصنوعا بطريقة البريكولاج (Bricolage)*، ربما هو وطن من زجاج، وطن من ورق، وطن من وهم، وطن اللاوطن.

---

1 فلاديمير كريزنسكي، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، تر: عبد الحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، مجموعة مؤلفين، منشورات إتحاد كتاب المغرب ،الرباط، ط:1، 1992، ص215.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 111.

* يشير المفهوم إلى إعادة ترتيب ومجاورة مواضيع دالة غير متّصلة من قبل لإنتاج معانٍ جديدة داخل سياقات مُحيَّنة. وينطوي البريكولاج على عملية تحيّين للدلالة، من خلالها يُعاد تنظيم العلامات الثقافية مع المعاني المقررة سابقا داخل شفرات ترتبط بالمعاني الجديدة. بمعنى أن الأشياء التي أدت معاني رمزية رسوبية يتم إعادة دلالتها من جديد ضمن مواضيع أخرى في ظل ظروف جديدة (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافيّة، ص 91).

إنّه «وطن اسمه الوطن لكن لا يشبه الوطن..ملامحه كملامح الوطن الأول، لكن ليس له قلب كقلبه».[1]وطن اليوم يحمل سمات النَّسق في صناعة الطاغية التي تعمل على إنشاء روابط الإذعان«ففي ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائما قيمة ملغية».[2]

وكلّ محاولة لتفكيك نسق السلطة يقابلها إقصاء وتهميش، إذ « يتنكر هذا الوطن لمن لا يحبه على الكيفية التي يريد، لا تفكر..لا ترى..لا تقل..لا تتكلم..لا تعارض..لا تحتج..وإن فعلت ذلك فأنك لا تحبه على النحو الذي يريد.

أحيانا يتجبر الوطن كما آلهة تفتقر للحكمة!».[3]

هذَا هُو الوطن الذي كان من نصيب "مصطفى عبد الباقي" ومن نصيب مُذكِّراته، عاش في كَنفه غريبًا، ودُوِّنت مُذكِّراته وهُو مُغتَرِب عنه تحت توقيعة "مذكرات من وطن آخر".

كما تستحضر الرِّواية شَخصية " فطيمة عبد السلام"، المجاهدة التِي أُلحقت بها تُهمة الخيانة لتعيش مُغتربة عن وطنهَا قبل أن تَسقُط عَنهَا التُّهمة، لِتكون في الرِّواية الذَّاكرة المرتحلة عبر الزَّمن والتِي تُعاند النِّسيان والتَّهميش، وتحاول كسر صنَميَّة التَّاريخ بذكريات أُريد لها أن تموت وتُقبَر عن وطن خَانَه الأبناء قَبل الأعداء، فَصُيِّر وطنًا آخر، الحُلم الذي مَسخَه التَّزييف كابُوسا.

2. العنوان والصُّورة اللَّونيَّة:

كتب العنوان بِاللَّون البرتقاليِّ، وهو لَون هجين مُشكَّل من اِمتِزاج اللَّونينِ: الأحمر والأصفر، واللَّون البرتقاليُّ هُو «نقطة التوازن بين الروح والشبق. لكن هذا التوازن قد يختل، ويسير في هذا الاتجاه أو ذاك، فيغدو البرتقالي عندها إعلانا للحب الإلهي، أو رمزا للشبق».[4]

---

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 125.

2 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص197.

3المصدر السابق، ص63.

4 كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 129.

إنَّه حُبُّ الوطن الحُلم الذي صار عِشقًا مُستحيلا، وخلَق اِغترابًا في الرُّوح وبحثًا عن التَّوازن غدا الوطن مُستنسخًا في وطن آخر وأوطَان أُخرَى، "مُصطفَى عَبد الباقي" الذي عاش اغتراب وغُربَة الوطن، راح يَخلُق أوطانًا أُخرى يُحقِّق بها نوعًا من التَّوازن الرُّوحيِّ، فكانت أُمَّة وَطنه الأوَّل وكانت المجاهدة " فَطِيمَة عَبد السَّلام" في غربته وطنا آخر، يتحدَّث السَّارد "علاوة دراز" عن حظِّ صديقه في وُجُود أَوطَان أُخرى تُخفِّف عليه وطأَة خَيبات الوطن الأوَّل «أنت الذي تجفف نهرين..بحرين، وتقفز بين ضفتين..وطنين، من أين للقدر فضل من كرم حتى يهديك وطنًا آخر تصنع فيه ذكريات جديدة؟! والسيّدة فطيمة، تلك التي هربت من الوطن بمحنة، أو هربت من المحنة بوطن باهت..أين سيجد الوطن الرؤوم وطنه الأول؟! فليسكن الوطن في هذا الوطن وليرتاح».[1]

هَكذَا يَتَحدَّث اللَّون ويعزِّز دَلالَة العنوان، الذي « تتجاذبه جَدَليَّة مَشفُوعة بِمخيِّلة شَدِيدَة الحذر، وَذَات حَساسِية عَالِية تَقتَنِص الجوانب الدَّلاليَّة والمحازفة في آن » فَكُتب على فَضَاء أَسوَد لِيتَعالق سَوَاد الحبر وَسَواد التَّاريخ المزيف لتَخُط مُذكرَات من وطن آخر عسى أن تُسهم في انبعاث جديد للوطن الأوَّل بِصفحته البَيضاء المشِّعة أملًا.

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص162.

رابعا: اختفاء السيّد لا أحد والانسحاب من الذَّات "جدلية الوجود والعدم:"

على مستوى التَّلقِّي يبدو عنوان الرِّواية مُربِكا ومثيرًا للدَّهشة والاستغراب؛ فالاختفاء يَدُل على صيرُورة وحالَة تحوُّل من شيء ظاهر تَشهدُه العيَان إلى شيء مُوَارَى، كما يشهد انتقالا من مُستوى التَّجلِّي والكينونة الأنطولوجيَّة إلى حالة الاختفاء والعَدم، لكن المفارق في عنوان الرِّواية أَنَّه جاء ليخبرنَا عن اِختفاء خاصٍّ، إنَّه اِختفاء الـ لا أحد، فكيف يَختَفي الـ لا أحد؟ وهل ينسَحب فعل الاختفاء على من لا وُجود له في الأصل؟ هل يحقق غير الموجود –لا أحد– فِعل الاختفاء ؟

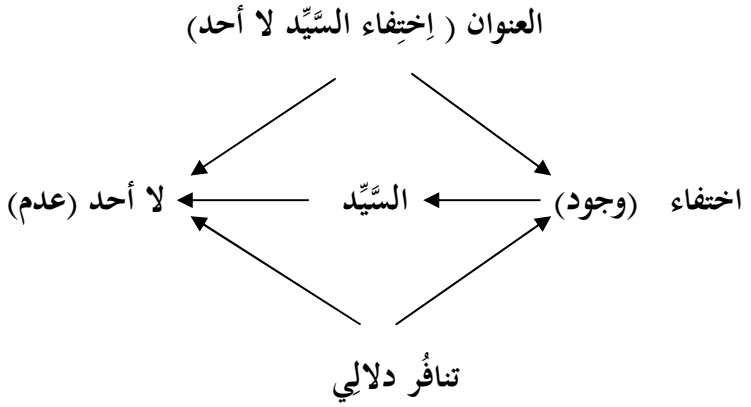
هكذَا تعمل الرِّواية على تَحفيز القارئ مُنذ العتبة الأُولى المتمثِّلة في العنوان لِيُعمل ذِهنه عَبر كَسر رَتابَة المألوف والمتعارف لِلدُّخول في غِمَار السُّؤَال والتَّساؤل الأمر الذي يُعزِّز الشَّك والارتياب؛ وهكذَا نَدخُل عالَم الرِّواية ونحن نبحث عن المتواري والمستتر لا عن المتعيِّن أَمامنا .

يحتكم العنوان لِثنائيَّة الحُضور والغياب التي تَتَشكَّل كتمفصل مُزدَوج، فَفعل الاختفاء يَستلزِم حُضورًا يسبقه، وكلمة " لا أحد " الغائب تَستلزِم أَنَّه كان هُنَاك " أحد "حاضر، كما أنَّ كلمة السَّيِّد التِي سبقت "لا أحد" عَيّنَت وخصَّصت المقصود بالاختفاء ليتّضِح لدينا أنَّ عبارة " لا أحد" أُستعملت كَكلِمة وَاحِدة مَحمُولة على خِطَاب الحِكاية، فالـ " لا أحد" تأخذ بُعدينِ، فهي تَسِم هذَا السَّيِّد المختفي وتحيلنَا على بُعد دَلالِي يَرتَبِط بِاقتران هذَا النَّعتِ بِشَخص مَجهُول مُغيَّب مَطمُوس الهوِية لأنَّ «الإنسان المجرّد عن الصفات، –أو بالأحرى عن الخواص– يستعصي في النهاية تحديد هويته. ويصير اللّجوء إلى اسم العلم من السخرية بحيث يصبح فائضا عن الحاجة. ويصير من لا يمكن تحديد هويته unidentifiable غير قابل للتسمية unnamable».[1]

عبر مسار الحكي يُحقِّق العنوان في جزئه الأوَّل " اِختِفاء السَّيِّد " مَنحَى تصاعديًّا على مُستَوى الإثارة والتَّشويق، حيث يُبنَى معه أُفُق قرائي سُرعان ما ينكسِر ويخيب مُشَكّلا مساحةً جَمالِية على قِصرهَا إِلَّا أَنهَا

1 بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1999، ص 261.

تَبقَى مُربِكةً لِلقارئ، إذ يسير العنوان في مَنحَى دلاليّ تصاعديٍّ وتُشكِّل كلمة " السَّيِّد " ذُروَتَه وَالتِي تَدُل في سِيَاق التَّداول الثَّقافيِّ على شَخص صاحب مكانَة مَرمُوقة ومنزِلة مُشَرّفَة فهي مُشتقَّة من السِّيادة، وهي تُشبِه اللَّقب الفخرِي الذي نُطلِقه في مقام تقدير شَخص مَا، وهنا يَتَبدَّى للقارئ أَنَّه في مُواجهة اختفاء لأَحد الفاعلين والمؤثِّرين على صعيد من الأصعدة غير أنَّ تَوقعه يُخيِّب مع عبارة " لا أحد " التي تُحقِّق الصَّدمة وتعمل على رَسم مَنحَى تنازليًّا للدَّلالة يُبين عن لَعِب لُغَويّ تُشَكله مُفَارقَة السُّخرية؟ فعبارة "لا أحد" لا تَفتَأ في قَلب الموازين والمدلولات، فهي تَحرّك خُيُوط الدَّلالة وتنحو بها مَنحى مُفارِقًا ومعكوسًا، كمَا تَجعَل من كَلمة السَّيِّد تَخضَع لحالة من عدم التَّعيين الدَّلاليِّ المباشر وتصير دالَّة على معنى مفارق يرتبط بسياق التَّهكُّم والسُّخرية، وهذَا مَا تُشير إِليه التَّوصيفات التي يُطلقها" لا أحد" على شَخصه «أنا مجرد منحوتة مهترئة بلا ملامح، فتات، صنيعة الآخرين وتجاربهم فيّ. وافقت على أن أكون كلب حراسة لأني كنت مهشما، ...ممسحة لأخطاء الآخرين»[1] وغيرها من الألقاب التي تَحفل بها الرِّواية التي تَحوَّل السَّيِّد إِلى اللا سَيِّد، بل تَضعُه في خَانَة التَّابع الخاضع لِلظُّروف.



وفي حقيقة الأمر أنّ أسلوب النفي يثبت وجود الشيء «لأن النفي لا يقوم في إطار غير معرَّفٍ، بل يكون نفيًا محددًا منسوبًا إلى شيءٍ محددٍ».[2]

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص35.

2 نيكلاس لومان نظرية الأنساق العامة، ص 114.

كمَا أنَّ اسم العلم في اصطلاح علم نَحو اللغَة العربيَّة يندرج ضمن المعارف، فهو من الأسماء المعرَّفة بذاتها ولا تَحتاج لقرينة لتعريفهَا.

«فالعَلَمُ يُعَيِّنُ مُسمَّاه من غير قرينةٍ»[1] وبذلك يبتَعد عن التَّنكير «والمعرفة مَبناها على التَّعيِينِ والتَّخصيص، لأن النَّكِرَةَ مُطلَقَةٌ».[2] انطلاقًا من الخاصِّيَّة النَّحويَّة التي تمتلكهَا أَسمَاء العلم والتي تَتَمثَّل في التَّعريف الذِي يؤدي إلى التَّخصيص والتَّعيين، نجد أنَّ اِنتِفاء تَسمِية شخصية البطل في الرِّواية يَهدِف إلى عدم الإحالة المباشرة لِشَخص بِعينه، ومحاولة توسيع وإبقَاء مَجَال الاختفاء مَفتُوحا غَير مُرتَبِط بِأحدهم فقط، إذ «إنَّ أسماء العلم، بوصفها متميزة عن الأسماء العامة، تبدو أقل ضحية من إنتاجات الملكية– إنها مرتبطة ليس فقط بالملكية التي لكل فرد في ذاته، بمعنى، بنظرية النزعة الفردية الامتلاكية، ولكن حرفيا إلى حد بعيد بالملكية التي يمتلكها المرء، من حيث أن أسماء العلم يصَرُّ عليها في الحقبة المعاصرة المبكرة بدقة بهدف تسجيلها في الوثائق الرسمية التي تمكن الدولة من إحصاء وفرض ضريبة على الملكية الخاصة».[3]

إطلاق الاسم على أحدهم يعني تحديد هُويّته وتمييزه عن بقية الأشخاص، حيث يتم وبوساطة التسمية انتقال المسمى من دوائر التّعتيم إلى دوائر التَّخصيص، ومن المُرجَّح أنَّ «امتياز أسماء العلم الذي يتمتع به البشر يتأتى من الدور اللاحق الذي تلعبه الأسماء في تثبيت هويّاتهم وذاتيتهم. وحتى لو حصل أن أسماء العلم، في اللّغة العاديّة لا تملأ تمامًا دورها، فإن هدفها يظل بأن تعيّن في كل مرة فردًا واحدًا باستثناء كل بقية أعضاء الفئة التي نتحدث عنها».[4]

---

1 محمد بن صالح العثيمين، شرح ألفية ابن مالك، مج:1، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، ط:1، 1434هـ، 2012، ص 201.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 منتروز غرينبلات وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط:1، 2018، ص 25، 26.

4 بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2005، ص 113.

وهذا مَا نلحظه على مُستوى العنوان إذ يُدشِّن فعل تَغيِّيب الاسم تكريسًا لِنَسق العبوديَّة فلا تَعيِّين الشَّخص هُو انتفاء لِملكِيَّة الفرد لذاته وهو الأمر الذي جسَّدته حياة "لا أحد" فلم يكُن في مراحل حياته عُنصُرا مُهَيمنًا، بل طَبعت حياته فِكرَة أو سياسة مَلء الفرَاغ، إذ وجد نَفسه يَتَكفَّل بشَيخ طاعن في السِّنِّ بعدمَا هجره اِبنه وَأوكل له مُهمَّة رعايته مُقابل ضمان مكان للمبيتِ وَلُقمَة تَسُد الجُوع ولم يَقِف الأمر عِند هذَا الحَد بل راح العجوز يستَغل الأمر بمناداته باسم ولده " مراد " لِيبقي على ذكرى حُضور ولده المهاجر ويُغيِّب "لا أحد"، ويصف وضعه قائلا «عشت حياتي أؤدي أدوارا ليست لي، أو أحل مكان من غاب أو تأخر ولم يأت ..طارئا في حياة طارئة».[1]

ويساير العنوان نَصَّه ويتقاطع دَلاليا معه، فالعنوان هو الصُّورة المكثَّفة والمختزلة لِلنَّصِّ وبذلك فإنَّ النَّص وبعمليَّة عَكسِية سَيكُون الصُّورة السَّائلة والمسهبة للعنوان فيمتدُّ بذلك على مساحات ورقيَّة تَتَماشَى وَرُوح النَّفس الطوِيل سردًا ووصفًا وحوارًا، وَهذَا مَا نلحظه على عنوان الرِّواية الذي يُحقِّق «سر المقول الروائي، [ف]إذا كان النص يتضمن أحداثا ملغزة، فإن العنوان بدوره يتضمن لغزا يحقق سر النص».[2]

إنَّ هذَا التَّغييب والتَّهميش القسري الذي لحق بشخصيَّة "لا أحد" من طرف الآخرين الَّذين مرُّوا في حياته دَفعه إلى تبنِّي فِكرة الاختفاء كَقَرار ذَاتِي، وتفعيلا لِلتَّحَرُّر من القُيود المفروضة عليه تَخلَّى عن هُويَّته الوطنِيَّة مُعلِنا خُروجه عن الانتماء لِوَطن لَم يسِمه إلَّا سُوء المصِير، يقول في ذلك «لا أملك بطاقة هوية ولا أي وثيقة أخرى تثبت شخصيّتي».[3] ولم يَكتَف بهذا الخُروج فقط، بل راح يُعَزّزه بِانسحاب من الذَّات وفي ذلك يقول "لا أحد" بطل الرواية «الإجراءات القانونية تتطلب وثائق، وأنا دون هوية، ولا أريد أن أكون أحدا على الإطلاق».[4]

---

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص14.

2 شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، ص98.

3 المصدر السابق، ص22.

4 المصدر نفسه، ص 50.

يُدشَّن فِعل الكتابة الرِّوائيَّة عَبر مَسَار مُزدَوِج لِفعل اِختِفاء السَّيِّد " لا أحد "، بِمحكِّي قَبلِي وَآخر بَعدِي؛ حيث يَنبَني مِعمار الرِّواية على فصلين مُتساويينِ تقريبًا من الصَّفحات ذات القطع المتوسِّط وتُفتَتح الرِّواية مُستهلَّة بفصل يحمل عنوان: الرَّجل الذِي خلع وَجهُه وَرحَل، والذي تَندرِج ضِمنه تباعًا العناوين الآتية: (مُراوغَة، تَكالُب، شَفافية، اِبتِذال).

أَمَّا الفصل الثَّاني فَوسم "الجحِيم يُطِل من النَّافذة" واندرجت تَحت لِوائه خَمسة عناوين، هي كالآتي:(مُقدمات سَاذجة، أَحدُهم يُخفي سِرًّا، بوصَلَة القلب، مُجرَّد أَقدَار، رصيف ضِيق).

وممّا يلفت الانتباه أنَّ الرّوائي يستثمر في فاعلية العنونة باعتماده على عدد لا بأس به من العناوين الداخلية وهذا بالنظر إلى عدد صفحات الرّواية، وَتمثل العناوين الدَّاخليَّة « الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النّص الروائي»[1] فهي تعمل كدليل قرائي توجيهي؛ أي إنَّ التّصعيد الذي يتم على مستوى التطوّر الدرامي للأحداث في صورة انتقال من حدث إلى حدث آخر، أو من عقدة إلى عقدة أخرى، يرافق مسار تطوره عناوين داخليّة هي أشبه ما تكون بإشارات المرور المنظمة لحركة السير، فهي تؤشر على حركة الأحداث لتسهيل وتنظيم عمليّة القراءة.

يُتيح لنا العنوان الرئيس كشف المحكِي الذِي تَولَّد عن الاختفاء، فَإذَا تَحقَّق إخبار عن اختفاء "لا أحد" على مُستوى البنية اللُّغويَّة التركيبية للعنوان فَإن المتن سيكشِف لنا عن مُلابسات وتفاصيل هذَا الاختفاء، فلولا الاختفاء لما تَولَّد السَّرد، فرمزية الاختفاء تُحيل على عامل تَخفيزي، وحثٌّ على عمليَّة الحكي الذي يعمل كمقاومة للغيَاب والعدم بإعادة تَشكِيل ذات السَّيِّد " لا أحد" بِهويَّة سَردِية تَعمَل على تَرمِيم العطب الذي لحق بِالذَّات وَبدَّد هُويَّتَهَا على المستوى الأنطولوجي والوجود الفعلي.

ويلاحظ أنّ هناك على مستوى « عناصر العنوان قلقًا دلاليًا واضحًا، وفجوات تكتظ بالغموض المحيّر، أي إنَّ عنوان الرواية مجتمعا، لايسعى إلى إنجاز دلالة يقينية مترابطة، بل يضع المتلقي، عبر هذه الفوضى التركيبية، في مساحة متنافرة مضبّبة: توحي بتشتت المحكيّ وسرابيته».[2]

1 عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 137.

2 علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، ص102، 103.

على المستوى النَّصِّيِّ يبدأ الحكي من فَصل "الرَّجل الذِي خلع وَجهُه وَرحَل" وهو يُسَانِد العنوان الرئِيس دلاليا عبر عمليَّات استباقيَّة لفعل الاختفاء (كحدث مُتَحقَّق) ويتبَعه تجلٍّ على مُستوى الخطاب كحدث مَحكِي، فالعناوين الدَّاخليَّة تَكون «واصفة شارحة (méta titre) لعنوانها الرئيس كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي».[1] كمَا يُلاحظ أنّ هناك استبدالا لكلمة "السَّيِّد" بكلمة "الرَّجل" التي جاءَت مُعرّفة لتدل على شَخص مُعيَّن، وَيرِد "الخلع" في المعجم العرَبِيِّ في مَادة (خ ل ع) «خَلَعَ الشيء يَخلَعُهُ خَلعًا وَاختَلَعَهُ: كَنَزَعَهُ إِلَّا أنَّ في الخَلعِ مُهلَةً»[2]

إنَّه الخَلع الذي جاء بعد مُحاولات التّعايش مع الظُّروف الصَّعبة التي فَرَضتهَا الحياة على من يعيشون على هوامشهَا، بدأَت بِمراوغة، فتكالب، ثُمَّ شَفافية، فابتذال، الذي كان النُّقطة التِي أفاضت الكأس وتبعه قَرار خَلع هذا الوجه الذِي سئم حَمل سِمات الخُنوع والاستلاب التي رافقته مطوّلا، لينتفض صاحبه قائلا «أريد أن أعيش دون صورة أو انعكاس».[3] فلم يُوَاجِه العالم بِقناع يَتَخفَّى وراءه ليحفظ ماء وجهه، إِنَّما فضّل المكاشفة بديلا عن المخاتلة والمداهنة، وهذا الأمر يضعنا أمام عيّنة من الطَّبَقة المهمَّشة التي واجهت العالم بصدور عارِية وَبوجوه مُسفِرة عن مُحيّاهَا، يَقُول السَّيِّد "لا أحد" مُعَبرًا عن مَوقعه في حيَاة تقع على الأطراف «لا شيء في الحياة كان على مقاسي، حياتي التي تشبه ثوبًا مرقعا، أريد خياطا يعيد تفصيلها بحسب رغبتي، ما الذي أرغب فيه حقًا؟ ربما أن أخلعها عني وأواجه الموت عاريًا كما أتيت منه عاريًا أول مرة».[4] تُحاوِل مَواقِف " لا أحد " أن تُظهِره في ثَوب شَخصِية اِنهزاميَّة لا تَملِك رأيًا حاسمًا، واتِّكاليَّة لا تَملِك إرادة الفعل ولا القُدرة عليه، مِمَّا لا يسمَح بتشكُّلهَا كَذَات فَاعِلة، وهذَا مَا يُؤَكده في حديثه عن نفسه بِقوله «أنا عبد قذر، لا يعرفه أحد ولا يأبه له، وهذا يرضيني تماما».[5]

---

1 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص127.

2 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج8، ص76.

3 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص10.

4 المصدر نفسه، ص24.

5 المصدر نفسه، ص9.

غَير أنَّ فِعل الاختفاء قَلب أَدوَار الشَّخصيَّة وَحَوّلهَا إِلى ذات فَاعِلة، مُؤَسِّسا بذلك لِثقافة الرَّفض والتي «برغم [أنها]كانت تحتل الهامش في الغالب، فإنها استطاعت نقل هذا الهامش من موقع رد الفعل إلى الفعل، ونقله من موقع الخضوع إلى موقع المقاومة، وأصبح ميسورًا لبعض هذه الهوامش أن تحتل المنصة الثّقافيّة، وتزاحم المتحدثين الرسميّين باسم ثقافة المركز».[1]

قَرَّر "لا أحد" أن لا يكون له انعكاس في هذَا العالم لِأَنه أَيقَن أَنَّه ليس بِالمثال الأنسب الذي يُحتذى به، فالفئات الهشَّة في المجتمع ومن يعيشون في العالم التّحتي يرون أنفسهم «كما لو كانوا منزوعين من جسدهم ومن وجودهم، يظلون قرب ذاتهم، وهُويتهم مشرذمة أو موسومة بالبياض، أي متحررة من إكراه الهوية».[2]

كما فضّل السيّد" لا أحد" أن يعيش بهويَّة بيضاء داخل عوالم من التّيه، و«يرتبط التيه غالبا بعدم الرغبة في أن يكون المرء هو ذاته، والانفلات من كل المسؤوليات المتّصلة بكونه يحمل اسما ووجها ونسبا وتاريخا. إنه إرادة ألا يحمل المرء عبء أن يكون ذاته».[3]

ونظير حالة الاغتراب التي يعيشها السَّيِّد "لا أحد" تولّد لديه الإحساس بالتيّه الذي عجّل بضياع الكينونة، فشرط إثبات الكينونة ينص ضرورة «أن تكون الكينونة مثبتة ومضمونة وإلا فإنها تتوارى، إن التعرف المتبادل هو الذي يكفل النسب ويحمي الاسم ويؤكد الوضع الاجتماعي».[4]

في الفصل الثَّاني والمعنون بِـ "الجحيم يُطِل من النَّافذة"، يَتَحقَّق فِعل الاختفاء، ويصير " لا أحد" صُورَة من مُتَعدِّد؛ إذ تنعَكس صُورته في جميع الشَّخصيَّات التي تَمُر بِهَذا الفصل، فهو –لا أحد– ليس مُجَرَّد حالة

1 محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص 73.

2 دافيد لوبروطون، تجربة الألم، بين التحطيم والانبعاث، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:1، 2017، ص 77.

3 المرجع نفسه، ص 78.

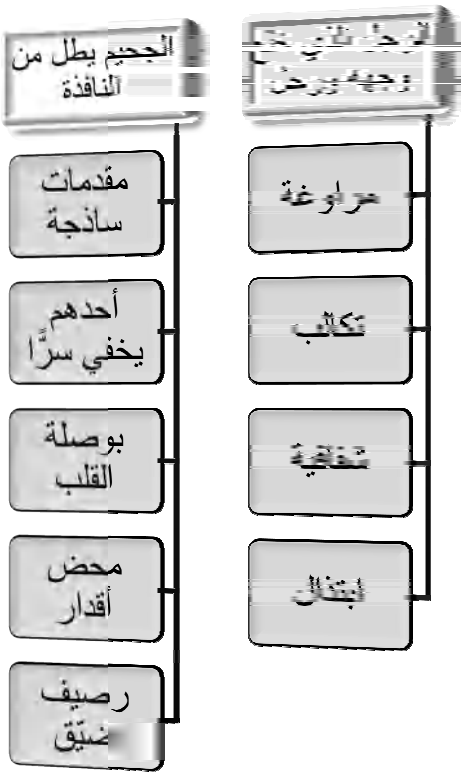
4 عبد الفتاح كيليطو، الإبرة والعين، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، دط، 1996، ص 100.

تشخيصيَّة لِفَرد بِعينه، فعلى الرغم من اِنسحاب هذه الشَّخصيَّة من الرِّواية، مازَال رَجع صداهَا يَتَردَّد في شخصيَّات أُخرى يُمكِن أن نُصنّفهَا تَحت مَدَار الهامش الاجتماعيِّ الذِي يعيش أفراده القهر المسلَّط عليهم بِكلِّ أنواعه وأشكاله، فَهُو الجحِيم الذِي أطلَّ من النَّافذة على الحيَاة، وانتَقل من عَوالِم الصَّمتِ والتَّجاهل والتَّغيِّيب إلى عَوالِم البوح والاهتمام والاستحضار، فالرِّواية مثلت بُقعَة ضَوء كاشفة لحكايات زُمرَة وَعيّنَة من عيِّنات عَوالِم الظِّلِّ الَّذين تجاهلهم التَّاريخ وترفَّع عن حِكاياتهم لِأنَّهم في عُرف المؤسَّسة الثَّقافيَّة هَوامِش الوُجود، ولا مَكَان لهم ضِمن خَارِطة العالم الثَّقافيِّ الذِي يعترف بِالمركزيَّة والنُّخبويَّة، ولا يرى أَهَميَّة ولا جَدوى من تِلك الفئَات الهشَّة التِي تعيش على الأطراف ويكفيهَا أَن تَشغَل حيِّزًا في هذَا الوُجود، فهي في نظرهم وحَسب رأيهم لا تُشكِّل إِضافة ولا تَحمل من المعنى المؤثِر الذي يُمكن أن يكون هادفًا لغيرهم ممَّن هُم حسب التَّصنيف الثَّقافيِّ أكثر أَهَميَّة وأرفع شأنًا مِمَّن عداهم، فلا تسمح لهم مركزيَّتهم والنَّسق الاستعلائي المتحكِّم في تصرُّفاتهم من كَسر هالة الفوقيّة التي تحاوطهم، وإدخَال من هُم في حسبانهم أقلّ مَكانَة منهم في دائِرة اهتمامهم.

تَنحُو الرِّواية مَنحى مُغايِرًا وتكسر تلك المركزيَّة وتُفكّك النَّسق الاستعلائي وتقلب الأدوار فيغدو الهامش مركزا ويُهَمَّش المركز ويتِم التَّسامي عليه، وبذلك يؤسِّس السَّرد لسؤال الاختلاف، ويحتكم لسياسة اختلافية ومغايرة لما شهدته سَيرُورة الثَّقافة العربيَّة المحتكمة لِفعل«نسقين محوريّين: سيّادة المركز وهامشيّة المحيط، فالمركزي في الثقافة العربية نزّاع إلى تحقيق سلطته الفحوليّة، وتأسيس أنساقه الثقافية الخاصة بكل ما أوتي من قوّة؛ لكي يصبح نخبويا مهيمنا مقابل دونية الشعبي والهامشي».[1]

تتوزع عناوين الرواية الداخلية وفق هندسة تقوم على التقابل الذي يظهره الشكل الآتي:

1 يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص2(مقدمة).



مُرَاوغَة: يُحيل هذَا العنوان على عمليَّة تَتَطلَّب جهدًا عضليًّا أو فِكريًّا، فهي مُشتقَّة من الفعل" رَاوَغ " وتندَرج ضِمن أَوزَان الثُّلاثيِّ المزيد بألف القياسيَّة على وزن مُفَاعلَة، مِثل مُقَاتلَة، مُصَارعَة، مُحَاحكَة، مُشَاجرَة، مُثَاقفَة، وَيأتِي تعريفهَا في المعجم: بمعنى «المصارَعَةُ».[1] وإذا بحثنا عن أثر الصِّرَاع في حياة " لا أحد" نَجدُها في صراعه مع الحياة بحدِّ ذَاتها، فَمن خَبِر أهمَّ محطات حياته ومنها مواجهة الموت بعد اختطافه من طرف جَماعَة إرهابيَّة وهو في سِنٍّ مُبكرَة ونجاته بِأعجوبة من موت وشيك، يُدرِك المصارعة التِي يخوضهَا "لا أحد"، غَير أنَّ " لا أحد" لا يُصَارِع من أَجل الخُروج إلى الضَّوء وعيش حياة اِجتماعيَّة على مرأَى الجمِيع بل صراعه الأكبر هُو أن يُكوِّن "لا أحد"، ويعيش بِدون صُورة أو انعكاس.

فهل يُخَالِف لا أحد النَّسق السَّائد الذِي يرى أنَّ الإنسان كَائن اِجتماعيٌّ ؟ ويدشِّن لسياسة اِختلافيَّة تَبنى مساراتهَا على التَّجاوز والاختلاف وقلب نَمَطيَّة السَّائد والتَّمرُّد عليه.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (روغ)، ص 1779.

تكالب: يُقال في اللغة « هُم يَتَكَالبُونَ عَلَى كَذَا أَيِ يَتَواثَبُونَ عليه...تَكَالَبَ النَّاسُ عَلَى الأَمرِ: حَرَصُوا عليه حَتَّى كأَنَّهُم كلابٌ»[1] وَكذَا المشاكل في حَيَاة "لا أحد" تَتَواثَب عليه وتحصره في زاويا حَادَّة وَضيقَة، لا ينتهي من مُشكِلة إِلَّا وَوقَع في غيرهَا، حَتَّى عَقله شُك في صلاحيَّته وأدى ذلك إلى الزجّ به في مُستشفَى الأمراض العقليّة، وهذا العقل المرِيض هُو من دَبَّر فِكرَة خُروجه من المستشفى لِيشتَغل بعدهَا حمَّالا، ثُمَّ عَامِل نَظافَة، وينتَهي بِه الأمر لِرعاية الشَّيخ "سليمان بن النوي" وَتغيِير حفَّاظاته.

شَفافية: يُظهِر عنوان "شَفافية" على أَنَّه حَامِل لِمنحى دَلالِي مَفارِق لِلعنوانينِ السَّابقين، مُرَاوغَة، وتكالب، الّذين أَغرَقا في الجانب المظلِم لِحياة " لا أحد" وَلكِن، وبالعودة لِلرِّواية يَتضِح أنَّ شَفافية تَختَص بِحياة "لا أحد" التِي عرضهَا عرضًا وكشف مَا خفي منهَا، فعنوَان شَفافية يُضمِر خِطابًا مُؤَداه أَنَّه لَم يَتبَق شيء يُمكِن التَّستُّر عليه أو إدراجه ضمن الخُصوصِيَّة، فَحَياة "لا أحد" أَصبَحت مُستباحة وعرضةً للاستغلال والاستلاب، يقول عن ذلك «عدت لا أبالي، لا مرئيا..صامتا..انتظر فرصتي».[2]

كمَا أنَّ حَالَة التَّنكير التِي اِتَّخذَهَا العنوان لا تَدُل على المشار إِلَيه، فهي تُحيل على عُمُوم اللَّفظ لا على التَّخصِّيص والتَّعيين، لِتغدو شفافيَّات بدلا من شَفافية وَاحِدة كَاشِفة ومعرِّية لِلذَّوَات .

ابتذال: يَكشِف العنوان عن النُّقطة التِي أفاضت الكأس فالوصول إِلى الدَّرك الأسفل من اِمتِهان كَرامَة الإنسان والإذلال حدَّ التَّعَرُّض لِلابتذال، حَملا السَّيِّد "لا أحد" على الاختفاء، بل دفعاه دفعًا لفعل ذلك «أستعين بهم ليساعدوني على الاختفاء...ألا أكون أي أحد على الإطلاق حتى أنا...من أنا؟».[3]

في الفصل الثَّاني وَالذِي حَمل عنوان: **الجحِيم يُطِل من النَّافذة،** تَبدَأ رِحلَة البَحث عن السَّيِّد المختفي "لا أحد" وهي أَشبَه ما تكون بِعملية التَّحرِّي البوليسيِّ، حيث تُدلِي الشَّخصيَّات والتي يُفتَرَض أَنهَا تَعَاملَت مع السَّيِّد "لا أحد" بِمعلومات يُمكن أن تُفيد المحقّق المسئول عن القضِية " رفيق ناصري " لِمعرِفة هُويَّة "لا أحد"، وفق هذه الاستراتيجيَّة يَختَفي "لا أحد" على المستوى الأنطولوجيِّ شخصِية حَاضِرة في الحكاية، ويتم

1 المصدر السابق، مادة (ك ل ب)، ص 3913.

2 أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص37.

3 المصدر نفسه، ص57.

استدعاؤه وأُستحضاره من خلال الشَّخصيَّات التي تعامل معها، لِيفسح لها المجال لسرد تجربتهَا ضمن عَوالِم ليست بأفضل حالا من العوالم التي عايشها "لا أحد"، وهو الوضع الذي يُخرجهم من نسق الصَّمت والإسكات إِلى نسق الصَّوتِ والبَوح، ممّا يسمح بتأسِيس هويّتهم السّردية؛ والمتمثلة في « صورة الذات المتحركة التي لا تتحقق إلّا بالسرد...إذ يؤلف السّرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحكمة التي تخلق هويته الشخصية ».[1]

هذه الهويّة السرديّة والتي تعد بدورها « إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمان، ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد، فإنّ قوام هذه الذاتية، ليس الوجود للذات، بل الوجود للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاعَ لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية التي ينقلها تراث سردي حاضر، وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي. في مثل هذه الأنطولوجيا التي تحيل فيها الذات إلى الآخر، والآخر إلى الذات».[2] فيحدث اِنتِهاك خطابِي في النَّسق، إِذ يُؤسِّس فِعل الاختفاء لِلحضور النَّصِّيِّ و لفعل الحكي الذي سيكون بدوره مقاومة للغيَاب، كما يؤدي إلى اختلال على مستوى ثنائيَّة الحُضور والغياب، فيحدث هناك استبدال على مستوى المواقع لِتغدو الثُّنائيَّة بهذا الترتيب (الغيَاب/الحُضور).

كما أنَّ عمَل الذَّاكرة يُلغِي الغيَاب لِيؤسِّس لِلحضور ويفعّل الوعي لِلبقَاء في الزَّمَان، فيجابه الاختفاء الذِي يُؤسِّس لِلنِّسيان الذَّاكرة المؤسِّسَة لِسيرورة البقَاء اِستنادًا على التَّقابل الآتِي«في مقابل النسيان الذي يساوي الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة».[3]

مُقدمَات سَاذِجة: على اِعتِبار أنَّ صِحَّة المقدِّمات تُؤدِّي إِلى صِحَّة النَّتائج، فَإِنَّ العنوان يكشف لنَا أنَّ رِحلَة البحث عن السَّيِّد "لا أحد" اِبتدَأت بِسذاجة وستنتهي بِسذاجة، يَقُول المحقق رفيق ناصري:«من أين جاء وأين أختفى، وكيف صار في أعين الناس (لا أحد)».[4]

---

1 بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص 28.

2 المرجع السابق، ص 29.

3 عبد الفتاح كليطو، الإبرة والعين، دراسة في ألف ليلة وليلة، ص 90.

4 أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص72.

أحدهم يخفي سرًّا: يَقُوم العنوان هُنَا بِوظيفة تنبيهيَّة لِلقارئ ويعمل على تحفيزه لِتتبُّع خُيُوط قَضيَّة البحث عن السَّيِّد "لا أحد"، وعلى الطَّريقة البوليسيَّة يُوهمنَا العنوان بأنَّ أحد شخصيَّات الرِّواية قد أَخفَى السِّرَّ الذي حال دُون الوُصول إلى اكتشاف حقيقة "لا أحد"، ويوجِّه أَصابِع الاتِّهام إِلى أَحدهم، وبالعودة إلى الرِّواية نجد أنَّ كُلَّ الشَّخصيَّات تُخفي سِرًّا، ولكن ليس سِرًّا عن اختفاء "لا أحد"، بل سِرًّا يَتَعلَّق بحياتهم يدفعهم إلى التَّواري والاختفاء.

بوصلة القلب: إِذَا كَانَت البوصلة تُشير إِلى الشَّمَال دائمًا وَلهَا اِتِّجاه وَاحد ثَابِت، فماذَا تُخفي بوصلة القلب، وأيَّ اتِّجاه تُشير إِليه؟

يجمع العنوان بين دِقَّة وثبات البوصلة، وبين القلب واضطراباته، فقرارات القلب دائمًا لا يُعوَّل عليها لِأَنَّهَا قرارَات تَخضَع لِلتّسرع ولا عقلانيَّة، بوصلة القلب تلك أَوصلت "رفيق ناصري" إِلى نتيجَة مفادها أنَّ «اختفاء أكرم للنفس من وجود مزيّف ومكذوب...ممسوح المعالم، ينجو من ينجو منه، ولا عزاء للمترددين من أمثاله».[1]

محض أقدار: يُحَاوِل العنوان توجِيه فِعل التَّلَقِّي نحو التَّسليم بِمبدأ الصُّدفة وخرُوج الأمر عن الإرادة ودخوله ضمن دائرة الأقدار المسَّطرة سلفًا، وهو الأمر الذي يصبغ على العلاقات نوعًا من المصداقيَّة ويعقد مع المتلقِّي مِيثاقًا إيهاميا يَعمل على إِخلاء مسئوليَّة كلٍّ من المؤلف والسَّارد في توجِيه مَسَار الحكاية ومصائر الشَّخصيَّات دَاخلِها، لِأَنَّ حياتَهم تَقُوم على « مصادفات تعتمد على الحوادث، فإذا توقفت الحوادث، أي لم يحدث شيء فإنهم يتوقفون عن الكينونة».[2]

فحياة "لا أحد" مُتوالية من الحوادث المُطعَّمة بالصُّدف:

- كفلته زوجة عمه تعويضًا لفقدِهَا الابن الذِي لم تلده.

---

1 المصدر السابق، ص87.

2كولن ولسون، اللّامنتمي، تر: علي مولا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط:5، 2004، ص22.

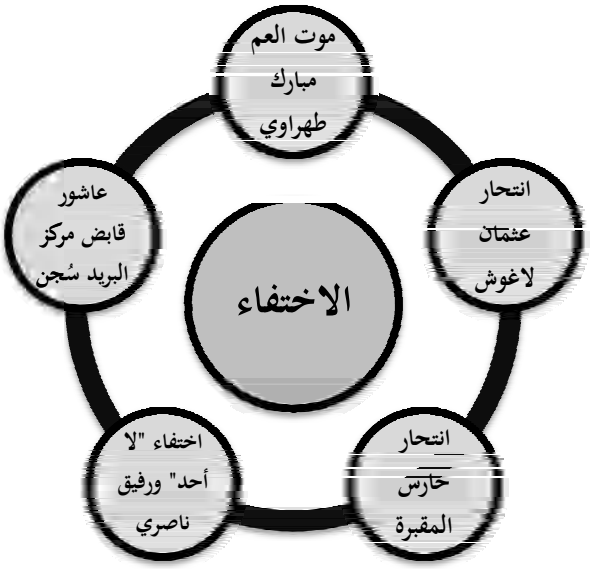
- أَفلَت من موت وشيك على يد الجماعة الإرهابيَّة فقد جمعته الصُّدفة بِرجل تَوسَّط لَه لدى جماعته لإنقاذ حياته، كما كان للصدفة يد في لقائه بمراد الذي انتشله من الشارع وأوكله رعاية والده المريض ليهاجر هو إلى ألمانيا، ويختفي "لا أحد" بعد وفاة الشيخ العجوز.

رصيف ضيّق: القراءة الأوَّليَّة لِلعنوان تُشير إلى حَيِّز مَكانِي يَتصِف بِالضِّيق، أَمَّا القراءة الثَّقافيَّة وَالتِي تَحفِر في الطَّبقات الرُّسوبيَّة فتحيلنَا على الرصِيف الذي يُمثِّل هامشًا بِالنِّسبة لِلطَّرِيق، ورغم هامشيّته فإنَّه على قَدر كبير من الأهمية، فهو من يُؤمِّن سلامَة الرَّاجلين ويمنحهم فُسحَة مكانِية للغدوِّ والرواح.
هؤلاء هُم شخصيَّات الرِّواية فهم إلى جانب "لا أحد"، يُشكِّلون هَوامِش على أَطرَاف الحيَاة، ولأجل ذلِك تَبقى سِيَرُ حياتهم نقطة مفصليّة لفهم الواقع الاجتماعيِّ، وَنافذة نُطل منهَا على عَوالِم إنسانيَّة مُشَكَّلة عَبر الزَّمَان ومتعيِّنة كخطاب الذَّات الإنسانيّة الموجّه صوب العالم.

1. حوارية العنوان والمتن:

تكشف إستراتيجية عدم تَعيِين وتخصِيص اسم مُحدَّد لِلشَّخصيَّة وإدراجه في العنوان تَحت فِعل الاختفاء، أنَّ الاختفاء لا يَختَص بِشَخص مُعيَّن وذلك لأَنه فعل قد اِنسحَب على الجمِيع، فكأنَّنا في مُوَاجهة مَتاهَة من دخلهَا اِبتلعته دهاليزهَا واختَفى من مَسَار الحكاية باستثناء الـ " لا أحد" الذي ظلَّ دَاخِل مساراتهَا، فالعنوان يُلمِّح لِلمصِير الموَّحد الذي شهدته شخصيَّات الرِّواية وهو " الاختفاء " إذ يُسيطِر حدث الصَّيرورة والتَّحوُّل زمنيًّا على الأحداث في الرِّواية، وقد تعدَّدت أسبابه، وتباينت أشكاله بين مَصائر الشَّخصيَّات (السَّيِّد "لاأحد" اختفَى بدون أثر، ومثله المحقق رفيق ناصري، عثمان لاقوش* انتحر، عمي مبارك قُتل، حارس المقبرة انتحر، عامل البريد سُجن)، فمواقف الشَّخصيَّات كَذَوات تختلف في مساراتهَا وتتقاطع في كونهَا مَنذُورة بِفعل الاختفاء، وتتحَدَّد مصائرهم في مسارَات سَردية يُوَضحهَا الشَّكل الآتِي:

* من الكلمة الفرنسيّة la gauche وتعني الشمال، وتشير في الرواية إلى موقفه السّياسيّ اليساري.



يُشكِّل فِعل الاختفاء هَندسَة دَائرة مُغلقة تَتَحلَّق حولهَا دَوائر فِعل الاختفاء بصوره المختلفة (موت، اِنتِحار، سجن، قتل). فالاختفاء هو الفعل المحوري في السَّرد، لا نفهمه من الخطاب المعلن بل من خطاب نستشفه من الإيقاع التراجيدي الذي حكم نهاية جلّ شخصيات الرواية، فكان الاختفاء مبتدأ الرواية (ابتدأ به العنوان) ومنتهى شخصيَّاتها، والحدث الأبرز الذي طبع على الرواية بُعدها الدرامي.

كما أنَّ فعل الاختفاء هذا، لم يكن مخصوصا بأحدهم دون الآخرين، وإنّما هو اختفاء طال كُل أحد، ليُشكِّل بذلك نَواة المدار الذي ينقسم فيه الاختفاء بشكل دَرِّي ويتعَيَّن في صُور مُختلفة.

2. العنوان والصُّورة اللّونيَّة:

يَعتَلِي عنوان الرِّواية الغلاف ويأتي مباشرة بعد اِسم الرِّوائيِّ ويكتب بحروف كبيرة، حيث يرِد على مُستويّينِ، المستوى الأوَّل جاءت فيها كلمة " اختفاء" وَيليهَا الكلمتينِ المتمِّمتينِ لِلعنوان وهما: السَّيِّد، لا أحد، كما هو مُوضَّح في صورة الغلاف.

وقد كتب العنوان باللَّون الأخضر الذي يدل على«صورة الأعماق والمصير»[1]، إنَّه تَنقِيب في دَواخِل الشَّخصيَّة الإنسانيَّة، هذا التنقيب والبحث من شأنِه أن يَرقُبها وهي تُحَاوِل إيجاد مكان لَهَا داخِل هذِه الحيَاة.

1كلود عيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 91.

إيحاءات اللَّون الأخضر تَرمِي بظلالهَا على البنية العميقة لِلعنوان، إنّه الخطاب المُضمر الذي أَسفَر عن عَدَميَّة الذَّات وتبنِّي سِياسة الانسحاب بديلا عن المواجهة، كَيف نَهرُب من النور إلى العتمة؟ وهو هروب من الحياة إلى الموت، هل أَصبح هاجس الإنسان البحث عن إكسير الموت بعدمَا كان هاجسه تَحصِيل إكسير الحيَاة ؟

كمَا أنَّ اللَّون الأخضر « يحافظ على ميزة غريبة ومعقدة ناجمة عن ازدواجية قطبيته: أخضر البرعم، وأخضر العفونة، الحياة والموت».[1]

هَكذا يتَأسَّس العنوان على عدميَّة تَسبق الاختفاء، فشخصيَّات الرِّواية تختفي تِباعًا بعد مُحاولات كرٍّ وَفرٍّ، قدمت فيها تنازلات عدَّة بُغيَة التَّصالح مع هذه الحياة، إنَّه خطاب الهامش في أَوضَح صوره وفي أبرز تجلِّياته، يركب صورة من مُتَعدد لِشخصِيَّة " لا أحد" التِي تَتَعدَّد في مرايَا الحياة، وتقدم لنا أنموذجا للمختفي كَينُونة وكيانًا وتعضد الرِّواية هذَا الطَّرح إذ تورد على لِسان ساردها العليم وصف لحيرة المحقّق "رفيق نَاصرِي" المسئول عن قضية البحث في اختفاء السيّد المدعو"لا أحد" «عند الباب وقف ينظر إلى كل من يمر أمامه،

1 المرجع السابق، ص105.

ويمعن فيه، كان يجد في كل إنسان يراه شيئا من الـ (لا أحد) الذي وصفوه له وأعجزه العثور عليه، كل واحد منهم فيه شيء منه، والـ (لا أحد) قد يكون بعضا من كل أولئك الذين مروا وأشخص فيهم بصره، كأنه ذاب في الجموع».[1]

يمثل " لا أحد" صُورَة من مُتَعدّد، رَمز كُلّ من سحقتهم هذه الحياة وتركتهم يُصَارِعون من أجل البقَاء على هوامشهَا. نعم! هو أنا وأنت، هو وهي، فَكُلّ الإشاريات تَوصلُك إلى إنسَان شَهدت حياته محطات الموت بكلّ جراحاتهَا، ذَاكرة ملئى بكوابيس القتل والانفجارات، هو حال من تَرعرع على آلة الموت وهي تعصِف خَبط عَشواء، فما بَالُك من كان يومًا ينتظر الدَّور لِنحره، دَمار نفسي وواقِع سوسيوثقافي منهار ولَّدا نَموذج "لا أحد"، وفق محكيّ يتأسّس فيه فعل الحضور ضمن دوائر الغياب، تبعا لبنيّة جدليّة طرفاها الوجود والعدم.

المبحث الثاني: قراءة ثقافية للتصدير البدئي والإهداء

1. التصدير:

يُعَد التصدير من النُّصوص المصاحبة وأحد العتبات النَّصِّيَّة المنفتحة على القراءة والتَّأويل، فهو ينطوي على « قيمة تداولية واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع ليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور»[2].

اعتمدت رواية "مذكرات من وطن آخر" على نوع من التصديرات يدعى « التصدير البدئي الأولي Epigraphe liminaire»[3] ويعمل هذا النوع من التصديرات على التّحفيز القرائي، إذ «يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، يربط علاقة التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة »[4].

---

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 64.

2 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص107.

3 المرجع نفسه، ص 108.

4 المرجع نفسه، ص نفسها.

ويتمظهر عمل الوظيفة التَّحفيزيّة من خلال تنشيط وإثارة الذِّهن لإنتاج تصوُّرَات أَولية قبليَّة عمَّا يختزنه المتن الرِّوائيُّ، فتتحقَّق بذلك فعاليّة القراءة، وبما أنَّ العنوان يُشكِّل نصًّا، فَإِنَّ التَّصدير البدئي الذي يَعقُبه يأتِي مُتَمِّما له وَيتخذ وظائف تَتَولَّد عن الدَّلالات القائمة بينهما.

يأتي تصدير الرواية كالآتي: **من يَستطِيع تَروِيض الحيَاة دُون أن تَتَبعثَر رُوحَه على سُفوحِهَا؟**[1] تجيء المقولة التَّصديريَّة في شكل تساؤُل ينبني على اِستفهام اِستنكاريٍّ، يحمل معه يقينًا بأنَّ ترويض الحياة يُقابله بعثرة لِلرُّوح، فالاستفهام هنا مجازي يخرج عن الغرض الحقيقيّ للاستفهام وهو طلب تعيِين ما استفهم عنه، فهذا الاستفهام الاستنكاري أو الإنكاري يتولد عن قاعدة امتناع الجواب، أي تحديد وتعيّين الشخص الذي يروّض الحياة، لامتناع تحقق الشرط(دون أن تتبعثر روحه)، وكأنّ الكاتب يُصدِّر روايته باستفهام على شكل لغز يحرص به روايته، وهو في ذلك يحاكي الميثولوجيا الإغريقية وقصة أوديب ولغز أبو الهول الكائن الأسطوري الذي يحرص مدينة طيبة ويلتهم كل من عجز عن حل اللّغز.

فإمّا أن تقدم وتُحدّد الشخص الذي استطاع أن يروض الحياة دون أن تتبعثر روحه على سفوحها، أو تلتهمك الرواية وتسلب وعيك.

وعلى اعتبار أنّ "منْ" اسم يُستفهم بها للعاقل، يمكن القول بأنّ التصدير يُقدم إضاءة عن شخصيات الرّواية ويبحث عن بناء جسر حواري مع المتلقي وإعلانه طرفا في التلقي، طلبا في تحديد وتعيّين المُستفهم عنه، فإذا كان ترويض الحياة أمرا مستصعبا مع ما تحمله من تعقيدات، فإنّ الشطر الثاني يُعقّد المهمّة أكثر فأكثر، فتبدو الاستحالة أمرا محقَّقا.

لتتولّد فكرة أنّ مصائر الشخصيات تخضع لحتمية تفرضها الحياة، ويغدو التصدير مخاتلا، كفعل يراد به استمالة المتلقي والتّحكم في وعيه ليسلّم لرؤية المؤلِف الذي خَبِرَ الحياة بكلّ منعرجاتها ومطبّاتها، وهو على استعداد في هذه الرواية لتقديم خلاصة تجاربه، ممّا يجعل القارئ يندمج في المغامرة السرديّة ويسلّم لرؤية الكاتب.

يعكس تصدير الرواية القلق النّفسي المصاحب بالألم والانفعال، وكذا الاستغراب من معارك الحياة التي تعركنا عركًا وتخلّف نُدوبًا في الذَّاكرة وتشظيات على مستوى الرُّوح، كما تُكرّس لنسق الخيانة والخذلان، فتلك

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 9.

البعثرة للرُّوح على سفُوح الحياة وَلّدت اِغترابًا وتشظِّيًا في الذَّات جعلهَا تُدوِّن مُذكرات عن الذَّات وارتحالها عبر الزَّمان.

وقد اعتمد التَّصدير على الأسلوب الاستعاريِّ كأسلوب بلاغي جمالِي يُسهِم في زِيادة فَاعلِية التَّأثير على المتلقِّي، ويضطَلع التَّصدير بِوظيفة التَّعليق على العنوان* فالمذكِّرات التِي ترتبط بِالذَّات ورحلتها في الزَّمَان، والمرتبطة بعمل الذَّاكرة، تَكتُب عن وطن لَيس كَكُل الأوطان، إنَّه وطن خُطّت صُكُوك غُفرانه بأرواح مليون ونصف مليون شهيد على سُفُوح الجبَال، فكان الثَّمن غاليًا وكان المُحرَّر أَغلَى.

فهل تلك المذكرات هي من ذلك الوطن الذي بعثرت أَرواح مُواطنيه على سُفوحه، أم هي مُذكرَات من وطن آخر ؟

يُحقِّق التَّصدير قيمة تداوليَّة تخلق عمليَّة حوارِيَّة بينه وبين العنوان الرِّوائيِّ، إذ يعمل التَّصدير على تَأهيل وإعداد القارئ لتنشيط أُفُق اِنتظاره وإثارة ذهنه لِقراءة تَتَعدَّى المكشوف إِلى الموارى، فيكون كهمزة وصل تَخلُق مُحَاورة بين العنوان والنَّصِّ الرِّوائيِّ الذي صدره.

كل ذلك من شَأنه أن يزيد من الحمولة الثَّقافيَّة والمعرفيَّة، ويوسِّع الدَّلالة ويفتحهَا على التَّأويل الباحث عن المعاني المضمرة والمسكوت عنها.

2. الإهداء

الإهداء من العتبات التِي تَحتَل المسافة البينيَّة الفاصلة بَين العنوان الرئيس والنَّصِّ الذِي يعنونه، فإذا كان العنوان يُمثِّل الرَّأس من جسد النَّص، فَإِن الإهداء وما معه من مُصاحبات نَصيَّة مَمَرات واصلة بين هذين العضوين. ويَحمِل الإهداء خاصِّيَّة الرِّسالة فَيكُون مَخصُوصا بِوجهة مُعَينَة يرتئيهَا المؤلِف، وهو تقليد وعرف أَدبي جرى تداوله بين الكتَاب، وقد أَولَته الدِّراسات الحداثيَّة أَهَمِيَّة وأدرجته ضِمن المصاحبات النَّصِّيَّة، الأمر الذي

*هي وظيفة تعليقية، تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية ومن هنا فهي تبرر عنوان النص، وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلاّ إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض أو التلميح، أو إعادة التشكيل الساخر (ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص111).

دفع الكتَاب إلى التَّركيز في صياغَته بِمنحًى يكون فيه غالبا مُتشابكًا علائقيًا مع النَّص الذي يُمثِّل العمل المُهدَى.

وتأسيسًا على أَهَمِيَّة الإهداء وموقعه البيني كما قُلنَا سابقًا، وَلمَّا كان العنوان له علاقة دلالِية بِالمتن الذي يعنونه، والإهداء له علاقة كَذلِك بِالمتِن، اِرتأينَا من مُنطَلَق علاقة التَّعَدِّي أن يكون لِلعنوان علاقة دلالِية بالإهداء وما عداها من مُصاحبات نَصيَّة.

بداية يُعَد الإهداء « ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فإنّ الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته».[1]

في رِواية "مُذكرَات من وطن آخر" لَم تسِم كَلمَة إهدَاء الصَّفحة المخصَّصة له، والتي ورد فيها نصُّ الإهداء، وإنّما دَلنَا سِياق العبارة على أَنهَّا تمثل إهداء هذه الرِّواية، وقد وردت على النَّحو الآتِي :«إلَى المستَحِيلِ الذِي اِغتَالَتهُ المِمكِنَاتُ...».[2]

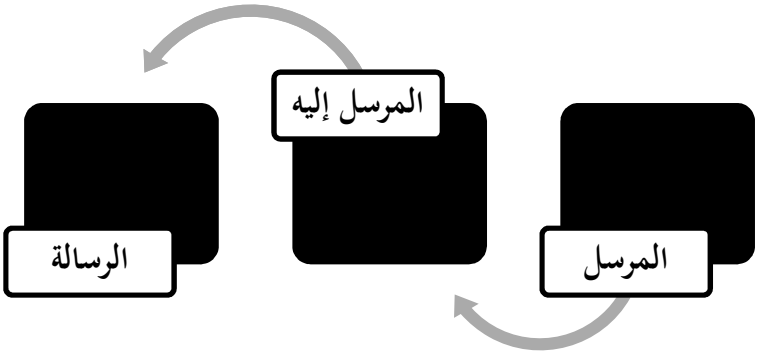
فحَرف الجَر "إلى" الدَّال على اِنتهاء الغاية الزَّمانيَّة أو المكانيَّة يُشير إلى اِتِّجاه الرِّسالة وإلى الطَّرف الثَّاني فيها الذي يُمثِّل في خطاطة التَّواصل المُرسل إلَيه، أو المُهدَى إليه الذي يَتوجَّب عليه «الإنصات الدقِيق لِنبضَات النَّص والإصاخة الصَّادقة لِهمساته–غير البريئة– التي لا تخلو من دلالات، تارة جهيرة وتارة كتومة».[3]

فالإهداء كرسالة، مُوجَّه إلى المستحيل الذِي اِغتالته الممكنات، فمن يَكُون هذا المستحيل الذي مع مُلامسته الممكِن والحقيقة انهار وتبخرت آمال تُحَقّقه وبقِي في طُوباويَّة مُفارقة للواقع ومتسامية عليه.

1 عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار،سورية، ط:1، 2009. ص199.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 7.

3 عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 202.



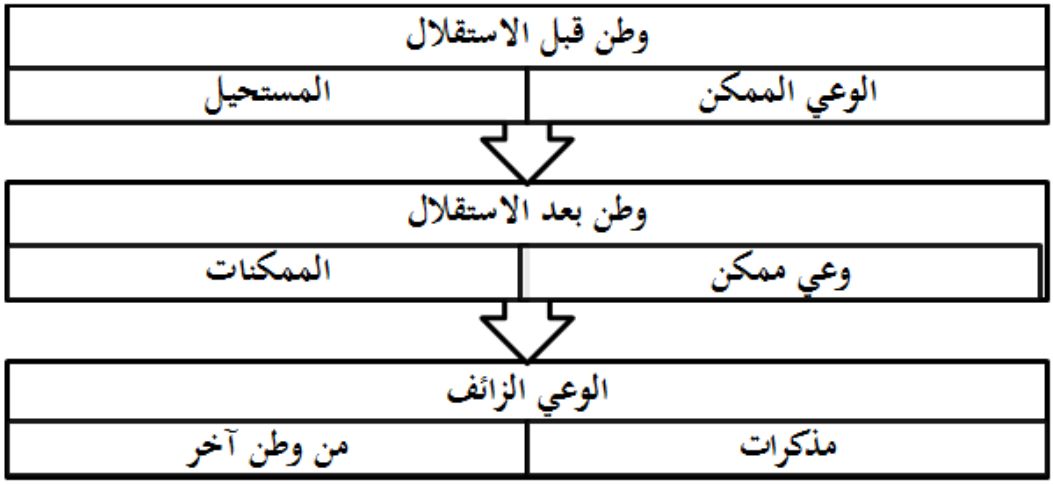
بِالرُّجوع إِلى العنوان وَعقد صلات بينه وبين الإهداء، نَجِد المذكِّرات التِي كُتِبَت من وطن آخر هِي الشَّهادة التَّاريخيَّة وَذاكِرة الورق التي وَثَّقَت تلك الممكنات التي اِغتالت المستحيل، ولا يُمثِّل المستحيل هُنَا استحالة الشيء في التَّحَقُّق لأنه مفارق للطَّبيعة، بل يُمثِّل الوعي الزَّائف الذي بَدّدَهُ الوعي الفعلِي والقائم.

لقد خُطَّ الإهداء على الصَّفحة البيضاء، وشكّل «**ممارسة بوح منفلت من الزمن، تخط فيها هذه الذات جموح القلب إلى الذي كان، وإلى ماهو كائن، أو إلى ما ينبغي أن يكون، وذلك على شاكلة خطوط معبرة، مترعة بالإحساس التواق إلى تخليد بعض لحظات الوجود الروحي العالقة بالبال**».[1]

إِنَّ ذلك المستحيل هُو الصُّورة الذِّهنيَّة التِي رُكّبت عن وطن الاستقلال، هو ذلك الحُلم الطُّوباويّ الذي راودَهم في اليقَظة قَبل المنَام وفي الحرب قَبل السِّلم، وفي ما تَبقَّى من مُستحِيل قَبل أن يُرَاودَه الممكِن ويبدِّده، ولم يُخلّف وراءه سِوى البُكاء على الأطلال «وطني أكبر من وثيقة أو شهادة شاهد..هل أفعل كما فعل الذين **اتخذوا الجزائر المستقلة غنيمة باسم الوطنية والجهاد؟أنا لن أقدم شيئا ولن أستخرج وثيقة، في النهاية يعرف كل منا من هو ومن هم الآخرون سيأتي زمن يرفع فيه عن الحقيقة الحجاب، وتعرف** الأجيال الصاعدة التاريخ الحقيقي»[2].

1 المرجع السابق، ص 203.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص61.



الوعي الزَّائف جسَّدته الصُّورة السَّرديَّة التِي رُكبت عن هذَا الوطن، وهي تَنضَح بالسَّوداويَّة، والمفارقة السَّاخرة التِي تَخلُق مَسافَة فَنيَّة بَين صُورتِيَ الوطن، الصُّورة الماثلة أمامنا اليوم، والصُّورة الحلم التي كان يجب أن يكون عليها، وبذلك هتكت السّخرية والتِي تُقدِّم حُدُود الوعي بتلك الأزمة صُورة الوطن المثَال، لِتجسّد صُورَة الوطن الآخر مُجَردا من كُلِّ المثاليَّات.

تطالعنا الرواية بمقطع سردي يُحاكي صورة وطن، يشبه أيَّ شيء إلّا الوطن.

«هو الوطن..

لفظك الوطن..ذلك الذي حضنه مزروع بالأشواك، وكان رؤوفا معك حد السادية، تكرم عليك بأن جعلك غريبا فيه.

وأطبق عليك بين أحضانه حتى قتل فيك التطلع، وسال دمعه عليك حتى أغرقك.

ورفعك فوق رأسه حتى أصابك الدوار، وصرت من السماء على مقربة جنون.

كفاك جحودا للنعمة، وعد إليه كي ترضيه». [1]

في رواية "موت ناعم" هناك شكر وإهداء سنقاربهما على أساس أنَّهما إهداءان، خصوصًا أنَّ الشكر جاء على شكل إهداء.

1 المصدر السابق، ص34.

ما يلاحظ على كلا الإهداءين الخاصّ والعام، هو حضور المرأة كعنصر مهيمن، ولمّا كان الإهداء كلمة واصفة تعتمد التّلميح والتّكثيف في نقل عالم الرّواية، فإنّنا نشهد امتداد موضوع الرّواية من النّص الرّوائي إلى المناص، وعلى اعتبار أسبقية الوجود الزّمني بينهما، أي إنَّ النّص انبنى معماره ثم تمَّ بعد ذلك كتابة إهدائه، ويبقى احتمال حصول العكس أمرا واردا، أي إنّ النّص أهدي كفكرة قبل أن يتجسد، فإنّ الانتقال سيكون من المناص إلى النّص، وفي الحالتين، هذا الانتقال يولّد تواصلا دلاليا بينهما.

جاء الإهداء الأول مخصّصا لشكر شخصية واقعية متعيّنة بالاسم الكامل "وافية بن مسعود"، مسبوقا بلقبها العلمي "دكتورة" كما يشير فيه الكاتب لاستلهامه من مجموعتها القصصّية، والإهداء في صيغته التفصيلية ورد بالشكل الآتي:

«شكر خاص للقاصة والروائية الدكتورة وافية بن مسعود التي استلهمت من مجموعتها القصصية (وتحضرين على الهوامش) بعضا من روح هذا "الموت الناعم"، وتحمّل نصه بنوازع الحياة في (هوامشها) المبثوثة في ثناياه، والتي كانت تصارع سكراته».[1] يتضمن هذا الإهداء حضورا لمهدَى إليه معلن عنه، وهو حضور يدل في ظاهره عن الوعي الثقافي المشترك بينهما والمتمثل في الكتابة الإبداعية.

غير أنّ القراءة الثقافيّة يمكن أن تأخذنا إلى ما هو أبعد من النّص، فالإهداء يمكن أن يأخذ بعدا إيهاميا، أو غطاء يتستر خلفه الروائي لتقريب صوت المرأة في الرواية للمتلقي، ولإزالة الفوارق القائمة بين كتابة الرجل عن المرأة، وكتابة المرأة عن مثيلاتها من النساء، الأمر الذي يجعلنا نسلّم بأنَّ الرواية جاءت إسماعا لصوت المرأة وهي ترصد حياتها في عوالم ذكورية، وأن الإهداء جاء مفكّكا للنسق الفحولي، فهل الرواية نقلت المرأة من الحضور على الهوامش القصصية إلى الحضور على المتن الروائي لتخلق أنوثة اللغة؟

وهل يمكن أن يَسْلم هذا النقل من تأثير الذاكرة الفحولية المخزنة في لاوعي الرجل عن المرأة؟ وهل تملّص الروائي فاعلية النسق الفحولي؟ وهل يفكّك الإهداء النَّسق، أم يُعيد بناءه وإخراجه في صورة جديدة؟

هل حضور المرأة في المتن يتسامى على الرؤية الذكورية للعالم، وهل استطاع أحمد طيباوي الإفلات من سطوة الأنساق الإيديولوجية المركبة عن المرأة، ومن الوصاية الأبوية للرّجل ؟.

---

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 7.

جاء الإهداء العام على النحو الآتي:

«كُلُّ هَذَا النَّزِيفِ من أَجلِ..

اِمرَأَةٍ مُستَحِيلَةٍ سَكَنَتِ القَلبَ

كَمَا وَطَنٌ مُعَتَّقٌ فِي كَأسِ الأَمَانِي»[1].

كُتب الإهداء على شكل أسطر شعرية، فتعرّض للانزياح كسمة أسلوبية تمارس غوايتها الجماليّة التي تتخفّى وراء سِتارها الأنساق الثّقافيّة، فالإهداء وتبعًا للوظائف الموكولة إليه نجد أنّه يحقق الوظيفة الدلالية، والوظيفة التداولية. فالأولى أي الوظيفة الدلالية تُعنى بالعلاقة الدلالة التي تُبنى بين الإهداء والمهدَى إليه، أمّا الوظيفة التداولية، فتعمل على تنشيط الحركة التّواصلية بين المُهدَى"العمل الإبداعي" والمهدى إليهم.[2]

وفي إهداء الرواية نجد أنَّ الوظيفة الدلالية تقوم على العلاقة الدلالية بين الإهداء والمرأة كمهدى إليه، حيث تؤدي المرأة عدة أدوار؛ فهي الموعز والمحرض على الكتابة، كما أنّها موضوع الإهداء، وهي موضوع الرواية، فهي تؤدي دور الموضوع على مستوى كل من النّص و الإهداء على حد سواء.

ويتحدث الكاتب عن امرأة مستحيلة سكنت القلب، فهل هي المرأة المحبوبة التي استحال بلوغ مرامها، لكن السطر الثالث يضعنا أم شخصيّة المهدى إليه وبذلك تكتمل الصورة، فهي المرأة الأنموذج والمنشودة التي شبهّها بالوطن الذي ظل حبيس الأمنيّات، والرّواية تعضد هذا الطرح عبر المشابهة التي تُقيمها بين بطلة الرّواية "سعاد" والوطن اللّذان استباحهما المطلق « إنَّ حالها يشبه حال الوطن، ينبطح لمجرد أن من يعتلون الكراسي الفخمة ويحتجبون عنا خلف مكاتبهم الفاخرة يدعون امتلاك المطلق...المطلق في تاريخ يدّعون صنعه...ومن ثم يكون أي جدال أو نقاش أو مراجعة لهم محض عبث ممجوج لأن المطلق يكفينا شر التفكير. تبا لي وللمطلق الذي يستبيح ويغتصب المستقبل باسم"مطلقة..."تبا لحياة في المنتصف، لحياة شريدة بين بين»[3]

1 المصدر السابق، ص9.

2 ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 99.

3 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 18.

وبالنظر إلى الوظيفة التداولية فالإهداء يخلق تواصلا دلاليا بينه وبين المتن الروائي، فتيمة النَّص الرّوائي تتبدى بادئ ذي بدء على المناص الإهدائي، لتكشف أنّ الرّواية اختارت أن ترصد حياة المرأة ضمن عوالم ثقافيّة، اختار لها الروائي صفة الموت الناعم.

وعلى اعتبار أن الإهداء رسالة فهو عنصر من العناصر المشكّلة لخطاطة التواصل، ولما كان لكل عنصر وظيفة يقوم بها، فإنّنا سنركز في مقاربتنا للإهداء على الوظيفة النّسقية، التي يولّدها النّسق كعنصر طارئ ومُستحدث على خطاطة التواصل، حيث ألحقه "عبد الله الغذامي" بالعناصر الستة التي جاءت في نموذج العالم اللّغوي رومان جاكوبسون(Roman Jakobson).

تهتم الوظيفة النّسقية بالمضمر والدلالة النّسقية، فإذا نظرنا إلى طرفي الإهداء، المهدِي والمهدَى إليه في كلا الإهداءين، نجد أنَّهما يقومان على ثنائية (المؤلِف، والمرأة)، أي ثنائية (رجل/امرأة)، وما يماثلها (ذكورة/أنوثة)، أي إنّ السّرد يستحضر المحكي الأنثوي في بيئة وفضاء ذكوري، إنّه سرد موضوعه المرأة ضمن الحاضنة الذكورية، فالإهداء أسهم في بناء أفق انتظار قرائي يجعلنا ندخل الرواية ووعينا يترصد كشف النّسق المضمر والمغيّب الذي سيغير مساره وتمركزه، منتقلا بذلك من دوائر التغيّيب والتّخفي إلى دوائر الظهور والتّجلي.

فهل حضور المرأة على عتباتها يتساوق مع حضورها في المتن، وهل الحضور على هوامش النّص يعادل حضورها كمركزية نصيّة.

يُشبّه الكاتب فعل الكتابة بالنّزيف، وهذا النزيف من نوع خاص إنّه نزيف أسود على ورق أبيض، لقاء السواد بالبياض، وهذا الاختراق لبياض الصفحة يمثل «حالة نزيف لغوي ظل فيه الكاتب ينزف دماء لغته وذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية، وفي تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني والنفسي والانفعالي».[1]

1 عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:3، 2006،ص 201.

وتلك الشحنات المتولّدة عن نزيف القلم، انعكست في صورة صمت لغوي عُبّر عنه بصريا بنقطتين أفقيتين وهما نقطتا التوتر، اللّتان عكستا توتر المهدي "المؤلِف" لحظة استحضاره شخصية المهدى إليه، قبل أن ينتقل إلى سطر جديد ويصفها بالمرأة المستحيلة والتي جُرَّت بكسرتين، لأنها شغلت نحويا رتبة "مضاف إليه".

في حين أن الوطن الحلم والمعادل في الإهداء للمرأة لم يخضع لنحو اللغة ورفع بضمتين*، تينك الكسرتين هما معادل موضوعي للموت الثقافي الذي تعايشه المرأة في هذه الرواية، والذي يحقق المسلمة الثقافية القائلة بأنَّ «الكتابة رجل والحكي أنثى».[1]

فهل سيعمل المؤلف على مداهنة النّسق الفحولي بتأنيثه للّغة وحملها على استعمال أنا المتكلم، أم أنّه سيُفعّل من تكريس نسق الفحولة وسيَخضع للنّسق، لأنّ في الغالب الأعم نجد أنّ «الرجل يكتب المرأة في لغته هو وليس في لغتها ويستنطقها حسب منطقه ويديرها حسب هواه فيها. ولم تعد المرأة ذاتًا لغوية أو ثقافية، ولكنها صارت مجرد موضوع أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز والتحميل الدلالي الذي يدور دائمًا حول قطب مركز واحد هو (الرجل)».[2]

فالإهداء يخلق جدلا بين نسق أنثوي ظاهر، وآخر فحولي متخفٍ، فأيّهما سيستحكم على منحى العلاقات داخل الرواية، وهل ستفكك الرواية المسلمة الثقافية القائلة بكتابة الرجل وحكي الأنثى.

---

* يمكن العودة إلى مقالنا مع د.صورية غجاتي، الموسوم بـ: قراءة ثقافية لرواية موت ناعم للروائي أحمد طيباوي، نشر في مجلة إشكالات في اللغة والأدب، بتاريخ 02-03-2022 على الرابط:
.https://www.asjp.cerist.dz/en/article/181637

1 عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 29.

2 المرجع نفسه، ص34.

خلاصة الفصل:

قاربنا في هذا الفصل عناصر من مجموع ما يدعى بالمناص الثقافي، وقمنا بتقديم قراءة الثقافية لأهم مناص في الرواية وهو العنوان وكذا عنصري التصدير والإهداء اللّذين لا يقلان أهميّة عنه، حيث تمكنا من الوقوف على ملاحظات تؤشر على أنَّ روايات "أحمد طيباوي" الأربع، المقام العالي، موت ناعم، مذكرات من وطن آخر، اختفاء السيّد لا أحد، قد استثمرت في فاعلية الأنساق الثقافية على مستوى المناص الثقافي لتزيد من الحمولة المعرفيّة للعتبات، الأمر الذي استدعى قراءة ثقافيّة منفتحة على سياق ينتقل من المناص إلى النّص، فالنّسق الثّقافيّ الذي شكّل وعي النّص، يمكن أن يزحف ليؤثر في تشكيل مناصه. كما يقول جيرار جينيت(Gérard.Genette) "احذروا العتبات" لأنها يمكن أن تكون خطابا مضللا فقيمتها الجمالية يمكن أن تضمر دلالة نسقية.

على مستوى العتبة العنوانية، شكّلت عناوين الروايات خطابات دلالِية منفتحة على القراءة والتَّأويل، وقد اكتنَزت محمولات ثَقافية اِستدعت مُحاورتها بِوصفها علامات ثَقافية، توازي أهميّةً الخطَابات الرِّوائيَّة التي عنونتها.

كما كان للخطاب الموازي الداخلي المتمثل في التصدير والإهداء كلمته الدلالية، واستطعنا الوقوف على ما يمكن أن يدلنا على الأنساق الثّقافيّة المحرّكة للخطاب الرّوائي.

الفصل الثالث: جدل الأنساق الثقافيّة والفعل الاجتماعي

المبحث الأول: التوازن التفاضلي والنسق الثقافي

التّوازن التّفاضليّ في الرّواية واستحكام نسق القوّة

المفاضلة بين المثقف ونسق السلطة

المبحث الثاني: النّسق الفحولي المفاضلة الذّكوريّة الأنثويّة

المرأة كفاعل اجتماعي بحريّة مقيدة

المرأة والسُّلطة الرّمزيّة ذات القيمة الصّفريّة

الرّجل ونسق التّمرُّد

الكتابة الذّكوريّة/الكتابة الأنثويّة بين الهامش والمركز

المبحث الأول: التّوازن التّفاضلي والنّسق الثّقافي

إنَّ الوصول إلى حالة التَّوازن بين مستويات القوى تقتضي تساويا بين الأطراف المتنازعة، غير أنَّ ديناميَّات القوة والتجاذبات الحاصلة بين الأطراف قد تؤدّي إلى اختلال في التَّوازن، فتميل كفَّة قوَّة على حساب قوَّة أخرى، وهنا نشهد معادلة غير متكافئة الطَّرفين، ولإعادة الوضع إلى نصابه التَّوازني، وحفاظا على هذا النَّسق التَّوازني الذي يصبغ العلاقات عامَّة والإنسانيَّة بالأخصّ، صيغ مصطلح التَّوازن التَّفاضليّ، حيث «يشير التّفاضل إلى تفاوت الأطراف المتفاعلة من حيث القوة».[1]

يمثّل التَّوازن التَّفاضليّ أحد أشكال التّوازن، وهو نمط معين من أنماط التّوازن المجرّد التي حدّدها تالكوت بارسونز (Talcott Parsons) ويرتكز هذا التوازن على مبدأ غير عادل إذ يتم وفقه تغليب الطّرف الأقوى على الطّرف الأضعف واستغلاله بشكل يجعله لا يأخذ نصيبه بشكل كُلّي، ويكون للمعايير الاجتماعيَّة في ذلك الدور الفاعل في تعزيز قيمة اللاتكافؤ في هذه العلاقة، وهذا بانحيازها الجائر للطّرف الأقوى.[2]

وممَّا يلاحظ أن حالة الاستقرار والتَّوازن التي يخضع لها هذا التَّفاضل تأتي في صالح الطّرف الأقوى، على حساب الطّرف الأضعف وهذه المعادلة تستند إلى استدماج القوة في المعايير الاجتماعيَّة التي تحكم علاقة القوة بين الطّرفين وتمثّل عنصر تثبيت نسبي للتّوازن القائم على التّفاضل.

أردنا أن نطبّق هذه النَّظريَّة على روايات "أحمد طيباوي" لنتتبع الجدل الذي تخلقه الأنساق الثَّقافيَّة بين الحفاظ على التّوازن التفاضلي، ومحاولة إلغائه وتفكيكه.

1. التّوازن التّفاضليّ في الرّواية واستحكام نسق القوّة:

في رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، نلاحظ تشكلا للتّوازن التّفاضليّ، الذي كما قلنا سابقا يسخّر كل إمكانيّاته لدعم الطّرف الأقوى في طرفي المعادلة، فبينما تعزَّز قوّة الطَّرف القوي، نلحظ أنَّ هناك إضعافا

1 عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، التوازن التفاضلي صيغة توليفية بين الوظيفة والصراع، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008، ص257.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

للطّرف الضعيف وتعزيز لضعفه، وكأنَّ العملية تنبني على ميثاق ضمني لاسْتِتْباب واِستقرار الأمر الرَّاهن على ما هو عليه، القوّة ندعمها، والضعف نكرِّس خضوعه، فالكفة تميل للأقوى، وتبقى كفّة الضعيف خفيفة الميزان.

يمكن تطبيق هذا المعيار على السَّيد **"لا أحد"** الذي استغلَّته الحياة فصار يرقّع حياة الآخرين، ولم يتوان في أخذ أدوار ثانوية، هي أشبه بدور الكومبارس في المشاهد السِّينمائيَّة، فرغم أنَّه يؤدي مجهودا إلا أنَّه يقبع في الخلف، وهكذا كان "لا أحد" فقد قَبِلَ أنْ يشتغل مقابل الحصول على جزء يسير من راتبه، وذلك لأنَّه فقد بطاقة الهويَّة الوطنيَّة الخاصّة به، أو بالأصحّ تخلَّى عنها، هذا الأمر كان مسوّغا ليجعله الحلقة الأضعف، في المقابل نجد الطَّرف الآخر العنصر القوي والمهيمن الذي يحتل قصب السَّبق في معادلة التَّوازن التّفاضليّ، وهو صاحب الوظيفة الفعلي الذي يأخذ الجزء الآخر من الرَّاتب نظير مجهود قيمته صفريَّة.

وفق هذا المنطق اللّامتكافئ ترتسم معالم التّوازن التّفاضليّ الذي يحسم المفاضلة بين طرفين غير متناسبين ومع ذلك يضمن التّوازن الظّاهريّ بينهما، ويضمر صيانة مصالح الطَّرف الأقوى في العلاقة على حساب الطَّرف الأضعف، لتبقى بذلك القوّة هي الفيصل في المفاضلة التي يتأسَّس عليها هذا الشكل المجرد من التّوازن.

تطالعنا الرّواية بأحد المحطّات التي حطّ بها قطار حياة شخصيَّة البطل "لا أحد" وأحد الأدوار التي أدّاها في حياته كشخصيَّة مهمّشة، يقول السَّارد على لسان لا أحد «اشتغلت زبالًا لثلاث سنوات، لم يشفع لشريد مثلي مستواه الجامعي ولا كونه إنسانا، واستغلني من استطاع أن يفعل ذلك. نسيت تقريبا كل ما تلقيته في الجامعة، ولقنتني الظروف دروسًا أكثر رسوخًا. زبال من الباطن، يتقاضى أحدهم الراتب ويمنحني جزءًا منه. حمّلت القمامة فوق الحمير في أزقة القصبة الضيّقة، وأكلت بقايا طعام كنت أجده في المزابل ...بشر بلا عدد يقتاتون من المزابل ».[1]

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص36.

لقد بقي "لا أحد" بدون اسم وبدون أوراق ثبوتيَّة، الأمر الذي استغلَّه أحد الأشخاص وأوكل إليه العمل في وظيفته كبديل عنه، ليتقاضى هو الأجر ويمنحه منه جزءًا ضئيلا، في الوقت الذي يستوجب أن يتقاضى "لا أحد" كلَّ الرَّاتب، فالعائد المادّيّ المقدم في العمل والوظيفة يكون نظير الجهد المبذول.
لكن في واقع الأمر نجد صاحب الوظيفة بأوراقه القانونيَّة، وعلى الرَّغم من اختراقه للقانون وتهرّبه من مهامه بإسنادها لأشخاص آخرين يبقى يتمتّع بصلاحيَّة أكبر، ويسانده من حوله حيث يتم التّستّر عليه والتّكتّم على فعله، في حين يتّم الضّغط على "لا أحد" ليتم استغلاله أكثر فأكثر وحتّى لا يتجرّأ على الاعتراض على الأجر الذي يتقاضاه، وهذا كلّه حفاظا على الوضع على الشّاكلة ذاتها، وحتى يبقي الأمر مستتبًّا.

تختزل شخصيَّة "لا أحد" خطاب الهامش الاجتماعيّ، والطبقات المسحوقة منه، وتاريخ استغلالها من طرف المركزيَّات الاجتماعيَّة التي تحولت إلى عبوديَّة مُقنَّنة، تتوزّع في ثنائيّات (مركز/هامش)، (تابع/متبوع)، (سيّد/عبد)، (ضعيف/قويّ)، وتحتكم العلاقة بينهم لمبدأ غير متكافئ « بقدر ما تتضخّم "أنا السّيّد"، وينهار الرّباط الإنسانيّ بينه وبين المسود، يصبح الأوّل أسير ذاته، وينحدر الثّاني إلى أدنى سلّم الإنسانيَّة.ويصبح عنف علاقة التّسلّط مضافًا ومتفاعلًا مع قسوة الطبيعة واعتباطها، هو القانون الذي يحكم حياة الإنسان المقهور بأجمعها».[1]

في حادث عرضي من أحداث الرواية وهو موت عامل نظافة دهسته الشاحنة التي يعمل عليها، وبعد اتهام "لا أحد" من طرف زملائه بالتقصير في مساعدة زميلهم، يخرج هذا الأخير عن صمته منذّدا بحالهم المزري، وكاشفا عن وجه من أوجه التواطؤ الجماعي الذي يحفظ الوضع القائم ويعزّز ثبات واستقرار التّوازن التّفاضليّ، الذي يكرّس بدوره لتفعيل نسق العبوديَّة في صورته المستحدثة، فيتحدث عن ردّة فعل زملائه قائلا «حاصرني الزّملاء بنظراتهم، كأنّي من دفعه تحت الشاحنة، وربما شكّوا فيّ من البداية. مجرّد حمقى، بدل أن يطالبوا بحقوقهم ويخرجوا من حالة العبوديَّة المقنّنة».[2]

1 مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 40.
2 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص37.

ذلك الموقف يقودنا إلى فكرة مفادها أنّه لا يمكن حصر التّقصير في إذعان الفئة المستضعفة لأصحاب القوة فقط، وإنَّما هناك أنساق ثقافيَّة كامنة تتحكّم في استقرار التّوازن التّفاضليّ، إذ نجد أنَّ المعايير الاجتماعية تعمل كنموذج متحقّق أو متصوَّر لما ينبغي أن يرتضيه صاحب القوة، فهي تصاغ وفق مبدأ التفاضل مما يشرّع العلاقة التفاضلية بما تنطوي عليه من صور التَعَسُّف والتَسَلُّط، وتساعد في جعل القوّة كنقطة تركيز بؤري كما تعمل على الإشراف على أدوار القوّة وأدوار الخضوع والمسافة المتشكلة بينهما.[1]

وحسب هذا الطّرح نجد أنَّ المعايير الاجتماعيَّة التي تعد نتاجا ثقافيا، بما في ذلك القيم والعادات والتّقاليد، تمثّل القواعد الأساسيَّة لسلوك الأفراد والجماعات؛ أي ما يتم فعله، وما يجب أن يُفعل، إذ تسعى إلى تقويم السّلوك وتطويعه فلا يخرج عن الأطر المتعارف عليها والمعمول بها، وكذا المتوقّعة التي خَبروها قبلًا في ظروف مشابهة، فتوقّعات الدور لا تدع الأمور تخرج عن السّيطرة، وتدفع بالعلاقات إلى طريق المهادنة واستتباب الأوضاع كما حدّدتها المعايير الاجتماعيَّة، والتي تقوم كذلك بدور المحفِّز والخزّان الثّقافيّ الذي يُفاضل في عمليَّة التّوازن لصالح سلطة القوة والقيام بدعمها، وهذا الفعل يصاحبه تكريس خضوع الطّرف الآخر، مع المحافظة على مسافة الأمان التي تجعل من الحليف القويّ في مأمن من حدوث تغيرات قد تؤدي إلى انقلاب على مستوى موازين القوى، واختلال التّوازن التّفاضليّ الذي يؤطّر علاقة (قوي/ضعيف).

إنّ من الملاحظ وما يسترعي التّنويه إليه، أنَّ تلك المعايير الاجتماعيَّة لا تعمل بمفردها، فنجد أنَّ من يحفظ للتّوازن التّفاضليّ استقراره هو تلك القابليَّة التي تتوفّر لدى الأشخاص أنفسهم لدعم أدوار القوة، وهذا المسعى يكشفه دورهم السلبي غير الفعّال اتجاه وضعهم، ويمكن القول بأنَّه دور ذو فعل مثبط، مردّه تبنيهم واختيارهم لسلبيَّة الوعي الذي ينتظم وفق مستويين:[2]

1 ينظر، محمد عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ص257.
2 المرجع نفسه، ص259.

- ✓ المستوى الأوّل: يكون فيه الأفراد على إدراك تام بحقيقة التشوُّهات التي تتخلّل علاقة القوة، مع ذلك لا يوجد ردّ فعل أو رفض للواقع ، وقد يرجع السّبب في ذلك لعدم تكوين وعي شامل، أو أنَّ صاحب القوة قد تمكن من بسط قبضته على النّسق الاجتماعيّ.
- ✓ المستوى الثّاني: يتمثل في أنَّ الأفراد يشعرون بسوء الوضع، ولكن لا يدركون حقيقة الوضع القائم بسبب التّمويه الذي تحدثه المعايير الاجتماعيَّة في مستويات الوعي، علمًا بأنَّ الشعور بسوء الوضع، يمثّل خطوة هامّة في مسار انبثاق الوعي الحقيقي.

لم تقتصر سلبيَّة الوعي في الرّواية عند السيّد "لا أحد" بل انتقلت لشخصيَّة أخرى، وهذا الانتقال يحمل في طياته استحكام الوعي السلبي كنسق سلبي لا يقتصر على أحدهم كحالة شاذّة، وإنّما هو نسق مستحكم في مفاصل حيوات الطّبقة الهشّة من المجتمع، أو كما تدعى الهامش الاجتماعيّ، تورد الرّواية الانسحاب الذي كان سَيُحدِث أثره ويؤدّي لاختلال معادلة التّوازن التّفاضليّ، قبل أن يعود إلى اتزانه ويحافظ على حالته الأولى التي تخدم الطّرف الأقوى وتدعم مصالحه، جاء في الرّواية على لسان "السّيّد لا أحد" «تكاسلت في الشّهرين الأخيرين من السّنوات اللّعينة الثّلاث، وقد وجد تعيسا آخر استبدلني به، لما قررت الرحيل ».[1]

إنَّ القائمين على إبقاء وضع التّوازن التّفاضليّ على صورته الثّابتة والمستقرّة، وذلك حفاظا على مصالحهم، في استعداد تامّ لأيّ طارئ قد يحول دون استتباب الوضع على ما هو عليه، والأمر لا يقف عند توقّف أحدهم عن العمل واستبداله بآخر، كمن يغيّر قطعة غيّار آلة بقطعة أخرى، ولا يرتكز الأمر على العمليَّة الاستغلاليَّة التي تكرّس وتعزّز قوَّتهم نظير استضعاف الطّرف الآخر، وإنّما الإشكال الحقيقيّ هو التّغيّر الذي يمكن أن يستهدف الوعي فيحوّله من وعي سلبي "مثبّط الفاعلية" إلى وعي إيجابي يحمل" فاعلية ديناميَّة نشطة "يعمل على قلب الأوضاع ويؤدّي إلى زحزحة التّفاضل واختلال التّوازن.

ففي حالة "لا أحد" الذي اشتغل عامل نظافة نيابة عن أحدهم مقابل الحصول على جزء بسيط من الأجر، وهذا الفعل يؤسّس لسلبيَّة الوعي والتي استمرّت لثلاث سنوات، كانت حادثة مقتل زميله بمثابة الموعز

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص38.

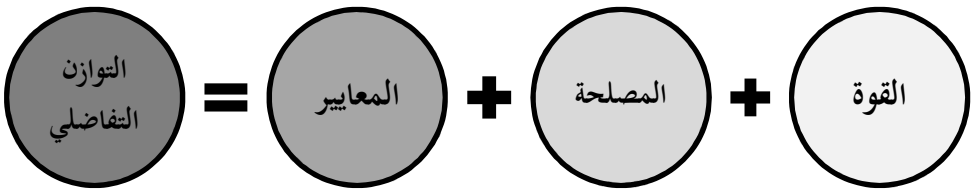
الذي ساعده على درء حالة الاستغلال التي يمر بها، وقد بدأت بوادرها ببداية تقاعسه عن العمل كمؤشّرات بدئية تحمل من جهة فكرة تبنّي وعي انتقاميّ خفي، فظاهريًّا يُبدي خضوعه باستمراريّته في عمله رغم ما يعايشه من اضطهاد، ويضمر انتقاما وتمرّدا بأسلوب مبطَّن خفيّ.

ومن جهة أخرى تكشف عن وجود فعل تغيير سيكسر رتابة الوضع والاستقرار المهيمِنين، وقد أسفرت تلك المقدّمات عن اتّخاذ قرار بالرّحيل والذي يحمل معه مرحلة جديدة تكشف عن استيلاد إيجابيّة الوعي، لكن تلك الإيجابيَّة، لم تؤد إلى اختلال التّوازن التّفاضليّ، وذلك لأنَّ البديل والذي وصفه السّارد "بالتّعيس" ضَمِن استمراريَّة الوضع التّوازني على حاله، ومرَد ذلك أنَّ إيجابيَّة الوضع ظلت حبيسة وعي فردي، ولم تتحوّل إلى إيجابيَّة وعي جمعي.

ومؤازرة لخطاب القوة وحفاظا على استقرار التّوازن التّفاضليّ، لم يترك الوضع رهين الصُّدف، وإنّما سارع مؤطروه إلى إيجاد بدائل وخطط تعويضيَّة تغطي العجز الذي قد يخلّفه من رحل أو مات أو تقاعس، فالقوّة لا تنبني على الصُّدف وإنّما تتم بوعي مُتّقد وتخطيط يشمل الآنيّ والحاضر و ويمتد مداه إلى الأفق البعيد.

وعليه يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها أنَّ التّوازن التّفاضليّ هو نتاج عمليَّة استغراق القوة القائمة على معيار مجحف داخل نظام اجتماعيّ أو المجتمع، وتلك المعايير منحازة بالضّرورة لخدمة ودعم الطّرف الأوّل في الثنائيَّة وهو"القوة"وتلخّصها المعادلة الآتية:[1]

القوة+ المصلحة+ المعايير= التّوازن التّفاضليّ



1 ينظر، محمد عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ص261.

2. المفاضلة بين المثقف ونسق السلطة:

جدليَّة المثقف والسّلطة من أشدّ الجدليّات توتُّرا، ويتجلّى هذا التوتُّر الحاد على مستوى العلاقات التي تحكمهما، ويكونان في الغالب الأعمّ على طرفي نقيض، ولطالما حلّق المثقف بفكره خارج السّرب مخترقا النّسق الذي تشكله السّلطة حفاظا على مصالحها، وفي المقابل تسعى السّلطة جاهدة لإحكام قبضتها على الجميع في إطار توازن تفاضلي يزكّي مصالحها ويبقى الوضع على ما هو عليه.

«إنّ المثقف، بوصفه "وعيًا تعسًا" للمجتمع، يشكّل فئة مستقلّة، يقوم مركزه المعرفي على النقد...والأكثر بروزا هم أولئك الذين يعارضون السلطة، ويكون عملهم سياسيّا قبل كلّ شيء. وإذا جاز القول، يشكّل هؤلاء النواة الصلبة للمثقفين الملتزمين، وهم بذلك فكريّون ومنظّرون أكثر مما هم مثقفون ».[1]

تورد روايات "أحمد طيباوي" المثقف في صراعه الأزليّ مع السّلطة، والذي يعكس المنظومة الفكريَّة التي تبسط قبضتها على العلاقات، والتي تعزّز من قوّة السّلطة وتُسهم في تسَيُّدها على الجميع.

يختلف المثقف فكريّا عن البقية وعادة ما يسبح بفكره عكس التيّار وهذا ما يؤكده "إدوارد سعيد" في تقديمه لتصوّر عن حقيقة المثقف، إذ يرى أنّ المثقّفين الحقيقيّين هم أولئك الذين يرتكنون إلى مبادئ تحقق لهم التوازن النفسي والاستواء الوجداني وذلك من خلال الاعتماد على عاطفة ميتافيزيقية حالمة تتجسد وفقها مبادئ خيّرة تنشد إحقاق الحق والعدل وكل ما من شأنه أن يقع في دوائر مناهضة الجور والظلم، ومساندة الضعفاء، فيحاربون الفساد ويجابهون السلطة الجائرة والمتسلّطة.[2] وهذا الصنف المؤثر، ذو النّزعة التّغييريّة والتّجديديّة المكافحة، يندرج تحت فئة المثقف العضوي، وهم « عناصر مفكرة ومنظّمة للطبقة المضادّة للهيمنة وحلفائها»[3].

1 داريوش شايغان، النفس المبتورة هاجس الغرب في مجتمعاتنا، دار الساقي، لندن، ط:1، 1991، ص 145.

2 ينظر، إدوارد سعيد، صور المثقف، محاضرات ريث، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، دط، 1996 ، ص 23.

3 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 320.

"عثمان لاغوش": اسمه يدل على اتّجاهه السّياسي الذي يسير في خط معاكس مع السُّلطة، والشخص اليساري يقابله اليمين السّلطوي الذي يستأثر بالحكم ويضمن استمراريّته تحت المعطى العام الذي يخدم مصالح اليمين أولًا، ثم يخدم، أو لا يخدم بقية الشعب.

وبصرف النظر عن وضعه السّياسيّ فهو يساري التّفكير لأنَّه مثقّف يعيش وسط مجتمع لا مكان فيه للعقل وإنّما الحكم فيه للمال والعقار والسلطة والنفوذ. فهو عيّنة من عيّنات المثقف المخصيّ، المتشكّل جرّاء خُصاء ذهني* تصفه الرّواية بالرّجل طويل اللّسان وكثير الجدل على الدّوام، حصل على البكالوريا وعمره ثلاثون سنة، انتسب إلى الجامعة ثم هجرها بعد سنتين، وذلك بعد أن وقف على وضعها المؤسف فخرّيجوها كما يقول أضحوا أشبه بضحايا التّسرّب المدرسيّ، كما مارس السّياسة ورأى نفسه جديرا بالزّعامة، حيث «ترشّح لانتخابات المجلس البلدي على رأس قائمة حزب اليسار ولم يحرز حتى مقعدا...كان يحتاج لصفعة بتلك القوة ليفهم طبيعة "الشَّعب الأعمى"...هؤلاء يحبون من يسوقهم كالإبل، لا من يقنعهم ويرفعهم لمرتبة الشركاء...الشّعب الأعمى المنافق الطماع، الذي ينشد حكاما من طينة الملائكة وهو يسلك سلوك الشيطان...يستحقون أن يركبهم تجّار الدّين والانتهازيّون».[1]

ثمَّ استسلم في الأخير للواقع وقام بفتح مكتبة وعاش على مداخيلها، التي كانت لا تلبيّ حاجيات زوجته "زهيّة"، عجز مادّي وآخر جنسي جعلا حياة عثمان الزّوجيّة تنتهي بخُلعٍ، ويكتمل مستوى الانحدار الأخلاقيّ لديه بدخوله في تجارة مشبوهة ومع ذلك لم ينجح لينهي حياته بعد أن استحكم اليأس على تفكيره فمات منتحرا تحت عجلات سيّارة، فكان صورة لمثقف ابتدأت ب « رجل حالم ثم فاشل، ثم مهزوم إلى آخر مدى»[2].

---

* Castration mentale تعبير مجازي للدلالة على حالات صَد الذهن، وعجزه عن توكيد ذاته والتعبير عن ديناميته وخصوصًا عجزه عن التعبير عن قدرته على السيطرة على العالم الخارجي.فالذهن هو أداة سيطرتنا الأولى والأرقى على المحيط. وعندما نصاب بالصّد نفقد تلك السّيطرة (ينظر، مصطفى حجازي، التّخلف الاجتماعيّ مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 243).

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص 78.

2 المصدر نفسه، ص 79.

انتحار المثقف لم يكن جرّاء حالة انتحار تحت عجلات السيارة، فالمثقّف أعدمه التناقض الذي عايشه فكريّا وعاشه اجتماعيّا، انتحر بالأيديولوجيا وأفكاره المتسامية على الجميع المفارِقة للواقع والأقرب إلى الحلم منها إلى الحقيقة. وحتى عندما نصَّب نفسه لسان حال شعبه، تخلّى عنه الشّعب الذي لم يتقبّل فكرة المجازفة، واختيار ممثل جديد لهم، فقد اكتفوا بالموجود بعد أن فقدوا ثقتهم في الجميع، وهم معذورون في ذلك فلم يقفوا إلا على الوعود الكاذبة، فالكلّ أمرهم سيّان، فما كان على الشّعب إلا اتّخاذ المسارات الآمنة والسّير وفق مسار السّلطة وألا يحوموا إلا داخل مدارها.

فقد وصل "عثمان لاغوش" كمثقف إلى أنّ المنطق المستحكم في الواقع، وإلى حقيقة أنّ «المثقف مجرّد دجاجة منتوفة الريش وغارقة في ذراقها. الجيوب الممتلئة وحدها تفرض منطقها»[1]أي إنَّ المثقف بدون سلطة عنصر غير فعّال وسيبقى فعله سلبيّا.

فالمثقّف هنا قد تخلّى عن دوره القياديّ والهادف للتّغيير ووقع تحت سطوة النّسق المستأثر بالسلطة وانتهى به الحال إلى الوقوع في محنة المثقف العاجز عن إحداث الفارق، فانزوى وآثر العيش مأزوما مغترباً عن محيطه الاجتماعيّ. تنازل عن مبادئه ولم يسعفه فكره المثقف على النجاة من فوضى العدميّة التي تحاوط عالمه، فغرق في بؤر الفساد التي استقطبت جميع شرائح المجتمع ومؤسَّساته.

ومن عينة المثقف العضوي تورد رواية "مذكرات من وطن آخر" محكي "مصطفى عبد الباقي"، الذي رفض الرّضوخ وتقبل الأوضاع على صورتها، يتحدث "علاوة دراز عنه" قائلا «مصطفى عبد الباقي، صديقي الأول وضحيتي الأخيرة، المنتقم، سليل الغربة والضّياع، وذي العقل الجبار، وصورة الزمان في انحداره».[2]

وقد قاوم بقلمه، فكتب عن أزمة النّفط ممّا عرّضه لدخول السّجن، فكان مصيره الإقصاء ومعايشة الغربة والاغتراب، يقول السارد عنه « أتعب أمثالك عقلاء الوطن الذين لا يحبون عبث السؤال وفوضى إعادة الفهم لما لقنوه لنا منذ نعومة قناعاتنا»[3].

1 المصدر السابق، ص98.

2 المصدر نفسه، ص 68.

3 المصدر نفسه، ص63.

يحدّد السّارد الجدل الفكري الذي تخلقه ثنائيّة مثقّف/سلطة، وعبر أسلوب المفارقة السّاخر تتضح النّظرة الإقصائية المسلَّطة من قبل السّلطة على من يدعوهم السّارد بعقلاء الوطن، والذين استأثروا بملكة العقل عمّن سواهم، فخالفوا المطلق الذي شيَّد عوالم جاهزة لا تقبل النقاش أو المماحكة، وإنّما تُأخذ كما هي، فيتحول السؤال إلى عبث ويغدو إعمال العقل جرمًا لا يغتفر، لأنَّ الأمور مُسطّرة سلفا كما ارتضتها السّلطة وبالشَّكل الذي يخدم مصالحها «إنّ هؤلاء يصرُّون على الارتكان لمن يزكّيهم، ويهمّشون الأصوات المخالفة...يحبُّون الاستناد إلى الأفكار المطلقة في الثّقافة والاجتماع والتّاريخ...ليقوموا بإسقاطها على الحقل السّياسيّ، وبالتّالي الوصول إلى المطلق السّياسيّ،..ليوهمونا أنَّ ما نحن فيه هو الأفضل كأنَّه حقيقة لا تقبل الجدل أو التّعارض معها».[1]

وعن فضاء المكتبة والكتب ينقل السّارد "علاوة دراز" تصوّره عن الثّقافة والتّثقُّف اللّذان يعمّقان الفجوة الثقافيّة بين المثقف وواقعه فيقول « أذهب إلى هناك تشتري المزيد من الغربة بفائض الاغتراب الذي بداخلك ..أم أردت الهرب من غربتك الداخليّة إلى غربة أكثر امتدادا؟ »[2] فالمكتبة أصبحت فضاء لتكريس الاغتراب، فالكتب تزيد الهوّة بين ما نقرؤه وبين ما نعيشه ونعايشه، وهنا تحدث الصّدمة التي تكرّس لاغتراب أكبر، فهموم المثقف تبدأ مع أول تماس يحدث على إثره تصادم وعيه بوعي مجتمعه.

فالمثقّف بحمولته الفكريّة ووعيه النّقدي المعارض يقف ضِدّ السُّلطة المدجَّجة والمحصَّنة بالأيديولوجيا، والتي تشير إلى عمليَّة « تنظيم وتبرير الأفكار التي تُبرّر السُّلطة والجماعات المهيمنة، على الرَّغم من أنَّها يمكن أن تُستخدم لتشير إلى الأفكار التي تبرِّر كل المجموعات الاجتماعية»[3].

بالإضافة إلى الأيديولوجيا يبرز في ميدان الدّراسات الثّقافيّة مصطلح شديد الصلة بالسُّلطة وهو الهيمنة والتي تتمحور في الأساس على جملة من «الاستراتيجيَّات التي يتم من خلالها الحفاظ على أيديولوجيَّات أو وجهات

1 المصدر السابق، ص 108.

2 المصدر نفسه، ص34.

3 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 218.

نظر للعالم تتعلَّق بالفئات الاجتماعيَّة القوية. وهنا تفهم الثقافة كأرضيَّات للنِّضال وللصِّراع على المعاني، كما أنَّ مفهوم الهيمنة يحتوي على/ أو ضمنًا على قضايا السُّلطة».[1]

وتبرز الهيمنة من خلال مصادرة تفكير الآخر وتبنّي خطاب دوغمائيّ موجَّه يحتكم لجملة النواهي والأوامر: افعل، ولا تفعل. وفق ذلك بلورت السُّلطة مرجعيَّتها الأيديولوجيّة الخاضعة لتلك المسلَّمات والثَّوابت المصاغة خدمة لمصالحها، تورد الرّواية صورا عن الهيمنة التي تتّبعها السُّلطة حتى أضحت تتكلّم باسم الوطن، أو الوطن في صورته المؤدلجة، يقول السَّارد « يتنكر هذا الوطن لمن لا يحبه على الكيفية التي يريد، لا تفكر..لا ترى..لا تقل..لا تتكلّم..لا تعارض..لا تحتج..وإن فعلت ذلك فأنك لا تحبُّه على النَّحو الذي يريد».[2]
هكذا توجّه السّلطة الأفراد نحو الخضوع، والتّطبيع لسياساتها، وإن صحّ القول التَّطبيل لكلِّ قراراتها قسرا أو إلزاما، فيتحوّل المثقف بوعيه النّقدي في عرف السلطة المستبدة إلى حجرة العثرة التي تقف أمام تحقيق برنامجها التّرويضي والإخضاعي الذي يسوق الأفراد نحو التّدجين وتبنّي وعي استلابي مثبّط الفعل والفاعليّة.

كما تستحضر رواية "موت ناعم"سعاد ملياني وخطيبها كريم، كمفكرين مثقّفين عاندا السُّلطة الاجتماعيّة وتزوّجا غير أنّهما لم يفلحا في تخطّي السُّلطة السّياسيّة ممّا حملهما على تبنّي فكرة الهجرة، بعد إجهاض مشروعهما الفكريّ التوعويّ، الذي سخّرا فيه القلم كمعول ينقِّبان به عن الحقيقة وذلك قصد كشف الزّيف الذي اعتراها، لمجابهة قوى الفساد والحدّ من تفشّيه في الأوساط السّياسيّة، فكتب "كريم " مقالة كانت بمثابة فقّاعة هواء أثرها لم يتعد صفحات الجريدة، الأمر الذي دفع كريم لمساءلات عقيمة « لمن نكتب ولماذا؟!كان قد قطع أمره...لن أكتب حرفا واحدا هنا بعد اليوم..سأكف عن اجترار العبث. لن ينفعني في شيء أن أثني على مسيرة السّقوط لأبرأني من أشواط لم أقطعها إليه، كما لن يجديني الاستنجاد بمن يتسامى فجر سقوط البلد بعد ليلهم الذي لفنا أحقابا من الحضور المصادر والرّسوخ المسلوب. أيستنجد غارق بغريق..ثم كيف يسعفنا من أغرق المراكب؟!».[3]

1 المرجع السابق، ص 219.
2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص63.
3 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 212.

هذا هو الوضع العام للمثقّف الذي يضعه مباشرة في مجابهة سلطة عكفت على تشييّد الحصون والقلاع حماية لأتباعها، ومَنحِهم الحصانة التي تجعلهم فوق مستوى الشُبهات، وتسهيل طريقهم حتى وهم ينهبون ثروات هذا البلد ويصيّرونه نحو التّلاشي والتّفكيك، وصل "كريم" إلى حقيقة المثل الشعبي القائل "حاميها حراميها"، عصابة تسرق وسلطة تكفل لها الحماية والتَّغطية الأمنيَّة والسّياسيّة، وضعنا المأزوم لا نحتاج فيه لمن ينقّب عن الحقيقة، فالحقيقة واضحة للعيان، إنّما نحتاج يدا حديدية تضرب عنق الفساد وتجتثه من أصوله وتسقط السُّلطة الداعمة له والمتكفّلة بحمايته.

جاء في الرّواية «دأب الحكم عندنا أن يقبر الحقيقة، وفي هذه المرة كان وزير نافذ وقديم عهد بالنّهب هو من ستطاله المحاسبة. إنّهم يحافظون على توازنات الحكم...ويتناسون بلدا تختل موازينه على نحو مرعب. أصبح للصوص مناصب رسمية، فمن يحاسب من؟! ثم هم يجتهدون في التغطية بعضهم على البعض الآخر، ويتركون الوطن مكشوفا وعاريا ».[1]

وهكذا يبقى المثقف بين مطرقة الحقيقة وسندان السُّلطة، يراوح في مكانه قبل أن يرفع راية الاستسلام ويختار الانسحاب والبحث عن عالم الحريّات الذي عزَّ عليه إيجاد طريقه، في وطن وقع فريسة الطمع والجشع، وغُيِّب فيه الحق العام، وبذا وصل المثقف إلى طريق مسدود يقول "كريم" واصفا حاله «توقفنا عن قول أي شيء، وفشلنا في القصاص للوطن المنهوب لأنَّ العدالة مكبلة بألف قيد وقيد، كما فشلنا في أخذ الثّأر ممّن أوعز بسحق زهرة الآمال».[2]

لقد دفعت الظروف "كريم" دفعا نحو الهروب، وهذا ما جعله متحسّرا عاجزا جراء خذلان مجتمعه وتنازله عن مسئوليّاته كمثقّف، فهو العقل الواعي وانسحابه هو «خيانة للوطن..للذّات..لوجوه مصادر فرحها، وتنتظر أن تقودها النُّخب إلى الخلاص وتعيد لها المستقبل الذي سُرق»[3].

1 المصدر السابق ، ص 213.

2 المصدر نفسه، ص 219.

3 المصدر نفسه، ص نفسها.

تحطمت كلّ تلك الآمال المعلّقة والمعقودة على المثقف الذي كَسرت شوكته سُلطة تزكّي الطّرف الأقوى وتضمن استمرار التّوازن التّفاضليّ، فغلّف التّزييّف الحقيقة وطمسها، وصودر قلم المثقف ومعه تمّت مصادرة رأيه وصوته، فلا صوت يعلو فوق صوت السُّلطة التي تعمل في الخفاء وعلانية على بسط سطوتها وتغيّيب كلّ الأصوات الأخرى، وفعل الهجرة في الرّواية يحمل خطابا مضمرا مؤداه إعلان سيادة السُّلطة وإقصاء المثقف وتغييبه كوعي تُعلّق عليه آمال التّغيير.

المبحث الثاني: النَّسق الفحولي المفاضلة الذُّكورية الأنثويَّة

سنقارب في هذا المبحث معادلة التّوازن التّفاضليّ التي يشكّل طرفاها كما يوضّح العنوان الشخصيّة الأنثويّة والشخصيّة الذكوريّة، آخذين في الحسبان أنَّ الرّواية كاتبها رجل.

وقع انتخابنا للشخصيات التالية: شخصية "السّيّد لا أحد" من رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، "سعاد ملياني" من رواية "موت ناعم، "وهيبة" من رواية "المقام العالي". وقد شغل كلٌّ واحد منهم في الرواية شخصيّة البطل، واضطلعوا بعملية السّرد كسارد عليم بمجريات الحكي، يبدو أنَّ المعادلة تسير إلى التّوازن، فأين التّفاضل وكيف نفاضل بين شخصيّات لا تنتمي إلى رواية واحدة؟ هذه الأسئلة مبرّرة، لكن المسوّغ الذي نتكئ عليه هو: مادام الكاتب واحدا ومادمنا نبحث عن حركة الأنساق الجدليّة داخل الأعمال الروائيّة لمؤلِّف واحد فمن جهتنا وحسب الرؤية التي نصبو إلى بلورتها، هذا المبرّر كافٍ، وأكثر من ذلك فهو محفّز للوصول إلى إقامة المعادلة وإصدار الحكم على نوعية التّوازن الذي تخلقه ثنائية (ذكر/أنثى) والمحتكمة لعقل ذكوريّ، إذ يعد المؤلف أو الكاتب « بمثابة وساطة بين النّص من حيث هو نسق من القيم تنتمي للسّارد، وبين نسق القيم المنتمية للمؤلّف ذاته».[1]

إنّ العلاقة التي تحكم ثنائيّة مؤلِّف/سارد هي علاقة ذات تمفصل مزدوج وتقوم على مبدأ علائقي له بنية مركبة تعمل في الآن ذاته على صنوف من أشكال: التَّطابق، والتَّماثل، والاختلاف، والتَّعارض، والتَّعاطف، والنُّفور، والسُّخرية، والتّجاوز، والإدراج والاشتمال، والإقصاء، والمشابهة، والتّجاوز وهذا ما يخلق

1فلادمير كريزنسكي،من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص215.

جدلا بتوترات عالية، يتوسط العوالم اللّغوية السّردية ذات العلامات السيميائيّة المشكَّلة من جانب المؤلِف وبين ما يتمُه ويكمله السّارد[1].

وتعد الأنوثة والذُّكورة شكلا من أشكال التَّنظيم الثَّقافيّ للسلوكات التي تتناسب اجتماعيًّا مع جنس معيَّن وهي قضية متّصلة بالثّقافة ومتعلّقة أساسًا بالتَّمثيل الثّقافيّ للرجل والمرأة والطّريقة التي من خلالها تمّ تمثيلهما، وهو ما يعرف بمصطلح الجندر* Gender[2].

في دراستنا سنحتكم للجدل الحاصل بين ثنائيَّتي الذكورة** والأنوثة*** على مستوى المتخيّل السّردي والواقعتين تحت عصمة القلم الذُّكوري، الأمر الذي يجعلنا ننطلق من فرضيّة مفادها أنَّ الثقافة الأبوية المتحيّزة، هي الفاعلة والمستحكمة في التّوازن التّفاضليّ لمعادلة (ذكر/أنثى).

---

1 المرجع السابق، ص214.

* يشير مفهوم الجندر Gender إلى المسلمات والممارسات الثقافيّة التي تحكم البناء الاجتماعي للرجل والمرأة وعلاقتهما الاجتماعية. ويستمد المفهوم كثيرا من قوته من خلال تعارضه مع مفهوم الجنس Sex الذي يعد تكوينا بيولوجيا للجسد، والأنوثة والذكورة كشكل من أشكال الجندر يُعدَّان تنظيمًا ثقافيّا للسلوكات التي ينظر إليها على أنها حالات مناسبة اجتماعيًّا لجنس معين. وبالنظر إلى أن الجندر قضية تتعلق بالثقافة بدلًا من الطبيعة، فإنه دائمًا مسألة تتعلق بكيفية تمثيل كل من الرجل والمرأة والطريقة التي تم من خلالها ذلك التمثيل(ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 166).

2 ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 166.

** Masculinity مقولة هوياتية تشير إلى الخصائص الثقافيّة المرتبطة بوجود الرجل، بمعنى أنها عبارة عن بناء خطابي-أدائي يصف وينظّم المعنى الثقافي لوجود الرجل، والذكورة ليست صفة جوهرية لذوات مجسمة، بل هي قضية تتعلق بالتمثيل، أي إنها مشكّلة من طرق الحديث عن الأجساد المؤدبة المحسَّنَة، على هذا النحو، تُعَدّ الذكورة موقعا للنضال السياسيّ حول المعنى في سياق المتنوعة لوجود الرجل (المرجع، نفسه، ص 202، 203).

*** Femininity مقولة هوياتية تشير إلى الخصائص الاجتماعية والثقافية المرتبطة بوجود المرأة، تفهم الأنوثة كسلوك منظّم ثقافيّا، ويعد ملائما اجتماعيا للمرأة، ترى كريستيفا أن الأنوثة موقع ذات هامشي تبوأه الرجل من قبل، على سبيل المثال الفنانون الطلائعيون، والنظام الرمزي الأبوي حاول أن يثبّت كل النساء كمؤنث، وكل الرجال كمذكر، وحوّل المرأة كجنس ثانوي(المرجع، نفسه، ص 82).

كتابة الرّجل موضوعه الأنثى، وكتابة الرّجل موضوعه الذكر، وما يشهد للرّواية أنَّ « لها غواية خاصة مع مواد بعينها، وفي مقدمة هذه المواد (الثُّنائيّات) ذات المرجعيّة المتعدّدة، فبعضه مرجعه لغوي خالص، وبعضها مرجعه بلاغي خالص، وبعضها مشحون بأبعاد فلسفية أو نفسية أو أيديولوجيّة»[1].

ومن بين هذه الثّنائيّات والتي تصدّرت ما عداها من ثنائيّات نتيجة تواتر استحضارها في النّصوص السّردية نجد ثنائيّة (المرأة–الرَّجل)، (الذّكر–الأنثى)، وما يعقبها من مواضيع تخلق بدورها ثنائيَّات أخرى (فوقيّة الرّجل /دونيّة المرأة)، (العقل، القلب)، (القوة، الضّعف).

ولتلك الثّنائيّات منعكساتها الدّلاليّة على النّصوص السّرديّة لما لها من ثقل دلالي وكذا اكتنازها وتشبُّعها بحمولة ثقافيّة من شأنها أن تشحن النّص بمزيد من التّوتّر الذي يعزز اشتغال المفارقة واكتساحها لحيز كبير من السّرد، سواء تعلّق الأمر بمفارقة صريحة أم ضمنية، ملفوظة أم ملحوظة، موقفيّة أم حالية، وهذه المفارقة ستغير تدريجيًّا من تمظهرها المرتبط بالثّنائيّات، لتحل في الأنساق الكليّة، والوقائع الممتدّة، مع محافظتها على الدّور اللُّغوي المحقّق عبر كلّ ثنائيّة[2].

فيمكن تمثيل حركة الخطاب الرّوائيّ بعمل المسنّنات التي تتحكّم في تحريكهما المسنّنة الأكبر وهي للمؤلِّف واتّجاه حركتها وفق حركة عقارب السّاعة، وعلى منوالها تتحرك المسنّنة الخاصّة بشخصيّة الذكر، أما الأنثى فهي تتحرك عكس حركتهما.

1 محمد عبد المطلب، القراءة الثقافيّة، ص 174.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

وهذا أكيد لأنَّ الأنثى ليست كالذكر وستُستحضر من زاوية الآخر الرّجل، لتتحدّث عن نفسها كـ"أنا"وهو وضع مفارق، خاصّة أنَّ عمليّة متابعة السّارد في رواية ما، هي معالجة علائقيّة مركزها الثنائي سارد/ مؤلِّف، وهذا لدورهما الوظيفي الهام داخل الرّواية، إذ لا تخلو من وجودهما أي حركة سردية. فتتم معالجة النّص الرّوائيّ من خلال تتبع علامات السّارد فيه عبر رهانات تأويليّة تتجاوز التّحليل البلاغيّ[1].

يتقنّع المؤلف بالشخصيّة الورقيّة التي ركبها ومنحها دور السّارد، وتفكيك علاقة الزوج (سارد/مؤلِّف)، في هذه الرّواية يسفر في الحقيقة عن وجه من وجوه ثنائيّة (المرأة/الرّجل)، ونظرا لموقعهما الحسّاس، إذ لا يخلو أي حدث سردي من تدخل هذا الزوج سارد/مؤلِّف، فإن الخطاب الرّوائيّ يقع رهين سلطتهما المزدوجة، وفي تلك السُّلطة المزدوجة يكون المؤلف الطّرف الأقوى بينما يكون السَّارد تابعا له.

تخضع ثنائيّة مؤلِّف/سارد بدورها لتوازن تفاضليّ يضمن استمراريَّة الحكي، ويمثّل المؤلف الطّرف الأقوى فيه، فالخطاب لا يخرج عن سلطة واضعه، بينما السّارد يكون الطّرف الأضعف في التّوازن، ولمّا كانت الرّواية لمؤلف"رجل"، ووظيفة السّارد اضطلعت بها "المرأة" فالمعادلة ستتموضع كجزء من مفاضلة الذُّكورة والأنوثة، لكنها تأخذ طابعا سرديّا لأنَّ طرفاها جزء أساس من العمليّة السرديّة، فمن يقود كفة الحكي، المؤلف، أم السّارد، وهل استطاعات المرأة كسارد سيميائي يحيل على مؤلف رجل أن تتحرّر من فحولته وتلجمها، وأن تتحرّر من وصايته الأبويّة وهي ضمن عالمه اللّغوي ووصايته السرديّة.

1. المرأة كفاعل اجتماعيّ بحريّة مقيدة:

تخضع أطراف المعادلة التّفاضليّة لمعطى ثقافي قبلي، ينحاز إلى الذكر ويحصر الأنثى ويؤطرها في صورة نمطيّة ونموذج قار في ذهنيّة الآخر "الرّجل"، هو نموذج المرأة صنيعة الثّقافة، وهي تلك الأنثى التي شكّلتها الثّقافة ماديا ومعنويا عبر التنشئة الاجتماعية والعادات والتّقاليد والأعراف، وبهذا فهي خاضعة لصناعة ثقافيّة

1 ينظر، فلادمير كريزنسكي، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص212.

واجتماعيّة كنموذج قابل للإضافة والحذف، وتبعا لهذا التّشكّل يخفت صوت الأنثى المتمرّدة، ومعه صوتها البيولوجيّ، ويرفع صوتها الثقافيّ عقيرته بحمولة ثقافية تراكمية.[1]

إنَّ المخزون التّراكميّ هو ما يشكّل وعي الرّجل عن المرأة، فالكتابة عن المرأة ترتكن لذلك الرصيد الثّقافيّ الذي جرى تراكمه مشكلا ذاكرة عنها، فأصبحت تلك الذّاكرة تُستحضر لا إراديّا في الموضوعات التي تُطرح عن المرأة وعن كلّ ما يتعلّق بها، وأبرز ذاكرة ركبت عن المرأة هي ذاكرة الجسد، كما صاغتها ما تدعى بالسّرديّات والمرويّات الكبرى والمتمثّلة في السُّرود القديمة كاللَّيالي.

وقد تنبَّه لذلك الناقد "عبد الله الغذامي" فراح يحفر في حكايات شهرزاد ليصل إلى الحكاية النّواة التي توالدت عنها وتناسلت الحكايا المرتكنة لذاكرة صاغتها الحكاية الأم، وكان له ذلك في حكاية بطلتها جارية تدعى "تَوَدُّد" التي حكمت على بنات جنسها بالمصير ذاته.

فقد امتلكت الفطنة وسرعة البديهة فكانت بمثابة كنز يذر على سيّدها الخير الكثير، وذلك بعد أن وقف حاله إثر تبديد ثروته وكلّ ميراثه، ونظير ذلك كافأها بإعتاقها ورد حريتها لتعيش بقية حياتها حرّة، لكنّها أبت واختارت الركون إلى وضعها الأولي كجارية مع سيّدها، مُفارِقةً بفعل الاختيار ذاك المنطق الذي يسعى فيه كل عبد أو جارية إلى التّحرر والانعتاق، فـــهي «حينما امتلكت مقاليد حرّيتها وخلاصها راحت تقرّر الخضوع لنداء ذاكرة الجسد وتسليم نفسها لولي أمرها يفعل بها ما يشاء وتختار العبودية والعودة إلى الطاعة والانصياع. وينتهي بذلك النّص المؤنث بنهاية مذكرة».[2]

وهكذا حكمت السّرود القديمة على المرأة بتأسيس ذاكرة الجسد، التي تعيد إنتاج المرأة في صورتها الأولى "الجارية تودّد"* وهي تختار الخضوع والعبودية بدل التّحرر والانعتاق، فيحدث بذلك انقلاب على مستوى الحكاية، فالرّجل ابتدأ خاسرا وانتهى رابحا ظافرا، والمرأة ابتدأت الحكاية ظافرة متحكمة في زمام القول والفعل، لتنتهي خاسرة، وتلحق بالرجل كجارية، وبهذا فالمحكي الأنثوي يؤسّس لعلو كعب الذكورة، والعبرة نرصدها

1 ينظر، محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص184.

2 عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 206.

* ترد قصتها في كتاب عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 85 ومابعدها.

بالنهايات، حيث انبنت الذاكرة وترسّخت تبعية المرأة للرجل والخضوع لنداء ذاكرة الجسد الذي لازال يتردّد رجع صداه في الوعي الجمعي فيما يتعلّق بثنائيّة (رجل/ امرأة)، وما يتعلق بهذه الثّنائيّة من مواضيع تتوالد عنها وتدور في فلكها.

ولهذا الوضع امتداداته الدّلاليّة داخل المحكي ونجدها مع "سعاد" بطلة رواية "موت ناعم" هي فتاة في عقدها الرّابع، مثقفة أستاذة جامعية لها مقالات تحقّق مقروئية جيّدة، رفضت الانصياع إلى قانون اغتصاب الحريّات تحت مسمّى شرعيّة الزّواج، ورفضت نواميس المجتمع الذُّكوريّ بسلطته المُطْلقة، وبعد مدّة زواج مع رجل تأكدت أنَّه لا يناسبها، اختارت الانفصال عنه، لتعيش تحت اسم إضافيّ هو "مُطلَّقة"، رغم الانكسار الذي خلّفه هذا الزّواج وبرغم ذاكرته المطعّمة بالانكسار والمهانة، إلا أنّ "سعاد" تختار إعادة تجربتها الأولى ومعاودة الكرة بالانتساب إلى مؤسسة الزواج من جديد.

هذا الحدث حرّك لدينا بعض الأسئلة، عمّا تضمره الرواية وعمّا يحركها من أنساق ثقافيّة، وللعلم نحن إذ نركز قراءتنا على هذا الفعل فلسنا نعارضه أو نقلّل من شأنه، فهذا الفعل على العموم لا يخرج عن قانون الفطرة البشرية، وإنّما نبحث عن تصوّر وتمثّل المرأة داخل الرواية ونمعن النظر في تغلغل الثقافة وتأثيرها في صوغ وكتابة المرأة موضوعا، وبخاصة ونحن نقرأ الرواية بوصفها حادثة ثقافية.

تختار "سعاد" الاستجابة إلى نداء ذاكرة الجسد والخضوع لفاعليّة النّسق الثّقافيّ في تغليب صوت الذّكورة على صوت الأنوثة، فالضّغوطات والإملاءات المتعدّدة المشارب: الثّقافة الأبويّة، الذاكرة الفحوليّة، العادات والأعراف، تتضافر لتدفعها لتبنّي طريق الإذعان، وإثر ذلك تكون ذاكرة الجسد هي المستأسِدَة على الوضع ولها بذلك الكلمة العليا، فيتردّد صوت مونولوجي يراوح بين رغبة الانعتاق والتمرّد وبين إلزامية الإذعان والرضوخ، قائلا «أجهلني في حضوره كما لا أعرفني إلا معه...لماذا أتعلق به وأنفر منه في خفقة واحدة؟! ذاك الذي أعادني مهزومة أمامي، بعثرني ورتّبني حتى استويت على خط من الفوضى. كيف ضعت مني عندما

وجدته...كيف محوتُني لما رسمته...وكيف هدمتني لما نحته؟!... يحرقني يجرفني، يكسرني يرمّمني، يحرمني يمنحني...ثم لا أجدني بعد ذلك أبدا».[1]

المعجم الذي يبني ذاكرة الجسد يبدأ من نقطة تُنفى فيها الذّات (المرأة)، في مقابل إثبات الغير(الرّجل) وهو مسعى يتم فيه نفي للكينونة الأنثويّة وتثبيت للكينونة الذكوريّة، وفق ثنائيّات تحتكم لمبدأ الحضور والغياب (أجهلني/ في حضوره)، (لا أعرفني /إلا معه)، (ضعت منّي/ وجدته)، (محوتُني /رسمتُه)، (هدمتُني/ نحته). ومن ثَمَّ تنتقل إلى ثنائيّات ضدّية تكشف عن استسلام تام للذّات في مقابل فاعلية الآخر وتغليبه على الذّات (يكسرني/ يرمّمني)، (يحرمني/يمنحني).فكل العبارات تعبر قيميًّا ودلاليًا على التهاوي والسقوط في دائرة الآخر "الرّجل".

وتبعا لهذا الوضع وتساوقا مع تلك المعطيات نجد أنَّ الرّواية تسير على هذا النّحو حيث « توغّل النّصيّة في تجلية ظواهر التّفاضل على نحو مباشر حينا، وغير مباشر حينا آخر، وهي ظواهر منحازة –بطبعها– إلى الذّكورة، وتستمدّ من الثقافة عناصر هذا الانحياز، ومن ثمَّ تصبح المرأة –بوصفها موضوعا أدبيا– عرضة للإقصاء والتهميش، ومحاولة ردّها إلى (مسكن الحريم)، فكل رجل هو شهريار بمفهوم ألف ليلة، و(سي السّيد) بمفهوم نجيب محفوظ».[2]

وتجدر الإشارة إلى أنَّ ما يمثله ذلك «السّلوك اللّغوي إنّما هو فعالية معتمدة على الثّقافة».[3] فالأنا الذّكوريّة تبني النّسق الفحولي داخل الرّواية، إذ تتعيّن الفحولة بعلاقة طرديّة فكلّما سُحِقت الذّات الأنثويّة وتماهت في الآخر(الرّجل)، كلما أثبتت الفحولة كلمتها وعلو شأنها وتفرُّدها سيادة وغَلبةً، فرضوخ المرأة هو مقياس تجذّر نسق الفحولة وعلامة يحتكم إليها للدّلالة على أنَّ هذا النّسق الفحولي قد استوى على سوقه وبدأت أمارات فاعليّته تتجسّد على أرض الواقع، أو بالأصح على أرض المرأة.

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 20.

2 محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص 185.

3 جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق وهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 1987، ص 240.

تنتهي المونولوجية بعد صولات وجولات، ومدّ وجزر إلى نتيجة التّبعثر والتلاشي والاختفاء، "لا أجدني بعد ذلك أبدا"، حيث يستمر السلوك اللّغوي في استثمار ثقافة الرّضوخ والعودة إلى الأصل فالأصل كما حدّدته قواعد اللغة العربيّة يكون للتذكير، فصورتها كإنسانة لها كيان خاص قد انمحت وصُيّرت إلى العدم، فكأنّما حدث فعل المحو، فتختار العبوديّة والعودة إلى الطاعة والانصياع، إذ ينتفي وجودها الاجتماعيّ بمعزل عن الرّجل. وفي نهاية الأمر تسلّم "سعاد" بهذا الوأد الثّقافيّ قائلة «احتفل بتناثر الصور الجميلة كسرب أحلام هاربة مني...وبمجتمع يقهر امرأة قابعة في مرسمها ...تسعى لإرضائه خوفا...انصياعا...مسخا»[1].

وهكذا ينتهي النّص المؤنث بنهاية مذكّرة فمصير سعاد رهن مطرقة الرجل وسندان الذاكرة المشبّعة بالثقافة الفحوليّة، فخطاب الرجل عن المرأة يقع تحت سلطته ووفق قواعده وإملاءاته، فهو خطابٌ يتمحور حول موضوعة المرأة رؤية ومعرفة، ولا يسلم الخطاب من تدخل واضعه ومؤسسه، والمعروف يستولي عليه العارف استيلاءً ما.[2]

لم يتفرد محكي "سعاد" بطلة رواية "موت ناعم" بالمراهنة على ذاكرة الجسد، ففي المقابل نجد محكي"وهيبة" بطلة رواية "المقام العالي"ينحو المنحى ذاته"، فعلى مستوى الحالة المدنية تتقاطعان في حملهما لصفة "مُطلَّقة" التي يختارها الروائي كوصم اجتماعي لكليهما، كما يتقاطعان في الاستجابة لذاكرة الجسد.

تسعى "وهيبة" للانتماء إلى مؤسسة الزواج رغم التجربة الأولى الفاشلة التي مرت بها والتي خلّفت أثارها النفسية والجسدية، ومازالت ذاكرتها تستدعيها بكثير من الأسى والتحصر وهذا ما يظهره المقطع السردي «وافقت بعد إذ رأت فيه بوابا للجنة الموعودة وهو من زبانية الجحيم، حاولت التذاكي بأنَّ تركب قطار الزواج لما وقف بمحطتها ، وليتأجل العمل إلى حين، كانت تأمل بأنَّ تقنعه بالبحث لها عن عمل دائم..كانت تجربة قاسية ،بل مهلكة وحصادها مرير »[3].

---

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 43، 44.

2 ينظر، علي حرب، الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، 1990، ص14.

3 أحمد طيباوي، المقام العالي، ص 263.

وتجدر الإشارة هنا أنَّ العنف الجسدي المسلّط ضدّ المرأة ما هو في حقيقته إلا« تعبير عن عدم التوازن بين الجنسين واختلال في ميزان القوى بين الرجل والمرأة بهدف قهر إرادتها وتطويعها وإذلالها».[1]

ورغم تجربة الزواج المريرة التي مرت بها "وهيبة" إلا أنّ ذلك لم يثنها عن مواصلة البحث عن شريك جديد، فلم تخلّف لديها –على ما يبدو– عقدة نفسية تجاه الرجال، فالزواج في نظرها مقام هناء ترتقي إليه يخرجها من واقعها المتأزم، ويُسقط عنها وصم مُطلَّقة الذي حشرها في زاوية حادة، فحتى زميلها صاحب الفكر المثقف لم يستطع مجابهة سلطة المجتمع وفضّل الانصياع للواقع الذي يرى في المرأة المطلَّقة كائنا ناقصا، فقد عانت "وهيبة"وصما مزدوجا، تتضاعف تبعاته، فهي امرأة معنّفة خلعت زوجها بعد حروب نفسيّة مدمرة جعلها تُرواح بين معايشة الألم النفسي والجسدي، واعتبار ما سيترتب وما ينجر عنه طلب الطلاق من ردود فعل، وعن حالتها بعد أن يُخلع عليها بعد ذلك وصم "مُطلَّقة"، فبعد أن كانت زوجة معنّفة جسديا ونفسيا، ستصير مُطلَّقة معنفة نفسيا واجتماعيا.

تكشف لنا الرّواية في حدث عابر من حياة "وهيبة" رفض والدة زميلها ارتباطه بها لكونها مُطلَّقة، وهذا الحدث يكشف لنا السّياسة الإقصائيَّة التي تشهدها المرأة المطلَّقة في المجتمع، إذ يتم التَّعامل معها وكأنَّها منقوصة أومستهلكة، وتتحمَّل المرأة وحدها وزر الطَّلاق. فعلى الرغم من الأسباب والمبرّرات الوجيهة والمقنعة التي استحالت معها فكرة استمرار الحياة بين الشّريكين، مما ترتَّب عن ذلك اتّخاذ قرار االطلاق، فإنّ سلطة المجتمع تغض الطّرف عن كلّ ذلك فلا تبحث في أسباب الطَّلاق ودوافعه وإنّما تحصر نظرتها في حدوث فعل الطّلاق، وتوجه نقدها ومساءلتها تجاه المرأة، فتسمها بالمطلَّقة ويكون وقعها أشدَّ وطأة على المرأة من الرَّجل الذي لا تخلّف صفة مطلق لديه أيّ صدى ولا أثر نفسي أو اجتماعيّ، على عكس المرأة التي قد تأخذ صفة "مُطلَّقة" دلالة قدحية فيقال لها باللهجة العاميّة "هجالة".

ويتم التّعامل مع صفة "مُطلَّقة"أو "هجالة" كوصم اجتماعيّ يخلق هويّة ثقافيّة جديدة مختلفة عن الآخرين، فتُعامل المرأة جرّاءها كنشاز، كما يعرّضها ذلك للنَّبذ وعدم التَّقبل الاجتماعيّ، وبذلك تتحمّل المرأة

1 إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، ط:1، 2015، ص 111.

تبعات الطّلاق فتعيش حالة اغتراب عن المجتمع مع إحساس دائم بعقدة نقص جرّاء النظرة الإقصائية التي تُقابَل بها من طرف المجتمع، فتتحوّل المرأة من ضحيّة شخص إلى ضحيّة مجتمع.

أُعتقت "وهيبة" من زوجها ومعاناتها معه، بعد أن عاشت معه أقصى درجات العذاب يتحدّث السّارد واصفا معاناتها قائلا «أكثر ما آلمهما ...تعرضت للاغتصاب وهي متزوجة ، لو كان مجرما اختطفها وفعل بها ما فعل، لتفهمت الأمر وتجاوزته، إذ يحدث ذلك دائما في كلِّ البلاد وفي كلِّ الأوقات، أما أن يغتصب الزَّوج زوجته وينكّل بها، فذلك خبر ما سمعت به من قبل ولا قرأت عنه حتى جرّبته».[1]

وتسعى "وهيبة" لتجديد عهد جديد مع المجتمع فتحاول الانتساب مجددا لمؤسَّسة الزَّواج، كي تتخلّص من وصمها الاجتماعي الذي شكَّلته صفة "مُطلَّقة" فتقبل الارتباط برجل متزوج وله ولدان وزوجة تصارع المرض، فقد انبنى زواجهما على المصالح المتبادلة، فالزَّوج أرادها عونا لخدمة ورعاية زوجته المريضة وولديه، وهي ابتغت مستوى اجتماعيًّا رفيعا وعيشا رغيدا، يسمح لها بالانخراط في المجتمع كقيمة موجبة وعنصر فعّال داخله.

وهذا اللّجوء الثقافيّ والاحتماء في كنف مؤسسة الزَّواج، يعيد إلينا خطاب ذاكرة الجسد والعودة إلى مسكن الحريم الذي يضمن للمرأة الحماية والحصانة الاجتماعيَّة، فالمجتمع مسكون بثقافة إقصاء وتهميش الذات الأنثوية وعدّها حملا ثقيلا على الكاهل يتم التّخلص منه متى ما سمحت الظروف بذلك، وهذا المنطق يدعمه منطوق النّص الرّوائي « البنات في الدّار هنّ محض قنابل موقوتة، والأجدر بمن له البنات أن يزوجهنّ بسرعة، ويتخلص من همّهنّ الثقيل ».[2]

لا مشاحة من وجود فروق بين ما تكتبه المرأة عن قضاياها وما يكتبه الرّجل عنها، فالمرأة تكتب من منظور ورؤية من الدّاخل كونها جزء من هذا النّسق، في حين أنَّ الرَّجل يكتب من منظور ورؤية من الخارج كونه لا ينتمي لذلك النّسق، وعلى العموم فإنّ «هناك فرقا عميقا على مستوى الرّؤى بين الكتابة النسويّة

1 أحمد طيباوي، المقام العالي، ص263.

2 المصدر نفسه، ص217.

والكتابة الذّكوريّة، حيث يعود هذا الفرق في الأساس إلى كون النساء ضحايا فكريّة وعاطفيّة وجسديّة للرجال، ممّا نمّط صورهن في الكتابة الذّكوريّة؛ الأمر الذي دفع المرأة إلى أن تنشئ لغتها الخاصّة بطريقة مختلفة». [1]

إنَّ النّسق الثّقافيّ الذي يبني الخطاب ويتدثّر بجماليّة اللّغة الشعريّة هو نسق ذكوريٌّ و بما أنَّه يعمل بمثابة «نسق التّأثير لا نسق الإقناع فإنَّ النّفس العربيّة قد جرى تدجينها لتكون نفسًا انفعاليّة تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التّفكير، وصارت الذّات العربيّة كائنا شعريّا تسكن للشّعر، ولا تتحرّك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة».[2]

يبسط النّسق الذّكوري سطوته على الأنثى، وهذا ما نستشفه من خلال الوضع المونولوجي الذي لا يسفر في نهايّة المطاف إلا عن ثورة نفسيّة داخليّة حبيسة الذات، حيث ظلت مراوحة بين رغبة الانعتاق والتّحرر، وبين ضغوطات النّسق الجمعي المفضية إلى الخضوع والاستكانة والمهادنة الأمر الذي يحبط فكرة تشكّل عالم الذّات الأنثويّة بعيدا عن الوصاية الأبويّة، وهذا الفعل يكرّس للخضوع، إذ «في كلّ مرّة يتشعرن الخطاب أو الذّات نتحول من حال الفعل إلى حال اللّافعل».[3]

وحالة اللّافعل تلك من شأنها أن تحُدَّ من دور المرأة وتكسبها سلبية الوعي، ممّا يضمن المحافظة على مراكز الذّوات، وعلى التّوازن التّفاضلي مستقرًّا لصالح خدمة الطَّرف الآخر في المعادلة، فهو موت ناعم، ولا مشاحَّة من أنَّ « النُّعومة في خطاب الأنوثة تعبر عن تعاليم عقيدة أي إنّ المرأة الأنثى مطواعة، ومشتكية، ومتذمّرة، إنّ تشكيل الصُّورة المرمَّزة ضمن الخطاب تمكّن مظاهره المحليّة من العمل بطريقة تعبيريّة. إنَّ التي ترتدي الأقمشة النّاعمة...تقدّم نفسها كنصٍّ يستخدم تعاليم الأنوثة باعتبارها مخططات تفسيريّة من أجل أن يُقرأ».[4]

---

1 حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربيّة الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2002، ص 246.

2 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في أنساق الثقافة العربية، ص 105.

3 المرجع نفسه، ص116.

4 رث والاس ألسون وولف، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، تمدد آفاق النظرية الكلاسيكية، ، تر: محمد عبد الكريم الحوراني، دار مجدلاوي، عمان، ط:1، 2012، ص477.

2. المرأة والسُّلطة الرَّمزيّة ذات القيمة الصّفريّة:

لا تحقّق "سعاد" الشّخصيّة البطلة في رواية "موت ناعم" الأمومة، لذا يسند لها المؤلِف أمومة مجازية تجدها في الحب والوصاية على الأخ، وافتقاد سعاد للأمومة إفشال برنامج سردي يقتضي اتّصال الذّات بموضوعها المتمثّل في الأمومة، وهو برنامج يؤدي إلى حالة فصلى عن الموضوع، كما يُضمر تغيّيب السلطة التي يمكن أن تكتسبها المرأة من الأمومة، وبذلك فبدل اكتساب المرأة للسّلطة فإنّها تعاني من افتقار لها.

يفتح السّرد مسارا جديدا للذّات لتَبْني برنامجا آخر في سبيل الاتّصال بموضوع الأمومة، فتجد في الأخ تعويضا معنويا، لتجد "سعاد" في الأخ الابن الذي لم تلده، وترى فيه أيضا الأب الذي فقدته، فتعيش دور الأمومة وتغمره بحنان وعطف مضاعف، تقول السّاردة «كان عمار فارسي الذي اصطنعته بعد ذلك الفارس الذي ترجّل فجأة وارتحل...ومن يمحي من قلبي صورة الفتى اليافع الذي أزهر عاما بعد عام تحرسه خفقاتي».[1]

رغم نجاح البرنامج السّردي، واتّصال الذات بالموضوع الذي يبدو في ظاهره أمرا طبيعيا، قد يضمر معنى مغايرا، فهذا التّعويض يمكن أن يحمل قراءتين، قراءة مباشرة ترى أنَّ هذه الأمومة تعمل على ملء الفراغ الرّوحي الذي سببه غياب الأب، وغياب الابن، أما القراءة المستترة فترى أنَّ هذا الحرمان من الأمومة وما يتبعه من تعويض يجعل "سعاد" كذات لا تمتلك سلطة أمومة مُطْلَقة، وإنّما هي سلطة منقولة أو منتدبة تحقّق بعض الرضا غير أنّها لا تؤدّي إلى الإشباع، لأنَّها سلطة منقوصة الفاعليّة، تقول الساردة: «إنّ لعمار متني الحبيب–في قلبي نكهة العاطفة البكر...وطعم السعادة عند انبلاج الفجر، وهو من نضجت أمومتي على مشاعري إزاءه. ما شعرت أن لخفقاتي عنفوانا، ولعاطفتي أجمل صدى إلا له، هو ابني الذي أنجبته لي أمّي...وهو زماني ذي الوجه الطلق عندما يؤنس قلبي بالمسرّات ويرعاه، قبل أن يتجهم تحت صروف"المطلق»[2].

وبهذا فالمرأة لا تكتسب سلطة الأمومة ذات القيمة الموجبة، وإنّما تتبنّى سلطة رمزية ذات قيمة صفريّة، ليبقى التّوازن التّفاضليّ هو الوضع القائم الذي يحكم علاقة اكتساب السّلطة لدى "سعاد" التي تبقى

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 28.
2 المصدر نفسه، ص 30.

كشخصيّة ورقيّة رهينة اختيار المؤلف، وتجسّد كامرأة موضوعا للكتابة، وخطابا حولها، ومن القمين بالذّكر هنا أنَّ الكتابة بلغة الرجل يمكن توصيفها وتقريب صورتها بانتقال الموروّثات، فهي بمثابة الموروّثة التي تحمل الصفة السّائدة التي لا تنفك تظهر على لغة الخطاب، في حين تظل لغة المرأة مغيّبة وحاملة لصفة متنحية لا تكاد تظهر على ملامح الخطاب، وبذلك فالكُتاب إذ ينشئون خطابا حول موضوعة المرأة، فهم يتقمصونها ولكن بلغة الرّجل، ولو كان بعضهم من النّساء، ويتبنون إستراتيجيّته مغلوطة، إذ وهم يعتزمون تحريرها من سيطرته فإنهم يجرّدونها من الحريّة المنشودة، ويشدّون وثاق قيدها، ولهذا غالبا ما يسفر خطابهم التّحريري عن المرأة على نتائج تخالف مقدماته فيكون ذلك الخطاب أبعد وأقلّ حقيقة من مخططهم المنشود.[1]

تتحدّد بمقتضى هذا الشّكل المجحف والمشوّه أطراف المعادلة التّفاضليّة وفق أطروحة الذّكورة والأنوثة المحدّدة سلفا، والمرتكنة أساسا لنسق فحولي يزكّي الخطاب الذكوريّ بصفته السّائد والمركز، ويطمس الخطاب الأنثويّ الذي يصنفه كخطاب مُتَنحِي وهامشي، أو بالأحرى يعده لا خطاب، فالمعايّير الاجتماعيَّة هي الفاعل الأساس في تكوين هذا التَّصور الذي يفتقد للشرعيَّة، وخاصة في غياب مرتكز منطقي يتكئ عليه ويؤكّد أهليته في قيام هذا التَّفاضل.

وعليه لم ينحصر الصّراع الواقع على الذَّكر والأنثى فقط، وإنّما اتَّسعت رقعته ليشمل كذلك «الصِّدام مع السُّلطة الاجتماعيَّة التي أسكنت الأنثى الهامش، وأعطت الذّكر المتن كلّه، وذلك راجع إلى أنَّ هذه السلطة تعاملت مع الأنثى بوصفها عورة يجب سترها بالثّياب صغيرة، وبالزَّواج كبيرة، مع إسكانها البيت في هذا وفي ذلك».[2] وعن مثل هذا القمع المسلّط عليها كأنثى من طرف السُّلطة الاجتماعيَّة وتبعات تلك المواجهة الصِّداميَّة، تتحدَّث "سعاد" «احتفل بتناثر الصور الجميلة كسرب أحلام هاربة مني...وبمجتمع يقهر امرأة قابعة في مرسمها ...تسعى لإرضائه خوفا...انصياعا...مسخا».[1]

1 ينظر، علي حرب، الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود، ص 14.

2 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص197.

1 المصدر نفسه، 43، 44.

إنّ كل المهادنات بغية إرضاء السُّلطة الاجتماعيَّة مُفضية إلى الاستلاب واغتصاب الحريَّات والاغتراب، كما تضحى الذّات وفق تلك الأطروحات تابعة، فالنّساء لا يمتلكن مواقع للذّات ضمن الخطاب الثّقافي من شأنها أن تسمح لهنَّ أن يصغن أنفسهنّ كذوات مستقلة، وبالتالي فإنهنّ يشكلن هوامش وتوابع للنَّسق الفحولي.

ورغم جهود و«مساعي تأنيث اللّغة لم تتمكن –بعد– من تأنيث الذّاكرة، مما يجعلنا نشهد نصا أنثويا على مستوى الخطاب الأدبي، ولكنه يضمر داخله ذاكرة الفحولة»[1]. وتظهر فحولة الذّاكرة في شكل صور متعددة تكشف ما تشربته النّصوص من الثّقافة وذلك عبر قراءة حفرية تستهدف الطبقات العميقة لها.

على مستوى السّرد الروائي تظهر الذّات الأنثويَّة المصاغة وفق التَّصور الفحولي، وضمن الرُّؤية الذّكوريَّة ممثلة ببطلتيها "سعاد" و"وهيبة "كفاعل اجتماعيّ بحريَّة مقيّدة مشَكلة في صورة «(كائن ثقافي) جرى استلابها وبخس حقوقها لتكون ذات دلالة محددة ونمطية. ليست جوهرًا وليست ذاتا وإنّما هي مجموعة صفات».[2] فمثلا مع "سعاد" بطلة رواية "موت ناعم" تتواثب الظّروف عليها وذلك قصد تنميطها وقولبتها في إطار الفكر السّائد الذي يتخذ مبدأ التّعالي الذكوري، وتتكفل الأم بتلك المهمّة موظفة سلطة الأمومة. وهذه السُّلطة على الرغم من أنّها تحت إشراف ورعاية الأنثى إلا أنّها تشتغل كسلطة محيَّنة تقف على الطَّرف النقيض لتدعم الرَّجل وتتبنّى رؤاه، تتحدث سلطة الأم قائلة «الرّاجل راجل يا بنتي...»[3] وهنا نلحظ فاعليّة النَّسق الذي يستولي على سلطة الأم ويكرّسها لخدمة مشروع الوصاية فتتحوَّل بموجبه «السُّلطة والوصاية الأبويَّة إلى سلطة أمويَّة(نسبة إلى الأم)، هذا القلب فيه من الذّكاء ما فيه، فبموجبه حُوّلت أصابع الاتهام الموجّهة نحو تسلُّط الذّكر لتُدين تسلّط الأنثى، ولتنتقل المرأة من موقع تفكيك هندسة القوة إلى عامل محرّض وداعم لها»[1].

1 عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 203.

2 المرجع نفسه، ص 16.

3 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص17.

1 هدى بوحوش، صورية غجاتي، قراءة ثقافية في رواية موت ناعم، للروائي أحمد طيباوي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، منشورات المركز الجامعي، تمنغست، مج11، ع 1، ج2 . مارس 2022، ص 919.

وفي المقابل تستثمر النصيَّة في العلاقة التي تربط البنت بوالدتها، وتستثمر في علاقة الحب بينهما لتستمر سعاد في تقديم تنازلاتها، فهي رهينة واقعها وفي ذلك تتحدث «قد أبيع نفسي نظير راحتها..نظير سعادة قد تنالها، وقسط من الاطمئنان عليَّ يسعفها ما بقي لها من عمر. كم أحب أن أسعدها، لكن ثمن سعادتها بالنسبة لي هو تماما عمر مثقل بالخنوع والتعاسة ... سعادة أمي تساوي، بالمعنى الحرفي، شقائي».[1]

المقايضة المجحفة التي تخوضها "سعاد" تعكس معادلة التّوازن التّفاضلي التي تبقيها في الطّرف الأضعف مُطعّمة بالاستكانة والرضوخ، وتُسوق كل الظُّروف في سبيل ترسيخ إذعانها ورضوخها لنمطيَّة الصُّورة التي تحدّدت ملامحها بوصفها كائنا ثقافيا مستلب الكينونة، فتُضحّي بنفسها نظير سعادة أمها، وتقيم معادلة غير متكافئة، **سعادة أمي= شقائي**.

هكذا ووفق هذا النّموذج «يظهر فعل النّسق الثّقافي وكيف يتم تجذيره، ليس من قبل الأنا الذّكوريَّة فحسب، وإنّما بتواطؤ عفوي واستكانة أنثويَّة تظهران قوة النّسق وفاعليّته».[2]

فالسّلطة الأمويَّة وُجّهت صوب الأنثى وفُعِّلت اتّجاه قمعها، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على استحكام النّسق الفحولي وقدرته على استقطاب جميع القوى خدمة لرؤاه وتسويغا لخطاب الهيمنة الذّكوريَّة والتسيُّد الذي يتبناه، والذي يقوم بتزكيّته ونصرته وكفالته والتَّغطية عليه.

وبالتّساوق مع أطروحة الفحولة وضمن أطرها، تشكل عمليّة التّنشئة الاجتماعيَّة نسق الشّخصيَّة، حيث يتم تشرّب القيم العامّة للثّقافة والمعايير المجتمعيَّة، وبالتّالي يصبح نسق الشّخصيَّة أداة يحقق بواسطتها النّسق العام أهدافه.[1]ولما كان أسلوب الحياة في المجتمع فعلا مكتسبا فإن التّنشئة الاجتماعيَّة تقوم بدور «الوسط الأوّل والقناة الأساسيَّة التي يجري فيها نقل الثّقافة وانتقالها على مدى الأجيال».[2]

---

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، 17، 18.

2 هدى بوحوش، صورية غجاتي، قراءة ثقافية في رواية موت ناعم، للروائي أحمد طيباوي، ص919.

1 ينظر، أيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ص 70.

2 أنتوني غدنز، علم الاجتماع، تر: فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1 ، 2005، ص 87.

وهي على ذلك عمليَّة تصاحب الفرد على امتداد مساراته الحياتيَّة، حيث « تتخذ بعدًا تكامليًا سلبيًا في نقل تشوُّهات النّسق الثّقافي إلى نسق الشّخصيَّة، فتكون النتيجة، نسق شخصيَّة امتثالي، خضوعي، وذو حساسيَّة متدنيَّة لتشوّهات النّسق الاجتماعي وعملية الإشباع، يميل إلى النمطيَّة، ويبتعد عن التّجديد...ويلوذ بالمسارات الآمنة (هي مسارات الخضوع)، ولو أدى ذلك إلى تنازلات إشباعيَّة».[1] وتلك المسارات الآمنة ذات الطّبيعة الاختزاليَّة والتي تتبنّى الخضوع والخنوع في تأدية الدَّور الاجتماعيّ الذي يتولّد بدوره من حصيلة تلك «التوقُّعات المعَرَّفة اجتماعيًا التي يُتوقَّع أن يحقّقها الفرد في أوضاع اجتماعيَّة محددة»[2]، هي من رسمت شخصيّة"سعاد"، وقادتها إلى تقديم تنازلات جعلتها رهينة نسقها الاجتماعي المشوّه.

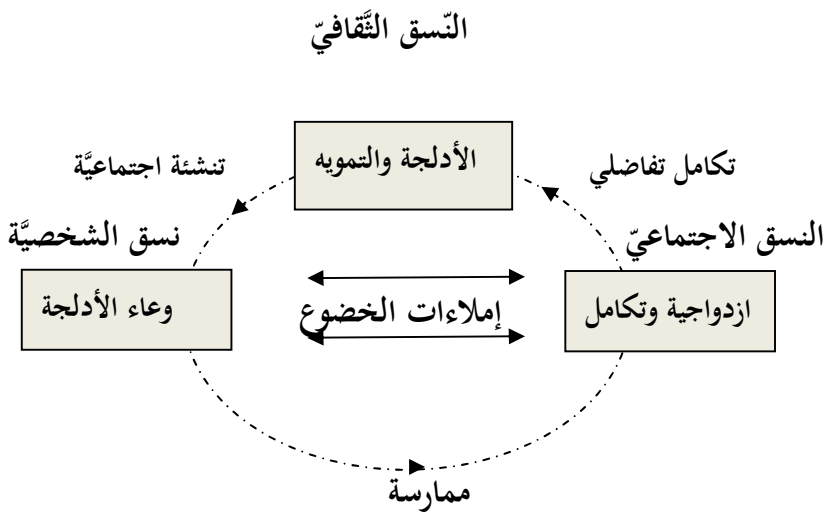
يعاد تشكيل وقولبة النّسق الثّقافي المشبّع بالتشوّهات عبر إدماجه في نسق الشّخصيَّة، وتكون نتيجتها استيلاد نسق شخصيَّة مروَّضة، طيِّعة ذات استجابات وردود فعل متوقعة، كنتيجة من نتائج التّنشئة الاجتماعيَّة، وإملاءات النّسق الثّقافي الذي تمَّ أدلجته.

وفق المسارات الآمنة التي تبنتها "سعاد ملياني" تبسط لنا تنازلاتها التي دفعتها البيئة الثقافيَّة دفعا لاختيارها قائلة «في زمن المسخ لا مكان للصُّور الأصليَّة، عليها التراجع للخلف، أو المكوث في الهوامش. يكون التّجاهل أحيانا هي أكبر عفويَّة تسلّط على من يحاول استنهاض الجموع لتكسر قيودا واهنة وضعت مع سبق القهر. مع التّجاهل ... التّنكر...الإنكار...الامتهان...التّدجين والمسخ...التّطويع. برغم هذا فلم أرض من الغنيمة بالإيّاب ويوما سيصبح للنّداء صدًى، وللنّبض ألف خفقة».[3]

وممّا تقدم ذكره نجد أنّ أدلجة النّسق الثّقافي ومعه نسق الشّخصيَّة واللّذان استجابا للنّسق الفحولي يشكّلون حلقة مفرغة لفعل الخضوع، كما يزوّدان النّسق الاجتماعي بفاعلين محفَزين يستجيبون لمتطلّباته وفق

1 عبد الكريم حوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ص 304.
2 أنتوني غدنز، علم الاجتماع، ص 89.
3 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 109

ما يقره التّوازن التّفاضلي.[1] الذي يدعم الطّرف الأقوى في الموازنة التّفاضليَّة للذُّكورة والأنوثة، والشّكل الآتي يوضّح ذلك:



تشكل الحلقة المفرغة لفعل الخضوع[2]

إنّ فعل الخضوع كفعل اجتماعي والذي سلمت به المرأة في النّهاية ما هو إلّا حلقة مفرغة تنطلق من نسق ثقافي مشوّه خاضع للأدلجة وهو في الرواية نسق فحولي، انتقلت أدلجته وتشوُّهاته إلى نسق الشّخصيَّة فاحتضنها وكانت بمثابة المستقبل النشط الذي تفاعل معها إيجابًا بحمل سمات النّسق المعزّزة بالتّشويه والتَّمويه والأدلجة، ويمكن أن نمثّله في الرواية بالأمّ (والدة سعاد) المشبّعة بالفكر الفحولي، فهي التي لطالما ردّدت على مسامع ابنتها مقولة "الرّاجل راجل يا بنتي" هذه الجملة الثقافيَّة التي ترفع مكانة الرّجل في حين تضمر خطابا مفاده، ضرورة خضوع المرأة لسلطته، وهكذا يتم عبر التّنشئة الاجتماعيَّة نقل القيم الثقافيَّة الفحوليَّة، والمعايير الاجتماعيَّة التي تُطوّق الذَّات الأنثوية وتؤسلبها.

كما يقوم نسق الشّخصيَّة بتوفير فاعلين محفّزين لهم قابلية للخضوع والاستلاب وتحقيق متطلّبات النسق الاجتماعي وتكريس التّوازن التّفاضلي الذي يدعم مصالح الطّرف الأقوى ويعزّز في إذعان الطّرف الأضعف، لترتسم معادلة الذّكورة والأنوثة ويتحدَّد فعل خضوع الأنثى للرّجل.

---

1 ينظر، عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ص 307، 308.

2 المرجع نفسه، ص 308.

ومن أمثلة تكوين الفاعلين المحفّزين نجد "سعاد" والتي انتقلت من فاعل غير محفّز إلى فاعل محفّز قابل للرضوخ والاستكانة، فعندما طرحت رؤيتها الخاصَّة عن موضوع الزَّواج والمنبثقة عن قناعاتها، وهي رؤية مخالفة للسائد، قوبلت بالرفض، وعُدّتَ في عرف المؤسّسة الاجتماعيَّة ومنتسبيها وعلى رأسهم الأم خرقا للسّائد والمتعارف، وتعدى الأمر ذلك إلى اعتباره إثما وجب التّكفير عنه تقول سعاد «هكذا كانت تقول لي دائما عندما أحدثها عن رؤيتي للزّوج وللزّواج، وللعلاقة مع الرّجل عموما. وكانت تدعو لي بالهداية في ختام كل حديث بيننا في الموضوع»[1] هذا الصّد جعلها تشكّك في قناعاتها لتعود وتسلِّم لسلطة الأم الراعية للنّسق الفحولي، متسائلة «هل كنت على ضلال؟! أتراها اهتدت للحقيقة بفطرتها في حين أضلّتني الكتب، وأوصلتني إلى المراوحة في نقطة المنتصف: منتصف المشاعر، بل منتصف الحياة؟»[2].

وهكذا يتم تشكيل فاعلين محفّزين، إذ تُمنح "سعاد"كأنثى ظاهريا حريَّة الاختيار، غير أنّ حقيقة الأمر غير ذلك، فتلك الحريَّة مقيّدة وخاضعة لإملاءات خارجيَّة تدفعها لتبني اختيارات مُسطَرة مسبقًا من قِبل السُّلطة الاجتماعيَّة وأعرافها.

وهكذا يستثمر السّرد بمعطاه الثّقافي التّمثيل الرمزي، ويُراهن على ما يحدثه الرّمز من وعي مفارق، فهو« يختزن داخله كلّ المعارف الصّحيحة منها والمزيّفة ويضعها للتّداول الاجتماعي في غفلة عن آليّات الدّفاع العقلي، وهو وحده القادر على فعل ذلك. فمن خلال الرّموز وداخلها تستمر الممارسات العتيقة في الوجود وتبسط سلطتها المرئيَّة والخفيَّة»[3].ومن هنا يتضح بجلاء الدَّور الفعال الذي يؤديه السّرد خدمة وتسويغا لخطاب هيمنة القوة، وكذا العمل على تجذيره في وعي المتلقّين، كما أنّ تحكّم الأنساق الثقافيَّة المؤدلجة في النصوص بصورة خفيّة وناعمة يجعل مرورها أكثر سلاسة واشتغالها أشد تأثيرا، فتقود متلقيّيها نحو مرافئها الجاهزة والمسّطرة سلفا بحسب ما يرتضيه النّسق الثقافي وصانعوه.

1 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 9.

2 المصدر نفسه، ص نفسها.

3 سعيد بنكراد، مسالك المعنى، ص60.

3. الرّجل ونسق التَّمرُّد

يظهر بطل رواية "اختفاء السّيّد لا أحد"، بدون اسم وهو ما اعتبرناه نفيا للكينونة وفي إطار الموازنة التّفاضليَّة بين شخصية البطل الذّكر، وشخصيَّة الأنثى البطلة في الرّواية، نجد أنّ البرنامج الذي ينشده بطل رواية السيّد "لا أحد" هو فكرة الاختفاء فيعيش بدون صورة ولا انعكاس، حيث بدأ في تنفيذ مخططه وعمل على مسار الرّواية بقطع صلاته مع الآخرين «أنا فارغ من أي شيء تجاه البشر»[1]. فقد حرص على خلق مسافة فاصلة بينه وبين الأشخاص الآخرين، وذلك لكي يحدَّ من علاقاته وارتضى لنفسه أن يكون في نظرهم "لا أحد" فلم تربطه علاقة بشخص تقتضي أن يعرّف فيها باسمه مع أنّه كان يؤدى أدوارا لخدمة غيره، حتى صار صنيعة الظروف والآخرين يقول السَّارد « أنا لا أحد، سوى ما أرادني النّاس أن أكون عليه».[2]

فقد ارتضى أن يكون إنسانا مهمّشا لا يهم تعيّينه أو تخصيصه باسم، يعيش نكرة بهويَّة بيضاء، مغيّب الملامح المهم هو ما يؤديه من عمل نظير الشّيء القليل الذي يسد جوعه، وهذا الوضع قد وصل إليه بعد أن استنفذ حلوله في بلوغ عيش كريم إذ يقول «وجدت نفسي مجبرًا على بيع كتبي إلى باعة الكتب في ساحة البريد المركزي لأتدبّر أموري كنت قد صرفت آخر دينار من المبلغ الذي قبضته مقابل بيع حاسوبي قبل ذلك»[3] يصوّر المقطع السّردي سوداويَّة الحياة التي يعيشها "لا أحد" وضغوط الواقع التي تدفع الإنسان دفعا، وتزج به زجًّا إلى خوض معارك خاسرة ضمن واقع عدمي، تُكسر فيه المبادئ والقيّم وتُصيّر الإنسان نحو التَّلاشي والعدميَّة.

تلك الحياة دفعت "لا أحد" إلى البحث عمّن يعيد كتابة حياته على نحو يرضيه «لا شيء في الحياة كان على مقاسي، حياتي التي تشبه ثوبًا مرقعا، أريد خياطا يعيد تفصيلها بحسب رغبتي»[1].

فالشَّخصيَّة تستأثر بها مظاهر الضّعف والانكسار تبتغي التَّغيير واستيلاد وعي جديد بمصير جديد

---

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص34.

2 المصدر نفسه، ص33.

3 المصدر نفسه، ص17.

1 المصدر نفسه، ص24.

ففعل الاختفاء هو قرار ذاتي اتخذه "لا أحد" رفضا للحياة التي رأى بأنّها لم تكن على مقاسه، هذا الرّفض يؤسِّس لفعل التّغيير المرتكز قبلا على عمليّتي الرَّفض والتَّمرّد، فشخصيَّة "لا أحد" رغم الافتقار الذي تعانيه على مستوى جميع الأصعدة كما تظهره الرواية، ورغم ما تقدمه من خضوع واستكانة إلا أنّها تبني نسق التّمرّد وتثور على الوضع، على الرّغم من تمثيلها دور الفاعل الاجتماعي بحريَّة مقيّدة.

هذا الوضع جعل شخصيَّة البطل "لا أحد" تبني مسارها الجديد وتكتبه بوعي ثوري يبتغي الخلاص حلًا ويعقد سياسة اختلافيَّة، في الحقيقة لم نقف على مدى فاعليّتها وجدواها، ولكنّها على مستوى شخصيَّة "لا أحد" فقد نقلته من اللّاكينونة إلى الكينونة، ومن مستوى المهمّش إلى مركز الحدث والباعث والموعز على استمراريَّته.

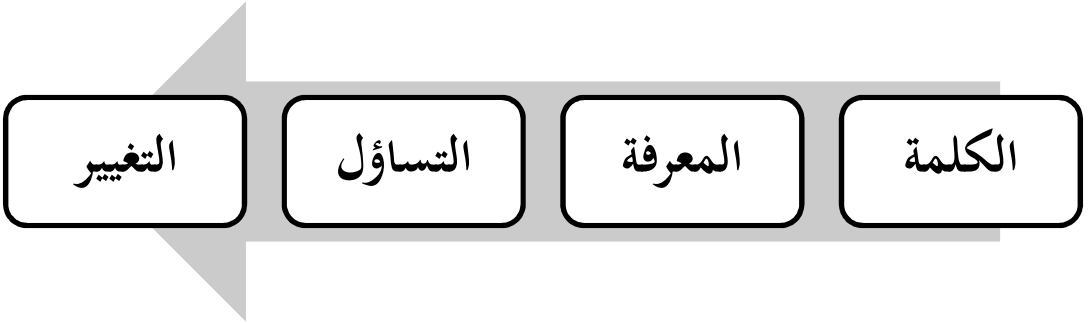
انتقلت أحداث الرّواية بشخصيَّة "لا أحد" وفق محطات متعدّدة ممّا جعل مواقفه متغيرة وفي وضع لا يعرف ثباتا على حال من الأحوال، فقد مثّل طرفا من معادلة التّوازن التّفاضليّ وذلك عند اشتغاله عامل نظافة أو وبعبارة الرواية زبّالا بالنيابة، غير أنّه ترك الوظيفة مما خلق تغيُّرا على مستوى توازن القوة، هذا الانتقال يدل على حالة الرّفض للوضع القائم ومحاولة تبنّي نسق التّمرّد غير أن ذلك لم يتم مباشرة، وإنّما تمّ على مراحل تدريجيَّة وكأنّ الأمر فعل تمهيدي لبداية التّمرّد وإحداث فعل التغيير.

ينطلق "لا أحد" في تحديد مراده ووجهته التي ارتضاها بعدما خَبر الحياة بكل تقلّباتها، واهتدى إلى قرار، تكون فيه حياته مُسطّرة تبعًا لما يريده هو، وليس ما أراد لها الآخرون أن تكون، وانطلق في تأسيس خطابه الذي يحركه نسق التّمرّد متسائلًا «ما الذي أرغب فيه حقًا؟ ربما أن أخلعها عنّي وأواجه الموت عاريًا كما أتيت منه عاريًا أوّل مرّة».[1]

هكذا ترتسم ملامح خطاب التّمرّد، والذي يتم عبر التدرُّج في مستويات اكتساب فعل التّغيير وينطلق من الكلمة التي لطالما عدّت منطلق البدء فكما يرد في سفر التّكوين في البدء كانت الكلمة، وترتسم بذلك خُطاطة التّغيير على نحو انتقالي حيث «تقود الكلمة إلى المعرفة والمعرفة تستحضر تساؤلات وتولّد التّغيير»[2]

1 المصدر السابق، ص نفسها.

2 محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 155.



وهكذا تكون فاعليَّة النّسق في دفع الذّات إلى اكتساب إرادة الفعل لتتأسّس كذات فاعلة قادرة على بناء خطابها الذي يؤسّس للمعرفة واكتساب الكفاءة لتحقيق الإنجاز والوصول إلى التّغيير.

ويمثّل فعل الاختفاء التّغيير الذي مسّ حياة بطل رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، والذي يتساوق ومعنى التّحرر من القيود والظُّروف التي حصرته في خانة الضّعف والاستكانة، فتحرّر بداية من بطاقة التعريف ورماها في مرحاض وعاملها معاملة الفضلات إذ سكب عليها الماء، كقذارة لم يعد الجسم بحاجة إليها، وانفصل بذلك عن الوصاية والانتماء الوطنيّين، كما اعتزل من حوله وفضّل اللّاانتماء قبل أن يختفي في النّهاية ويترك من حوله في رحلة بحث عن سراب ووهم أُطلق عليه "لا أحد".

فشخصيَّة السيّد "لا أحد"، تعاملت مع الاختفاء كفعل يحرّر الجسد من الضّوابط المفروضة عليه، فأضحى آليَّة لتحرّر الجسد من السّلطات السياسيَّة والاجتماعيَّة وكذا الثقافيَّة، فقد تحرّر من إلصاق تهمة قتل الشَّيخ الذي كان يرعاه، كما تحرّر من سكّان الحي ونظراتهم المريبة المليئة بالشَّك والفضول تجاه هذا الغريب الذي سكن حيّهم الشعبي، وتحرّر كذلك من صنوف الاستغلال التي مورست ضده، والتي أفقدته الشّعور بأنّه إنسان وله حق مقاسمتهم الإنسانيَّة ذاتها.

لقد استطاع "لا أحد" كشخصيّة ذكورية أن يقوّض هياكل الهيمنة التي حصرته في إطار الفاعل الاجتماعي التَّابع، ليصير بفعل الاختفاء هو المتبوع وذلك بعد حالة الاستنفار التي أثارها اختفاؤه ولينجو من محاولة تلفيق تهمة قتل العجوز الذي كان يرعاه ويقوم بشئونه. فيأتي قرار الاختفاء كإعلان عن انتفاضة رافضة لحياة تقع على الهوامش والأطراف.

ونتيجة لذلك تمكّن من قلب كفّة التّوازن التفاضلي ليصير هو الطّرف الأقوى بعدما كان الطّرف الأضعف.

يعيش "لا أحد" اغترابا وحالة من الفوضى والشّتات، تجسّد معها نموذج اللّامنتمي، وهو ذلك الإنسان الذي خَبِر الحياة الإنسانيَّة وأدرك ما تقوم عليه من أساس واهٍ، كما استبدل الاضطراب والفوضى بالنّظام الذي يتبناه من حوله.[1] لأنَّ النّظام يؤدي إلى رتابة الحياة واستتباب الأمر على ما هو عليه، أما الفوضى والكاوس فتعيدان قلب الموازين، فقد تحوّل البطل من شخص مثقّف، يملك مستوى جامعيا وحاسوبا، وكتبا، وتحت ضغط ظروف متعددة، إلى شخص"لا أحد"، وقد تم هذا التَّحول وفق مراحل متتابعة، وفي كل مرحلة يفقد البطل جزءا من إنسانيته، ويقترب من هاوية السُّقوط الكلّي.

يصف "لا أحد" سيرورة حياته «لا شيء فيّ تغيّر منذ كنت مراهقا سوى أني صرت خامدا، محض رماد».[2]وإثر ذلك يتشكَّل مسار حياته المليء بالإخفاقات، ويرافقه وعي بواقعه العبثيّ، ولا يجد مهربا سوى تبنّي الثَّورة على السَّائد والنِّظام وعيش حياة الفوضى«ففي عالم يغلق الأبواب كلها في وجه الحريَّة، يكون الجموح، بالضَّرورة فوضى. فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها التي تفتح أبواب الحياة»[1].

وقد صارت الفوضى وضعا معيشا، تسكنه ويسكنها فيحرّرها من داخله لينقلها إلى الخارج والعلن «أنا حبيس جملة من الظُّروف لا أجد سببا منطقيا يجعلها تتفرَّغ لي وحدي من دون الناس. صرت مثل الفأر المعلق ».[2]

ويقول أيضا «لا تطلب الحشرة البائسة سوى الانزواء بعيدا».[3]

ومن الملاحظ أن "لا أحد" يتّبع أسلوبا تحقيريّا في حديثه عن نفسه، كذا يجنح اللامنتمي إلى التَّعبير عن ذاته باستعمال « مصطلحات وجوديَّة، ولا يهمُّه التَّمييز بين الرُّوح والجسد، أو الإنسان والطبيعة، ذلك أن

1 ينظر، كولن ولسون، اللّامنتمي، ص 5.

2 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص 11.

1 علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ج2، ط:2، 1979، ص 114.

2 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص 33.

3 المصدر نفسه، ص 41.

مثل هذه الأفكار تنتج تفكيرًا دينيًا وفلسفة في حين أنه يرفضهما معًا. إن التّمييز الوحيد الذي يهمّه هو بين الوجود والعدم».[1] لقد فقد نقطة الارتكاز التي تحقق له التّوازن والاستقرار في هذه الحياة، وترك واقعه ليقارع المجهول، حيث وجد أن الفوضى هي الحياة، فسعى إلى هجر النّظام لعيْشِها، وذلك لأن الفوضى هي «وعد بنظام لا قمع فيه»[2].

فيغدو اللّاانتماء هو البديل في حياة الفوضى، والخروج عن المألوف والثّورة على السّائد وعلى الواقع بكل نواميسه وقوانينه المتعالية على الجميع، فمن «يشعر حقًّا بحرّيّته، يشعر أن القانون يضطهده حتى حين يخدمه. ومن هنا كان رفض التّقاليد، شرائع كانت أو عادات، شكلا من أشكالا الأمل بنظام آخر ينفي فيه القمع بشتى أنواعه. وفي مثل هذه اللّحظات تكون سيادة الفوضى أكثر أهميّة من سيادة النّظام، لأن سيادة الفوضى هنا إنّما هي سيادة لقانون الحرية الفطريَّة، على قانون الحرية الوضعيَّة ».[3]

هكذا سطر "لا أحد" حياته وتبنى قانون الحريَّة الفطريَّة، متجاوزا النّسق السّلطوي في مجتمع استغلالي تحدّد علاقاته بحسب ما يرتضيه الطّرف الأقوى وتبعا لمصالحه، ودرءا للانهزامية والخنوع والخضوع للقهر المسلَّط عليه من قبل القِوى الظّالمة اختار الاختفاء، فكلّ شيء طاله المسخ وغدا مدعاةً للتشيؤ والمحو.

إنّ «الحريَّة تعتمد على الحقيقي. أمّا معنى اللاحقيقيّة لدى اللّامنتمي فإنّه يبتر حريته من جذورها، فيجد أن ممارسته لهذه الحريَّة مستحيلة في عالم لاحقيقي، كاستحالة القفز حين يكون المرء في حالة السُّقوط إلى أسفل».[1]فإذا كانت الفلسفة الوجوديَّة تقول أن الوجود يسبق الماهيّة، فإن الرّواية تتبنّى فلسفة تقول بأنّ العدم يسبق الوجود، فالاختفاء هو من أوجد شخصيّة "لا أحد"، وقد نصوغ من الكوجيتو الديكارتي أنا أفكّر إذا أنا موجود، كوجيتو آخر، أنا مختفي إذًا أنا موجود، أو أنا (لا أحد) إذًا أنا موجود.

1 كولن ولسون، اللامنتمي، ص27.

2 علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، ص 114.

3 المرجع نفسه، ص نفسها.

1 كولن ولسون، اللامنتمي، ص 41.

4. الكتابة الذكوريَّة/الكتابة الأنثويَّة بين الهامش والمركز

لازلنا في إطار العلاقات الجدليّة التي تكشفها الرواية ونحن أمام معادلة تفاضليَّة جديدة قوامها الكتابة، والكتابة فعل يتأسّس كعملية ردّ فعل، ومحاولة تأسيس خطاب الرّد بالكتابة، فأيُّ خطاب ابتغته المرأة في الرواية وأيّ خطاب أسّسه الرّجل، وكما قمنا بأخذ عينة عن التّوازن التّفاضلي الذي يشكّل طرفاه المرأة والرّجل، فسنقوم في هذا المبحث بمقاربة توازن تفاضلي جديد موضوعه الكتابة، والخطاب الذي تؤسسه المرأة والخطاب الذي يؤسّسه الرّجل. ولذلك نتتبّع الموضوع الرّوائيّ الذي يستحضر كتابة المرأة من خلال الشّخصيَّة الروائيَّة "سعاد"من رواية "موت ناعم"، أما كتابة الرّجل فنستحضرها من رواية "مذكرات من وطن آخر" ممثلة في شخصيَّة "مصطفى عبد الباقي".

بداية يمثّل كلا طرفي المعادلة شخصيَّة مثقفة لها وعي كتابي مختلف، فبينما "سعاد" تتبنى كتابة "اليوميّات" فإن "علاوة دراز" يختار كتابة الرّواية. والكتابة داخل الكتابة تدخل تحت مسمى الميتاسردي، لنشهد بذلك توقيع شهادة ولادة للجنس السّردي وعملية ذلك الإنتاج وكواليس تلك الكتابة.

تختار "سعاد" الكتابة كمتنفّس ومساحة حرّة بعيدة عن الرّقابة والأعين، فتختار تدوين يوميَّاتها مستعيدة بذلك الأثر الذي تخلّفه الكتابة، لكن ما نستشفه في هذا التَّدوين للتَّداعي الحر الذي ينهل من ذاكرة اليوميَّات المعاشة يتبنّى خطابا مضمرا نستشفه في ثنائيَّة مركزيَّة الكتابة وهامشيتها.

إذ تجندر "سعاد" إذا صحَّ التّعبير فعل الكتابة، وترى أنّ الكتابة عن حياتها اليوميَّة قبل أن ترتبط بمن تحب هي كتابة تسعفها الهوامش، أما الكتابة عن حياة يسكُنها رجل فتستوجب أن يفرد لها المتن، احتفاء بحضوره الإيجابي الذي يضفيه عليها.

ووفق مفهوم الهامش الاجتماعيّ وما يحدّده سؤال الجندر الذي يطبع علاقة (امرأة/رجل) تتموضع المرأة كهامش في مقابل الرّجل المركز، وتشير جوليا كريستيفا إلى أنّ هذه الثنائيَّة تتجسَّد «كتضاد بين كيانين متنافسين يمكن أن تفهم كانتماء للميتافيزيقا. فالهويَّة الجنسيَّة تتعلق بتوازن الذُّكورة والأنوثة داخل رجل وامرأة

معينين. وهذا الصراع، كما تشير كريستيفا، يمكن ترجمته في تفكيك الهويّات الجنسيَّة والجندريَّة المفهومة كهامش داخل النظام الرمزي».[1]

هذه المعادلة الجندريَّة يعلنها خطاب السّرد بطريقة الميتاسردي، حيث يركز كتّاب الهامش على مناقشة الذّات ورؤيتها لأسئلة الوجود وكذا طريقة صياغتها، عبر تقنيَّة الميتاسرد أو الميتاقص، أو الكتابة داخل الكتابة في مناقشتهم لمشروع الكتابة ورؤيتهم عنها[2].

وتبعا لذلك يتشكّل مشروع الكتابة من داخلها، وتطرح الذّات شواغلها عبر مسارات السرد، حيث تتحوّل الكتابة إلى حدث منجز داخل العمليّة السرديَّة، وتؤخذ نصيبها من السّرد، لتعيننا على تشكيل رؤية شاملة ومكتملة تخص خطاب الرّواية. يتحدث مصطفى عبد الباقي إلى صديقه "علاوة دراز" عن كتابة الرواية قائلا «لا لن أستسلم. قلت لي تلك المرة يجب أن تكتبني رواية تحظى بتقدير القراء والنّقّاد، ورحت تحفزني على كتابتك، على تدوينك، على إعادو نحتك...وتقول إن نجحت ستكون هذه جائزتك الثّانية، ولن يقول أحد إنها ضربة حظٍّ إبداعي أو تصادف أهواء».[3] ونرى أن الرّواية لا تُغفل الجمهور المتلقّي، وتدخله طرفا في عمليّة إنجاح مشروع الكتابة، ولذا تضع في الحسبان رأي القراء والنّقّاد، وتعاملهم معاملة القارئ الضمني للرواية، الذي يكتب له المؤلف ويحضر في وعيه، ليكون مرافقا لعمليّة الكتابة، ومحدّدا لوجهتها بما يوافق هواه وميولاته وكذا إيديولوجيّته.

يحصر الميتاسرد اهتمامه في العمليّة الإبداعيَّة فيشرحها واصفا دقائقها التي لطالما أهملت في روايات الحساسية التقليديَّة، وغدت مع روايات الحساسيَّة الجديدة ملمحا تجريبيّا ووجها من أوجه التّطور الذي تشهده الكتابة السّرديَّة في إطار رهانات التّجريب التي خاضها الكُتّاب على النّص السرديّ.

1 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 82.

2 ينظر، هويدا صالح، الهامش الاجتماعي للأب قراءة سوسيوثقافية، 238.

3 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص13.

و«تشتغل رواية الميتاسرد بأسئلة الكتابة نفسها فيلتفت النّص إلى أدواته وتكويناته ومنجزاته، يسائلها ويناقشها؛ لتتّضح ذائقة الكاتب ووجهة نظره، فأسئلة الكتابة، أو وجهة النظر التي تريد أن تطرحها من خلال الكتابة تناقشها بشكل مباشر انطلاقًا من فكرة الميتاسرد التي تجعل كتابة الرواية ومناقشتها موضوعا للسّرد».[1]

تصوغ "سعاد" أسئلة الكتابة التي تحدّد منظورها وتبلور رؤيتها عن الكتابة قائلة «الكتابة فعل وعي ..الكتابة هذيان على هامش الوعي، أيّا ما كان الأمر، فأنا أخفّف عنّي مني عندما أنثر هوامشي حروفا مسترخية على هوامش نصٍّ تشبه سطوره مسالك تؤدّي إلى غرفة للاعتراف..للبوح..للتّطهر».[2]

في جوٍّ كهنوتي يقود إلى الانعتاق تتحوَّل الكتابة إلى صكوك غفران فممَّن تحاول "سعاد" الانعتاق، ولم تتخذ الهوامش ملجأ لها، وإذا رجعنا للسّارد السّيميائي الذي يتقاطع مع السّارد النَّصيّ الورقيّ، فإنَّ الأمر برمَّته يعكس نظرة الرّجل للمرأة فينطق من وعيه الذي لا يسلم من سلطة النَّسق الثَّقافي واستحكامه، فلا يغرّد إلا داخل سرب الفحولة، ويحصر صورة الأنثى داخل إطار ثقافي وإن تحركت داخل تلك الصُّورة بفاعليَّة الألوان ودقّة التَّصوير الذي يتخذ أبعادا ثلاثيَّة تكاد تُنطق الصُّورة بالحياة، إلا أنّها لا تستطيع وبأي حال من الأحوال أن تغادر الإطار المحدِّد لحركاتها وسكناتها، وكأنها تتحرّك في مكانها محدودة الأطر لتحافظ على تنميطها الثَّقافيّ.

لم تشكِّل الكتابة لـ"سعاد" التحرَّر الذي تنشده جلّ الكِتابات، وإنّما رسخّت خضوعها وعزَّزت ضعفها تقول عن كتابتها التي تقرنها بالشكِّ واللاوعي وحتَّى القيد « تناثرت كلماتي حائرة المعاني. أحاول جهدي أن أنثر حروفا وأرصفها كي تكون سياجا لمشاعري...عندما أعود أحيانا لأقرأ ما دونته من قبل، أبدأ بما كتبته على الهوامش ...إنّ امرأة محتجزة في المنتصف لا بدَّ أن تكون مأخوذة بما يجري على هوامشها»[1].

كما نجد أنّ فعل الكتابة لديها لا يتشكّل كردّ فعل مقاوم، ولا كخطاب مؤسّس على منحى إيجابي يعكس وعي الذَّات ورؤيتها للعالم، والذي يحقِّق كينونتها كذات مؤهلَة قادرة على بناء هويَّة تحظى بالاستقلاليّة

1 هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب قراء سوسيوثقافية، ص241.
2 أحمد طيباوي، موت ناعم، ص 21.
1 المصدر نفسه، ص 22.

والتفرّد، وإنّما يُظهرها خطاب الكتابة بوعيا مستلب، مستكين يكرّس للانهزاميّة ومولّد للضُّعف والانكسار، تقول "سعاد" عن كتابتها «سأتوقف الآن، لن أرثيني أكثر فأنا محظوظة على نحو ...إذ ما تزال الهوامش الرثة قادرة على ارتدائي كي تقيني مني...ومن شرّ منتصف يحفل بالصّور المتداعية إليَّ كطوفان من التّلاشي».[1]

كما تمثّل الكتابة من أجل الرّجل إيغالا في النّسق الفحولي وتذعينا للتَّماهي واستيلاب المرأة وتفعيلا لدونيَّتها وإقصاءً لفرادتها كأنثى «لولا هذا النزيف "الهامشي" لبقيت أختزن في داخلي كل أوجاع المنتصف وخيباته. قال لي البعض ممن أسمح لهم بقراءة صفحات معينة من دفتر يومياتي بأني أملك موهبة ما، بعض الموهبة، في رصف الكلام وتطويعه...ولا أراني إلا امرأة تعتريها نوبات نزيف أسود بلون الحبر الذي يهتك عرض البياض ويقلق راحته بأن يقحمه في أتون المنتصف».[2]

ومن الملاحظ أن ثنائيَّة (المركز/الهامش)، قد استأثرت على فعل الكتابة لدى "سعاد"، « أكتب هذا الآن على هوامشي...لقد كنت أعتزم اليوم أن أعود إلى دفتري وأسوِّد بياض المنتصف للمرة الأولى. كنت سأدشن بداية عصر"المنتصف" كما أريده أن يكون...لكن. بعد الذي قاله...نجا مستقبل حبنا من مصادرة الظنون المسبقة، وأخذ جرعة أمل ».[3]

يعمل محكي "سعاد" على ربطها بالهوامش وتنميطها في صورة الفاعل المسيّر بإرادة غير حرّة، فإذا كان المتن يعادل الرّجل، فهي تعادل الهوامش، وإذا ارتضت لحياتها أن تكون الهوامش هي من تسعفها فمن سيرتضي لها المتن والمركز، وإذا قرّرت أنّ تحصر نفسها على هوامش الصّفحة فإنها حكمت على ذاتها بأن تكون هامشا في تبعية دائمة لمتنه، لينتفي بعدها وجودها في غياب ذلك المتن الذي تتبعه.

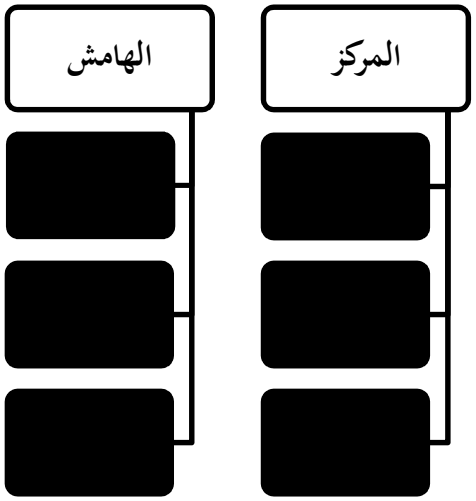
وإنَّ ما تتبنَّاه بطلة الرواية "سعاد ملياني" في كتابتها لليوميَّات، هو في حقيقة الأمر إحالات دلاليَّة عن منظومة ثقافيَّة تنطوي على ثنائيَّة المركز، الهامش.

1 المصدر السابق،ص 68.

2 المصدر نفسه، ص 22.

3 المصدر نفسه، ص 66.

وبذا يتجه الخطاب نحو خلق مركز مهيمن في مقابل هامش مُغيّب، نصّ أساسي وآخر ملحق به، تابع ومتبوع، امرأة يتحقَّق حضورها بحضور رجل.



أمّا في الطَّرف الآخر الذي يشكِّل معادلة التّوازن التّفاضليّ نجد محكي "علاوة دراز" الذي يدوِّن مسيرة حياة صديقه "مصطفى عبد الباقي" بطلب من هذا الأخير، وعلى الرَّغم من الانكسارات التي شهدتها محطات حياته غير أنّ الكاتب يختار لعمله وكتابته مصطلح التّمثال السردي، يقول السّارد "علاوة دراز" «إنّي أكتب عن نفسي وأنا أكتب عنك..أكتُبني حين أكتبك أردت أن أنحت تمثالا سرديّا يمتلئ بالعظمة كتلك التي كانت لك ساعات سقوطك التي توالت بلا نهاية، فوجدتني أنحتني بلغة جديدة عن لغتي، وبقلم جموح يحب أن يجري في أفق واسع خارج زمام التّحكم به»[1].

هذا التّداخل بين فني السّيرة الذّاتيَّة والرّواية يعد ملمحا تجريبيًّا لسؤال الخانة الفارغة كما يقول أرسطو عن الرواية، ويعد السّرد السّيري من سمات أدب الهامش، وذلك من منطلق أن الأنتلجنسيا بفكرها المتعالي تعد من هوامش المجتمع لأنها في حكم وسلطة الأنظمة المستبدّة خطر يهدّدها وبخاصّة جرَّاء المواقف المناهضة لاستبدادها، فينكفئ على ذاته، ليبدأ الرَّد لمقاومة التهميش جاعلا من حياته مادَّة للكتابة.[1]

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 54.

1 ينظر، هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيوثقافية، ص242.

هذا الإعلاء من شأن تلك المذكرات وفعل الكتابة الذي يشبهه بالنَّحت وعن المنجز الذي يصفه بالتِّمثال السردي يرافقه تحرُّر القلم وامتلاك الكاتب سلطته عليه، يقول السارد: «أحبّ الكتابة في الليل، أو لا أكتب إلا في اللّيل. لعلي ما زلت أفضل الاختفاء والتّواري كي لا أظهر عاريا إلا من ثوب أفكاري وذكرياتي».[1]

وقد ظل "مصطفى عبد الباقي" يُمني النفس بأن تسفر قصّة حياته عن رواية ناجحة لصديقه "علاوة دراز"، يثبت بها الروائي أحقيته بالجائزة التي نالها عن روايته الأولى "المقام العالي"، وهذا التداخل بين مسار السّرد التّخييّلي، والمسار الواقعي، يسبب انزياحا خطابيا من نسق السرد إلى نسق الواقع، وهذا الانزياح يفتح أخدودا دلاليا يمكّن الذات الكاتبة من إيجاد فسحة لتعزيز ثقتها ومرتكزا لإعادة توازنها وشحذ طاقتها الإبداعية للانطلاق من جديد نحو إنشاء خطابها الروائي الذي يراهن على التميّز والنجاح.

يتحدث "علاوة دراز" عن النجاح المأمول الذي سيكون تعويضا عن السقوط بقوله «قد تتيح الكتابة شجاعة ما، في لحظة ما..فيُنحت التّمثال السردي الذي يمتلئ بعظمة كتلك التي كانت لك ساعات سقوطك التي توالت بلا نهاية»[2].

فرغم أنّ الكتابة تجسّد تاريخ السقوط إلا أنها تبقى لديه فعل حرٍّ وواعٍ، ينبثق عن إرادة حرّة ترصد سموا ولو كان على أعقاب السُّقوط والانهيار، فالكتابة جاءت كردّ فعل لترمّم ما تمّ سحقه وتدميره، فينشأ جدل بين سيرة الحياة التي انتهت بسقوط، وبين عالم السّرد الذي يبتغي الانتهاء إلى كتابة رواية ناجحة، يقول السارد « من أيّ لحظة في تاريخ سقوطك أبدأ الصعود إلى سفوح المجد؟».[1] فيقول بطريقة أخرى نحن نكتب لنجدد عهدنا مع الحياة.

يكتب "علاوة دراز"عن صديقه الذي دخل السجن، ليحرّره من الاعتقال وينفث في رماده ليعيد له الحياة، إذ «في مقابل السجن كفضاء سلطة وقهر، تتأسس الحكاية كإستراتيجية للانفتاح تتيح للذات أن تكون داخل السجن وخارجه. هذا الوضع الملتبس هو أساس المضاعفة التخييّلية...وهذا ما ينتج حالة النشوة

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 54.
2 المصدر نفسه، ص 12.
1 المصدر نفسه، ص14.

التخيّيليّة».[1]هذه المضاعفة التخيّيلية تجسد دور الكتابة في تشيّيد الذات، وتتحوّل إلى عنصر بناء، كما تمنح للذات إمكانيّة التّحرر والانعتاق من كل القيّود التي تكبلها وتحُول بينها وبين حريتها، فإذا كان السجن فضاء للاعتقال ومصادرة الحريات، فإنَّ السرد وفعل الكتابة ينهضان بدور مضاد تقويضي وتفكيكي، يتصدى لكل المعيقات في سبيل تحرير الذاكرة واستعادة الحريّات.

فالحياة تعاش كما يمكن أن تستعاد بوساطة السرد، إذ تعمل المخيّلة على الجنوح والهروب من فضاء الاغتراب الذي يخلقه السجن، وترنو نحو عالم الحريات المفقود، ويشبه السّارد فعل الكتابة بالانتقام الذي يعيد الحق المسلوب، فهو الرد كتابة يقول في ذلك «أرقب أن يتمخَّض لقاء الحبر والبياض عن طريقة للانتقام ترضي ذلك القابع هناك بعيدا عن أيّ شيء جديد».[2]

كما يتبنّى "علاوة دراز" مبدأ الرّد بالكتابة، لتبيّيض صفحة تاريخ سادته الخيانة، فهو يكتب قصّة "مصطفى عبد الباقي" وقد خانه في أكثر من فرصة، (عندما تزوّج من المرأة التي أحبّها، خانه عندما اتّخذ من أخته عشيقة، خانه عندما كتب عن نفسه ولم يكتب عنه) فهل يؤتمن الخائن على تدوين سيرة حياة، يرُد القلم كتابة «قد تتيح الكتابة شجاعة ما، في لحظة ما..فينحت التّمثال السردي».[3]

نحن نقرأ النّصوص الثّقافيّة من حولنا من خلال الأنساق الثقافية فنعمل على تمثّلها ومحاكاتها كما نمتثل لها، ونخضع لسلطانها، فهي تخلع على كل شيء معنى ودلالة، وبهذا فهي تشتغل بشكل مزدوج إذ تقدم معنى للعالم، وتعمل كأدوات هيمنة على الإنسان وسلوكاته[1].

1 محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 90.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص16.

3 المصدر نفسه، ص12.

1 ينظر، نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 64.

خلاصة الفصل:

استطاعت نظريَّة التّوازن التّفاضلي والتي صيغت انطلاقا من توليف نظري جمع بين نظرية الصّراع والنظريَّة الوظيفيَّة، الكشف عن توازن تفاضلي داخل روايات "أحمد طيباوي"، وهذا التوازن يحتكم لمنطق غير متكافئ، إذ يقوم بحسم المفاضلة بين طرفين غير متناسبين ويحافظ على التّوازن الظّاهريّ بينهما، كما يؤطر أدوار القوّة للحفاظ على مصالح الطَّرف الأقوى في العلاقة على حساب الطَّرف الأضعف فيها.

ومن عينة التوازن التفاضلي قدمنا مقاربة للمفاضلة الذّكوريَّة الأنثويَّة والتي استبطنت الجدل القائم بين علاقة الذّكورة والأنوثة داخل الرواية، مع ما تحمله من موازنة تفاضليَّة تميل إلى استحكام النّسق الفحولي الذي يحسم التّفاضل لصالح شخصيَّة الرّجل ويكرّس إذعان المرأة ويشكّلها استنادا لمعطى ثقافي في صور نمطيَّة صاغتها ذاكرة فحوليَّة تستحضرها بوساطة ذاكرة الجسد.

حيث وقفنا عبر مقابلات تفاضلية عدة على مواقع المرأة داخل الرواية، فرصدناها تارة كفاعل اجتماعي محفَّز على أدوار الخضوع، وتارة أخرى تمّ رصدها بسُلطة لكنها رمزيّة وذات قيمة صفريّه، أمّا الرجل فقد احتل موقع فاعل اجتماعي بحرية مقيّدة إلا أنّه انتهى إلى التحرّر وبناء نسق التمرّد.

وضمن موضوع الكتابة استطاعت كتابة الرجل أن تحوّل السقوط إلى نجاح، في حين ظلت كتابة الأنثى حبيسة الهوامش مرتهنة لمتنها.

الفصل الرابع : الأنساق الثَقافيَة وسرد التَحول

المبحث الأول: تسييس السرد وبناء النسق المعارض فى مذكرات من وطن آخر

الشَخصيّة المتخيلة والجانب الأسود للذاكرة (تفعيل النسق التخييلى)

الاستحضار التَاريخى للشَخصيَة الواقعيَة (تفعيل النسق الواقعى)

الاغتراب بوصفه نسقا فاعلا

المبحث الثانى: النَسق الثَقافى وخطاب الرّواية

الإرهاب كمترسّب ثقافى واستيلاد نسق الإرهاب.

النَسق الأسطورىّ

الإسلاموفوبيا وعملية التَسويق الثَقافىّ (النَسق الدَينىّ الأدلجة والتَمويه)

المبحث الأول: تسيّيس السّرد وبناء النّسق المعارض في مذكرات من وطن آخر

يَستحضر "أحمد طيباوي" في روايته "مذكرات من وطن آخر" جانبا من تاريخ الثَّورة الجزائريَّة، وهو الجانب الذي تسامي عليه التَّاريخ الرسمي، ذلك التاريخ الذي حرص كُتّابُه على تبيّيض صفحته تمجيدًا له وفخرا بالحريَّة التي قُدّم فيها الغالي والنَّفيس، وتساوقا مع هذا الطَّرح لُفَّ موضوع الثَّورة وتاريخها بنوع من القداسة، جعل أمر مناقشة ذلك التَّاريخ يقع في دوائر التشويه الذي يمكن أن يوصل صاحبه إلى تلقُّف تهمة التَّخوين والعَمالة لجهات أجنبية، غير أنَّ السَّرد يبني النَّسق المعارض ويكتب بوعي حفري، يحفر في التاريخ المنسيّ فينطلق من التَّاريخي إلى النَّصيّ، ويصبح التّاريخ نصًّا، أو ما اصطلح عليه بنصنصة التَّاريخ، «ففي مقابل سرد السُّلطة الذي يبسط تاريخا أحاديًّا للحدث(الثورة)، بوصفه التَّاريخ الحقيقيّ، تاريخ الأمة، تنتج الرّواية سردًا انبثاقيا انتهاكيا، يزرع التّشكّك والتّفكُّك في خطاب السُّلطة».[1]

يخرج هذا السّرد عن التَّعمية والإسكات والإلغاز الذي يتبنَّاهم سرد السُّلطة الموَجَّه، منتهكا وثوقيَّته ومحطّما صنميته، ليتبنَّى مبدأ الضدّيّة وتفكيك سلطة الخطاب الأحادي، ليُؤسّس لنصيَّة تاريخيَّة تعيد الصَّوت للجموع التي أسكتت وحُذفت من الخارطة التَّاريخيَّة التي دونها سرد السُّلطة، وأُرغمت على قبوله كتاريخ أُمَّتها الأحاديِّ والحقيقيِّ «لا تنظر التَّاريخانيَّة الجديدة إلى التَّاريخ على أنَّه كيان موحَّد ومتجانس يتمتَّع بخاصيَّة التَّطور الجدليّ التَّاريخي، بل ترى أنَّ ما يعرف بالصّيغة الثَّقافيَّة أو النَّمط الثَّقافيّ السَّائد، والذي يمكن أن تصف من خلاله حقبة تاريخيَّة ما، إن هو إلا تمظهرات الخطاب الذي تبنَّته الطَّبقة الحاكمة في ذلك العصر، وأنَّ هناك خطابات أخرى مضادَّة غير رسمية تمَّ قمعها وإسكاتها وتهميشها»[2]وتلك الخطابات المهمّشة والمقصيَّة هي المُثير والمُوعز الثقافي الذي يحرّك الرّوائي قصد تأسِّيس سرده المُضّاد.

---

1 محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة، من سياسات الخهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 63.

2 غرينبلات منتروز، وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط:1،2018، ص8.

ولمّا كانت الأنساق الثّقافيّة المدخل القرائي للنّصوص الإبداعيّة، ونظير ما تنطوي عليه تلك النُّصوص من معان ودلالات وما تُقدمه لنا من تفاسير متنوعة لهذا العالم، يتحوّل النّص في النقد الثّقافيّ إلى حادثة ثقافية ذات محمولات وأبعاد دلالية وخطابيَّة، وعليه فإنَّ الموضوعات التي نقرؤها أو نمارس عليها فعل التَّأويل يجب أن نعاملها كصورة وتمثيل لنسق الثقافة[1].

تنهض الرّواية كمشروع إبستمولوجيّ يتبنَّى قضايا تعمل على إيصال صوت المقموعين وتهب متنها ليكون واجهة للمغيَّبين عن التَّاريخ، لينجلي الستار عما تمَّ التّستّر عليه، وتُطرَقُ الموضوعات التي أُدرجت ضمن دوائر المسكوت عنه، فيتحوَّل الفضاء إلى عوالم مفارقة للمألوف، وتسقُط الألفة عن الأشياء وتحل المكاشفة مكان التَّعتيم لتنجلي بعدها الأوهام، ويركنُ السَّرد إلى الحقيقة ناقلا لنا صورة الوطن المشوَّه الذي لم يتبق منه سوى الاسم دالا عليه، جاء في الرواية على لسان السَّارد «وطن اسمه الوطن لكن لا يشبه الوطن..ملامحه كملامح الوطن الأوَّل، لكن ليس له قلب كقلبه».[2]

يتّخذ الروائي رؤية وزاوية نظر مغايرة عن الرُّؤية والزَّاوية التي يتبنَّاهما المؤرخ، وتبعا لذلك «لن يكون التَّاريخ في المنظور الرّوائيّ إلا الرَّاهن، طالما أنَّ معنى التاريخ في الرواية هو معنى الإنسان، الذي انتظر زمنًا مرغوبًا لم يلتقِ به، لأنه التقى، على غير توقّع، بزمن لم يرغب به أبدًا. تنحلّ الأزمنة كلها في راهن معيش، أفضى إليه ماض تخالطه العتمة، وينطلق منه مستقبل ضنين الوضوح».[3]ويعمل الرّوائي على تسريد الحدث التَّاريخيّ حتى يصير «قابلا للاستبصار والتَّدبُّر، بحثًا عن تقريب الفجوة التي تسهم في تنامي إنتاج المعنى من مضمرات التاريخ، والروائي وحده هو الذي يستطيع إظهار هذه الآثار الخفية وتقريبها منا».[4]

1 ينظر، نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط:2، 2016، ص47.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 125.

3 فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2004، ص 366.

4 عبد القادر فيدوح، تسريد الذاكرة، حفر تأويلي في ثلاثية عز الدين جلاوجي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2023، ص 19.

عاد الروائي "أحمد طيباوي" إلى تاريخ الثَّورة كزمنيَّة ماضية ليفسّر زمنيَّة حاضرة، أو هو العود إلى أصل الحكاية، التي خلّفت حاضرا مأزوما أزمته اللاوطن.

فقد نمنا على حلم الوطن واستيقظنا على كابوس اللَّاوطن، انتقلنا من عالم حالم بيوتوبيا الوطن إلى واقع ديستوبيا الوطن. فهل ترانا أخطأنا في صوغ مقدمات بناء الوطن، لنصل إلى واقع مفارق ونُفجع في حاضرنا الذي انبنى على خديعة البدايات؟

تحتكم الرّواية لمنطق يرى بأنَّ التَّاريخ يشتمل على خلفية سُلطويّة، فبالإضافة إلى خُضوعه للسُّلطة فهو يُولي الاهتمام الكبير بالمنفعة على حساب الحقيقة، ويركّز على عنصري النَّصر والهزيمة، أمّا الرّوائيّ فمعلَّق بالعوالم الممكنة التي يحقّق فيها الإنسان إنسانيته التي هُدرت.[1] وكلُّ ذلك عبر وساطة السَّرد الذي يعدُّ «شيفرة بَعْديّة (metacode) ومعطى إنسانيّ كونيّ يمكن على أساسه نقل الرّسائل عبر الثّقافات حول طبيعة واقع مشترك»[2].

يحفر الروائيُّ في التأريخ السُّلطويُّ، مستقصيا وراء الأحداث التَّاريخيَّة المغيَّبة والمتستّر عليها، وهذا التّغييب الذي لحقها لا يتعلّق بأهميتها، فيمكن أن تكون قد أحدثت صدى وضجَّة كبيرة إبَّان وقوعها في لحظتها التَّاريخيَّة، ومع ذلك تمَّ تجاوزها لحظة التأريخ وذلك لأنّ التعامل معها قد تمّ بمقياس المنفعة لا الحقيقة، فهي لا تخدم السِّياسة العامَّة ولا النَّهج العام الذي سُطِّر خدمةً لأصحاب القرار ومن يتولَّون السُّلطة العُليا في البلاد، لذا نجد أنَّ الرّوائي يُدوِّن «التَّاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ، أي تاريخ المقموعين والمضطهدين والمهمّشين، ذلك التّاريخ المأساويّ، الذي يسقط في النِّسيان وتتبقّى منه آثار متفرقة، يبحث عنها الرّوائي طويلًا».[3]

وبهذا فالرِّواية تقف ندًّا عنيدا للتَّاريخ لتقتَص منه وتُفنّد ادعاءاته الزّائفة حول حيازته للحقيقة المطلقة، فتفكّك خطابه الأحادي لتفجر من رحمه خطابات برؤى ومنظورات متعدِّدة، إذ تنهض بعمليَّة مراجعة للتَّاريخ

1 ينظر، فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 369.

2 هايدن وايت، محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، تر: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط:1، 2017، ص28.

3 المرجع السابق، ص نفسها.

السُّلطوي وإعادة كتابة مستحدثة له، تكون نسخة مخالفة للأصل الأوّل « ففي "أرشيف السُّلطة" زمن ثابت مغتبط بثباته، وفي "أرشيف الرواية" أزمنة متعددة، تسخر من الثبات ولغة الخطابة وأوهام النَّصر والهزيمة».[1]

تستند الرّواية في نقضِها للتَّاريخ على فكرة الزَّمنيّة المتحوّلة، فالواقعة التَّاريخيَّة في عمليَّة انفصال زمني عن لحظة تدوينها، الأمر الذي يُسقط مبدأ التَّطابق بينهما ويفسح المجال للإضافة، والبريكولاج، فلطالما كَتب الحاضر عن الماضي بوعي زمني مغاير، وممّا لا شكَّ فيه أنَّ الحقيقة التَّاريخيَّة تستمد شرعيَّتها من اللَّحظة التَّاريخيَّة التي شهدت أحداثها، ومع مرور الزمن تفقد الحقيقة التَّاريخيَّة أصالتها، ولا يتبقَّى منها سوى أثر رجعي تمثله السَّرديَّات والمرويّات التي لا تعيد الحقيقة التّاريخية الدَارِسَة، وإنَّما تحاكيها وتتمثَّلها وفق خلفيات أيديولوجية تحيد بها عن الموضوعية وتنحو بها منحى زائفا ومُضلِّلا. [2]

يعمل الرِّوائيّ "أحمد طيباوي" على تمرير خطابه الإيديولوجيُّ عبر شخصيَّاته ليتفرَّق موقفه بين تلك الشَّخصيَّات، بخطاباتها الرَّافضة والمندِّدة للحالة التي وصل إليها الوطن، مبيِّنًا موقفه المعارض والمناهض لحالات التَّسيُّب والانتهاك اللَّذان يتعرَّض لهما الوطن، وما يزال يرزخ تحت وطأتهما، ومن تلك المواقف والمنظورات الفكريَّة يتولّد الخطاب المضاد الذي ينتهك السَّائد ويبحث بكلّ موضوعيَّة في« إمكانيَّة إعادة إنتاج التَّاريخ من المنظور الفنّيّ؛ لإحراز اهتمام شريحة عريضة من المتلقّين، تتوخَّى الوثوقيَّة فيما تتلقّاه من إنتاج فنّي، يجمع بين المتخيَّل وتماثل الواقع؛ للاطلاع على مرحلة تاريخيَّة تقرّب التحام الذَّاكرة بما تحمله من أنساق راجعة لهويَّة الذَّات»[3] لتتّم المقابلة بين صورة الوطن التي يفرضها الوضع الكائن وبين صورة الوطن الضِّديَّة التي رسمها الوعي الممكن، وبين الوعيّين يبسط السَّرد رؤيته للعالم، فالرّواية ترفض الصُّورة المشوَّهة للوطن وتستنكرها قصد طرح البديل الذي تنشده عبر عوالم الكلمة والحرف قبل أن يُنقل إلى عوالم الحقيقة والواقع.

1 المرجع السابق، ص نفسها.

2 ينظر، غرينبلات منتروز، وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، ص10.

3 عبد القادر فيدوح، تسريد الذاكرة، حفر تأويلي في ثلاثية عز الدين جلاوجي، ص 22.

1. الشَّخصيّة المتخيّلة والجانب الأسود للذاّكرة (تفعيل النسق التخييلي):

يكتب "أحمد طيباوي" عن تاريخ الثَّورة الجزائريّة مركزا على الجانب المسكوت عنه، ويتخطى التَّاريخ الرَّسمي وشخصيَّاته الثّوريّة ليعيد للواجهة أسماء لم يتسن لها الوقت للظُّهور بعد، فقد أُقصيت وزُحزحت عن ذاكرة الثّورة الجزائريّة، فجاءت الرّواية لتحفر في تاريخ منسي وتنفض عنه غبار التَّهميش والتَّغيِّيب، ومن بين تلك الشَّخصيّات التي استدعتها الرّواية إلى صرحها العالي المجاهدة "فطيمة عبد السلام"، والتي تصفها الرّواية «رمز الوطنيَّة الضَّائع في زمن المسخ».[1]

إنّها مجاهدة ومن الأصوات النِّسائيَّة التي قدمت الإضافة للثّورة الجزائريَّة فكانت رفيقة السِّلاح وبطلة من أبطال الثَّورة الجزائريّة الأفذاذ، قبل أن يُنزع عنها تاج البطولة وتُرفع عنها حصانة الثّوريّين، وتنزل إلى الحضيض وتعامل كمنبوذ والأقسى والأمَرّ أن تعامل كخائنة، أو تعامل معاملة المستعمِر، وتُحرم من عيش الحلم الذي سعت جاهدة لتحقيقه وتحقُّقه، قبل أن تستيقظ على كابوس وفاجعة التَّرحيل القَسْري، ووصم الخائنة وتكون شاهدة على مأساة عيّنة من مهمَّشي الثَّورة، جاء في الرواية توصيف لحادثتها «فهمت ما يواجه زوجها من مخاطر فرضتها حالة الصراع والتنافس على إثبات الريادة مع مناضلي جبهة التحرير في فرنسا، غير أنها لم تتخيل أن ذلك الصراع سيتحول بسرعة إلى تناحر بين الإخوة الساعين إلى نفس الهدف».[2]

إنّها المواجهة الصِّداميَّة بين الحاضر والماضي، والحقائق الصَّادمة عن تاريخ الثَّورة المجيدة، وهي الثّورة التي فجّرها الظُّلم والقهر والعدوان المسلَّط من قبل المستعمِر الفرنسيّ، فهل يمكن أن نُظلم ونحن تحت راية واحدة وجبهة واحدة ونناضل من أجل قضيّة واحدة؟

تعمل تلك الخطابات الواصفة على زعزعة اليقين، وتكشف الرِّواية ملابسات قضيَّة المجاهدة "فطيمة عبد السلام"، والتي دُنِّس تاريخ نضالها الثّوري من قِبل أشخاص كانوا في زمن الثَّورة رفقاء قضيّة واحدةٍ ومبدأ واحد، وقفوا كلّهم في مجابهة عدوٍّ واحد هو المستعمر الفرنسي، غير أنَّ تغليب الذَّاتيِّ والشَّخصيّ غطَّى على الموضوعي، وسكتت المبادئ مفسحةً المجال لمنطق المصلحة والمنفعة للفصل في القضايا.

---

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 112.

2 المصدر نفسه، ص 60.

تشغل "فطيمة عبد السلام" رمزيًّا صوت الذَّاكرة الحيَّة التي تصارع من أجل البقاء قبل أنْ يصيبها الضُّمور والتَّلاشي، جاءت لتسرد وقائع من مسار كفاحها، يساعد هذا السَّرد الاستذكاري على بعث الواقعة التَّاريخيّة من مرقدها ومن نسيانها، وإعادة إحيائها كتابة من منظور يؤسِّس لسياسة ترتكن للاختلاف، جاء في الرِّواية على لسان المجاهدة "فطيمة عبد السلام"وهي تسرد جانبا من نضالها الجهاديّ رفقة بقية المناضلات «الغذاء ..الكساء..الدواء..وحتى مستحضرات من أدوية عشبية، وكذا أموال على قلّتها...كلها تعمل المناضلات على توفيرها وتأمين إيصالها للرجال على الجبهة. كان ذلك هو السند الخفي غير الظاهر..لكن الأقوى للبنادق الخافقة في الجبال». [1]

يركِّز هذا المقطع السَّردي على العنصر النِّسوي، والدَّور الفعَّال الذي تؤديه المرأة كداعم حقيقي للثَّورة، وفي نفس الوقت لا يغفل عن تمرير رسائل مشفَّرة، تكشف حالة التَّعتيم التي لحقت هاته الفئة من المناضلين، حيث بُخِس حقُّهم أمام الجميع وأمام التَّاريخ، وهم فئة المسبِّلين الذين لم يحملوا السّلاح، لكنَّهم شكّلوا السّند القويّ للثُّوَّار، والظَّهر الخلفيّ لهم، فهم همزة الوصل بين الشَّعب وثورته، مثّلوا الحبل السُّرّيُّ الذي ضَمِن استمرارهم في الحياة، ووفَّر لهم كما تظهره الرواية، الغذاء والدَّواء، وحتى نقل الرَّسائل وجمع الأموال والمعونات، كلُّ ذلك وهم يحملون أرواحهم على كفوفهم، فلا سلاح يحميهم، ولا دارئًا يدرأ عنهم العدوّ، وما إن وضعت الحرب أوزارها حتَّى قُطع الحبل وانتهت مُهمَّتهم ولم يصدح سوى صوت السّلاح وحاملوه «كانت الطبقة الوسطى في المدن، على ضعفها، تؤدي ذلك الدور المحوري في استمرار الكفاح من خلال الدعم غير المنتهي بكل ما يتطلبه ذلك الكفاح..ذلك الدور الذي تم إغفاله طويلا في الحديث عن العوامل الحقيقية للانتصار، مقابل إظهار بطولات فردية مبالغ في الكثير من حالاتها». [2]

1 المصدر السابق، ص 120.

2 المصدر نفسه، ص نفسها.

كما تحكي عن قصّة اغتيال زوجها الذي غيَّبه مناضلون من جبهة التّحرير في فرنسا « قضى زوجها في مارس 1958 على على يد جماعة من المنتمين إلى جبهة التّحرير الوطنيّ..وُجد مكبل اليدين والقدمين ومخنوقا بسلك كهربائي ...فيا لها من طريقة في التعبير عن الديمقراطية!». [1]

استذكارها لماضيها الثوري، قبل ترحيلها إلى فرنسا مع الأقدام السَّوداء، ولحظة عودتها لتصف حاضرها الذي عادت فيه إلى "سطيف" وبيتها الذي ما زال يحفل بالصُّور ويختزن الذّكريات وما تحمله من مواقف وأحداث، ما هما إلا لحظتان زمنيَّتان ستتجاذبان القول داخل الرّواية لتلخصا حياة "فطيمة عبد السلام"، تلك الحياة التي استحضرها"علاوة دراز" ليوثّق عودتها سرديًّا إلى وطن اليوم محملةً بوطن الأمس المشحون بالذَّاكرة والحرب والحب والجراح والآمال المعلَّقة التي ملأت بها هذا النَّص.

حملت معها ذكريات أشدَّ اللَّحظات قسوة، عن تاريخ وطنها الذي رفضها قبلا ونبذها عندما ضمّها ونسبها إلى الأقدام السَّوداء والكولون، قبل أن تعود لتعقّد معه عهدا جديدا، ليضمَّها ميتة بعدما نبذها حيَّة.

تمتح الرّواية من معين الذَّاكرة لتُشحن بالأحداث التَّاريخيَّة، فيتولّد سرد روائيّ متمحور حول الشَّخصيَّة وهي هنا "فطيمة عبد السلام" ، التي تمثّل الذَّاكرة المرتحلة عبر الزَّمان والمكان، تحاول أن تحفظ نقاءها وصفاءها قبل أن يطالها التّشويش والتّشويه، لتستودعها عند جيل تراه أقدر على صَوْن الأمانة وحملها، فتقول «جيل آخر سيكون بلا ريب أوفى من الرفاق الذين تخلوا عن وصية الرّفاق.. أوفى من الرّفاق الذين أرهقهم الوفاء مبكرا فأخذوا منه إجازة مفتوحة، احترفوا فيها التّنكر والإنكار.سيأتي ذلك الجيل الذي يكتب التّاريخ بالحروف الصّحيحة، وبالكلمات الصّحيحة». [2]

هذا الخطاب يحمل ضمنيّا دعوة لإعادة نبش التاريخ لوضعه في مساره الصحيح بعيدا عن التّحيّزات والأيديولوجيّات القاتلة، فمن خان القضيّة لا يُعْتّد بكلامه ولا بالتّاريخ الذي يرويه، ستدفعه الخيانة إلى سقطات أخرى تنجر عنها، في مساعيه الحثيثة لتغليفها وسترها لكي لا يتم فضحها، فكل انحدار أخلاقيّ يلحقه تهاوٍ وسقوط حر في مستنقع التَّجاوزات والمحظورات.

1 المصدر السابق، ص60.

2 المصدر نفسه، ص153.

تُنهي الرِّواية الجدل الحاصل بين الحقيقة التَّاريخيّة ومرويَّاتها بمقطع سردي يؤكّد أن التَّاريخ يُضمر جانبا سُلطويًّا، يزُكّي السُّلطة ويفعِّل الجانب البراغماتيّ على حساب الحقيقة، الأمر الذي يطرح عديد الاستفهامات ويولّد كثيرا من الإلغاز حول واقعنا التَّاريخيّ، تتحدَّث "فطيمة عبد السلام" من موقع المجاهدة التي تمثّل الحقيقة التَّاريخيَّة، وتروي ما أُلحق بتاريخها من زيف وبهتان، في زمن حُصر فيه الجهاد والوطنيّة في مجرَّد وثيقة تستخرج وتوزّع مقابل ثمن يحقِّق منفعة مادِّيّة للقائمين على كتابة مرويَّات تاريخيَّة يطبعها الزّيف والتَّزوير، تتحدَّث السَّاردة بأنفةٍ وعزَّة وطنيَّتين في زمن امتهنت فيه الحقيقة التَّاريخيّة ودُنِّست الشّهادة التَّاريخيّة من قبل انتهازيِّين ومُتسلّقين «وطنيَّتي أكبر من وثيقة أو شهادة شاهد...هل أفعل كما فعل الذين اتّخذوا الجزائر المستقلة غنيمة باسم الوطنية والجهاد؟أنا لن أقدم شيئا ولن أستخرج وثيقة، في النهاية يعرف كل منا من هو ومن هم الآخرون..سيأتي زمن يُرفع فيه عن الحقيقة الحجاب، وتعرف الأجيال الصاعدة التاريخ الحقيقي..تعرف من هم المجاهدون ومن هم المتسلقون..وسوف يلعنهم الناس إلى يوم القيامة»[1]

يُسفر تاريخ الثّورة عن بنية جدليّة طرفاها هامش ومركز، أزيح الهامش وبقي في الظّلّ وقوبل بسياسة الإقصاء، وهلَّلوا للمركز وسطعت عليه أنوار الحرية والمجد، وذلك على الرّغم من معايشتهم واقعا واحدا وظروفا مشتركة، ليبقى التَّاريخ أعرجا وبحاجة ماسة لمحكيّات جديدة تسلَّط على الأطراف والهوامش وعلى أولئك الذين أسكنهم التّاريخ عوالم يلُفها الظَّلام، وهذا العود الرّوائيُّ من شأنه أن يقوِّم العرج ويرأب الصَّدع الذي اعترى الحقيقة وزيّفها.

وتأسيسًا على ما سبق طرحه واتّكاءً على فكرة التَّاريخ وما لحقه من مغالطات وتجاوزات، تتولَّد إمكانيَّة طرح سرد بديل تختلف فيه زاوية الرُّؤية ومنظورها، فإذا صِيغ التَّاريخ الرّسمي من قبل المؤرِخ الذي ينتمي إلى المؤسَّسة الثَّقافيَّة والتي بدورها يكفلها الغطاء السّياسيُّ بسلطته التي تبسط يديها على كلّ مناحي الحياة، وتبعا لذلك فإنَّ المؤرخ بدوره خاضع للسُّلطة السِّياسيَّة ذاتها وهي من تحدِّد بدورها الأطر العامَّة للتَّاريخ الذي يُكتَب، والذي يتماشى مع خطابها الإيديولوجيّ ويخدمه وبذلك لا يخرج الخطاب التَّاريخيَّ عن نسقها السّياسيّ، كما تعمل مختلف مؤسسات الدَّولة على خدمة مصالح هذا النَّسق حيث «تلعب المؤسَّسة التَّربويَّة،

1 المصدر السابق، ص 61.

والْمؤسَّسة الإعْلاميَّة، والمؤسَّسة الدِّينيَّة دورًا بارزًا فِي أدلجة النَّسق الثَّقافيّ، وإظهار مَحاسن النَّسق السِّياسيِّ، وإخفاء تعثره أو تبريره، وإقناع أَعضاء المجْتمع بضرورة تعميق الولاء والانتماء، وتقديم الطَّاعة، وذلك بإظهَار مُرتكزات للشَّرعيَّة قائمة على حَقائِق مبتورة واعتبارات زائفة. وهكذا، يَحُل التَّمْويه الأيديولوجيُّ، محل الحقيقة الواقعيَّة، ويتحوَّل إلى الواقع ذاته. وبهذا المعنى، فإن النَّسق السِّياسيَّ يُظهر مسئوليَّة أخلاقيَّة زائفة عن المصالح الجمعيَّة للمجتمع ».[1]

تتجاوز الرِّواية التَّاريخ الذي دوَّنتْه الخطابات الرَّسميَّة مُتخذَة مبدأ النَّقض والنَّقد، لأنَّ التَّاريخ الذي تدونه الرّواية وتثبته وتخرجه للعلن هو تاريخ المهمَّشين المقصيِّين من مسار الجهاد، مجاهدة مجهولة"فطيمة عبد السلام" وشهيد مجهول"زوجها" ومعلم ثوري منسي"بيتها" الذي شهد محطات النِّضال، وليس تاريخ من سعوا إلى استخراج بطاقة "مجاهد" ولو مقابل تقديم رشوة وغنموا بالمنح ورواتب نظير جهادهم، لتصل الرواية إلى حقيقة مفادها بأنّ تزيِّيف الوطن هو محصلة لتزيّيف التّاريخ، يقول السَارد «زُيِّف الوطن عندما زيّف الجهاد والنّضال. ينزف هذا الوطن منذ تحوّل رصيد النّضال الموهوم إلى رصيد في حسابات بالبنوك الأجنبيّة».[2]

تتخذ الرِّواية مسار العودة للوطن، عودة "فطيمة عبد السلام" إلى وطنها الجزائر وبالتَّحديد إلى "سطيف" من "فرنسا" رمزا تصحيحيًّا، فمن أقصاهم التّاريخ ستنصِفهم الكتابة الرِّوائيَّة، فالرّواية اليوم أضحت على مستوى التَّشكُّل والاشتغال تعمل كـ «نسق فسيفسائي وثيق الارتباط بالواقع في كلّ حركاته الموروثة والجارية، وبالذهن والشعور والخيال والرمز ضمن أبعاد دينية وتاريخية واجتماعية وثقافية، تخوض سُبلا مختلفة عن المألوف في خلق حياة حقيقية غير فانية، لتجاوز تلك القناعات القاتلة».[3]

يقوّض محكي "فطيمة عبد السلام" منطق الحقيقة التّاريخيّة ويطعن في نزاهتها، وهذا فعل يضمر خطابا آخر مُؤداه تحوُّل الحادثة التَّاريخيَّة إلى سرد غير موثوق، وهي حيلة سرديّة اتّخذها المؤلِف "طيباوي" كعملية

1 محمد عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، التوازن التفاضلي صيغة توليفية بين الوظيفة والصراع، ص318.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص142.

3 شعيب حليفي، ثقافة النص الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط:1، 2016، ص 6(المقدمة).

استباقيّة تهيّئ ذهن القارئ للدخول في مرحلة جديدة من المكاشفة والمراجعة يُفتح فيها الستار وتكشف فيها الحجب.

حيث يعمل"المحكي التَّخييليّ"على بثِّ الارتياب والشّك، ممَّا يولِّد زعزعة على مستوى وعي المتلقّي في إدراك قضايا كانت دائما محفوفة بهالة التَّمجيد والتَّقديس والمثاليَّة، حيث تشتغل الرواية على هيئة شبكة ثقافية منفتحة على كافة المعارف والخبرات في مساحات بينية تتراوح بين الوعي واللَّاوعي، بين العقلاني والغيبيّ، الواقعي والأسطوري، وكل ما من شأنه أن يعيد بعث الأسئلة التي تحكمت في الأنساق القائمة طرحا متجدِّدا ينفتح على المساءلة والتأويل.[1]

وينجرّ عن كلِّ ذلك إدراك المتلقّي أنّه كان ذا أفق ضيّق ورؤية محدودة وموجّهة، الأمر الذي يدفعه للإسراع بتدارك وضعه، والخروج من تقوقعه والانفتاح بوعي ذاتي على كلّ القضايا وكذا حمله على التَّشكيك في الأحكام المصَادرة سلفًا لصالح الحقيقة التَّاريخيَّة.

المحكي الواقعي+المحكي التخييلي

بنية فنية	بنية توثيقية
• محكي تخييلي • شخصيّة ثورية متخيّلة	• محكي تاريخي • شخصيّة ثورية حقيقيّة

تنفتح الرِّواية على سياقات حكائيَّة متعددة؛ تاريخيّ، سياسي، وطني، هويَّاتي، ثقافي، ويحضر المكان كنسق طللّي يقوم على خلفية ثقافيّة تعمل على «تأسيس طقسية بكائيَّة تجسّد معنى الفقد من جهة، وتعاين جدليَّات الصِّراع الإنسانيّ مع مفردات الوُجود».[2] وعن مكانة البيت من قلب مالكته يتحدَّث السَّارد «لا يعرف أكثر الناس في سوق العصر تاريخ البيت وصاحبته، لكن تاريخ البيت مدون بمداد من الدمع يسكب

1 المرجع السابق ، ص 5.

2 يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص 170، 171.

كل ليلة من عيني امرأة أخرى في مدينة أخرى..في وطن آخر»[1]وهكذا يسترجع المكان نسقه الطللّيَّ والمرتبط أساسًا بأثر الفقد والحنين إلى الدِّيار.

كما يُستحضَر المكان في الرّواية بوصفه الذَّاكرة التي لم يطلها بعدُ فعل التَّزييف والنِّسيان وكذا النُّكران، يحمل عظمة الماضي وألقه وانكسار الحاضر وانحداره، شاهدا على الحِيف والجور السّياسيّ الذي لحق الجميع، إنَّه المدلول الثقافيّ الذي يحيل على رمزية الانتماء والهويّة اللّذان يعملان على تحصين الفرد من التَّبعثر والتَّشرذم، ويُعامل المكان كقوَّة مرجعية تُعيد الذَّاكرة الضَّائعة وتحفظ اندثارها، وقد رفضت "فطيمة عبد السلام" بيع البيت أو تجديده، لأنَّ المكان هو الوحيد الذي لم يتنكّر لتاريخها النضالي وحفظ انتماءها إلى هذا الوطن الذي أنكرها وأسقط عنها حق المواطنة والعيش بين ربوعه ليُسلِّمها إلى وطن آخر، ورغم ذلك أبقت "فطيمة عبد السلام" على البيت ليكون وطنها الأصغر، وهمزة الوصل التي ما تزال تربطها بوطنها الأم.

جاءت سيرة المكان تحمل سيرة "فطيمة عبد السلام"، فالمكان وساكنوه، بمثابة الجسد الذي تسكنه الرُّوح وتحولّه من خواء إلى امتلاء، ومن مجرّد تجاويف إلى جسم نابض بالحياة، وكذا المكان فإنّه يتحوّل من معمار هندسي، إلى مكان أليف يحتوينا ونحتويه وتتشكل بينه وبين قاطنيه روابط الألفة والحنين، ووفق ذلك يأتي في الرّواية كعنصر حيٍّ شاهد على سيرة حياة صاحبته، وفضاء بذاكرة حيّة وصورة مصغرّة تختزل سيرورة حياة، وتكشف صيرورتها والتَّجارب الحياتيَّة داخل حيزه «ما كان مجرّد بيت قديم عفا عليه الزمن أو كاد، كان وتدا يشدها إلى آخر شيء حقيقي في حياتها.."الجزائر".. ».[2]

يكشف السَّرد عن معطيات بِدئية صحيحة صاغت نتائج مغلوطة، ليكون المكان نسخة عن مالكيه، ويلحق به ما لحق أصحابه ويعيش ويعايش كلّ المحن من تهميش وإقصاء، لتنشأ جدليَّة الصّراع الإنسانيّ مع الوجود، ويتشيأ الإنسان ويتأنسن المكان، فغدا البيت متحفا للذَّاكرة، صان هو العهد بينما التشيؤ طغى على

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص58.
2 المصدر نفسه، ص 118.

الجميع وشَيَّع ضمائرهم إلى العدم، وبذلك «يتحوّل المكان إلى ذاكرة حافظة للفعل الإنساني وأثره في المكان، ومن ثم يصبح الطلَّل نسقًا مولّدًا لأنساق مضادَّة تُبِين موقف الإنسان ورؤيته للنَّسقيَّة الطلليّة».[1]

فبيت السيّدة " فطيمة عبد السلام" حجتها الدامغة على فعلها الإنساني والمتمثّل في الجهاد، والمؤشر الدال على شرعيّتها الثورية كيف لا، والمنزل كان قبلة لمفجري الثورة، وإن غاب شهود العيان فإنّ صورهم الدليل القوي الذي حفظ مكانة البيت كمعلم تاريخي يحيل على زمنية غابرة، ويحمل رمزية الانتماء الذي حقّقت به "فطيمة عبد السلام" بعضا من التوازن والاستواء الوجداني، وهنا نجد أن المكان يؤدي وظيفة في بناء الشخصية محقّقا مستوى الصورة الداخلية المشكّلة عبر التصوير اللغوي و« يمثل هذا المستوى تداخلا حاسما بين البعد المكاني والبعد الزمني للشخصية وكل من الزمان والمكان يعاد إخراجهما وتركيبهما هنا على مستوى الذهن والشعور، فالمكان هنا قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها».[2]

2. الاستحضار التَّاريخي للشَّخصيَّة الواقعيَّة (تفعيل النسق الواقعي):

كما ذكرنا في الفصل الأوَّل من هذه الدِّراسة، بأنَّ المؤلف اعتمد على عمليَّة مزدوجة يتداخل فيها النَّسق التَّخييليّ بالنَّسق الواقعيّ، وهذا ما تمَّ ملاحظته على مستوى العنوان، والأمر ذاته نستشفه في الرِّواية وعلى مستوى موضوعها، إذ تجمع الرّواية بين نسقين أحدهما واقعي ينتمي إلى لحظة تاريخية معينة، والثاني تخيّيلي، فيتم معالجة الحادثة التاريخيَّة بطريقة تخيّيليَّة، تسمح للمؤلّف ببثِّ قناعاته وأيديولجيته عبر قنوات سردية، تخلق جسرا عبر-ثقافي يصل الماضي بالحاضر، وهذه العودة لا تبتغي الاستفادة من تجارب الماضي فحسب، وإنما تبتغي التَّقييم والتَّقويم، وقد فرض توظيف « الخطاب التَّاريخي/ السّياسيّ استدعاء أسماء

1 يوسف عليمات، جماليّات التحليل الثقافيّ، الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2004، ص 133.

2بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1986، ص 95.

شخصيَّات من تيَّارات وطنيَّة مختلفة، وفتحٌ لملفاتٍ مسكوت عنها: مجاهدو الربع ساعة الأخير..الوطن المستباح..المثقف المسكون بالغربة والاغتراب والمتجرّع لمرارة التهميش والتشظي والانشطار في شخصيَّته».[1]

يتخذ السّرد من الواقعة التّاريخيّة خلفية معرفية لإسناد متنه الروائي وتسويغ خطابه، وقد فتحت رواية "مذكرات من وطن آخر"سردها على التّاريخ الوطنيّ، وعلى شخصيَّاته الثوريَّة ومن عيّنة هؤلاء"فرحات عباس"* الذي تقدمه الرّواية على أنّه من الشخصيَّات التي هُمِّش تاريخها النِّضالي، ليفتح الباب على ملابسات الواقع السِّياسيّ وخفاياه، جاء في الرواية «وتساءلت كيف يستسيغ هذا الوطن قتل رجاله العظام..إنّه الوحيد تقريبا من جيل القدماء الذي آمن بالديمقراطية كما ننشدها اليوم..حُريَّة الإنسان كمرادف لحرية الوطن...لماذا نقتل الرموز المضيئة ونفبرك رموزا وهمية؟».[2] يُنصف النَّص هذه الشَّخصيَّة ويدعوها بالعظيمة، في حين يقابل ذلك بكشف التَّلفيق الذي أسهم في اختلاق الشَّخصيّات البطولية البديلة التي يصفها المقطع السردي بالرُّموز الوهميّة، ويدعو من خلال هذا النَّبش إلى تقويم الوضع المتأزِّم الذي يمر به الوطن، ويجد مخرجه في نسبية الحقيقة لأنَّ الحقيقة لها منظور قرائي فما تراه السُّلطة الحقيقة الكاملة، قد يراه آخر من موقع مخالف تزيِّيفا وتمييِّعا، في

1صورية غجاتي، انعكاس الوعي الذاتي عبر اشتغال '' الميتاروائي '' في رواية (مذكراتٌ من وطنٍ آخر) لأحمد طيباوي، أغسطس,2015، http://massareb.com/?p=8091 تاريخ الاطلاع، 2023/06/12، 22:55.

* فرحات عباس، مثقف مناضل وسياسي جزائري، ولد بالطاهير بجيجل عام 1899م، من أسرة ثرية أضحت فقيرة بعد أن صودرت أملاكها الفلاحية، بسبب مشاركة جده في المقاومات الشعبية المسلحة ضد الاحتلال الفرنسي، درس في المدارس الرسمية الفرنسية، وكانت مادة التاريخ أحب المواد إلى نفسه، يناقش أثناءها الأحداث التاريخية مع أساتذته الفرنسيين، ويصطدم معهم في أغلب الأحيان، بسبب تزويرهم للحقائق التاريخية، من خلال قولهم بأن أجداد الجزائريين هم ذاتهم أجداد الفرنسيين، وبعد إنهائه للمرحلة الثانوية وحصوله على شهادة البكالوريا، أدى الخدمة العسكرية في الجيش الفرنسي بين 1921م-1923م، ثم التحق بعدها بجامعة الجزائر وتخصص في الصيدلة، وتخرج منها سنة 1931م(ينظر، بشير فايد، فرحات عباس وملامح الدولة الوطنية المنشودة، مجلة التاريخية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف المسيلة، مجلد،3، العدد،02، ديسمبر . 2019 ص173).

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 48.

حين ما يراه الآخر من منظوره حقيقة، فإن السُّلطة قد تدخله في إطار الخروج عن القانون أو تعدُّه انتهاكا لسلطتها وتهديدا لأمنها واستقرارها وتزج بمتبنيه في دوائر العصاة والخونة.

كما يلفت انتباه المتلقّي إلى ضرورة إعادة النَّظر في التَّاريخ وقراءته قراءة متأنيّة تبتعد عن التحيُّز وتخترق النَّسق السِّياسيّ الذي فُسّر على ضوئه التَّاريخ وحدّدت على نهجه المواقف السِّياسيّة، وكذا الاختيارات التي اتّخذها الأشخاص الموالون والمطبِّلون للسُّلطة وفق ما يمليه عليهم السّياق السُّوسيوثقافي الذي كانوا رهن إملاءاته «إنَّ الشعب يعيش بلا تاريخ كي يكون للسلطات المتحكّمة تاريخ حافل، وقد أصبح واضحًا أنَّ مؤسسات الدولة أصبحت تتصرف وكأن الشعب خُلق لخدمتها والامتثال الطوعي أو القسري لإرادتها التي هي فوق كُلّ إرادة»[1] فلا يسلم الأمر من مغالطات من شأنها أن تخلق تمويها ولُبسا كبيرين، وبإمكانها أن تحوّل الخائن إلى بطل، في حين تخلع على البطل ثوب الخضوع والتَّخاذل ويصل الأمر حد تخوينه ومساومته على حب الوطن وكذا التشكيك في ولائه وقد يصل الأمر حد اتّهامه بالتواطؤ مع العدو.

وممَّا لا شك فيه، أنّ الرواية ومن خلال هذا الاستدعاء التاريخي تشحن سردها معرفيا وتتغيا من ذلك تقديم طرح سردي مخصوص يكون محمّلا بوعي ثقافي معدلّ بطريقة سردية تخدم المنحى العام للرواية ورؤية الكاتب االفنية والأيديولوجية، فتكسر صنميّة التاريخ وتطعن في وثوقيته، وتعيد موازنة الخلل الحضاري الحاصل، عبر تقديم إبدالاتها التفكيكية والتقويضيّة، إذ «تتأسَّس استعادة الأرشيف المنسي من منظور وعي ثقافي بضرورة إعادة بنائه وتمثيله، خارج سياسات قانون القوة الذي يفرض حالة التَّهميش على الشَّخصيَّات وتواريخها المؤسّسة لهويَّتها ووجودها».[2] وهذا يتم وفق نسق أسلوبي يُصاغ ضمن حدود الواقعي "الواقعة التاريخية، وتخوم المتخيل الروائي، ويرتكن إلى سياسة تمثيل مختلفة، تسعى إلى كتابة الذَّاكرة بوعي متحرِّر من أوهام التَّاريخ ومخاتلاته، عبر استبدال تداولي بين الواقع والمتخيّل، وذلك هروبا من أزمات الواقع القائم والمتحقّق نحو رحابة المتخيّل والفسحات التي تخلقها مُمكناته.

---

1 حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط:1، 2001، ص 91.

2 محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 139.

وتبقّى صورة الوطن تشُوبها الضَّبابيَّة، ويكتنفها غموضُ المصير المبهم، ويرسم معالمها النّسق السياسي بكل تحيّزاته ومخاتلاته، وعن ملامح هذا الوطن يتحدث السارد «وطن بائس ذلك الذي يستلب تحت عنوان احتكار الحقيقة الكاملة، إذ لا حقيقة كاملة أو مطلقة في التَّاريخ..هناك تفسيرات وتأويلات ...وهناك تبعا لذلك التَّوظيف السّياسي للتّاريخ»[1].

في واقع الأمر هذا الاستحضار للشخصيّة التاريخية يشير إلى أن الروائي يعمل على استدعاء الشخصية التاريخية لاستثمار دلالاتها الرمزية وذلك بهدف مقاربة صورة جديدة تدحض التشوهات التي لحقت بنسق الشخصيّة العام، وتطرح إبدالاتها المعرفية للوصول إلى الصورة المبتغاة لوطن الحريّات، الذي لاحقته الأزمات ومسخت صورته وشوهتها. يسرد "مصطفى عبد الباقي" على زميله "علاوة دراز" المقدمات البدئية التي صاغت الحاضر المأزوم سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وما ورّث هذا الوضع العام من تأزم على صعيد الوعيّين الفردي والجمعي، يقول في ذلك «جنى على الدِّيمقراطيَّة في هذا البلد الشَّرعيَّة الثَّوريَّة والنّفط..النّفط والدِّيمقراطيَّة لا تجتمعان أبدا. حوَّلوا الوطن إلى ضيعة مستباحة، وعلَّقوا الوطنيَّة نياشين وأوسمة يريدون أن يرهبوا بها عدو أحاديَّتهم..ثورة مع وقف التَّنفيد، ووطن معلقة آماله بسقف التَّاريخ المحتكر..وأجيال تتوارث فنَّ الاستباحة».[2]

لا تنفك الرِّواية من تمرير سردها المضاد* الذي يقف ضدَّ سيطرة خطاب التَّاريخ الذي يندرج ضمن الخطابات الكبرى، التي تتبنَّى أحادية الموقف، وإقصائيَّة الخطابات الأخرى والتي ساعدت على هيمنة الصوت

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص49 .

2 المصدر نفسه، ص نفسها.

* السرديات الصغرى يتم إنتاجها وتداولها بوصفها سرديّات مضادة للسرديّات الكبرى تسعى بمثابرة لنقدها وكشف تحيزاتها وانزياحاتها عن منطق الواقع التأريخي، ومن ثم تقويضها وإزاحتها عن موقع الهيمنة الشمولية. دون الادعاء لنفسها القدرة على إنشاء تأويلات تفسيرية شمولية للمجتمع والطبيعة والتأريخ، وذلك بارتباطها بحالات خاصة ومحددة مخصصة بوضعيات تأريخية مؤطرة، وبأحداث يتم التعامل معها كلحظات تاريخية فريدة غير قابلة للتكرار(ينظر، معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط:1،2014، ص11).

الواحد، وقد عملت هذه السَّرديَّات الكبرى*على احتكار الحقيقة تحت دعاوى متعددة؛ منها وثوقيَّة خطاباتهم، يقينيَّة الحقيقة التي يبثُّونها، وكذا ديمومتها ثباتها، وشُموليَّتها، وهذه المعطيات تُؤسِّس لفعل سلطويٍّ وهيمنة مطلقة، وامتلاك الحقيقية هو امتلاك للسُّلطة.

تهدف الرِّواية لصوغ أرضية فكريَّة وثقافيَّة تستوعب نماذج أيديولوجيَّة وثقافيَّة تبحث عن شرعية معرفية مضادَّة تكسر نسق أحادية المعرفة، وتنفتح على عوالم الاختلاف وفلسفة الغياب لا الحضور.

فكلُّ خطاب تكون قراءته المقدَّمة رهينة لحظته الثَّقافيَّة ووضعه السِّياسيّ، فهي قراءة مرحلية خاضعة لنسقها الذي صيغت على أساسه، وبالتَّالي يجب التَّسليم بتعدد الرُّؤى وبتحوُّلات الوعي المتولّدة عن سياقات جديدة تحمل معها حيثيَّات ومستجدَّات ربما لم يسمح لها قبلا بالظُّهور والتّداول العلني، حيث «يصادر خطاب السُّلطة دلالات الماضي ورموزه لصالحه ويضفي على حركة التَّاريخ سرديَّات تأويليَّة تتماشى مع طموحاته ورغباته. وتكتسب الدّلالات والمعاني المرتبطة بخطاب السُّلطة دلالات الماضي ورموزه لصالحه ويضفي على حركة التَّاريخ سرديَّات تأويلية تتماشى مع طموحاته ورغباته. وتكتسب الدلالات والمعاني المرتبطة بخطاب السُّلطة قيمة قدسية تمنع إمكانيَّة ظهور تأويلات أخرى».[1]

وما يلاحظ على الرواية أنّها تجاوزت الفترة الكولونياليَّة وما تستقطبه من موضوعات، تشمل الذَّات وعلاقتها بالآخر، لتسائل واقعها الذَّاتي ما بعد الكولونيَّالي، وهذه المواجهة تستدعي موقفان أحدهما، أنها « تتعمَّد إزاحة الآخر من مشهد وبنية الخطاب. الإزاحة هنا آلية من آليَّات استراتيجيَّة تحرير الذَّات من هيمنة الآخر الثَّقافيَّة»[2] أما الموقف الثَّاني فيحمل رغبة استقصاء الواقع المحلِّي، وإعادة البناء الدَّاخلي للفرد، لنزيح الاستعمار وفترته التي سيطرت على تصوراتنا ووعينا فصرنا نعلق عليها كل تعثرات نهضتنا وتقدمنا.

---

* سرديات الكبرى خطابات تتمركز حول افتراضاتها المسبقة ولا تسمح بالتعددية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة . وتقف تلك الخطابات خارج الزمن ولا تسمح بالشك في مصداقيتها، وتصر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون. ودائما ماتكون السرديات الكبرى ذات طبيعة سلطوية وإقصائية تمارس التهميش ضد كل أنواع الخطاب الممكنة (ينظر، معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، ص9).

1 معن الطائي، السّرديّات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، ص 139.

2 محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 133.

ونعود لنقف على القضايا الداخلية وموضوعاتها المتعدّدة، لنتمكن من بناء متخيّل سردي جديد يمنحنا وعيا بذواتنا، ويقوم بتعزيز الوعي الجمعي برؤية تتجاوز الآخر الخارجي(المستعمِر) في مساءلاتها.

لا تطرح الرواية الأسئلة وتدعها دون إجابات بل تسائل الأوضاع قصد تقديم الحلول وتسمية المسمّيات بمسمياتها، واضعة يدها على الجراح التي مازالت لم تلتئم بعد، مخلّفة وراءها وطنا مكلوما، يقول السارد «قتلت الوطن سادية من يحبونه..بين تعصب لحية وتجبر حذاء ثقيل انسحقت آمال المستضعفين، وركعت الجزائر الشامخة تطلب الخلاص من عليّة القوم وأرذالهم. تبا للجميع..تبا لكل شيء».[1] نلاحظ أنّ هذا المقطع السردي يُجمل القول في كلمات معدودات مؤداها واحد، وهو خطاب التطرف.

- ✓ تطرفٌ في الحب حَدَ القتل
- ✓ تطرفٌ في التديّن.
- ✓ تطرفٌ في الحكم العسكري.

أسفرت تلك المقدمات عن نتيجة فحواها دخول الوطن في متاهات الفتن والحروب الأهليّة، والتي تحمَّل وزرها الشعب الذي أُستدرج من موقع المشاهد على ما يجري من أحداث وتطاحن إلى تأدية دور الضحيّة، فكان حطب نار الفتنة التي أشعلها وأذكى لهيبها محبو الوطن من أولئك السادين، ممّن تحركهم رغبة السيادة على الآخر، ويستهويهم تحصيل القوّة عبر إضعاف الوطن، ليتمكنوا منه وليبسطوا سيطرتهم المطلقة عليه.

وهكذا يتمكن السَّرد من التَّوغل في عمق الأزمة، وبوعي حَفريّ يُطلعنا على الوضع العام، كاشفًا الأيادي الخفيّة التي تبسط سطوتها على الجميع، ليصل إلى نتيجة هذا الواقع العبثيّ المتأزّم، إنَّه التَّواطؤ الكُلِّي الذي لم يسلم منه أحد، ومُحصلته كانت الجناية التي ارتكبت في حقِّ الوطن.

تؤنسن الرواية الوطن ليكون أكثر إنسانيّة من مواطنيه، وتناديه نداء البعيد النَّائي«يا وطنا جنى عليه أبناؤه ..وكل أبنائه مذنبون، المشارك منهم والمتفرج، الممسك بخيوط اللعبة والمتواطئ بالعجز الصامت»[2] لقد غيّبت الأزمات والنكبات وكذا التَّعتيم ملامح الوطن وطمستها ممّا أدَّى إلى تعميق الهوّة بين صورة الوطن في

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 64.
2 المصدر نفسه، ص 165.

بعده الحلمي اليوتوبيّ، وبين صورة الوطن في بعده الكابوسيّ الدُّوستوبي. وهكذا صيغ خطاب المؤامرة ضد الصورة المثال والأنموذج للوطن، التي استمرأها الجميع، وتواضعوا بشكل ضمني على قبولها وتأدية أدوارهم كل حسب الدور الذي يتماشى مع مخطَّطاته وتطلُّعاته.

3. الاغتراب بوصفه نسقا فاعلا:

وأغْرب الغُرباء من صار غريبًا في وطنه، وأبعد البُعداء من كان بعيدًا في محلّ قربه، الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله، إذا تنفَّس أحرقه الأسى والأسف، وإذا كتم أكمده الحزن واللَّهف، إذا زار أُغلق دونه الباب، وإن استأذن لم يُرفع له الحجاب.

«أبو حيان التوحيدي»

تفتح رواية "مذكرات من وطن آخر" سردها على عالم يشهد صراعًا للهويَّات، بين ماضٍ قُتلت أحلامه في معاقلها، وحاضر تتطاحن شخصيَّاته وسط عالم يعج بفوضى المتناقضات بين المأمول والموجود، الممكن والكائن، حلم الوطن وواقع اللَّاوطن، رغبة في الانتماء مصير اللَّاانتماء، اتِّجاه صوب الغربة ووقوع في اغتراب وجودي مضاعف غُربة المكان وغُربة الزَّمان.

نلحظ داخل المعمار النَّصيّ للرّواية اشتغالا على موضوع الاغتراب، وذلك عبر مستويات عدَّة: منها ماهو نفسي، ومنها ماهو سياسيٌ، ومنها ماهو اجتماعيٌ، الأمر الذي جعلنا نتفطَّن لوجوده كتيمة مسيطرة على شخصيَّات الرّواية، بالإضافة لفاعليَّته كنسق ديناميّ الاشتغال، وهذا لتغلغله في مفاصل حيوات الشَّخصيَّات وكذا سيطرته على عنصري الزَّمان والمكان، الأمر الذي دفعنا لاستقصاء خطابه المضمر وكشف بنياته العميقة.

الاغتراب لغة هو مصدر فعل "اغترب"، وقد جاء في لسان العرب « الْغُرْبَةُ وَالْغُرْبُ: اَلنُّزُوحُ عَنِ اَلْوَطَنِ وَالاغْتِرَابُ ...وَالِاغْتِرَابُ وَالتَّغَرُّبُ كَذَلِكَ؛ تَقُولُ مِنْهُ : تَغَرَّبَ ، وَاغْتَرَبَ، وَقَدْ غَرَّبَهُ اَلدَّهْرُ ».[1]

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (غ ر ب)، ص3225.

ما يُلاحظ على المعنى اللُّغويّ أنَّه يرتبط بغربة المكان وهي غُربة أنطولوجيَّة تتعلَّق بمغادرة موضع ما وانتقال من مكان إلى آخر، أمَّا الاغتراب الذي نقصده هو اغتراب وجوديٌ، لا يقترن بمواضع الذَّات ومواقعها الأنطولوجيَّة، وإنّما باغتراب الذَّات وجوديًّا.

تُعد طروحات كارل ماركس حول الماركسيَّة والرَّأسماليَّة والعمل، المهاد النَّظريُّ لمفهوم الاغتراب (Alienation) داخل الدّراسات الثَّقافيَّة، إذ يرى أنَّ البروليتاريا هُضم حقها وعانت اغترابًا بين عملها كجهد مبذول وبين السِّلع التي تنتجها، كما أنَّ السّياق الثَّقافيّ لفترة الحداثة الذي طبعها الزّيف والتَّفكُّك ولَّد تجربة ثقافيّة لحياة تتشكَّل في منطقة مُبهمة وقلقة، وتحمل معاني القطيعة، واللَّااستقرار.[1]

يُحدّد الاغتراب كانشطار هُويَّاتي، إذ تنتقل الذَّات من حُدود الهويّة لتخترق عوالم مُفارقة، حيث تغادر الذات مدارات الهوية لتدخل عوالم الاغتراب، فتتشظّى الذات بين الواقع والمأمول، بين المتحقق والمرغوب، وتنكسر أمام الاستبداد المسلّط عليها، فبين رفض تقبل العالم الذي تعيشه وفقدانها زمام السيطرة عليه، وبين العجز عن إحداث التغيير، يحدث ما يدعوه الفلاسفة الوجوديُّون "الاغتراب"، فتفقد الذات حريّتها ويصبح وجودها عدميًا وأشبه مايكون بالوجود المادي للأشياء.[2]

إنَّ مواجهة الإنسان بهويَّة ذاتية مع العالم الخارجيّ هي في حقيقة الأمر مواجهة فكريَّة، حيث يقع الإنسان في صدام بين مرجعيَّته الفكريَّة والثَّقافيَّة وبين ما يقابله من أفكار مغايرة فيقع رهين وعيّين، وعيه الشخصي، والوعي الجمعي المغاير والمفارق لما هو عليه، فيعجز عن تبني السَّائد والمطروح والمتداول من أفكار، كما يعجز عن فرض وعيه الذي اكتسبه وفق مرجعيَّاته الخاصَّة التي تبناها وبلورها عن قناعة واقتناع، وليست لديه أيُّ نيَّة للتغيير أو تقبُّل غيرها، الأمر الذي يُسهم في تشكّل مسافة نفور فاصلة بين الفرد ومجتمعه، وهذا

1 ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافيّة، ص 73.

2 ينظر، حسن حنفي، الهوية والاغتراب، مجلة تبين، ع1، صيف 2016، ص 12.

ما يؤدي به إلى دخول عوالم الاغتراب.

ويتخذ الاغتراب **مظاهر وأبعاد** تتمثل في: العجز Powerlessness، واللامعنى Meaninglessness، واللامعيارية (الأنوميا) Normlessness، والعزلة الاجتماعية **Social Isolation**، واغتراب الذات Self-Estangement، **والغربة الثقافية** Cultural Estrangement.[1]

يخلُق الاغتراب لدى شخصيّات الرّواية شعورًا بالضَّياع والتّيه، وهذا ما نستشفه في سؤال "علاوة دراز" مخاطبًا صديقه "مصطفى عبد الباقي"«كيف أجدك وأجد نفسي، ونحن كغريبين في وطن له شغف بالفوضى والجنون؟! »[2] وهذا السُّؤال يكشف ما ولّده الاغتراب في نفسية "علاوة دراز" من شُعور بعدم الاستقرار دفعه **إلى خوض رحلة البحث عن الذَّات، في عوالم تقُوم على الحرف والكلمة، إنَّها عوالم الكتابة كفضاء بديل تعويضي تطرقها الذَّات بحثًا عن كينونتها كإمكانيَّة لإدراك وُجودها، بعدما** سُحقت وطُحنت تحت وطأة ظُروف الوطن، وكذا عوالم الكاوس التي كرست لعدميَّة الوجود واستلاب* الأفراد، وهذا ما يُعرف بالاغتراب النفسي الذي « يُشير إلى النُّمو المشوَّه للشَّخصيَّة الإنسانيَّة، **حيث تفقد فيه الشَّخصيَّة مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والدَّيمومة**. وتعد حالات الاضطراب النفسي أو التَّناقضات صُورة من صور الأزمة الاغترابية

---

1 ينظر، عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003، ص 35 وما بعدها.

2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 32.

* هو تعبير عن حالة الإنسان العقلية عندما يدخل في أي علاقة اجتماعية، تجبره على أن يتبع رغبة الآخر في هذه العلاقة، وتغيّب إرادته في غفلة منه إذ يبقى متوهما أن سلوكه واختياره نابعين عن إرادته الحرّة، ومن هنا يصبح سلوكه ووعيه الظاهري غريبين ومنفصلين عن إرادته ووعيه الباطني. (ينظر، يحي العبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيّات الطاهر بن جلّون الروائيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005، ص 36).

التي تعتري الشَّخصيَّة».[1] وهذا ما مثَّلته شخصيّة كل من "علاوة دراز" وصديقه "مصطفى عبد الباقي"، فعندما بدأ "علاوة دراز" بتدوين حياة صديقه "مصطفى عبد الباقي" التي انتهت بسقوط مُدوٍّ، وجد نفسه يدوِّن سيرة حياته، وبدل أن يكتب عن صديقه كتب عن نفسه، وجعل من تلك المذكرات شاهدا على تاريخ الخيانة فما تسترت عنه الحياة، باحت به الكتابة في لحظات تصالح مع الذات، ابتغى من وراءها التَّطهير والتّخفيف من الجلد الذاتي المتواصل الذي رافق تاريخ خياناته المتكرّرة لصديق حياته.

تُظهر شخصيَّات الرّواية على اختلافها اغترابًا يدفعها إلى الهروب لفترات زمنيَّة ماضية وهذا الارتداد إلى الذّاكرة يُحقّق لها توافقًا فكريًّا ما، واحتماءً من حاضرها الذي يدفعها إلى التَّدجين والاستلاب، وتنطبق تلك المواصفات على البطل الإشكاليّ الذي يحمل أفكارًا ووعيًا يُخالف مجتمعه، فيعيش بقيم زمنيَّة غابرة أصبحت لا تتماشى وحاضره، كما يمكن أن تخلق الذَّات عوالم ممكنة مستقبليَّة لتركن إليها وتتحصَّن بها. وسواء غادرت الذَّات حاضرها لتعيش الماضي أم غادرتها نحو المستقبل فهي تعيش حالة اغتراب تاريخيّ، حيث « تستسهل العيش في لحظتها الماضية، فتنشأ الحركة السَّلفيَّة، فالماضي أفضل من الحاضر،...وقد يكون الاغتراب التَّاريخيّ قفزًا نحو المستقبل، فتنشأ الحركة العلمانيَّة التي تودُّ نقل الحاضر إلى نموذج واحد يقوم على المجتمع المدنيّ في مجتمع دينيّ، وعلى الدّيمقراطيَّة في مجتمع ذي ثقافة استبداديَّة»[2] فالاغتراب إحساس يقود الذات إلى النأي عن واقعها، بصورة تشكل انزياحا شعوريا يتخذ مبدأ الانتقال من الأصل إلى الإبدال.

تعيش الذَّات ضمن سياق سوسيوثقافي وتتفاعل مع مؤسَّساته، وتلتزم بعقد مجتمعي له ضوابط وقوانين ممَّا يجعلها رهينة تلك «المؤسَّسات التي فرضت على الشَّعب تفسيرات ومعتقدات تخدم مصالحها في الدَّرجة الأُولى، بحيث إنّه بقدر ما يضع فيها من نفسه تصبح قويّة وغنيَّة على حسابه، فيعاني العجز في لبّ وجوده المعنويّ وحتَّى في نظرته إلى حياته ودوره في صنع تاريخه».[3]

1 عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 81.
2 حسن حنفي، الهوية والاغتراب، ص 13.
3 حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ص 91.

يخلق الاغتراب دوّامة من التّيه فيعيش الإنسان داخلها مستلب الإرادة والفاعليَّة، ويكون للمثقَّف الحظ الأوفر من هذا الاغتراب والتّيه، فتتشكَّل بين فِكره المتعالي والواقع المتدنّي الذي يُدرك حقيقة أزماته ومنعكساتها الخطيرة التي تُهدّد استمراريَّته فجوة ثقافية، تؤدّي إلى استحالة التَّلاؤم الفكري بفعل تصادم وعيه وفكره مع وعي مجتمعه، ممَّا يولّد شروخًا عميقة تزداد في الاتّساع والبين.

ومن عينة هذا التَّصادم ما يسرده "علاوة دراز" عن تجربة صديقه "مصطفى عبد الباقي، كعيّنة عن المثقف المثاليّ الحالم بالحريَّات في مجتمع مادِيّ لا همَّ له سوى تحقيق منفعته واستغلال الآخرين بغية بلوغ مجد مطعَّم بالزّيف والخديعة «كنت تشبه نجما شاردًا سطع في غير سمائه..نجمًا لمعفي زمن الخفوت ..بعد فوات أوان الإخلاص. أتذكر جيّدًا تلك المقالات البديعة التي كتبتها لينشرها ذلك اللّصّ المسمى صحفيًّا، قلت لي بعدها مبديا ندمك:كنت مثاليًّا..ربما اعتقدت أنَّ المهم هو نشر الوعي، وليس يهم بعد ذلك باسم من تنشر تلك المقالات».[1]

فالاغتراب هو وعي إيجابي بفاعليَّة مثبطة تنتهي إلى اللّافعل (العجز Powerlessness) وإلى أزمات مختلفة، واغتراب المثقف هو نوع من الهروب الآمن ودخول منطقة محايدة تسمح للذَّات بالتَّقوقع والانزواء لتعيش عزلة اجتماعية (Social Isolation) تنأى بها بعيدا حتَّى لا تقع في أزمة مساومات، قد تنتهي بها إلى تقديم تنازلات تفقدها يقينياتها وتدفعها لتبنِي وعيٍ خارجي مناقضٍ لما تؤمن به، ممَّا يولّد لديها شعورا بالتَّشتُّت والتَّبعثر الفكري (اللامعنى Meaninglessness، واللامعياريةNormlessness)، ويؤدّي كل ذلك إلى الاستلاب.

تنفرج الزَّاوية بين الذَّات وقناعاتها (اغتراب الذات Self-Estangement) وبين الأفعال، ممَّا يخلق تشرذما وضياعًا ، ذلك أن الظُّروف بإكراهاتها تسوق الذَّات إلى تبنّي وعي طارئ عليها في مقابل قمع وعيّها المتجذّر الذي لم يكن وليد لحظة راهنة، وإنّما جاء من تراكمات عدَّة وخَبرات وتجارب الذَّات وفق سيرورة الحياة، فتقع الذَّات في صراعات داخلية تحملها على تبنّي « استطيقا العدم والنَّفي الذَّاتيّ. فالنَّصّ يكتب في عنف زمنيَّة مُتشظية لذات مُتلاشية. ..[ف] موقع التَّلفُّظ ينشطر في زمنيَّة الكاوس (فقدان البصيرة)، حيث

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص50.

تتدحرج الذَّات خارج المركز نحو المجهول، منشطرة بين ما كانت عليه (الماضي) وما هي عليه (الحاضر) وما ترغب أن تكون عليه (الدزاين بمفهوم هايدغر)».[1]

وعليه فإن نسق الاغتراب يطلعنا على الدَّمار النفسي الذي لحق بالفرد وانعكس على الفضاء الكلّي، ليصبغ سوداويَّته على الوطن، فبناء الفرد هو بداية لبناء الوطن، واغتراب الأفراد هو مؤشّر لضياع صفة الوطن، وبداية تكريس اللاوطن، جاء في الرواية «أراحني سفرك القريب عسى أن تجد نفسك في مكان آخر من العالم..إذ كان البقاء يعني لك الانحدار المعنوي الأكيد إلى قاع الإحباط، بل الاكتئاب الذي كنت مهيئا له لأكثر من سبب».[2]

تضعنا الرواية في مواجهة شخصيات انفرط عقدهم الجماعيُّ مع الجماعة التي يتقاسمون معها الفضاء الجغرافيَّ والثقافيّ وحتى التَّاريخي، إنَّها القطرة التي أفاضت الكأس «لماذا تركتني وحيدا مقهورا وهذا الوطن يسومني سوء الحب؟ تركتني وحيدا أواجه حالة اللّاحب واللّاانتماء ..واللّاتصالح التي تصهرني في كل لحظة وتعيد تشكيلي ورسمي على صورة أكثر تشوّها وإيحاءً؟!».[3]

يكشف هذا الخطاب عن فاعلية نسق الاغتراب على الذَّات فقد صيَّرها إلى تبنِّي مبدأ الحياديَّة في الحياة، ولا نقصد هنا الحياديَّة الإيجابية وإنّما الحياديَّة السّلبيَّة التي يُستولي فيها الوعي السلبي على الفرد بحيث لا يُؤَثِّر ولا يتأثَّر، خالٍ من كلِّ إرادة فعل. لقد زُحزحت اليقينيَّات عن مكانها تاركةً فرصة اللَّايقين يكتسح عوالم الذَّات ويكرّس لتشظيها وتفكُّكها وكذا مسخها، ونلحظ ذلك في جواب "مصصطفى عبد الباقي" عن سؤال صديقه "علاوة دراز" حول إيجاد شريكة حياة «أليس علي أن أجد حياتي، أوَّلًا ثم أبحث لها عن شريكة؟!».[4]

1 محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 64.
2 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 18.
3 المصدر نفسه، ص124.
4 المصدر نفسه، ص 47.

هذا الرَّد الذي صيغ في شكل سؤال جديد، يحاول تحصين الذَّات من الانكسار، فأحسن طريقة للدِّفاع والرَّد هو الهجوم بسؤال مفاجئ يعكس الثَّورة الدَّاخليَّة التي يُعايشها البطل، وتعكس التَّشظّي الذي لحِق بالذَّات وبعثرها ممَّا جعلها تفقد مركزها وثباتها لتعيش داخل التِّيه الذي عصف بها.

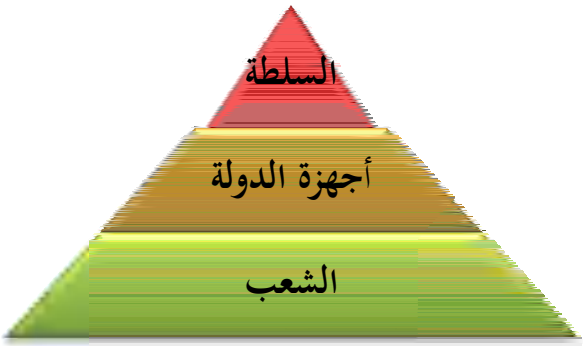
وهكذا تُمعن القراءة الثقافيّة في تصوير فاعلية نسق الاغتراب، وملاحقة أثره على مستوى بناء الشخصية، وعلى مستوى المكان ممثلا في الوطن الذي اغترب وصار وطنًا آخر، ليؤشِّر على تشظي الذَّات ويكشف تَبعات ما يخلّفه نسق الاغتراب كنسق ثقافي تضمره النَّصيّة، وينعكس على شكل عوالم التّيه التي تتلقَّف شخصيَّات الرّواية لتتركهم سابحين في مداراتها بدون مركز ولا معلم ثابت ينتسبون إليه، لتتوالى العمليات الانشطارية، انشطار للذّات بين وعيّين متضادين، وعي ذاتي وآخر جمعي، انشطار للمكان بين الوطن والوطن الآخر، انشطار للزمان بين ماض مرير وحاضر أمر «ما حاجتي بالوطن..تبا لهذا الوطن الآخر ما حاجته بالمثاليين من سلالتي..تبا للسيدة فطيمة لماذا تلح على الوطن أن يرجع إلى صورته الأولى؟!».[1]

ينشط نسق الاغتراب في المجتمع السُّلطوي، ويشكّل« حالة الإنسان العقليَّة عندما يخضع لسلطة مُتعالية عليه ومنفصلة عن إرادته الحرة»[2] يتحدَّث "مصطفى عبد الباقي"، عن الدولة التي يدعوها باليعقوبيَّة والتي استأثرت على الحكم وسخَّرته خدمةً لمصالحها، وآثرته لنفسها كورقة رابحة لتمرير مشاريعها وبسط قوَّتها

1 المصدر السابق، ص142.

2 يحي العبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيّات الطاهر بن جلّون الروائيّة، مرجع سابق ص 37.

وسلطتها وفرض هيمنتها على الشَّعب الذي يمثّل قاعدة الهرم وفي الآن ذاته يمثل القاعدة المهضوم حقّها، وهي تُشاكل في وضعها هرم السَّلاسل أو الشبكات الغذائيَّة، فمن يترأس الهرم يتغذى على ما دونه من كائنات، حيث تتغذَّى الكائنات الحيَّة في كلّ مستوى على الكائنات الحيَّة في المستوى الأدنى وتكون بدورها غذاءً للكائنات الحيَّة من المستوى الأعلى، وبذلك يضمن من هم على رأس الهرم استمراريَّة وجودهم وشرعية سلطتهم ممن هم في الطَّبقات الأدنى.



والأمر ذاته ينطبق على السُّلطة فالقاعدة الكبرى يشكلها الشَّعب، ورأس الهرم للسُّلطة الأبويّة، وعن هذا الصِّنف من السُّلطات يتحدَّث "مصطفى عبد الباقي" السَّارد العليم للرّواية «السُّلطة السِّياسيَّة عندما تَتَبنَّى منطق الأبوة في التَّعاطي تصبح وبالا على الشَّعب، وأجدني بإزاء سؤال لئيم...هل كرهت والدك لأنه يشبه السُّلطة السِّياسيَّة أم كرهت السُّلطة السِّياسيَّة لأنَّها تحاول التَّشبه بوالدك؟!».[1]

هذه صورة من صور التَّوازن التَّفاضليّ الذي تطرقنا إليه في الفصل الثَّالث، حيث تعمل القوة على صيانة التَّوازن المُتفاضل فيه لصاحب الطَّرف الأقوى وتمثّله هنا السُّلطة، في حين يعزّز إذعان الطَّرف الأضعف (الشَّعب) خدمة لمصالح الطَّرف الأقوى في العلاقة، وبذلك يُدفعون قَسرًا لتبنّي وعي سلبي بإرادة مقيّدة خاضعة للسُّلطة وهيمنتها وهذا كلُّه يُؤدِّي إلى استلابهم واغترابهم، وهذا ما تقره الرواية في حديث السارد عن تطلعات تبتغي إحداث التّغيير، بالعدول عن السياسة المركزية القويّة، حيث يقول « ها هي الذِّكرى الخمسون

1 أحمد طيباوي، مذكرات من وطن آخر، ص 89.

لاندلاع الثَّورة على الأبواب، فلم لا تكون هذه فرصة للقطيعة مع فكر وممارسات الدَّولة اليعقوبيَّة..حيث التَّمسك بالسُّلطة يبرِّر كلَّ شيء ».[1]

وهذا يؤدي إلى تشكيل نسق شخصيّة بهوية اجتماعية تبريرية، تقوم على اغتراب الحافزية*، و تدني مفهوم الذات** الأمر الذي يعزز من تكريس التوازن التفاضلي.[2]وهكذا نشط نسق الاغتراب كنسق ثقافي فاعل على مستوى الشخصيات الروائية وصيّرها إلى ذوات مستلبة الإرادة والفعل وحتى التفكير الذي صادره الوعي الكائن، وألقى به في دوائر الوعي الزائف، مما اضطر الذّات إلى التسليم على مضض بدونيتها، في مقابل استعلاء الآخر السلطوي.

إنّ التحولات السياسية والاقتصادية لها أثرها البالغ في رسم مسار النتاج الروائي، وهي نقطة الانعطاف التي أسهمت في توجه الرواية وتمخضت عنها أحداث سردية نقلت ما جرى وفق وجهات نظر متعدّدة. مناقشة ومحلّلة ومعارضة ومؤيدة. لتصل إلى استخلاص وبلورة موقف معرفيّ يحمل رؤية الذات الكاتبة للعالم. وقد رصدت الرواية الوعي الزَّائف، الذي بلوره الماضي ووقفنا على زيفه حاضرا على مستوى شخصيَّات الرِّواية وعلى مستوى الوطن المنشود، مشكلة نموذجا سرديا يراهن على سياسة الاختلاف، عبر رصد سيرورة التحوّل من خلال مكاشفات تبين مظاهره، وترصد بنيته المتشكلة الجديدة، وما تضمره من أنساق، وما تسوقه من أوضاع وأحداث، يتعالق فيها التاريخي بالثقافي، مشيرة إلى القضايا الراهنة، وإلى السياسات المتّبعة التي عصفت بالمجتمع، بدءا من أزمة النفط التي أوقعتنا في أزمة اللاديمقراطية، وأزمة الشخصية المثقفة الاغترابية، مرورا بصدمة

---

1 المصدر السابق، ص48.

* أي الميل للتوافق مع ترتيبات الإشباع في حدوده المتدينة، مع افتقاد القدرة على تجاوز هذه الحالة، وضبابية الوعي حولها. ولذلك يمكن اعتبار الحافزية المغتربة شكلا من أشكال التطابق مع أهداف القوة(ينظر، كريم حوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ص 303).

** حيث أن تعريف الأفراد لذواتهم وإمكانياتهم وحاجاتهم يكون مطابقا لوضعهم المتدني، وبذات الوقت يحملون تصورات مغايرة ترفع من شأن أصحاب القوة وإمكاناتهم وحاجاتهم وتتعزز هذه الحالة بإظهار تضخم مفهوم الذات لدى أصحاب القوة، مما يحافظ على طول المسافة القائمة بين الطرفين حتى على مستوى التصورات والمدركات(ينظر: المرجع السابق، ص 304).

2 المرجع نفسه، ص 303، 304.

الشرعية الثورية التي صاغت الماضي واستحكمت بالحاضر، تلك القضايا التي أسفرت عن أزمة وطن اليوم، لكن أكثر ما جسد السّرد البديل بقاعدته المؤسسة عل الاختلاف في الرواية برز من خلال إشكالات الهوية، إذ تحول المجاهد إلى خائن، والخائن إلى مجاهد، وأدين المثقف بعقله ووعيه، ووجد الانتهازي المتملّق الطريق ممهَّدا للظهور واللّعب المكشوف.

المبحث الثاني: الإرهاب كمترسِّب ثقافي واستيلاد نسق الإرهاب

في استقصاء الكتابة الرّوائيَّة لدى "أحمد طيباوي" نجد خيطًا رابطا بين رواياته ونجد لقضيَّة الإرهاب والفترة التي تستدعيها حضورًا يبدو للوهلة الأولى حدثًا عابرًا غير أنَّ نظرة استقصائيَّة تكشف لنا عن أنَّ قضيَّة الإرهاب وفترته الأليمة أحدثت ندوبًا وتشوُّهات في الذَّاكرة الجمعيَّة، ممَّا انعكس بدوره على المتخيَّل، فقد استحال الإرهاب كمترسِّب ثقافي يعمل في صوغ الفعل الاجتماعيّ وبناء نسق الشَّخصيَّة، ونسق البيئة وكذا النَّسق الثَّقافيّ.

مثلت روايتي "أحمد طيباوي": المقام العالي، اختفاء السَّيِّد لا أحد، شاهدًا على سيناريوهات الموت التي كتبتها الأيادي الآثمة وراح ضحيَّتها الأرواح البريئة التي لم تختر أيَّ فريق من الفريقين المتناحريْن غير أنَّ نصيبها كان الأوفر من العذاب والسَّوداويَّة، إنَّها قسمة ضيزى.

وإذا كانت رواية "المقام العالي" تحكي عن زمن الإرهاب والموت المجَّانيَّ وكيف عايشته أسرة عاصمية بسيطة نقلته الرّواية بأسلوب الرّواية التّسجيليّة، فإنَّ روايَة "اختفاء السَّيِّد لا أحد" تستحضر الإرهاب كمترسَّب ثقافي، وكوصمة سواد لُطِّخ بها شريط الذَّاكرة، فصارت تُستدعى في النُّصوص السَّرديَّة كتداعٍ حر وكمتلازمة ارتبطت بتاريخ الفرد الجزائريّ وصاغت أقصى مراحل حياته قسوة وعنفًا وألمًا.

يكشف مصطلح الإرهاب والمشتقّ من الفعل أَرْهَبَ، ويعني التَّخويف وبثِّ الذُّعر في قلوب الآخرين، وهذا ما خبرناه وعايشناه حقيقة مع هذا المصطلح، الذي أضحى ذكره يستدعي معجما من الهلع والذُّعر والقتل والتَّخويف والتَّنكيل وأبشع صور التَّعذيب التي تستدعيها الذَّاكرة التي شُكّلت من قصص وحكايات واقعية عن فترة الموت العبثيّ الذي كان لنا للأسف نصيب معايشة فترته السَّوداء.

والقمين بالذِّكر أنَّ هذه الفترة المأساويَّة من تاريخ الجزائر تكشف عن الاضطراب الذي عصف بالجميع ونخر في مفاصل الدَّولة سلطة وشعبًا، لأنَّ «العنف والإرهاب ليسا سوى صنيعة من صنائع المجتمع المريض والسُّلطة القمعيَّة الجائرة والعقائد الدينيَّة السَّقيمة»[1]، والإرهاب تطرُّف جَنح إلى العنف كوسيلة للتَّخويف والتَّعزير وخلق سلطة مضادَّة للسُّلطة الرَّسميّة تبتغي السَّيطرة بالسِّلاح للوصول إلى مبتغاها.

ويكمن الفرق بين الإرهاب(Terrorism) والعنف (violence) في أنَّ الإرهاب عنف منظَّم ومقنَّن تقوم به منظمات خارجة عن الدَّولة ومعادية للنِّظام بغية الوصول إلى أهداف مسطرة ومخطَّط لها سلفًا باستخدام العنف الموجّه ضدَّ الأفراد والجماعات ممن تراهم يعرقلون مخططها [2]

تستدعي ذاكرة السَّارد في رواية "اختفاء السَّيِّد لا أحد" هذه المرحلة بكلِّ مشاعر الحسرة والألم، بقوله « في عشرية النَّار والدموع، كان كل فريق يقتل المذنبين والأبرياء على السَّواء ليتقرب بهم إلى آلهته الدَّمويَّة ...أمير في الجبال مريض بإيمانه أو مسلَّح نظامي تابع للسُّلطة يريد أن يترقَّى في الرُّتب على أشلاء القتلى».[3] اللَّأمان هو وعي مضطرب صاغته فترة العشريَّة السَّوداء بكلِّ أحداثها، وانعكس على نسق البيئة فغَشَتْه سوداويَّة الموت وجنائزيَّة المصير.

في هذا المقطع السّردي يستنكر الرِّوائيُّ قتل الأبرياء والمدنيّين، وهم من مثّلوا الحلقة الأضعف في سلسلة الموت، ومسلسل الدَّم الذي شهدته الجزائر فترة التّسعينيَّات، ويعيد للواجهة التَّساؤل الذي شغل الجزائريين، مَنْ يقتل مَنْ؟.

1. النَّسق الأسطوريّ:

تعود بنا رواية "اختفاء السيّد لا أحد"، إلى أسطرة مرحلة مهمَّة في تاريخ الجزائر الحديث هي مرحلة التّسعينيَّات، التي تتكفَّل تسميتها ونعوتها فقط بتلخيص مقدار الألم والرُّعب الذي طبع سنواتها، فتعدّدت دوالها: عشريّة سوداء، سنوات الدَّم، سنوات الإرهاب، عشريّة الدم، سنوات الجمر، ومدلولها واحد هو الموت.

1 إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص24.
2 المرجع نفسه، 34.
3 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص11،12.

وهذا ما يبيّنه التَّجلّي الخطابيُّ لتساؤل السَّارد «كم من قربان اختفى أو قُتل ولم يُعرف عنه شيء بعدها، ولا أيّ آلهة التهمته».[1]

يولِّد هذا المقطع السَّردي عديد الخطابات المنبثقة من رحمه، وهي أسئلة تبحث عن إجابات انحصرت بين القربان والآلهة، لترسم خطاطة الموت الذي عصف بالجزائريّين وأراد أن يزيل شأفتهم.

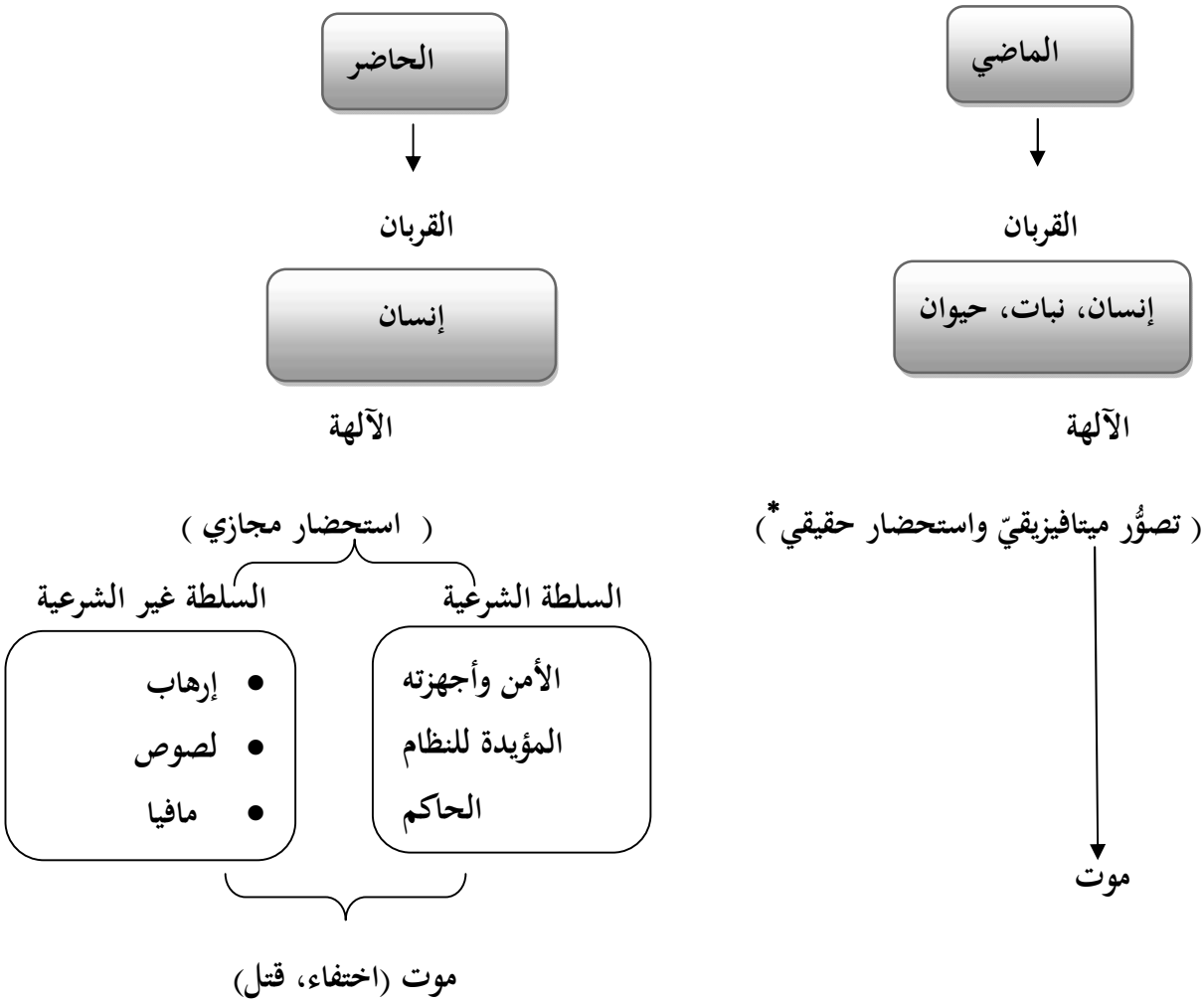
لقد انتقلت فكرة القربان من النَّسق أسطوريّ وشطحات العقل الأولى ومغامراته إلى المغامرة السَّرديَّة وأضحى الشَّعب قرابين تقدّم نظير التَّقرُّب من دكَّة الحكم وابتغاء بثِّ الرُّعب والهلع وبسط السُّلطة وفرض الهيمنة، فرغم ما شهدته منظومة الوعي البشريّ من تطوُّر إلَّا أنها مازالت ترتهن وتسلّم لأنساق تاريخيَّة ضاربة في القدم وتخضع لطقوسها دون وعي منها، والأمر برمَّته لا يسلم من فاعلية تلك الأنساق واستئثارها المطلق بمبدأ التَّدليس والتَّعتيم والتَّعمية على الوعي، فالنَّسق الأسطوريّ يعود إلى الواجهة في شكل جديد، غير أنَّ مُؤداه واحد، وهو فكرة التَّقرّب وتقديم شيء مُقابل بلوغ غاية في نفس المُتقرّب أو ابتغاء صرف أمر عنه، المهم مراده هو تحصيل طلب ما.

تضعنا الرواية أمام وضع مفارق هو أنَّ تلك القرابين التي التهمتها عشرية النَّار كانت قرابين مغيّبة، فلم تحدَّد وِجْهَتها، لأنَّ فترتها شهدت تنافسا على أشُده من يقتل أكثر؟ ومن يقدّم قرابين أكثر تقربه زلفى للآلهة في صورتها المستحدَثة « أكلتهم تلك الحرب الشرهة...قُدّموا كقرابين للآلهة».[2] فالحاضر ما هو إلا وعي رجعي لصورة بدائيَّة مُعدّلة، وقد أضحت المجتمعات أسيرة لفعل أنساق بدائيَّة، فمازال عنصر الصِّراع حاضرًا منذ تواريخ غابرة، وإن تعدّدت صُوَره فإن أغلبه يدور في فلك الأقطاب الثَّلاث(الثَّروة، السُّلطة، والمكانة الاجتماعيّة) .[3] ، وقَتل البشر بعضهم بعضا ما هو إلا محاولة تصفيّة تعود إلى منطق الغاب الذي يحتكم لمقولة البقاء للأقوى.

1 المصدر السابق، ص12.

2 المصدر نفسه، ص 11.

3 ينظر، إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص 37.



تُمعن النَّصيّة في طرح قضايا شائكة تعد من المحظور وطرحها يمكن أن يفتح سيلا من التَّساؤلات حول قضيّة اختفاء من صاروا اليوم في حكم " لا أحد". نعم فهم مَن قُدِموا كما تُشير الرِّواية قرابين ولم يُعثر لهم لا على قبر ولا على وجهة، وبين سلطة شرعية وسلطة مضادَّة أزهقت أرواح أولئك المدنيين الذين غيَّبهم الواقع لكن الرِّواية فتحت نافذة للسُّؤال عنهم، ورغم مساحتها المحدودة إلا أنّها تنفتح على قضايا كبرى، فالرِّواية لم تركّز على قضيَّة الإرهاب كموضوع مهم في الرّواية، وإنّما أشارت إلى فترته مجرَّد إشارات خافتة في سياق بعض الحركات السَّرديّة وقد مثلت استذكارا خارجيا لأنَّ الأحداث المرتبطة بالإرهاب كانت مجرد حادثة جرت مع

* صغناه انطلاقا من الاعتقاد بصحة الأسطورة.

بطل الرواية المسمى"لا أحد" وذلك في طفولته، وقد استرجعها كنقاط سوداء مازالت تحتل مساحة من الذَّاكرة ومازالت مقترنة بالخوف والهلع اللَّذان عايشهما وقتذاك، لتتشكَّل بعدها حياته في منطقة جديدة محايدة ومختلفة مذهبًا ومنهجًا، لا الموت يعنيها ولا الحياة.

يروي البطل تجربته المبكّرة في مواجهة الموت، حيث وقع انتخابه رفقة مراهقين آخرين ليكونوا حلقة في سلسلة الموت المتواصل الذي طبع سنوات الجمر، وعن حيثيَّات تلك الحادثة الأليمة يعود السَّارد إلى الماضي عبر سرد استرجاعي ليروي تفاصيل ما حدث «اختُطفت من ناصية الشارع الوحيد في قريتنا، هناك في سرج الغول شمالي سطيف، مع مراهقين آخرين، كانت فجيعة لأهلي، وكان الزمن سيتولى معالجتها كما يفعل دائما، لكني كنت أقرب ما أكون للخلاص من أي لحظة أخرى في حياتي».[1]

إنّ عمليَّة الاختطاف التي تعرَّض لها بطل الرواية"السَّيِّد لا أحد" وهو ما يزال طالبا في الثانوية شكلت الحدث البؤرة والعلامة الفارقة التي طبعت حياته، فقد أحدثت عميق الأثر على شخصيّته وعلى صيرورة حياته، وكأنّ ذلك الحادث أخرجه من دائرة الحياة، بعدما قتل فيه شغف التَّمسُّك بها وعيش آمالها، وتركه ضائعا يعيش خيبات الحياة وفجائع الدَّهر، كلُّ ذلك كان كفيلا بأن يحوّله من "أحد" إلى "لا أحد"، وعن تفاصيل تلك الحادثة يتحدث قائلا «في تلك الغابة والضباب يلف كل شيء. بت ليلتي الوحيدة كمختطف مقيدا ومعصوب العينين، تبولت في سروالي من الخوف والبرد وأنا أتمتم دون توقف بما أحفظه من قصار السور. دعوت الله حتى الفجر بأن ينجيني، وتوقفت عن الدعاء بعد أن سمعت الباب الحديدي يفتح، قدّرت أن أولئك أقوى من أي أحد، وأن الله قد تخلى عني ».[2]

فعملية الاعتقال ومواجهة الموت الأكيد ولّدت لديه شعورا بعبثيَّة الحياة، فعاش عابثًا بها، فاقدا لمعنى الوجود، مفضلا العيش بهويَّة بيضاء لا اسم، لا بطاقة هويَّة، كما كان يقول أفضل العيش بدون صورة ولا انعكاس، منزوٍ في شقة يراقب من حوله، مكتف بنفسه عمن حوله، يتحدث "لا أحد" عن خلوته التي يفضّل أن لا

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص12.

2 المصدر نفسه، ص نفسها.

يقاطعه أو يشاركه فيها أيّ شخص، قائلًا «إنَّه يحرمني من فسحتي الوحيدة، بأن أجلس في الشّرفة وأتأمّل تفاهة هذا العالم إذ يسترها الظَّلام، أو لأقرأ على ضوء خافت لا يثير انتباه الجيران. أفعل ذلك بعد منتصف الليل، وأخاف من أن يكشفني جمر سجائري».[1]قبل أن يفصل في أمره ويختفي عن الوجود على طريقة الجوهاتسو.*

شكّل إرهاب التسعينيَّات فضاءً دمويًّا بسمت جنائزي «قنابل في المدن، ومجازر مريعة في الأرياف والضواحي، وبطالة وغلاء فاحش في الأثمان، وأمراض اجتماعية تفتك بأسرهم، والخوف يملأ حياتهم..خوفهم من الإرهاب ومن العسكر، وخوفهم من المستقبل ».2 توتُّر عام وأحداث تتوالى ترفع من وتيرة الهلع لدى أفراد الشَّعب، أخبار اختطافات وتعدّيات، قتل وترويع، كان ذلك السياق السوسيوثقافي الذي طبع سنوات الإرهاب، تورد رواية المقام العالي حادثة اختطاف تداولتها وسائل الإعلام تروي مأساة حقيقية وواقعا عايشه من شهد تلك الفترة، فإن هو نجا بحياته ولم تعصف بها آلة الموت، فإنّه لم يَسلَم من رعبها، ومن عيّنة تلك الأخبار التي بثَّت الرُّعب في الجميع حادثة اختطاف توردها الرِّواية «فتيات أغلبهن لم يتجاوز العشرين، اختطفنهن الجماعات الإرهابية وهتكت أعراضهن، ثم تمّ ذبحهن بطريقة بربرية، ووجدت رؤوسهن مفصولة عن أجسادهن التي عليها جروح دامية، وآثار تعذيب واغتصاب».[3]

من جهة أخرى تكشف الرِّواية جانبًا آخر مظلما من سنوات الأزمة، حيث استغلَّت الجماعات الإرهابيَّة التَّخويف والرُّعب اللَّذان تبثُّهما في نفوس أبناء الشَّعب العُزّل والأبرياء لتكوين جماعات لصوصيَّة تقوم

1 المصدر السابق، ص 8.

* جوهاتسو ، وتكتب أيضاً: Jouhatsu، وتعني التبخر أو الاختفاء، ويشير هذا المصطلح في اليابان إلى الأشخاص الذين يختفون عمداً من حياتهم الأساسية دون أن يتركوا أثراً. ويمكن رؤية هذه الظاهرة في جميع أنحاء العالم، مثل الولايات المتحدة والمملكة المتحدة وألمانيا. ومع ذلك، فمن المحتمل أن يكون أكثر انتشارًا في اليابان نظرًا لعوامل ثقافية معينة، ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%AA%D8%B3%D9%88. تم الاطلاع 2023/07/31، 22:11.

2 أحمد طيباوي، المقام العالي، ص 39.

3 المصدر نفسه ، ص 24.

بعمليَّات أشبه بالقرصنة لجمع ما تسميه بالاشتراك، الذي يُعد حسب منظورهم مساعدة، ولكنها إلزاميَّة وتنصرف إلى أهداف عدة:

-فهو كضريبة يقدمها المواطنون وخاصَّة من يسكنون الأرياف نظير سلامتهم وعدم التَّعرُّض لهم بسوء.

-إثبات ولو عنوة التفات المواطنين حولهم، محاولة منهم إلحاق صفة الشَّرعيّة بمخطَّطهم كسلطة مضادَّة تقوم على تمثيلهم وحمايتهم من العدوّ الغاشم،"الجيش" أو كما يدعونهم بالطوَّاغيت، والمفارقة أنَّ معظمهم هم أبناء هؤلاء المواطنين.

-كما كان هدفهم هو تأمين مستقبلهم وتحصيل ثروات تنفعهم، تلتفت رواية "المقام العالي" إلى هذه الحيثيّة وتدرجها ضمن خطابها وذلك في سياق حديث هامشي جمع "رابح" شخصية ثانوية في الرّواية، مع والده إثر زيارة قام بها هو وزوجته وأختها "وهيبة"، انتقلوا إثرها من العاصمة إلى الرّيف، الذي مثَّل حينذاك وكر الإرهابيّين ومنطقة نشاطهم وتمركزهم، يقول الوالد: «ابن عمك الذي زارنا ليلة أمس يطوف مع جماعته على الميسورين، فيطلبون منهم مساعدة "المجاهدين" بالنقود...وإلا من أين لبلقاسم أن يبني مستودعا هنا ويشتري قطعة أرض بـ(البرواقية)؟ »[1].

يظهر الخطاب الواصف في الرّواية حقيقة الإرهاب بكونه ظاهرة سوسيو-سياسيَّة، تشتغل كنسق ملازم لسيرورة المجتمع الإنسانيّ، وأحد أوجه العنف السّياسيّ الذي يعود إلى أقدم المراحل التَّاريخيَّة والقائم على الصِّراع لأجل تحصيل ثالوث القوة المتمثّل في(السُّلطة، الثَّروة، المكانة الاجتماعيَّة) وعن مخلفات تلك المرحلة تطلعنا الرّواية على ما نُهب من أموال الشَّعب، وعن حقيقة الإرهاب الذي اتخذه أعوانه مطيّة لتحصيل الثَّروة وهذا يكشف أنَّ الهدف الحقيقيَّ وراء سعيهم المحموم لتولي سلطة البلاد هو الثّروة، عبر نهب ثروات البلاد. جاء في الرواية حديث عن نبش قبور اتّخذوها مكانا آمنا لإخفاء كنوزهم المنهوبة «دفنت جماعات الشَّر في سنوات الإرهاب كنزا حقيقيا. زمن الحرابة وجماعات اللَّيل، كان الناس يفدون رقابهم بالمال»[2].

1 المصدر السابق، ص 219.

2 أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 31.

شهدت فترة الإرهاب انحرافا أمنيا خطيرًا، وَوَجدت الجريمة ستارًا تتخفَّى وراءه، فالبعض قد استغل الوضع الأمني المضطرب الذي يمرّ بالبلاد وفترته العصيبة وراح ينتحل صفة الإرهابيّين للقيام بعمليَّات إجراميّة، كالسّرقة والسَّطو المسلَّح على المنازل وغيرها، كما شهدت تلك الفترة تصفية الحسابات الشَّخصيّة بين بعض الأفراد والجماعات وكل تلك التَّجاوزات وعمليَّات القتل أُدرجت ضمن العمليّات الإرهابيّة، وهذا ما تُقرُّه الرّواية في سؤالها لا ندري أيّ آلهة التهمته؟ فالوضع متشابك ويشهد فيه اختلاطا للحابل بالنَّابل إلى درجة أنَّ دم القرابين تفرّق بين القتلة ووصلَ حدَّ ضياع هويّة القاتل والمقتول.

وعليه يمكن القول بأنَّ الرِّواية تستحضر محطَّة الإرهاب بوصفها محنة لها بالغ الأثر في تشكيل الوعي الفردي لشخصيّات الرِّواية، لتقدَّم للقارئ كعينة من عيّنات الوعي الذي شُكِّل في سياق التَّأزُّم السّياسيّ الذي ضرب استقرار الجزائر زمن التّسعينيَّات، وكذا بغية كشف التَّحوّلات التي مسَّت المنظومة الفكريَّة والثقافيَّة للمجتمع الجزائري عقب العشريَّة السَّوداء، وما ترتَّب عن ذلك من ممارسات ووقائع تعكس حالة الاضطراب العام الذي اكتسح الجميع، وهذا ما عبرت عنه رواية "مذكرات من وطن آخر" «لا شيء في الجزائر الجريحة أكثر من الأسئلة المعلَّقة. ما بلغت أبدا من الأمر حدَّ الفهم الكامل والصحيح، ناهيك عن أن تنال ترف المشاركة في تغييره».[1]

2. الإسلامفوبيا وعملية التَّسويق الثَّقافيّ(النَسق الدَينيّ الأدلجة والتَّمويه):

لاشكّ أنَّ الصُّورة المرعبة عن الإسلام التي أرستها الجماعات الإرهابيَّة، والتي نؤكّد بأنَّ الدّين الإسلاميَّ برَاءٌ منها، وهي صورة تشويهيَّة صُبِغت بألوان الزّيف والنّفاق والدّمويّة، وأظهرته كآلة للموت تقتّص من النَّاس، وتُقيم حدّ القتل على كلِّ من تعدُّهم طواغيت وكَفرة، هذه الصُّورة أُلحقت بالدّين الإسلاميّ ممَّا ولّد في الوعي الجمعي نموذجًا مشوهًا لرجل الدّين، فأضحت بعض سمات وعلامات التّديُّن التي تلحق بالشَّخصيَّة المتديّنة، كاللّحية، وعلامة السُّجود على الجبهة، والقميص الأبيض، والمسبحة في اليد، كلّها أمارات على النّفاق والمكر وأضحت في عرفهم ستارا اجتماعيًّا للتَّواري وإبعاد الشُّبهات يتقمَّصها البعض لقضاء مآربهم.

1 أحمد طيباوي، المقام العالي، ص159.

هذه الصُّورة المركبة عن الرَّجل المتديّن والتي ندعوها بالتَّلفيقيَّة، لأنّه ووفق العلاقات التَّصديقيَّة نجد بأنَّ الكينونة لا تطابق الظَّاهر، ويرجع الدّور الأكبر في خلقها للسّينما والثّقافة التّلفزيونيَّة، التي لطالما استحضرت عبر شاشاتها الرّجل المتديّن بصورة المنافق والرَّجل الشَّهواني المكبوت، والذي لا يجمعه بالدّين الإسلاميّ سوى المظهر الخارجيّ، وقد عملت على التّسويق الثّقافيّ لتلك الصُّورة، وبذلك حُصر التّديّن في تلك الصّفات المشوَّهة ولم يغادرها، ممَّا يدل على أنَّ هذا الفعل لا يخلو من عمليَّة أدلجةٍ مخطَّط لها تبتغي طبع صورة لنموذج الرجل المسلم وتسويقها ثقافيا قصد ترسيخها في وعي الجماهير.

ومن القمين بالذكر هنا أنَّ السّينما والدّراما التّلفزيونيّة ونخص بالذّكر الدراما المصريَّة منها، ذات قاعدة جماهيريَّة كبيرة، الأمر الذي يسرّع من عملية الانتشار والذُّيوع للنَّموذج المشوّه، ولعلّ هذا التَّخطيط يبتغي أهدافا قريبة المدى وهي صناعة نموذج إنسانيّ مشوَّه لرجل الدّين تتمثَّل فيه مجموعة من الرَّذائل تنوب عن الفضائل التي يجب أن تشتمل عليها الشَّخصيّة المتديّنة، وأهدافا كبرى بعيدة المدى تتغيا إعادة إنتاج هذا النَّموذج ليتم تأكيد تداوله واستهلاكه ذهنيًّا بعد ترسيخ صورته المشوَّهة على مستوى الوعي الجمعي، فينتقل من مدارات التخيّيل إلى مدارات الحقيقة، ويتم تداوله كشخصيّة من الشَّخصيَّات الجاهزة، كشخصية "البخيل" وشخصية "اليهودي المرابي"، وشخصية "الدون جوان" وغيرها من الشَّخصيّات المتخيَّلة.

تتحوَّل الصّورة بموجب فعّاليَّتها وتأثيرها إلى «وسيلة ثقافيّة يبدأ بها الخطاب ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التَّأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة فيقبل المتلقّي ما يوافق أنساقه المضمرة ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسخة».[1] وقد كان للصورة الثقافيّة الدَّور الأكبر في شيوع ظاهرة الإسلاموفوبيا، أو ما يدعى برهاب الإسلام عبر تصدير صورة تركيبيَّة عن المتديِّن المنافق.

لم تنأ الرِّواية عن هذا الاتّجاه وراحت تستثمر في المعطيات القَبليّة الجاهزة التي يوفرها السّياق الثَّقافيّ، وأجهزته الدّعائيّة وتتصدرها في ذلك وسائل الإعلام والدراما التّلفزيونيّة والسينما المتمرّسة في صناعة الصُّورة

1 عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:2، 2005، ص 65.

التي تبثها في الوعي الجمعي باسطة سيطرتها عليه، ليدلو دلوها، ويكرّر نماذجها المركبة وفق عمليّات الأدلجة والتّشويه والتّمويه، التي يمكن إدراجها ضمن الكذب الثّقافيّ، و«أكاذيب الثقافة ... من النوع الذي يصعب كشفه ويصعب التحقق من حقيقة كونه كذبا»[1] وتواتر التعامل وفق هذا المعيار المتجاوز للقيمي والأخلاقي ومع استمرار تداوله يتحوّل إلى حقيقة ثابتة، لأن معيار الحكم عليه ينزاح من مطابقة الحقيقية إلى « مطابقة لاعتقادات الجماعة الثقافية».[2]فتُغيَّب الصُّورة الحقيقيَّة فتدمغ وتدحض لتنمحي وتتلاشى وتندثر، وتنوب عنها الصورة الثقافيّة المركبّة وفق تحايل ثقافي، لتستوطن وتستقر في الذَّخيرة الثقافيَّة التي يكوّنها المؤلِف والكاتب من جلِّ ما رآه وقرأه وبالأخصِّ ما عاينه مشاهدةً، وهكذا فهذا الاستبعاد للحقيقيّ وإحلال محلّه التَّصوُّر المشوّه المؤدلج، إن دلَّ على شيء فإنّه يدل على الدَّور الفعَّال الذي يؤديه خطاب الصُّورة عامَّة والثَّقافة التلفزيونيَّة بوجه أخصِّ، وكذا ما ينطوي عليه من قوَّة إقناعيّة تكون مستأثرة على وعي جمهور المتلقّين.

وعليه ندرك أن ذلك التوظيف لا يخرج عن الممارسة الثقافية للسلطة، خاصة إذا سلمنا بأن «بناء التمثيل هو بالضرورة مسألة تتعلق بالسلطة، لأن أي تمثيل ينطوي على اختيار وتنظيم العلامات والمعاني...وتنظيم المعاني مسألة تتعلق بالسلطة رغم أن شفافية ووضوح المعنى تتحقق من خلال التعوّد الثقافي اذي قد يُخفي ممارسات السلطة. وفعل إخفاء وتطبيع المعنى هو تعبير عن السلطة».[3]

تورد الرّواية تلك الصُّورة المصدَّرة والجاهزة عن رجل الدّين والمكتنزة بتشوُّهات النّسق الثّقافيّ ممثلة في شخصيّة رب العمل الذي اشتغل لديه بطل الرواية"لا أحد" كحمّال في محلات بيع الجملة بالسمّار، والذي كان يحثهم على الصلاة ويمنعهم من شرب الخمر في حين يبخسهم حقهم ويحرمهم من أجرة تتناسب والجهد

1 نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط:2، 2016، ص 108.

2 المرجع نفسه، ص110.

3 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 219.

المبذول، يصفه السارد قائلا: «صاحب تلك اللّحيّة الشَّيطانيَّة قد اتّخذ احتياطه. كان كلّ همّه أن يشتري في آخر النهار المكسرات والعسل ليكون أكثر فحولة، ماذا تغنيه الفحولة وهو خنزير؟ ».[1]

كما نجد تلك الصورة محقّقة في شخصيّة إمام الحي الذي يسكنه بطل الرّواية "السّيّد لا أحد"، والذي يصفه ساخرا بقوله «كان الإمام يرفل في عباءته البيضاء مثل ملاك يقدّر حسن النوايا ويفي بوعوده الضمنية»[2].

فبين عباءة بيضاء والتشبه بالملائكة واللّحية الشيطانية، ومكسرات الفحولة تتبدى جليّة الصورة التركيبية التي طبعت شخصيّة الرّجل المسلم، وفي حقيقة الأمر هذه الصّورة مسرّبة من المخزون الثّقافيّ بدون تعديل أو تغيير، كعمليّة إسقاطيَّة لصورة الدَّاعية ورجل الدّين كما تمثّلتهما الثّقافة التّلفزيونيّة.

وحسب مبدأ التّشفير وفك التشفير* يرى "ستيوارت هال" أنّ عمليّة تشفير التلفزيون تُعَدُّ بمثابة تمفصل للحظات مرتبطة بعضها ببعض، ولكنّها مختلفة: إنتاج، تداول، توزيع واستنساخ، كما أنّ إنتاج المعاني لا يضمن استهلاكها كما هي، فالمشفّرين قد لا يقصدون معنى ما؛ لأنّ النّصوص التلفزيونية بوليسيمية، والرسائل التلفزيونية تحمل عديد من المعاني المنفتحة على التأويل، وهذا لا يعني أن جميع المعاني متساوية فيما بينها، بل بالأحرى، سيتم برمجة النّص داخل هيمنة ما تقود إلى المعنى المُفضّل، بمعنى بناء نصوص تكون مُوجِهَة لنا.[3]

وطالما أن الجمهور المتلقي والمشكّل اجتماعيا يأخذ الشفرات الثّقافية بطريقة المُنتِج/ المُشَفِّر نفسها ويفكك تشفير الرسائل داخل الإطار نفسه بطرق مختلفة، فحسب "هال" هناك ثلاثة مواضع افتراضية لفك

---

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لا أحد، ص 25.

2 المصدر نفسه، ص 49.

* Encoding- Decodingطور هذا النموذج الاتصالي "ستيوارت هال" في أواخر 1970 وأوائل 1980، يشير إلى العلاقة بين النصوص ومنتجيها وقرائها أو جمهورها، وذلك وفق تصور يرى بأن العلامة اللُّغوية اعتباطية من حيث المبدأ، إلا أنها على صعيد الممارسة مُنَظَّمة وفق الاصطلاحات الثقافيّة، نتيجة لذلك، تعد المعاني مستقرة ومُثبّتة في شِفرات للمعنى. حيث يشير التَّشفير إلى عملية انتظام العلامات داخل شِفرات، بينما يشير فك التشفير إلى عملية التلقي التي بواسطتها يعطي القراء معنى للشيفرات ويولّدون معاني عبرها.(ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 117).

3ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص117، 118.

التشفير ومن بينها الموضع الذي يعتمد على الفَكُّ المسيْطِرُ-المهَيْمِنُ، الذي يقبل بالمعاني الْمُفَضَّلَةُ للنص [1] فالرّوائيُّ يسقط في فخّ النَّسق الثَّقافيّ المؤدلج والمشوَّه عن رجل الدّين وينصاع لأمره، وتحت تأثير سطوة النَّسق الذي يعمل عمل الهابيتوس* بتعبير بورديو، يقوم الروائي بملاذ ثقافي ويستدعي الصُّورة كما هي ويوظفها في خطابه الروائي، فيفك الشفرة وفق المعاني المفضَّلة للنَّص والمسطَّرة مسبقا، دون تفاوض أو معارضة.

إنَّ الصُّورة الثانية التي استعارتها الرواية والممثّلة في شخصيّة رجل الدّين، ليست لرجل دين عادي ادَّعى التَّأسلم كأمر عارض، أو ركب موجة تديّن عابرة، وإنّما الشَّخصيَّة تعود إلى إمام الحي الشعبي الذي يقطنه بطل الرواية "السَّيِّد لا أحد"، ومن المعروف أنّ الإمامة منصب حسّاس في الثَّقافة الإسلاميَّة، فهو المرشد والمعلِّم وهو الغيور على الدّين والحريص على التطبيق الصحيح لأوامره ونشر تعاليم الشَّريعة الإسلاميَّة، فهو الذي يؤم المسلمين، فإذا كانت تلك صورة الإمام الحقّة، فإنَّ الرواية تُظهره على عكس ذلك ضاربة بالصُّورة الحقيقة للإمام عرض الحائط، والسُّؤال الوجيه الذي يَفْرض علينا طرحه، إذا كانت هذه الصُّورة تمثّل الرَّاعي والمسئول وواحدا من أولي الأمر بالمعروف والنَّهي عن المكر، فكيف يا ترى ستكون صورة الرعيّة؟.

ويمكن القول أنَّ هذا الخرق أتى من داخل النّسق الثّقافيّ، ومن أحد الأنساق الفاعلة والمؤثّرة ذات المركز الحسَّاس، وهو النّسق الديني، حيث أُخترق وتمَّ أدلجته وتداوله على نحو مشوَّه، وغُيّب الأصل وحلّ محلهما الزّيف والمسخ. وهذا التصوّر يدخل تحت عمليّة إيديولوجيّة تبتغي فعل التَّشويه والمسخ، إذ يُنحت من صورة

---

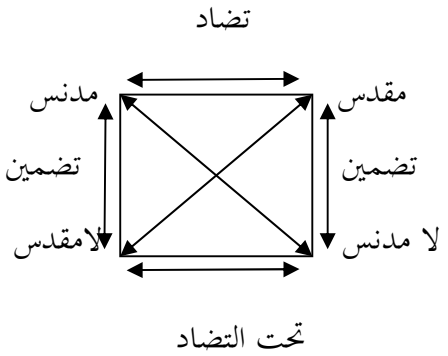
1 المرجع السابق، ص 118.

* التكييفات المرتبطة بطبقة خاصة بواسطة شروط وجود تنتج الهابيتوس، أي أنساق استعدادات دائمة، بحيث يمكن تغيير موضعها لتشتغل كمبادئ مولِّدة وكتنظيم للممارسات والتمثيلات التي تستطيع أن تكيِّف هدفها موضوعيا من دون افتراض مقصد واع للغايات، وتحكم سريع في العمليات الضرورية للوصول إليها، فهي منظمة ومطردة موضوعيا دون أن تكون فقط نتاج الإذعان للقواعد، كما أنّ الهابيتوس ليس مبدأ فعل فحسب، بل إنه يصنع أنظمة ترتيب وإدراك مطابقة للنظام الاجتماعي التي ليست إلا استبطانا له، إنه في مبدأ البنيات العقلية أو الإدراكية المهيمنة في حقل معطى، يسوِّغ لنا الحياة الاجتماعية بحيث يجعلها طبيعية، ومسلمات بناها المجتمع فعلا، ثم أقلمها لتصير طبيعية، وبهذه الصورة فهو عامل وهم (ينظر، معجم بورديو، ستيفان شوفالييه، كريستيان شوفيري، تر: الزهرة إبراهيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دار الجزار، دمشق، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2013، ص 284،286).

المقدس فعلا مُدنسا، ويقولبهما في صورة منحوتة تجمعهما في شكل شخصيّة مقدنسة، جعلت من هيئة المتديّن صورة بوليسميّة تتوزَّع في صور عدّة تشمل: الغِلظة، النّفاق، إتيان المحرّمات، الوقوع في أسر الشَّهوات.

هيئة رجل دين (مقدَّس) + ممارسة جنس أخلاق مبتذلة (مدنَّس) =الصُّورة الثَّقافيَّة (مقدنسة).

يمكن أن نقدّم هذا التَّصوُّر في المربع السيميائيّ* التالي:



المحور الأوّل يحدّد التَّديُّن الذي يدور في مجال يتراوح بين حدود المقدس والمدنَّس، الالتزام بالمقدس والابتعاد عن المدنّس، غير أنَّ الصُّورة الثَّقافيّة تعمل على إنزال المقدس في براثن المدنَّس.

المدنّس يعادل لا- مقدَّس، المقدس يعادل لا-مدنس .

وتميّزهما يرتبط بتشكل الصورة، فالطّرف لا ـ مقدّس نقيض المقدس ويقابله في تشكّل صورة الرّجل المتديّن يكون فيها الخطاب في مسار تشويه صورة التَّدين عبر إلصاق الصّفات التي تتنافى وتعاليم الدّين الإسلاميّ، أمَّا الطَّرف الثَّاني المدنس ضديد المقدس يمثل زمنًا آخر من الحكاية يكون التَّدنيس قد تمَّ تحققه فعليًّا[1].

جاء في الرّواية وصف للإمام الوقور وهو يقيم خلوته غير الشَّرعيّة فيكون بذلك قد وطأ منطقة المدنس ووقع في شراكه، يصف السَّارد الوضع المفارق الذي وجد عليه إمام الحيِّ، بعد أن قام بتأجيره شقَّة بغرض تقديم رقيّة شرعية لمرضاه (فعل يدخل دائرة المقدَّس)، فإذا بها تتحوَّل إلى بيت للفسق(مدنَّس)، ينقل السَّارد

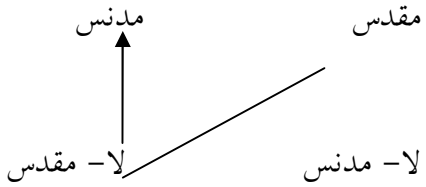
* المربّع السيميائيّ هو نموذج تصنيفي يسمح بتمثيل نسق القيم، الذي ينظّم العالم الدلاليّ الأدنى والذي هو ممسرد في المستوى المؤنسن تبعا لضرورات التركيب السرديّ، (ينظر، عبد الحميد بورايو، المربّع السيميائي والتركيب السردي، مجلة أبحاث سيميائية ع3، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، جامعة أبو بكر بالقايد تلمسان، جوان 2007، ص 145.)

1 ينظر، نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، ط:1، 2011، ص61.

صورة تجميعيّة يتداخل فيها المقدس بالمدنَّس «أذهلني وضع الإمام الخمسينيّ الوقور وهو متمدد على سريري عاريًا، ومن كانت بحجابها الأسود قد أصبح يضيق بجسدها المشحون قميص نوم أزرق»[1] لتخلق صورة تنافرية تتبدى في شكل مفارقة الأضداد على المستوى الدلالي بين رمز المقدَّس(الإمامة)، ورمز المدنَّس(فاحشة الزنا)، وكذا مفارقة السخرية التي يولّدها التضارب الواقع بين الموقف الحالي وتوقعات الدور المنوطة بصاحب الموقف وهو هنا الإمام فيأتي بالفعل المُحرّم شرعًا، في الوقت الذي يفترض منه أن يعتلي منابر المساجد لينهى ويحذر غيره من إتيانه أو الوقوع في شرك الغواية والظلال، ليكون كما يصفه "لا أحد" «رجل مسحَ قميصُ نومٍ أزرق نجِسٍ ثلاثة أرباع إيمانه»[2].

وبذلك يتم تأكيد المدنس على مستوى المحكي الرّوائيّ، حيث ينفى المقدس وينتقل بذلك إلى لا–مقدس

نرسم المسار التيمي[3] للمقدس:



وضع أولي (سيمات خارجية) ⟵ تحول (أفعال مفارقة) ⟵ وضع نهائي

مقدس ⟵ مدنس ⟵ مقدنس

الصُّورة لها سلطتها في صياغة التَّصوُّر وترويجه، ولعلّ التَّمثيل على الشَّاشات قرّبها أكثر وسعى إلى ترسيخها في الضمير الجمعي، ليُغيّب جوهر المقدس، ويضفي على هيئته مدلولات بعيدة عن التديُّن، بل تتضاد معه، وتخالفه جملة وتفصيلا. فالرّواية ومن منظورها التَّخييلي تنحت من المقدس والمدنَّس محكيا بينيًّا يقع في دائرة مشتركة تشكل المقدنس، فإذا كان موضوع الدّين من المواضيع المقدَّسة فإنها تقرنه بالجنس فيتعالق

1 أحمد طيباوي، اختفاء السيّد لاأحد، ص 30.

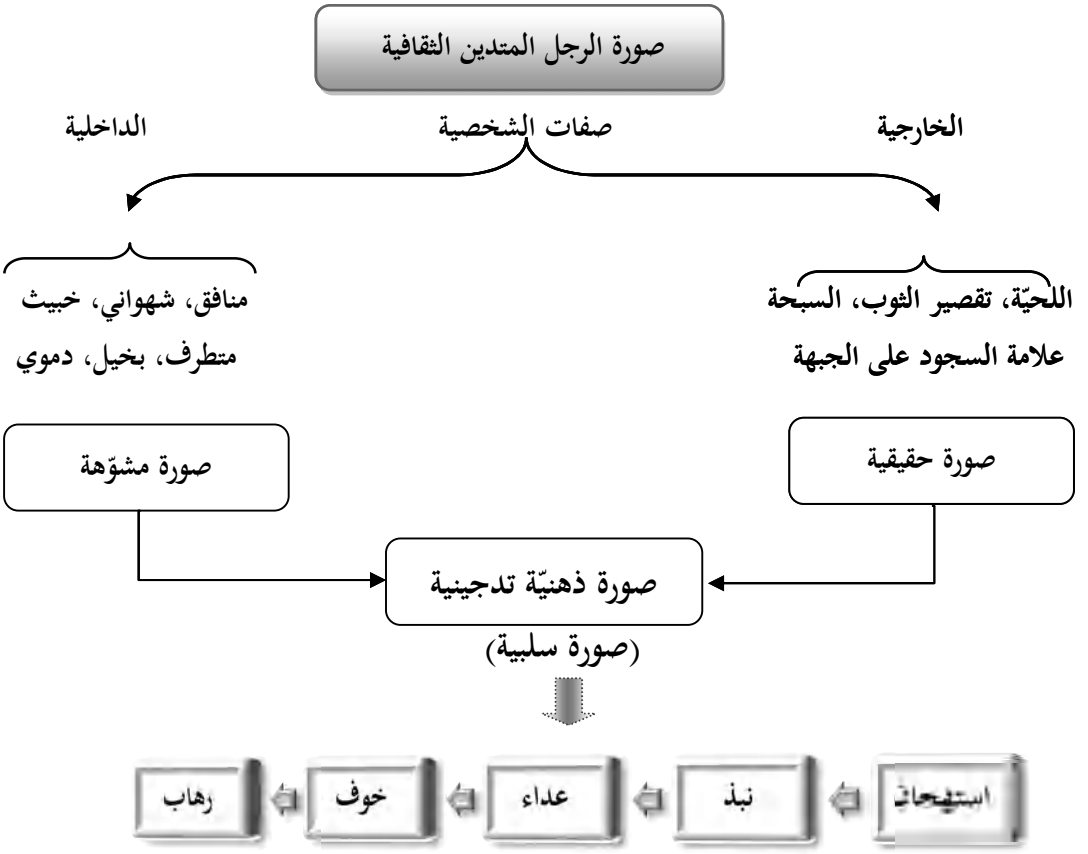
2 المصدر نفسه، ص 48.

3 ينظر، نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص 62.

المقدس بالمدنس مما يخلق جدلا ثقافيا ويدفعنا لتقصي دوافع هذا التَّعالق الجدليِّ الذي يجمع مستويين مختلفين ومتناقضين في شخصيّة الإمام كرجل دين، له سلطة الأمر بالمعروف والنَّهي عن المنكر.

فتوليفة المقدنس نتاج صورة تلفيقيَّة لرجل الدِّين يتم على مستواها الزَّج بطابو الجنس في سياق طابو الدّين، وهذا التَّعالق الذي يستدعي فيها الضّدُّ ضدَّه، يتم على مستواه خرق منطقة المسكوت عنه ورفع مستوى الجرأة بالاشتغال على موضوعات حسَّاسة تدخل في مناطق المحظور.

ويخترق الجنس كمدنس، المقدس وعبر هذا الاختراق تركّب الصُّورة الثَّقافيّة ويؤدّي تواتر استعمالها إلى عدّها حقيقة. إذ تُطبع في الأذهان على أنّها حقيقة قارّة، حيث تغادر دوائر النَّسق التَّخييليّ، وتستقرّ في دوائر النَّسق الواقعيّ، ومن ثمّ لا تؤخذ الصُّورة الثَّقافيّة ببعدها التَّصوُّريّ المُفارق للواقع، وإنّما يتم تداولها وتسويقها جماهيريًّا ببعدها الأنطولوجيّ الواقعيّ، وهذا ينجّر عنه تسويد صفحة الإنسان المسلم ومعها يتم تشويه الدّين الإسلاميّ.



الشكل 1:مسار تشكل الصورة المشوَّهة لشخصية الرجل المسلم

تعرَّض "إدوارد سعيد" لمفهوم دور الاختلاق في تشكيل الذَّاكرة الجمعيَّة وهو«عمليَّة متاحة أمام كل السُّلطات وأمام كل الهويَّات والقوميَّات، فهو منهج لاستخدام الذَّاكرة الجمعيَّة بشكل انتقائيّ من خلال التَّلاعب بقطع معينة من الماضي القومي، وذلك بطمس بعضها وإبراز بعضها الآخر».[1]

تستحضر الرّواية تلك الاختلاقات المتعلّقة بصورة المسلم، لتعرّضها أمام المتلقّي كما هي، لتغدو خطابًا موَّجها، وتندرج بذلك ضمن التّوجهات الخطابيَّة المرتهنة للنّموذج النَّمطيّ الجاهز، فقد انساقت وراء الاختلاق الثّقافي حين أعادت توظيف النَّماذج التي صدَّرتها وسائل الإعلام الغربيَّة وآزرتها في ذلك السِّينما والدّراما التِّلفزيونيّة العربيَّة، والمتعلِّقة باقتران صورة الرَّجل المتديّن المسلم بالنّفاق، إذ انحصر وجوده في خطاب يشبه عملة ذات وجهين هما (المسلم، المنافق)، وقد استحضرت الرّواية تلك الصورة وأعادت إنتاجها دون تغيّير أو إضافة، وهذا ما جعل الرّواية تعيد النموذج الجاهز وتزكّي الخطاب الإيديولوجيّ الرّافض لصور التّديُّن وبالأخصّ منها الإسلاميّ، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أنَّ صورة المسيحيّ في الكنيسة لم تعمد الثّقافة التِّلفزيونيّة العربيّة على تشويهها، وظلَّت تستحضر في سياق أغلبه يصب في موضوعات تشتمل على قضايا نشر التَّسامح بين الأديان.

وقد عمِل التَّسويق الإعلاميُّ لصورة المسلم، أو الدَّاعيَة الإسلاميّ المنافق، على ترسيخ نسق ثقافة الكراهية للإسلام وكذا المسلمين، وتشويه هويّتهم عبر سرود مُظلِّلَة، أزاحت الأصل لصالح البديل المشوَّه والمؤدلج، لذا وجب التنبيه على خُطورة الاختلاق في صوغ سرديّة العربي المسلم، وذلك يرجع إلى حقيقة مفادها أنَّ « لكل جماعة ثقافية، مهما صغرت أو كبرت، سردها الخاص الذي يحفظ لها هويَّتها وتماسكها واستمراريَّتها وإطرادها، كما يحفظ لها مكانا ومكانة في العالم، لكن المهم هو كيف يتم توظيف هذه السَّرديَّات لخدمة التَّعايش بين الأمم والتَّسامح بين الثقافات، لا الإبادة والإقصاء».[2]

1 نادر كاظم، الهويَّة والسَّرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص 74.
2 المرجع نفسه، ص 75.

إنَّ المسار الذي مرَّ به اختلاق صورة ثقافيّة خاضعة للنَّسق الدِّيني المؤدلج صاغ صورة ملفقة ومشوَّهة وانتهى بموقف نبذ وإقصاء تجاه العربي والمسلم بشكل خاص، فمن التَّأسلم المزيف وصولًا إلى الإرهاب الإسلاميّ، وعبر هذا الانتقال المهجَّن ثقافيًّا انبثق نسق الإسلام الرُّهابيّ، وأضحى ذهنيَّة متجذِّرة في الوعي العربيِّ والغربيِّ على حدٍّ سواء، فبعد أن تردَّد صداه في خطاب الثَّقافة التلفزيونيَّة، وصل به المطاف إلى خطاب الرّواية باستحضاراته المختلفة.

ويعد رهاب الإسلام أو الإسلاموفوبيا من المواضيع الحسَّاسة والتي تجد لها داعمين ومروِّجين على مستوى عالمي، ممَّا يجعل الكتابة الرّوائيَّة تطرقها بحثًا عن عوالم الاعتراف الجماهيريّ وبلوغ منصَّات التَّتويج العربيَّة كبداية نحو بلوغ العالميَّة عبر طريق التَّرجمة، وهو الأمر الذي حقَّقته هذه الرواية*.

يكشف "إدوارد سعيد" الخلفية الثقافية التي صاغ من خلالها الغربي الآخر الشرقي فيقول «وراء تخوم الوعي الثقافي للجمهور كان يكمن الموقف الذي طال أمده تجاه الإسلام، والعرب، والشرق بصفة عامة، وهو الذي كنت ولا أزال أطلق عليه صفة الاستشراق»[1].

فالدَّور الموجه الذي تضطلع به وسائل الإعلام يكشف عن التَّفسيرات التي تحصر صورة الإسلام في قالب معيَّن وعن المصالح القوية في المجتمع التي تخدمها هذه الأجهزة الإعلاميَّة. وهذه الصُّورة معزَّزة بالمشاعر التي توحي بها ويصاحبها موقع الصّورة ومكانها الواقعيّ، وكذا ما تضمره من قيم، ويتصدر كل ذلك أهمية الموقف الذي تفرضه على وعي المشاهد ويتحدّد وفق ذلك موقفه الذي يتَّخذه حيالها[2]

وعطفًا على ما سبق نسوق رأي "إدوارد سعيد"، الذي يقدّم الرُّؤية المغلوطة التي تبثها وسائل الإعلام الأمريكيَّة والغربيَّة عن الإسلام والمسلمين، وعن هذا الموضوع يقول «لم أستطع أن أكتشف فترة في التَّاريخ الأوروبي أو التَّاريخ الأمريكيّ منذ العصور الوسطى ناقش أحد فيها الإسلام أو فكر فيه خارج إطار صاغته

* الحائزة على جائزة نجيب محفوظ للرواية وقد تم ترجمتها للغة الإنجليزية، تحت عنوان The Disappearance of Mr.Nobody، ترجمت من قبل، Tanslated by jonathan Wright.

1 إدوارد سعيد، تغطية الإسلام، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2006، ص 74.

2 المرجع نفسه، ص 135، 136.

العاطفة المشبوبة، والتَّعصُّب، والمصالح السِّياسيّة»[1]. وهذا ما ولَّد مشاعر البغضاء والكراهية، والتي توزعت في ردود فعل تزاوج بين الخوف والرُّعب، وقد كان للإعلام الجماهيريّ دور فعّال في تسويق هذه الصُّورة التي تدخل تحت إطار الصّناعة الثّقافيّة، ويؤكّد "إدوارد سعيد" ذلك من خلال قوله بأنّ « الخبراء الأكاديميون المتخصّصون في الإسلام فقد دأبوا على تناول هذا الدّين وشتّى ثقافاته في إطار أيديولوجيّ اخترعوه أو حددت الثقافة صورته، فامتلأ بالانفعال، وبالتعصُّب المعهود في الدّفاع النفسي، وأحيانا بالنفور. وهذا الإطار هو الذي يجعل تفهّم الإسلام مهمة بالغة الصعوبة» [2]

وهذا يقودنا إلى التفكير بأن الحرب الثّقافيَّة لم تكن وليدة سياق عربي بحت، وإنمَّا هي صورة مختزلة تجسّد وعيا خارجيا تمَّ استيراده، وكذا تداوله في إطار ثقافة عربيَّة تنحو منحًا استغرابيا، عبر وسائل التَّرويج والتَّمويه وكذا التَّشويه. فلم يُترك أمر تركيب ونقل صورة الإسلام والمسلمين لسياق المثاقفة، ولم يكن رهين احتكاك الثقافات وتأثر وتأثير بعضها ببعض، لتكون بذلك خاضعة للصُّدفة والظُّروف وإنما أوكلت المهمة إلى «فرع الجهاز الثّقافيّ... [الذي]يعتمد بصفة رئيسة على شبكات التّلفزيون والرَّاديو، والصُّحف اليوميّة، والمجلات الإخبارية الواسعة الانتشار، وتلعب الأفلام السينمائيّة دورًا هنا، بطبيعة الحال».[3]

ومما تقدم نصل إلى نتيجة فحواها تمكّن الأنساق الثقافيّة من الوعي الجمعي واستحكامه المطلق في العلاقات التي تحدِّد مواقع الأنا وتصوغ مواقع الآخر، ممَّا يسمح بتشكل مسافة بينية تتيح اللّعب الحر للأنساق وهي متملصّة من أيّ رقيب، وهذا ما يظهره خطاب الرواية، فالمتخيّل السردي الذي تكوّنه الثَّقافات يقع تحت سلطة « قراءة مخصوصة للذَّات والآخر والعالَم، قراءة محكومة بالأنساق الثَّقافيَّة (الدّين، الأيديولوجيا، التَّاريخ، الفن، العلم، القانون، العادات والتَّقاليد، علاقات القرابة...). ومن هنا فإنّ تيارات

1 المرجع السابق، ص 102.
2 المرجع نفسه، ص75.
3 المرجع انفسه، ص135.

وتوجُّهات كالعنصريَّة والنازيَّة والصهيونيَّة والتَّفوُّق العرقي..إنّما هي قراءات مغرضة أو تأويلات مفرطة في انصياعها لأنساقها الثقافية المتزمتة».[1]

وعليه وجب الوعي بالأنساق الثَّقافيَّة وإدراك خطورتها في تفعيل خطابات التَّطرُّف والتزمت، وصوغ صور الأدلجة والتَّزييف.

1 نادر كاظم، الهويّة والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص65.

خلاصة الفصل:

تَتَحوَّل الرِّواية إلى وسيط ثَقافِي يَجمَع بَيْن الأيْديولوجيِّ والمعْرِفيِّ، وبين المتخيَّل والواقعيِّ فتَرتَسِم صُورة بانورامِيَّة تَجمع المؤْتلف والمخْتلف، وتؤسِّس لِسَرد بديل، يَعمَل على تَأسِيس سَردِية مُضَادَّة تُعيد الصَّوْتَ لِلخطابات التي تمَّ قَمعُها وإسْكاتهَا، تِلك الخطابات المهمَّشة والمقصِّيَّة التي تَعمل بدَوْرها كمُثِير ثقافِيٍّ تتولَّد على إثره اِسْتجابة المخيِّلة السَّرْديَّة.

كما يعمل الاستدعاء التَّاريخيُّ على شحنَ الخطَاب الرِّوائيُّ مَعرفِيا وذلك يُمكّن الرواية من تقدِيم طَرْح سَردِي مَخصُوص مكتنز بمحمولات ثَقافِية، ليعيد مُسَاءلَة التَّاريخ سرْديًّا.

وفي استقصاء الرواية ثقافيا وجدنا أنَّ موضوعة الاغْتراب شَكَّلت داخل الرِّواية نسقًا ثَقافِيا دِينامِيًّا فاعِلا على مُستوَى الشَّخْصيَّات.

وقد استقصينا فِي هذَا الفصْل مسأَلة حسَّاسة ارْتبَطت بِزمنِيَّة واقعية عاشهَا الشَّعْب الجزائريُّ تَحوَّلت بعدها إلى ترسُّبَات ثَقافِية كان لها الأثر البالغ فِي تَشكِيل مَخْيَالة وصوغ واقِعه وهي زَمَنيَّة التِّسْعينيَّات وأزْمَته الأمْنيَّة .

كما عاينتْ الدِّراسة صُورَة رَجُل الدِّين المُسلم فِي الرِّواية وبعد أن أنزلناها فِي سياق التداول الثَّقافِي الأَشمل اِكتشفْنَا أَنهَا صُورة ثَقافِية مُسَرَّبة من الثَّقافة التِّلفزْيونيَّة، وهي من صنيعتهَا وقد تَعرضَت تلك الصُّورة لِلتَّشْويه، كما مُورِس عليها التَّضْليل والكذب الثَّقافِيُّ وسُوِّقت كحقيقَةٍ ثَقافِية، الأمْر الذي وُلَّد عديد الإشْكالات نَتِيجة هذَا التَّشْويه الذي استغْرق كُلَّ المسلمين، وانْعَكس على صورتهم لدى الآخر فِي شَكْل رُهَاب الإسلام والإسلاميّين.

الخاتمة

وفي ختام هذه الدّراسة والمعنونة: جدل الأنساق الثّقافيَّة في روايات أحمد طيباوي، والتي صوبت آلتها القرائيَّة والنّقديَّة الثّقافيَّة باتّجاه الأنساق الثّقافيَّة التي تعمل على خلق جدل فكري على المستوى السَّردي الخطابيّ، ومن جملة النّتائج التي أسفرت عنها هذه الدِّراسة نذكر ما يأتي:

1. تتغيا القراءة الثّقافيَّة مساءلة النُّصوص وتأويلها بوضعها داخل سياقاتها لاجْتماعيَّة والتّاريخيَّة قَصْد اِسْتجْلاء الأنْساق الثّقافيَّة المتسرِّبة من السِّيَاق الثّقافيِّ الذِي أنْتجَهَا وَتَخمرت فِي كَنفِه، وفق مَا يدعُوه "البازي" المنسَج التَّأْويليَّ الذي يَمُد خُيُوطه الأفقيَّة في النَّص وخيُوطه العموديَّة في السِّيَاق.
2. اكتنز خطاب العتبات في روايات "أحمد طيباوي" قيد الدراسة حمولات ثقافية جعلها مرتعا لفاعليَّة الأنساق الثّقافيَّة، التي انتقلت فاعليّتها من النَّص إلى المناص فاستثمرت العتبات قيمتها الجماليَّة لتتستَّر على مخاتلة أنساقها الثّقافيَّة، إذ أضمر العنوان وكذا التَّصدير والإهداء خطابًا أَولِيا مُضْمرًا كان دليلا قَرَائيَا لِكَشف مُضمرَات الخطَاب الرِّوائيِّ.
3. تنطوي العتبات على خطابات مؤسسة على عمليات الخداع والتعمية والتضليل، فتوجه التلقي نحو مساراتها الآمنة خدمة لتسويغ خطاباتها، عبر المفارقات والإغراء والمواقف التي تبدو في ظاهرها داعمة لموقف ما وباطنها ينطوي على رغبة التشويه والأدلجة.
4. النَّقْد الثّقافيُّ نَشَاط مَعرِفِي مُنْفَتِح على عُلُوم عِدة ، ونظير مَا تُتيحه الدِّراسات البيْنيَّة مِن إِمْكانيَّة التَّلاقح اَلفكْرِي بَيْن مجالَات المعْرفة، اِنْفتحْنَا فِي دِراستنَا على عِلْم الاجْتماع، وَنظرِية الفعْل الاجْتماعيِّ التِي يُعَد النَّسق الثّقافيُّ أحد أهمِّ عناصرهَا، وأخْضعنَا الروايات لِنظرِيَّة التَّوازن التَّفاضليِّ حَيْث أَسفَرت في (موت ناعم، المقام العالي) عن اِسْتحْكام النَّسق الفحوليِّ وَالذِي يَعمَل على الحفَاظ على اِسْتقْراره لِصالح الرَّجل وَفِي الآن ذَاتِه يُكرِّس إِذعَان المرْأة بِواسِطة تَفعِيل الذَّاكرة الفحوليَّة المقْترنة بِذاكِرة الجسد.
5. تَمكّنَت الأنْساق الثّقافيَّة من تأطير علاقَات القُوة دَاخِل الرِّواية (اختفاء السيد لا أحد، موت ناعم، مذكرات من وطن آخر)، تحْت إِطَار مُنْهَج لَا يَخرُج عن سُلطَة المؤلف والسِّياق الثّقافيِّ العام.
6. كشَفت رِواية "مُذكرَات مِن وطن آخر" عن سَرْد مُقَاوِم عَبْر إستراتيجيّة بنَاء النَّسق المعارض وَتقوِيض مَنطِق الحقيقة التَّاريخيَّة، وذلك بِطَرح السَّرْد البدِيل والمضاد، الذِي يَنتَهِك وُثوقِيَّة التَّاريخ، وَيبنِي مسارًا مُعاكسا عَبْر محْكيَّات مُتَخيلَة وَأُخرَى وَاقعِية، يَتَداخَل فِيهَا النَّسق الواقعيُّ بِالنَّسق التَّخيّيلي.

7. خَلق الاغْتراب في رواية "مذكرات من وطن آخر" بِأنْواعه المخْتلفة، اَلنفْسِي، الاجْتماعيَّ، عالمًا من التِّيه والْفوْضى، الأمْر الذِي جعلنَا نعدُّه نسقًا وَذلك لِنشاطه وفاعليَّته دَاخِل الرِّواية، فقد اخترَق الشَّخْصيَّات وصيَّرهَا ذواتًا مُغتربَة الفعْل والحافزيَّة وَلحِق تأثيره عُنصُري الزَّمَان والمكان الروائيّين.
8. مَثلَت فَترَة العشْريَّة السَّوْداء زَمَنيَّة الموْتِ الجَّانيِّ اَلذِي أَفرَز ظَاهِرة الإرْهاب فِي مُجْتمعنَا الجزائريِّ، الأمْر اَلذِي أَثَّر فِي نَفسِية الأجْيال اَلتِي عايشتْ فتْرته فَأدَّى ذلك إلى جَعْل تِلْك الظَّاهرة الدَّمويَّة مُترسِّبًا ثَقافِيا فِي الوعْي اَلجمْعِي والْفرْديِّ وقد وُلّدَت نسق الإرْهاب، اَلذِي صَارَت الذَّاكرة تسْتدْعيه كَأثَر رَجعِي يَتَردَّد صَدَاه فِي مُتخيِّلهَا الثَّقافيِّ، وهذا ما وقفنا عليه في روايتي "اختفاء السيد لا أجد، والمقام العالي".
9. شَهِد ضحايَا الموْتِ الجَّانيِّ اَلذِي عرفتْه فَترَة التِّسْعينيَّات اَلمصِير ذَاته لِلقرابين التِي كانَت تَقدّم فِي عُهود مضتْ لِلآلِهة تضرُّعًا لَهَا اِبتِغاء تَحقُّق مَطلَب مَا، وَهذَا التَّشابه وضْعنَا أَمَام عَودَة النَّسق الأسْطوريِّ فِي صُورَة جَدِيدَة يُحَركهَا ثَالُوث: اَلقُوة، الثَّرْوة، والسُّلْطة.
10. تعرَّض النَّسق الدِّينيِّ لِفعْلي الأدْلجة والتَّمْويه وَكذَا التَّشْويه، وذلك عَبْر تَوظِيف الرِّواية نموذَجًا جاهزًا عن الرَجل المتدين اَلمسْلِم، بِصورَته المفبْركة والمُركَّبة تَرْكيبًا أيْديولوجيًّا كمَا صاغتْهَا الصُّورة البصريَّة فِي الدِّرامَا التِّلفزْيونيَّة دُون إِضافة أو حَذْف. وهذَا الاسْتدْعاء اَلمشوه على صِغر مِساحة توْظيفه وعلَى محدوديته واِقْتصاره على شخْصيَّتيْنِ ثانويَّتيْنِ إِلَّا أَنَّه كشف عن عملية مُخَاتلَة الأنْساق الثَّقافيَّة وتأْثيرهَا اللَّاواعي فِي الشُّعور اَلجمْعِي، كمَا أَسفَر هذَا اَلمخطط التَّشْويهيِّ بِمساعدة عمليَّات التَّسْويق الثَّقافيِّ عن ظَاهِرة رُهَاب الإسْلاميِّين.

وفي الأخير نخرج بالتوصيات الآتية:

- وجب الاهتمام أكثر بالمساءلة الثقافية للخطابات وتخصيص مخابر بحث تعنى بالنقد الثقافي فعصر هيمنة الخطابات المتنوعة يجب أن يرافقه تفكيك وخلخلة ثقافية تعيد التوازن وتكشف ما يتم التستّر عليه وتسويقه ثقافيا، ومن ثمَّ تسويغه وتداوله مع ما يضمره من أيديولوجات مدمرة وساحقة للهويات، الأمر الذي يستدعي إلزامية الحد من هذا الطوفان الأيديولوجي الكاسح، عبر رادع المساءلة النقدية الثقافية المفككة لتلك التعالقات المؤدلجة.
- ضرورة الوعْي بِالْأنْساق الثَّقافيَّة وإدْرَاك خُطورتهَا فِي تَفعِيل خِطابَات التَّطَرُّف والْتزمتْ، وصوْغ نماذج خاضعة للأدْلجة والتَّزْييف. حيث تشحن الخطابات أيديولوجيًّا وتكرس لمناهضة مصالح

طرف معين على حساب أطراف أخرى وتلك الخطابات تسوقنا نحو مسار مزدوج؛ داعم لسلطوية وهيمنة أطراف معينة، ومكرس لإذعان الأطراف الأخرى، فهو مُؤسَّس على نوع من الأدلجة والتمويه قوامه توازن ظاهري وتفاضل مُبطن يزكي الأطراف القويّة.

- كما نوصي بتبني طرح "فنسنت ب ليتش" الداعي إلى إعادة النظر في دراسة الأنواع الأدبية، دراسة تكون نافعة بوصفها أشكالا/صيغا ثقافية، ماثلة في نقطة تقاطع الأدب والأيديولوجيا والمؤسسات والأدوار الجندرية، بدلا من تعريفها تبعا للخصائص الأسلوبية.
- كما ننوه بطريقة العمل التي تتم بالانطلاق من فرضية مُؤسَّسة على إيجابية الوعي بالدور الفعال للمساءلة الثقافية وكذا جدواها في الحفر الدلالي وراء الاختراقات التي تحدثها الأنساق المضمرة على المستوى الفردي والجمعي، فالتراكمات الصغيرة قد تحفر في الصخر وتنحته لتصيّره على صورة مغايرة.

الملحق

- الروائي "أحمد طيباوي" ولد الثامن جانفي1980 بعين بوسيف ولاية المدية، كاتب جديد نسبيا على الساحة الأدبية.
- حاصل على ليسانس في علوم التسيير من جامعة الجزائر في عام 2003 في موضوع الإطار الإداري في الإدارة المحلية، وعلى درجة الماجستير في إدارة الأعمال من جامعة البليدة 2 بالجزائر.
- يعمل أستاذًا بكلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير في جامعة سطيف 1.
- حصل على درجة الدكتوراه في إدارة الأعمال من جامعة البليدة 2 بعنوان "دور اليقظة الإستراتيجية في عملية التغيير بالمؤسسة الاقتصادية".
- كتب عدد من المقالات في جريدتي (القدس العربي) اللندنية و(الحوار) الجزائرية.

أعماله:

1. المقام العالي، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2015
2. موت ناعم، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2014م.
3. مذكرات من وطن آخر، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2015 م.
4. اختفاء السيد لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2019 م
5. وجه على الحافة، (مجموعة قصصية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2020م.
6. باب الوادي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2023م.

الجوائز :

المقام العالي: نالت جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب (علي معاشي) في جوان 2011م.

موت ناعم.نالت جائزة الطيب صالح لسنة 2014 م.

اختفاء السيد لا أحد: نالت جائزة نجيب محفوظ للأدب 2021 .

باب الوادي نالت جائزة "أفضل كتاب عربي في مجال الرواية" بحفل توزيع جوائز الدورة الـ 42 لمعرض الشارقة الدولي للكتاب.

قائمة المصادر المراجع

أولا– المصادر:

1. أحمد طيباوي:

- موت ناعم، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات ضفاف (بيروت)، ط:1، 2014.
- مذكرات من وطن آخر، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2015.
- المقام العالي، موفم للنشر، الجزائر، ط:1، 2015.
- اختفاء السيّد لا أحد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2019.

ثانيا–المراجع:

أ– الكتب العربية:

5. إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، ط:1، 2015.
6. أحمد بوحسن:

- المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الدار البيضاء، ط:1، 2001.
- نظرية الأدب، القراءة–الفهم–التأويل، نصوص مترجمة، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط:1، 2004.

7. أحمد جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005.
8. أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط:1، 2000.
9. أحمد يوسف القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت –لبنان، الجزائر العاصمة –الجزائر، ط:1، 2007.
10. إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، دط، 2007.
11. بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1986.
12. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط:1، 2001.

13. بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط:1، 2012.

14. حسين حاج محمّدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، تر: أسعد مندي الكعبي، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، ط:1، 2019.

15. حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربيّة الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2002.

16. حفناوي بعلي:

- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات.. المرجعيات..المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر، ط:1، 2007.
- حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2011.

18. حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاعات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط:1، 2001.

19. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط:1، دار التكوين، سوريا، 2007.

20. سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2006.

21. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط:1، 1985.

22. سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب دار الجوهري، بغداد، ط:1، 2012.

23. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، القاهرة، دار الفضيلة، دط، 2004.

24. شعيب حليفي، ثقافة النص الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط:1، 2016.

26. صلاح الدين بوجاه، مقالة في الروائية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1994.

27. صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة ، ط:1، 2007.

28.ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005.

29.عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2008.

30.عبد الرزّاق الدُوَايْ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هَيدِجر، ليڤي سْتروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطّبَاعة وَالنشر، بيروت، ط:1، 1992.

31.عبد العزيز حمودة:

- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- الكويت، 1998.
- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.

33.عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، عمان، دط، 2009.

34.عبد القادر الرباعي، جماليات الخطاب في النقد الثقافي، رؤية جدلية جديدة، دار جرير للنشر والتوزيع، ، عمان، ط:1، 2015.

35.عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، التوازن التفاضلي صيغة توليفية بين الوظيفة والصراع، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008.

36.عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.

37.عبد الله الغذامي:

- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2005.
- الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:2، 2005.
- المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:3، 2006.

40.عبد المالك اشهبون:

- عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار،سورية، ط:1، 2009.
- العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، المحاكاة للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2011.

42. علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ج2، ط:2، 1979.

43. علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، السعودية، ج23، مج6، 1997.

44. علي حرب، الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، 1990.

45. فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2004.

46. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الوراق، ط:1، عمان، 2008.

47. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2013.

48. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط ، ط:1، 2010.

49. محمد بن صالح العثيمين، شرح ألفية ابن مالك، مج:1، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، ط:1، 1434هـ، 2012.

50. محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط ، منشورات الاختلاف،الجزائر ،منشورات ضفاف، بيروت، ط:1، 2014.

51. محمد عبد الكريم الحوراني، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، التوازن التفاضلي صيغة توليفية بين الوظيفة والصراع، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008.

52. محمد عبد المطلب:

- البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط:2، 2007.
- القراءة الثقافية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافية، ط:1، 2013.

54. محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة العليقي الحديثة، القصيم، ط:1، 2001.
55. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
56. محمد مفتاح:
- التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1996
- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط:2، 2010.

58. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:9، 2005.
59. معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط:1، 2014.
60. ميجان الرويلي سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:3، 2002.
61. نادر كاظم، الهويّة والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط:2، 2016.

62. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط:1، 2009.
63. نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، ط:1، 2011.
64. هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، 2015.

65. وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط:1، 2018.

66. يحيى العبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيّات الطاهر بن جلّون الروائيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005.

67. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط:1، 2015.

68. يوسف عليمات:

- جماليّات التحليل الثقافيّ، الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2004.
- النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد،ط:1، 2009.

ب– الكتب المترجمة للعربية:

70. إدوارد سعيد:

- صور المثقف، محاضرات ريث، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، دط، 1996.
- تغطية الإسلام، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2006.
- الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:4، 2014.

73. إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط:1، 1993.

74. آلن هاو، النظرية النقدية، تر: ثائر ديب، دار العين للنشر، الإسكندرية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2010.

75. أنتوني غدنز، علم الاجتماع، تر: فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1 ، 2005.

76. إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1999.

77. آرثر إيزابرجير، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط:1، 2003.

78. بول ريكور:

- الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1999.
- الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2005.

80. بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين:

- الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2006.
- دراسات مابعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسة، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط:1، 2010.

82. تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2012.

83. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط:4، 1985.

84. جورج مونان، سوسير أو أصول البنيوية، تر: جواد بنيس، مؤسسة الرحاب الجديدة للنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2013.

85. جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو،مجلة سيميائيات عدد سيمائيات العتبات النصيّة، وهران الجزائر، ع 3، خريف 2008.

86. جون ستوري، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، ، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط:1، 2014.

87. جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق وهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 1987.

88. داريوش شايغان، النفس المبتورة هاجس الغرب في مجتمعاتنا، دار الساقي، لندن، ط:1، 1991،

89. دافيد لوبروطون، تجربة الألم، بين التحطيم والانبعاث، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:1، 2017.

90. دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1،2007. ت.س إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: محمد شكري عيّاد، التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط:1، 2014.

91. دوجلاس كلِنَرْ، تر: كرم أبو سحلي، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة، مجلة فصول عدد النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج25، ع99، ربيع 2017.

92. ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط:1، 2010.

93. رث والاس ألسون وولف، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، تمدد آفاق النظرية الكلاسيكية، ، تر: محمد عبد الكريم الحوراني، دار مجدلاوي، عمان، ط:1، 2012.

94. روبرت وشنو وآخرون، التحليل الثقافي، تر: فاروق أحمد مصطفى، وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2008.

95. ريموند ويليامز، الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2005.

96. عبد الفتاح كيليطو:

- الإبرة والعين، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، دط، 1996.
- المقامات السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:2، 2001.

98. فلاديمير كريزنسكي، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، تر: عبد الحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، مجموعة مؤلفين، منشورات إتحاد كتاب المغرب (الرباط)، ط:1، 1992.

99. فنسنت ب. ليتش:

- النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000.

- النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، تر: هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط:1، 2022

101. فولفغانغ إيزر، فعل القراءةّ، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995.

102. كليفورد غيرتز، تر: محمد بدوي، تأويل الثقافات مقالات مختارة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ،ط:1، 2009.

103. كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي، تر: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط:1، 2010.

104. كولن ولسون، اللّامنتمي، تر: علي مولا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط:5، 2004.

105. لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، الدليل الميّسر للقارئ، تر: أنس عبد الرزاق مكتبي، الرياض، النشر العلمي والمطابع، دط، 2014.

106. مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط:4، 1984.

107. منتروز غرينبلات ، وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط:1،2018، ص 25، 26.

108. ميشيل تومبسون، ريتشارد إليس، آرون فيلدافسكي، تر: علي سيّد الصاوي، نظرية الثقافة، سلسلة عالم المعرفة، 223، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت، 1997.

109. هانز بيرتنز، تر: عمرو زكريا، طدارات أخرى..النقد والنظرية ما بعد الكولونيالية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 87-88، خريف 2013، شتاء 2014.

110. هايدن وايت، محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، تر: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط:1، 2017.

111. هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون المصرية، القاهرة، دط، 2000.

تالثا– المعاجم والموسوعات:

112. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (دط)، ، مج 10، (دت).

113. المجمع اللغوي، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط:4، 2004.

114. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط:2، 2001.

115. كريس باكر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2018.

116. معجم بورديو، ستيفان شوفالييه، كريستيان شوفيري، تر: الزهرة إبراهيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دار الجزار، دمشق، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2013.

117. ك.نيلووف، ك.نوريس، ج.أوزبون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي القرن العشرين، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر: إسماعيل عبد الغني وآخرون ، المرجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج9، ع 919، ط:1، 2005.

المجلات:

118. بشير فايد، فرحات عباس وملامح الدولة الوطنية المنشودة، لمجلة التاريخية الجزائرية جامعة محمد بوضياف المسيلة، مجلد،3، العدد،02، ديسمبر2019 .

119. الحاج علي فاضل، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل لشعيب خليفي، مجلة سيميائيات، محور العدد سيمائيات العتبة النصية، ع 3، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، 2008.

120. حسن حنفي، الهوية والاغتراب في الفكر العربي، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ع1، مج1، صيف 2012.

121. رجاء عيد، ما وراء النص، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، تهامة، المملكة العربية السعودية، ج30، مج8، ديسمبر 1998.

122. شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، قبرص، ع46، 1992.

123. عبد النبي اصطيف، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول عدد النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: (3/25)، ع99، 2017.

124. هدى بوحوش، صورية غجاتي، قراءة ثقافية في رواية موت ناعم، للروائي أحمد طيباوي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، منشورات المركز الجامعي، تمنغست، مج11، ع 1، ج2 . مارس 2022.

125. عبد الحميد بورايو، المربّع السيميائي والتركيب السردي، مجلة أبحاث سيميائية، ع3، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، جامعة أبو بكر بالقايد تلمسان، جوان 2007.

المواقع الإلكترونية:

126. صورية غجاتي، انعكاس الوعي الذاتي عبر اشتغال " الميتاروائي " في رواية (مذكراتٌ من وطنٍ آخر) لأحمد طيباوي، أغسطس,2015، http://massareb.com/?p=8091 تاريخ الاطلاع، 2023/06/12، 22:55.

127. معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، https://www.dohadictionary.org/. تم الاطلاع، 2022/09/09، 21:15.

128. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%AA%D8%B3%D9%88. تم الاطلاع 2023/07/31، 22:11.

فهرس الموضوعات

الفصل الأوّل: الجهاز المفاهيميُّ 9

المبْحث الأوَّل : ضَبط مصطلحِي 10

1.النَّسق : 10

1.1.المعْنى المعْجميُّ : 10

2. تعريف الثَّقافة 17

1.2المعنى المعجميُّ : 17

المبْحث الثَّاني : بَيْن الدِّراسات الثَّقافيَّة والنَّقد الثَّقافيِّ مُقَاربَة حُدودِيَّة 24

1.الدِّراسات الثَّقافيَّة: 24

2.النَّقد اَلثَّقَافِيُّ: 28

المبْحث الثَّالث : الأنْساق الثَّقافيَّة الرُّؤى والتَّحوُّلات 35

1.النسق الثقافيّ: 35

1.1 النسق الثَّقافيّ ونظريَّة الفعل الاجتماعي: 38

2.القراءة الثَّقافيَّة: 42

المبحث الرابع: الخلفيّات المعرفيَّة المؤسسة للنّقد الثَّقافيّ 46

1.مدرسة فرانكفورت: 46

2.مركز الدِّراسات الثَّقافيّة المعاصرة 52

3.الماديَّة الثَّقافيَّة، والتاريخانية الجديدة: 58

1.3الماديَّة الثَّقافيَّة Cultural materialism: 58

2.3 التاريخانيَّة الجديدة: New Historicism/ Cultural Analysis: 60

3.3الفرق بين الماديَّة الثَّقافيَّة والتاريخانيَّة الجديدة: 65

4.الدّراسات ما بعد الكولونياليَّة: 67

الفصل الثاني: فاعليّة الأنساق الثّقافيّة على مستوى المناص الثقافي 76

المبحث الأول: قراءة ثقافية لخطاب العتبة العنوانية 78

1.المقام العالي وسيطرة نسق السلطة 80

2.حوارية العنوان والمتن: 81

3.العنوان والصُّورة اللَّونيَّة: 84

ثانيا: موت ناعم والوأد الثقافي: 90

1.حوارية العنوان والمتن: 91

2.العنوان والصورة اللونية: 93

ثالثا:النسق بين الواقعي والمتخيّل في مذكرات من وطن آخر 97

1.حوارية العنوان والمتن: 98

2.العنوان والصُّورة اللَّونيَّة: 101

رابعا: اختفاء السيّد لا أحد والانسحاب من الذَّات "جدلية الوجود والعدم:" 103

1.حوارية العنوان والمتن: 115

2.العنوان والصُّورة اللّونيَّة: 116

المبحث الثاني: قراءة ثقافية للتصدير البدئي والإهداء 118

1. التصدير: 118

2. الإهداء 120

خلاصة الفصل: 128

الفصل الثالث: جدل الأنساق الثقافيّة والفعل الاجتماعي 129

المبحث الأول: التّوازن التّفاضلي والنّسق الثّقافي 130

1.التّوازن التّفاضليّ في الرّواية واستحكام نسق القوّة:..... 130

2.المفاضلة بين المثقف ونسق السلطة: 136

المبحث الثاني: النَّسق الفحولي المفاضلة الذُّكورية الأنثويَّة 142

1.المرأة كفاعل اجتماعيّ بحريّة مقيدة:..... 145

2.المرأة والسُّلطة الرَّمزيّة ذات القيمة الصّفريّه: 153

3.الرّجل ونسق التَّمرُّد..... 160

4.الكتابة الذكوريَّة/الكتابة الأنثويَّة بين الهامش والمركز 165

الفصل الرابع: الأنساق الثَّقافيَّة وسرد التَّحوّل..... 174

المبحث الأول: تسيّيس السّرد وبناء النّسق المعارض في مذكرات من وطن آخر 175

1.الشَّخصيّة المتخيّلة والجانب الأسود للذاّكرة (تفعيل النسق التخييلي):..... 179

2.الاستحضار التَّاريخي للشَّخصيَّة الواقعيَّة (تفعيل النسق الواقعي): 186

3.الاغتراب بوصفه نسقا فاعلا: 192

المبحث الثاني: الإرهاب كمترسِّب ثقافي واستيلاد نسق الإرهاب..... 201

1.النَّسق الأسطوريّ:..... 202

2.الإسلامفوبيا وعملية التَّسويق الثَّقافيّ(النَسق الدَينيّ الأدلجة والتَّمويه): 208

خلاصة الفصل: 220

الخاتمة 221

الملحق 225

قائمة المصادر المراجع 229

فهرس الموضوعات 241

الملخص:

تَتَتبَّع هذه الدِّراسة حَرَكَة الأنْساق الثَّقافيَّة فِي رِوايَات أَحمَد طِيباوي الأرْبعة، وهي: المقَام العالي، مُذكرَات مِن وطن آخر، مَوْت نَاعِم، اِختِفاء السَّيِّد لَا أحد، ورصْدَ الجدَل الحاصِل بيْنهَا، وفق مُقَارِبَة ثَقافِية، تَنطَلِق مِن المتَجلِّي النَّصِّيِّ الجماليِّ وصولًا إلى المُضمر النَّسَقي، مُرَكزَة على الأنْساق الثَّقافيَّة المضْمرة لِلخطَاب بِعدِّهَا أهمَّ عُنصُر فَاعِل فِي المشْروع النقْدِي الثَّقافيِّ، وبوصْفهَا مِعْيارًا كاشفًا عن المفْرزات الثَّقافيَّة اَلتِي تشرَّبتْهَا النُّصوص والخطابات، كمَا سَعيْنَا إلى رَصْد التَّشْكيلات الثَّقافيَّة والجْماليَّة وَدورِها فِي تَأسِيس الدَّلالة المتستِّرة بِلُبوس جَمالِي على مُستَوَى التَّكَوُّن، والْفاعلة وَذَات السُّلْطة التَّأْثيريَّة اَلخفِية على مُستَوَى الاشْتغال.

الكلمات المفاتيح: النّسق الثّقافي، القراءة الثقافية، الرواية، أحمد طيباوي.

Abstract:

This research tracks the evolution of cultural patterns within the four novels authored by Ahmad Tibawi: "The High Station," "Memoirs from Another Homeland," "Soft Death," and "The Disappearance of Mr. Nobody." It carefully observes the discourse's evolution, employing the prism of rhyme as it transcends the mere aesthetically expressive text to delve into the implicit cultural systems embedded within. These cultural systems emerge as pivotal elements within the cultural critical project, serving as discerning criteria that unveil the cultural shifts and deviations imbibed within the texts and discourses. Furthermore, this study aspires to scrutinize the development of both cultural and aesthetic formations, exploring their role in constructing the concealed semantic layers camouflaged beneath the veneer of aesthetics, as well as their latent influence, exerting an imperceptible yet potent force within the realm of literary work.

Keywords: cultural pattern, cultural reading, novel, Ahmad Tibawi.

Résumé :

Cette recherche retrace l'évolution des schémas culturels dans les quatre romans écrits par Ahmad Tibawi : "La Haute Station", "Mémoires d'une autre patrie", "Douce Mort" et "La Disparition de Monsieur Personne". Elle observe attentivement l'évolution du discours, en utilisant le prisme de la rime pour transcender le simple texte esthétiquement expressif et plonger dans les systèmes culturels implicites qui y sont intégrés. Ces systèmes culturels émergent comme des éléments clés dans le projet de critique culturelle, servant de critères discernants qui révèlent les changements et les déviations culturelles imprégnées dans les textes et les discours. De plus, cette étude aspire à examiner le développement des formations culturelles et esthétiques, en explorant leur rôle dans la construction des couches sémantiques cachées sous le vernis de l'esthétique, ainsi que leur influence latente, exerçant une force imperceptible mais puissante dans le domaine de l'œuvre littéraire.

Mots-clés : schéma culturel, lecture culturelle, roman, Ahmad Tibawi.