الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

السردية الجزائرية بين النسقية والهوية في فترة التسعينيات

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة :
ثورية برجوح

إشراف الأستاذ الدكتور
صالح مفقودة

لجنة المناقشة :

د. لعلى سعادة	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
أ.د صالح مفقودة	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا و مقررا
د. عبد القادر رحيم	جامعة محمد خيضر بسكرة	ممتحنا
أ.د مسعود وقاد	جامعة حمه لخضر الوادي	ممتحنا
د. سعد مردف	جامعة حمه لخضر الوادي	ممتحنا
د. طارق ثابت	جامعة باتنة –1–	ممتحنا

السنة الجامعية: 1439–1440هـ/2017–2018م.

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ وَ هُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ فَمُسْتَقَرٌّ وَ مُسْتَوْدَعٌ قَدْ فَصَّلْنَا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَفْقَهُونَ (98) ﴾ ﴿الأنعام، 98﴾

وما التأنيثُ لاسمِ الشّمسِ عَيبٌ

ولا التّذكيــرُ فَخْـــــرٌ للهِــلالِ*

* أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح وضبط: مصطفى الشبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص15.

شكر وعرفان

قَالَ تَعَالَى: ﴿ وَ مَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ ﴾ لقمان: 12

أحمد الله أولا وأخيرا على آلائه ونعمائه التي أنعمها عليَّ وعلى أهلي.

أتقدم بأسمى آيات العرفان وأخلص عبارات الامتنان إلى الأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور: صالح مفقودة، المنبع الذي لا ينضب بعلمه وعطائه. فكان لي الحظ أن أنهل من وافر علمه. وما بدلت تبديلا.

شكرا أستاذي المشرف على رعايتك لهذه الدراسة بحسن التوجيه، ودقيق التصويب، وطيب المعاملة. سائلة المولى عز وجل أن يديم عليك الصحة والعافية، وأن يجزيك عني خير الجزاء.

مقـــــــدمة

كان الإنسان ومازال، وبشكل مستديم الباحث عن لحظة هاربة خارج الثقافة، لحظة تحرره من كل القيود والضوابط، والعودة إلى الأصل وتحقيق هويته، فهو من منظور غيرتس أكثر الحيوانات المحكومة بميكانيزمات الضبط والتحكم، محكوم بالتصرف وفق ما تمليه عليه الأنساق الثقافية، كائن ثقافي، أفعاله وتفكيره وسلوكه صوغ من طرف المجتمع ومؤسساته.

وفي خضم التحولات السياقية التي قد تطرأ على المجتمع، يطرح موضوع الهوية بالحاح، سيما الهوية الفردية في كنف الهوية الجمعية، إلى جانب امكانية اصطراع الهويات المغايرة، وليس السرد بمنأى عن ذلك، حيث يمارس من خلاله حراكا إبداعيا يتغيا التغيير.

والرواية الجزائرية في فترة التسعينيات سجل إبداعي ثقافي، شاهد على تحولات سياقية وحركة تغييرية طرأت على الإنسان، والمجتمع الجزائري، وجهته (التحولات) فكريا وأثرت فيه سلوكيا. أفرزت هذه التحولات تيمات وقضايا ثقافية، منها ما هو من صلب الواقع والتجربة الجزائرية الخاصة، وأخرى ذات صبغة عالمية لم تكن الرواية الجزائرية بمنأى عنها. بل دأبت على تمثيلها، من مثل: المنفى، العنف، الغيرية، الجنوسة، الهوية، الجسد.

تحتفي الدراسات الثقافية باتجاهاتها المختلفة والنقد الثقافي أحدها، بالإنسان(ذكرا أو أنثى)؛ مكانة وكرامة، لذا تتغيا مناهضة السياسات الإنسانية القمعية اللاإنسانية. ومقاومة جميع أشكال الهيمنة والاستبداد، والكشف عن مواطن الصراع (الطبقي والمذهبي..)، حيث يجد كل طرف للحفاظ على هويته وأنساقها الثقافية. ومن شأن النص(الرواية) كسلاح أيديولوجي يعزز المصالح والقوى المهيمنة، أن يؤدي وظيفة خطاب المقاومة ضد الخطاب المهيمن. حيث تنهض الدراسات الأدبية والنقدية الغربية الراهنة على فعلي التجاوز والانفتاح؛ تجاوز مفهوم الأدب، المقطوع الصلة بالعالم الإنساني القائم على الاصطراع الأيديولوجي، الدائر بين المؤسسة والسلطة والثقافة، والمحدد هوياتيا بالأدبية والجمالية. تبنته ـــالمفهومـــ الدراسات البنيوية المحايثة التي حجّرت النص الأدبي، واختزلته في تقنيات وتبريرات آلية.

وفي ظل أفق ضيق جعل من القيمة الأدبية وَقْفٌ على البعد الجمالي والشكلي، برزت اتجاهات نقدية ومعرفية رأت أن القيمة الأدبية لا تتحدد ببعد أحادي/ الأدبية، إنما متواشجة مع أبعاد أخرى من مثل: البعد السياسي والبعد الثقافي. ومن ثمة، كانت الضرورة ملحة بإعادة ربط النص بسياقه؛ لكن بمنظور مغاير. وطرح النقد فاعلا في العالم الإنساني.

وفي كنف النقد الثقافي تتحول الرواية الجزائرية إلى ممارسة خطابية وثقافية (فالمقصود بالدراسة الخطاب وليس النص)، ينبغي ربطها بالأسيقة التي أنتجتها، ومساءلة تفاعلاتها الأيديولوجية. وضع النقد الثقافي النص في إطار ثقافي، وخلع عليه لبوسا ثقافيا، مستبدلا النص الأدبي بالنص الثقافي. متجاوزاً المضامين اللغوية والجمالية. منفتحا على مضامين ثقافية واجتماعية وسياسية. إذ تُبنين المكونات السياقية داخل البنية الروائية المتخيلة، ضمن علائقية جديدة مستقلة، تأتلف أو تختلف. تختبئ الأنساق الثقافية تحت عباءة الجمالية النصية الروائية.

أما والحال هذه. وفي فترة التسعينيات، تمأسست الرواية الجزائرية على السرد، سرد هوية الأنا، في مقابل سرد هوية الآخر(الجواني المختلف)، وتمثلات العلائقية الإنسانية المتشابكة بين الأنا والآخر، الهوية والاختلاف، القائمة على اصطراع هوياتي؛ سلطوي أيديولوجي بين رجعي وحداثي. وبما أن سرد الأنا يشكل خطابا للهوية، الخطاب المتفاعل مع ثقافته ومفاهيمها سلبا أو إيجابا، فما سمت هذا الخطاب؟ المقاومة أم الضدية؟ وما الأنساق المتحكمة فيه؟ هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، أنجزت دراسات نقدية عديدة حول الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات. وما انشغل منها بالتمثيل السردي للتيمات، والقضايا الثقافية السالفة الذكر، قد انشغل بالتمثيل السردي لتيمة العنف والمنفى، وتجلياتها داخل النص الروائي. ومن ذلك نذكر:

دراسة نقدية موسومة بـــ: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية للباحث الجزائري الشريف حبيلة، عالجت علاقة ظاهرة العنف بالرواية الجزائرية، وتجليات ذلك على بناها السردية والخطابية. إلى جانبها، أطروحة ماجستير للباحثة الكويتية سعاد عبد الله العنزي المعنونة بـــ: صور العنف

السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة في البنية الموضوعاتية (العنف، التطرف، المثقف، السلطة)، والتقنيات السردية (العنونة، التناص، الصوت، الصوت السردي).

وضمن مؤلَف الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي للباحث المغربي شرف الدين ماجدولين، وردت دراسة في الفصل الخامس تحت مسمى: فتنة العقيدة الرواية والمنفى وعنف الغيرية. تناولت نماذج روائية جزائرية منتقاة، من خلال: الرواية والمنفى الداخلي، سردية الصوت الواحد، التصوير الفيزيولوجي الصادم، نعي المدينة.

اقتصرت الدراسات السابقة الذكر على تيمة العنف والمنفى، وضمن مسعى إضافي، واستكمالا لما تقدم، ترد هذه الدراسة الموسومة بـــ: السردية الجزائرية بين النسقية والهوية في فترة التسعينيات، للنظر في النصوص الروائية الثلاث: سيدة المقام، ذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال للروائي الجزائري واسيني الأعرج. إن الرواية الواسينية في ظل النقد الثقافي منتج ثقافي يقترن بفعل الاستهلاك، منتج يمارس تأثيره في ذهنية وسلوك المتلقي(المستهلك)، سيما إذا كان المستهلك بصيغة الجمع. حيث تحظى الرواية الواسينية بانتشار واسع، من حيث الامتداد الجغرافي داخل الجزائر، وخارجها(عربيا وغربيا). ومن حيث القراءة والنقد، فقد تناولت العديد من الدراسات الأكاديمية والرسائل الجامعية الرواية الواسينية بالدراسة والتحليل وإن اختلفت زوايا الدراسة من(سردية، شعرية). ينضاف إلى ذلك حضورها على مستوى وسائل الإعلام ومواقع التفاعل الاجتماعي. والجماهيرية شرط من شروط التحليل الثقافي، حيث تمارس الأنساق الثقافية تأثيرها في الذهنية الجمعية الثقافية عبر الجمالي، وشرط الجمالية محقق في متون الدراسة، وعبر التشكيلات الجمالية البلاغية تتوارى الأنساق ناقضة ما هو معلن.

والإشكالية التي تغيت الدراسة مناقشتها، تم صوغها في السؤال الآتي:

– الرواية الواسينية من حيث هي سرد هوياتي، يصوغ الروائي من خلالها تصورات ورؤى عن ذاته والآخرين (رجل، امرأة)، فأي ملامح هوياتية فردية، أو جماعية كرستها هذه النصوص الروائية، وعززتها بتمثيلات سردية، تتحكم فيها أنساق ثقافية مضمرة؟.

– تأتي النصوص الروائية المعنية بالدراسة متراسلة متمازجة مع أشكال تعبيرية أخرى، من ذلك الرحلي والسير ذاتي، تنفي عنها هويتها النقية. فما المضامين الثقافية التي يكتنفها هذا الانصهار في ظل نسق الغيرية؛ أي كيف بلور الاندغام الأجناسي علاقة الأنا بالغير والقيم التي تحدد هذه العلاقة ضمن ما يعرف بنسق الغيرية؟.

– هل يحمل نص روائي ذكوري ينعت بالحداثي رؤى لعلاقة الأنثى/الآخر، بالذكر مغايرة لما هو في الذهنية الثقافية الذكورية المهيمنة؟.

– إن الروائي الحداثي ثائر على المعيارية والأنظمة المهيمنة بشتى أنواعها. كيف يصوغ الروائي الحداثي الثوري تمثيلات الجسد الأنثوي سرديا، هل يمتح من منظومته الحداثية، أم أن الحداثة لا زالت شكلا؟.

لأجرأة خطوات هذه الدراسة، اعتمدنا على مفاهيم وتصورات يطرحها النقد الثقافي: الهوية، نسق الغيرية، نسق الجنوسة، ولاستكناه ذلك اعتمدنا على آليات المقاربة السيميائية التي تحول النص إلى علامة ثقافية تكسبه معنى ومدلولا ثقافيا.

وللإجابة عن الإشكالية اتبعنا خطة منهجية تمفصلت إلى أربعة فصول، صُدرت بمقدمة وذُيلت بخاتمة ضمت أهم النتائج المتوصل إليها.

شكل النقد الثقافي الحدث والموضة في النقد الغربي ثم العربي، لذا يتهافت كل ذي قلم لأن يسيل في مجراه. وقد تمخض عن ذلك كم هائل من الدراسات والمقالات، الشحم والجميل وفق صوغ عبد الله الغذامي. وإننا إذ نذكر ذلك، لما لمسناه من خلط في المفاهيم وعدم تحري الدقة. ولأجل ذلك أوردنا مهاداً نظريا شمل الفصلين الأول والثاني.

حاولنا في الفصل الأول مقاربة المفاهيم والمصطلحات الأساس وعماد الدراسة، ونقصد: النسق، الثقافة، والهوية؛ برصد ترحلات النسق ولبوساته اللغوية والأدبية والثقافية. مما أفضى بنا إلى تناول مصطلح الثقافة وإنزياحاته الدلالية. وعلائقيته بالنسق علاقة توليفية تمخض عنها مصطلح النسق

الثقافي الذي حاولنا مفهمته. عرّجنا بعد ذلك إلى مصطلح الهوية الذي شهد تنقلات ميدانية وإنزياحات دلالية.

يمثل النسق الثقافي الحجر الأساس في الممارسة النقدية الثقافية، التي تعنى بالتصورات والمفاهيم والمقولات الأيديولوجية من مثل: الهوية، لذا خُص الفصل الثاني من الدراسة بالنقد الثقافي من حيث المفهوم والمقولات، والعلاقات الموزعة على: النقد الأدبي، والدراسات الثقافية.

في حين، خُصَّ الجانب الإجرائي من الدراسة لنسقين بارزين في الدراسات الثقافية واتجاهاتها، لا سيما النقد الثقافي وما بعد الكولونيالية والنسوية هما: نسق الغيرية ونسق الجنوسة.

إذا كان النقد الثقافي يبحث عن اللغة وما تخفيه ببلاغتها من مضامين ثقافية، جاز لنا القول إن النقد الثقافي ينظر في البنى والمكونات الفنية السردية الروائية، بحثا عما تخفيه من معاني ثقافية، وآراء ومواقف أيديولوجية.

وفي هذا الإطار وسم الفصل الثالث بـــ: نسق الغيرية والتراسل الأجناسي، ورد فيه مهاد نظري لنسق الغيرية، وإشكالية التراسل الأجناسي: الرواية بين النقاء والهجنة. حاولنا من خلال مكونين سرديين (الرحلي، السيرذاتي) الكشف عن تمثيلات الغيرية، الغير الجواني (الذات الجمعية)، والغير البراني، في ظل صراع يستدعي مسألة الهوية بإلحاح، مسترشدين في ذلك ما أمكننا بآليات النقد الأدبي من مثل: العتبات النصية، والشخصية، والتناص، للكشف عما تضمره من معاني ثقافية.

ورد الفصل الرابع المعنون بـــ: نسق الجنوسة في الرواية الجزائرية التسعينية. للنظر في الأنساق الثقافية الراسخة والمتحولة التي تحكم علاقة الرجل بالمرأة من خلال نص روائي ذكوري ما بعد استعماري وفق؛ تكثيف الدال الأنثوي وقبحية المدلول الثقافي، تعرية الفحولة واستفحال الأنثى، إضافة إلى تمثيلات الجسد الأنثوي بين جميل سردي وقبيح ثقافي.

ما كانت الدراسة تستوي على سوقها لولا اغتناؤها من مصادر ومراجع عديدة ومختلفة. (اقتضاها النقد الثقافي بصبغته الشمولية، وتوظيفه لمفاهيم مجتلبة من مجالات، ونظريات مختلفة) منها:

- فنسنت ليتش النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات.
- مؤلفات الناقد السعودي عبد الله الغذامي:
  - النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية.
  - المرأة واللغة.
  - ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة.
- إلى جانبه مؤلفان للناقد الكويتي نادر كاظم:
  - الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي.
  - تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط.

كلمة تقال: أتقدم بأسمى آيات العرفان وأخلص عبارات الامتنان إلى الأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور: صالح مفقودة، على رعايته لهذه الدراسة بحسن التوجيه، ودقيق التصويب، وطيب المعاملة. سائلة المولى عز وجل أن يديم عليه الصحة والعافية، وأن يجزيه عني خير جزاء.

الفصل الأول: المقاربة المفاهيمية

(النسق، الثقافة، النسق الثقافي، الهوية)

1- ترحلات النسق ولبوساته: اللغوية، الأدبية والثقافية.

2- الثقافة وحمولاتها الدلالية.

3- النسق الثقافي.

4- الهوية: محاولة تحديد.

تشهد الدراسات الفلسفية والاجتماعية والإنسانية وكذا النقدية الغربيةـــ في الأغلب الأعظم ـــ ديناميكية لا متناهية في انشغالها، واشتغالها على مفاهيم ومصطلحات تمثل إشكالا وجوديا، لعلوقها بالحياة الإنسانية سواء على مستوى الأفراد، أو الجماعة، أو الأمم، مثل: الذات، الغير، الثقافة، الهوية.

وهذه العناية إنما هي من صلب التغيرات التي طرأت على أبنية هذا الوجود، نتيجة تحولات وتطورات تكنولوجية، اتصالية وإعلامية، تغيرات مادية بالدرجة الأولى أحدثت خللا وتوترا في المعطيات والمسارات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية للعالم جملة، وتلبست الطبقية لبوسا عالميا بدل الاجتماعي، وتفاوتت القوى، مهيمنة تعزز بممارساتها ونشاطاتها مطامعها وأيديولوجيتها، ومقاومة للهيمنة تبغي الحفاظ على كيانها، الأمر الذي جعل أصواتا نبوئية تتعالى بصيغة توكيدية أكثر منها تشاؤمية من أمثال صامويل هينتجتونSamuel Huntington القائل بصدام الحضارات، وفوكو ياما Fuku yam القائل بنهاية التاريخ، وفي سبيل البحث عن إنسان جديد وواقع عالمي أفضل بمختلف جوانبه الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، البحث عن قيم بديلة، برز نوع من الدراسات عمل على تشخيص الخلل وسوء الفهم بالتركيز على النشاط الإنساني بمختلف أشكاله، ووضع أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها موضع المساءلة، مما استلزم تضافر وتواشج منجزات مختلف النظريات والاتجاهات وهذا تحت مسمى الدراسات الثقافية وجانبها الممارساتي المتمثل في النقد الثقافي.

وقيام هذا النوع من الدراسات (في جانب منه) تم بإفراغ تحديدات سابقة لمفاهيم ومصطلحات من مدلولاتها المنتهية الصلاحية، في ظل المتغيرات الواقعية، ووفق منظوره، وشحنها بحمولات دلالية جديدة مغايرة، أو مناقضة لما سلف، وأهم هاته المصطلحات: النسق، الثقافة، النسق الثقافي، الهوية.

وما يتغياه الفصل الأول هو مقاربة هذه المصطلحات، والنظر في مدلولاتها من منظور الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، اللذين سنتعرض لهما في الفصل الثاني.

1- ترحلات النسق ولبوساته: اللغوية، الأدبية والثقافية:

يعد لفظ النسق من أكثر الألفاظ تداولا في العصر الحديث، حتى لا يكاد يخلو خطاب أو كتاب منه، وليس في هذا إشارة إلى موسوعية اللفظ أو لمسة مطاطية فيه، وإنما لارتباطه الشديد الدقة بألفاظ أخرى في ذات الفلك المفاهيمي؛ البنية والنظام، مما قد يسم تداوله بالخطأ أو المغالطة، أو بالصواب في حالة تحري الدقة. أما والحال هذه، فإننا نعرض المعاني اللغوية المتعلقة بلفظ النسق ومعناه الاصطلاحي، والفروق المفاهيمية بينه وبين البنية ومن ثم النظام، وأهم المجالات المعرفية التي ترّحل عبرها النسق واصطبغ بها.

أ- النسق لغة:

ورد في لسان العرب في مادة نسق: "النّسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسّقتُه تنسيقاً، ويُخَفَّفُ. ابن سيده: نَسَقَ الشيء يَنْسُقُه نَسْقاً ونَسَّقَه نظَّمَه على السواء، وانْتَسقَ هو وتناسَقَ، والاسم النَّسَقُ، وقد انْتسَّقَتْ هذه الأشياء بعضها إلى بعض، أي تنسَّقتْ. والنحويون يُسمُّون حروف العطف حروف النسق، لأي الشيء إذا عطفت عليه شيئاً بعده جرى مجرى واحداً، ورُويَ عن عمر، رضي الله عنه، أنه قال: ناسقوا بين الحج والعمرة؛ قال شَمِرٌ: معنى ناسقوا تابعوا وواتِروا(...).

وثَغْرٌ نَسَقٌ. إذا كانت الأسنان مستوية(...) قال أبو زُبَيْدٍ:

بجيد ريم كريم زانه نَسقٌ يكادُ يُلْهِبُهُ الياقوتُ إلهاباً

(...) والنَّسَقُ: كواكب مُصْطفَّة خلف الثريا(...)

ويقال رأيت نَسَقاً من الرجال والمتاع، أي بعضها إلى جنب بعضٍ"[1].

من المعاني اللغوية التي تُقرن بلفظ النسق: التنظيم، النظام، التنسيق، العطف، التتابع، التسوية، حسن التركيب، الاصطفاف. وأكثر لفظ دقة يمكن أن تدرج ضمنه هذه المعاني اللغوية لفظ: نظام. وهو الأمر الذي يتواشج مع المفهوم الاصطلاحي.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة نسق.

ب- النسق اصطلاحاً:

ما من تحديد وضبط مفاهيمي للنسق متفق عليه، ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات. والنواة هي أن النسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر[1].

ومعنى ذلك أن النسق عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، إذ يتكون كل نسق من -عناصر جزئية- عناصر متعالقة، كليات موحدة للعناصر الجزئية. مما يسمح بهرمية متدرجة تجعل كل نسق محتوياً لأنساق أخرى.

للنسق جملة من الخصائص، لا بد من توفرها فيه، حتى يمكن وصفه بالنسقية، أجملها كليمون موازان Clement Moisan في كتابه: ما هو تاريخ الأدب، وهذه الخصائص هي:

1- حدود قارة نسبياً يمكن التعرف إليه بها.

2- بنية داخلية مكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.

3- نسق الخطاب عضوي منفتح ومتغير ومتحول ويتوجه نحو التعقيد الذاتي. غير أنه يحافظ، مع ذلك، على ثابت أو ثوابت.

4- كلما كثر حذف عناصره قلّ تأثيره وإقناعه.

5- يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره"[2].

يتحدد معنى النسق وفق الحقل المعرفي الذي يتراح إليه وبحسب المصطلحات التي يُقرن بها في علاقة إضافية؛ ففي علم الاجتماع يوصف المجتمع بأنه نسق اجتماعي عام يتولد عنه نسق سياسي، ونسق ثقافي، وهذه الأنساق في علاقتها ببعضها البعض مستقلة ومتساوية المسافة حيث عرّف تالكوت بارسونز Talcott Parsons النسق الاجتماعي في كتابه (بنية الفعل الاجتماعي) بأنه "نظام

1- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص158.

2- المرجع نفسه، ص48.

ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[1].

وتتضمن فكرة النسق الاجتماعي الإشارة إلى البنية المحيطة به، حيث "يرتكز على معايير وقيم تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين"[2].

شكل النسق النظرة الجادة والنظرية الجديدة في محاضرات علم اللغة العام للعالم السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure (1857–1913) الذي اعتبر "اللغة نسقا من الدلالات التي تعبر عن المعاني"[3] وقصد بها الطبيعة النظامية للغة.

إن "ما يحكم العلاقة بين العناصر اللغوية ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما يطلق عليه النسق، وأي اختلال في هذه العلاقة بين العناصر تُفقد النسق توازنه، وتغير ملامحه، وفي المقابل قد يشكل كل مستوى من هذه المستويات نسقاً داخل النسق العام للغة، وحينها يمكن الحديث عن النسق الصوتي والنسق الصرفي أو النسق النحوي أو النسق المعجمي داخل نسق لغوي ما، ويرادف النسق –هنا– مصطلح التضايق (Correlation) أو مصطلح البنية"[4].

يستشف من ذلك أن النسق في أبسط معانيه يعني العلائقية والارتباط، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، النسق عند دو سوسير De Saussure قريب من مفهوم البنية التي كان لها الحظ الأوفر من الدراسة من بعده.

والبنية "نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية، والانتظام الذاتي على نحو

[1]–إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص411.

[2]– إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد244، أفريل 1999، ص66.

[3]– فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر : عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2008، ص31.

[4]– أحمد يوسف، القراءة النسقية؛ سلطة البنية ووهم المحايثة ، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص121.

يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير في النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى"[1].

ولعل ما يفرق بين المصطلحين أن النسق له بنية متضمنة فيه مما يجعله يحمل خصائصها من كلية وتنظيم وتحول، فتضمن النسق للبنية قد يعني شموليته وفي هذه الحالة لا تُكوِّن البنية نسقا، وقد يعني مساواته بها حيث تكون البنية النسق المغلق. وهذا ما تطرحه البنيوية اللغوية السوسيرية؛ ويعود اهتمام البنيوية بمفهوم النسق إلى "تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم "الذات" أو "الوعي الفردي"، من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تتزاح فيها "الذات" عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته"[2].

وإلى جانب ذلك يرتبط النسق بلفظ النظام؛ حيث تتفق أغلب المعاجم اللغوية في حصر معنى النسق في النظام؛ ليدل على "ما كان على نظام واحد من كل شيء"[3]. وأنه "نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحداً، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها"[4].

وقد تبنى عديد الدارسين هذا المعنى؛ فعبد العزيز حمودة يتحدث عن النسق كمرادف للنظام في قوله: "اللغة نسق أو نظام، حيث أن كل نسق يتكون من وحدات تؤثر كل منها في الآخر"[5]. الأمر ذاته عند طه عبد الرحمن الذي يضيف لهما مرادفا آخر وهو البنية "فليس نظم الشيء سوى وضعه على نسق واحد، و(النظام) و(النسق) و(البنية) إنما هي ألفاظ مترادفة"[6].

---

[1]- إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ص413.

[2]- المرجع نفسه، ص415.

[3]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، مادة نظم.

[4]- إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ص415.

[5]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت، 2003، ص285.

[6]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص34.

ومرد ذلك الاشتراك العام في الصفات التي تفيد الضم والجمع والعطف في هيئة مستقيمة أو حسنة. غير أن النسق أعم من النظام فالنسق كمفهوم يمتد في اللغة وفي وضعيتها في أي خطاب كان، بينما يكاد النظام يختص بشكل أو بمادة معينة"[1].

لعل من النقاط الفارقة بين مصطلحي النسق والنظام؛ شمولية النسق في مقابل محدودية النظام، النسق عام والنظام خاص؛ النظام بمثابة الحيز من الفضاء الواسع. ولا يحمل كل خصائص النسق.

على غرار البنيوية اللغوية وطرحها للنسق اللساني حاول الدارسون بعد دوسوسيرDe Saussure وضع نسق للأدب وفي مقدمتهم الشكلانيون الروس (فلاديمير بروب، تينيانوف، ياكبسون، إيخنباوم) ـــ وذلك في العقدين الأولين من القرن العشرين، بالإجراء على آثار أدبية خاصة ومن ثم تعميم ما توصلوا إليه، "فالبنيوية اللغوية والأدبية تقوم على فكرة النسق الذي يحكم العلاقة بين المكونات الصغرى للنص من ناحية، والنسق الأكبر الذي يحكم العلاقة بين النسق الفردي للنص والنسق العام للنوع"[2] ومن الجهود المبذولة لتحديد نسق أدبي، دراسة فلاديمير بروب Vladimir Propp لمائة حكاية روسية عجيبة Contes Merreilleux حاول من خلالها "تحديد العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة فيها، وخلص إلى أنه برغم تغير شخوص القصة إلا أن (وظائفهم) محددة وثابتة، ثم استخلص أربعة قوانين عامة تحكم التعامل مع القصة الخرافية، ثم قاده رصد وتحليل هذه القصص إلى تحديد الحد الأقصى من (الوظائف) المشتركة بإحدى وثلاثين وظيفة"[3]؛ والوظيفة تحيل على الحدث الذي له سابق ولاحق، فهي إنجاز الفاعل الذي يعرّف بحسب معناه داخل مسار الحكي"[4]. وهي أداة من أدوات ترابط الحكاية الشعبية وكليتها، وقد علّل بروب Propp هذا النظام الداخلي المتطابق بين الحكاية الشعبية ووجود وظائف ثابتة ومحددة بوجود بنية كلية في العقل الإنساني الذي هو جزء من نظام الكون مرآتها البنية السردية في الحكاية.

---

[1]- محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر نموذجا) مقاربة نسقية، دار نينوى، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص13.

[2]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص119.

[3]- المرجع نفسه، ص119.

[4]- أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، ص125.

إن الأنموذج الوظائفي الذي توصل إليه أمكن تطبيقه على نصوص الرواية الحديثة دون الأنواع الأدبية الأخرى الأمر الذي أدى إلى عدم إمكانية تعميمه؛ فقد أريد له أن يُرادف النسق لما اتصف به من وحدة وترابط وكلية.

ومما حال دون إمكانية تطبيقه وتعميمه، تعامله مع النسق من جهة ثبوته، في حين، أنَّ سمة النسق عدم الثبات، ثم إن هذه الوظائف الثابتة لا تتماشى مع الطبيعة الديناميكية للإبداع الفردي، ناهيك عن اختلاف الحكاية الشعبية عن النصوص الأدبية الأخرى.

اجتهد الشكلانيون الروس لتكوين نسق أدبي بوصف ووضع ثوابت وقوانين تحكم بنية العمل الأدبي (المختلف والمتحول)، وهذا بمعزل عن أي مؤثرات خارجية (النسق العام الأدبي والثقافي) وفق الطرح الدو سوسيري، مما تمخض عنه نسق سمته الانغلاق يُتوصل إليه "بالانطلاق من الأنساق الفردية للبناء إلى إقامة نموذج لنسق أدبي عام باستخدام أدوات المنهج التجريبي التي تحقق للبنيوية الأدبية قاعدة علمية تماثل القاعدة العلمية التي تقوم عليها البنيوية اللغوية ثم العودة بعد ذلك إلى النصوص الفردية لدراستها في ضوء علاقتها بالنسق العام"[1].

إن هاته الخطوات الوصفية التجريبية المتفق حولها عند البنيويين لم تسعفهم في رسم حدود نسق للأدب، ولا بوضع نظرية نقدية للأدب. إلا أن الخطوة الجادة انبثقت من نتائج خطوات البنيوية؛ حيث كان كلود ليفي شتروس Claude Lévi-Strauss يتبع باهتمام مستجدات الدرس البنيوي، الذي ما فتئ أن استفاد منه في دراساته الأنثروبولوجية، بنقل المنهج البنيوي اللغوي إلى مجال يدرس الإنسان وإنتاجه (المادي والمعنوي)، وبفضل جهوده الأنثروبولوجية ومواكبته لمستجدات الدرس اللساني، استطاع أن ينقل المنهج البنيوي اللغوي خارج نسق اللغة إلى أنساق غير لغوية، ومجالات أخرى ثقافية نفسية بكتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية" الصادر عام **1958** بجزأين، استثمر فيه مفهوم البنية لدراسة ميثولوجيا الإنسان البدائي وفهم بنية العقل البشري من خلال بنية الأساطير، حيث إنَّ "هذه الأبنية الموحدة تتجلى خلال عملية تحليل الأسطورة، بالكيفية التي ينبثق بها الفكر

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص201.

اللاواعي في الوعي، خلال عملية التحليل النفسي، ولذلك يغدو الكشف عن هذه الأبنية نوعاً من أنواع التحليل النفسي الثقافي"[1]. فاللاوعي يتوسط البناءات الفوقية والبناءات التحتية فارضاً قواعده وقوانينه البنائية باعتباره عند ليفي شتروس Lévi-Strauss مجموعة من الضغوط التي ينصاع لها كل تفكير، وهي ذات طبيعة سيكولوجية ومنطقية، كما أن هويتها واحدة لدى كل نفس إنسانية. فوجود أبنية موحدة للأساطير الإنسانية أرجعه إلى بنية عقلية مستترة موحدة.

ولرسم نسق الفكر الإنساني انطلق كلود ليفي شتروس Lévi-Strauss من الأسطورة بنسقها العلاماتي الرمزي. وفي هذه الفترة عرفت السيميائية بدايتها الحقيقية كعلم يُعنى بدراسة الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل أو العلامة.

رغم نبوءة دو سوسير De Saussure القبلية في قوله: "يمكننا –إذن– أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، قد يشكل قسماً من علم النفس الاجتماعي، وإذن من علم النفس العام، نسميه السيميولوجيا Sémiologie (من الكلمة الإغريقية Sémion بمعنى علامة/Singne) التي يمكن أن تنبئنا بما تتكون منه العلامات، والقوانين التي تحكمها"[2]. وأردف على ذلك أن "الألسنية ليست إلا قسماً من هذا العلم العام الذي ستغدو القوانين التي يكشفها قابلة للتطبيق على الألسنية"[3]. غير أن رولان بارت Roland Barthes قد عكس صياغة دوسوسير من خلال مؤلفه (نسق الموضة) "الذي محضه لدراسة عالم الأزياء والأناقة وما في حكم ذلك من علامات غير لغوية، إلا أنه تجاوز لا لغوية هذه العلامات، إذ أعرب عن أنه (لا يشتغل على الموضة الحقيقية بل على الموضة المكتوبة)، أي على الأزياء كما تصورها جرائد الموضة"[4]؛ أي كيف تبلور اللغة بوصفها نسقا علاماتيا هوية العلامة غير لغوية/ الموضة وتمنحها قيمة.

---

[1]– كلود ليفي شتروس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1986، ص06.

[2]– فرديناند دو سوسير، محاضرات في اعلم اللسان العامة، تر: عبد القادر قنيني، ص33.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص94ص95.

وطالما أن اللغة نسق من الدلالات أو العلامات فهي تنقسم بحسب السيميائية إلى قسمين كبيرين: "أنساق دلالية طبيعية وأنساق دلالية اجتماعية؛ والأنساق الدلالية الطبيعية هي تلك الأنساق التي توجد في الطبيعة، وتتسم هذه الأنساق بكونها غير مؤسسة إلا أن الإنسان وظفها داخل مملكة الدلائل أي أنه أسند إليها دلالات مخصوصة. أما الأنساق الدلالية الاجتماعية(...) فهي تلك الأنساق التي تتميز بكونها مؤسسية وبكونها من نتاج عمل الإنسان"[1].

وتنقسم الأنساق الدلالية الاجتماعية بدورها إلى أنساق دلالية اجتماعية لفظية وأنساق دلالية غير لفظية.

سبقت الإشارة إلى أن السيميائية تدرس الأنساق القائمة على اعتباطية العلامة/ الدليل حيث العلاقة بين الدال والمدلول اتفاق جمعي، وهو ما يسمى بالعلامة/الرمز المشحون بدلالات متعددة ومحتملة للمعنى. ومهمة المقاربة السيميائية بأدوات الوصف والرصد والتركيب، والتفكيك والتأويل للأبنية السطحية حيث يقع المعنى، "فالمقاربات النقدية تلجأ إلى الكشف عن الخفي والمستور، ويتمثل ذلك في نسق التركيب وجمالياته، لترتد الدراسة السيميائية للنص الأدبي من داخل البناء الإبداعي في تعالق عناصره إلى خارجه أي إلى العالم الدلالي، عالم الأفكار والأشياء والمفاهيم"[2]. وفي ظل اقتران لفظ النسق بلفظ العلامة/ الرمز اصطبغ بالضرورة بصبغة الخفي والجلي، الظاهر والباطن.

تمثل مقولات دي سوسير مرجعية للعديد من النظريات ومجال استثمار فكري لاتجاهات عدّة بفعل الاستمرار أو الانفصال أو القطعية. وقد تأسس على نبوءته حول علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية اتجاه أطلق عليه اسم سيميوطيقا الثقافة، نشأ في كل من روسيا (يوري لوتمان Yori Lotman، أوسبانسكي Ouspensky، إيفانوف Ivanov، طوبوروف Toporov) وايطاليا (أمبرتو إيكو Umberto Eco، وروسي لاندي Rossi Landi)، الذي رسم الثقافة مجموع تعليمات

[1]– حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص22.

[2]– عبد الجليل منقور، المقاربات السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000، ص60.

وبرامج تتحكم في سلوك الفرد ذلك "أن الإنسان يراكم ويُعِدُّ الأخبار المستعمل لإدخال تصحيحات ضرورية في برامج السلوك، ويعني ذلك أن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا البرنامج المعين هو الثقافة(...) إنها تلك التعليمات التي تتحكم في كل سلوك الإنسان أو التي يصدر عنها كل سلوك إنساني"[1].

وبإسقاط صياغة دوسوسير؛ أن اللغة نسق من العلامات تعبر عن معاني، وأن اللغة تتحكم في الكلام كما تتحكم المؤسسات والقوانين الاجتماعية في الأفراد، يمكن اعتبار الثقافة نسق عام يتكون من أنساق ثقافية دالة تصوغ بقوانينها الخاصة الواقع. مما يجعل الأنساق الثقافية علامات.

وفي ضوء انفتاح النسق على مكون الثقافة-اللغة "يؤسس نظاما من العلاقات المرجعية الخاصة والاحتمالات الإشارية اللانهائية، حيث تضحى العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لا حد لها"[2]. تُعنى سيميوطيقا الثقافة بتفسير العلامة/ النسق الثقافي وفهم دلالتها الثقافية داخل الخطاب، وفي علاقتها بالسياق الثقافي.

2- الثقافة وحمولاتها الدلالية:

أ- المسار الدلالي للثقافة في الدرس اللغوي الغربي:

حدد معجم المصطلحات الفلسفية دلالة الثقافة في:

Culte: عبادة وتعبُّد الأعمال والطقوس المُعبّر بها عن العبادة.

Culture: حرْث، فلْح، زرْع: العمل على استغلال المواد الزراعية للأرض.

تربية: العمل على تنمية الكائن الحي.

مدنية: civilisation وقد استعملت اللفظة بهذا المعنى، أحيانا قليلة، تحت تأثير معناها في اللغة الألمانية.

ثقافة: ميزة الإنسان الذي نمَّى، بالمعرفة، ذوقه الأدبي وحسه النقدي وقدرته العقلية، وأصبحت هذه كلها حالة ثابتة فيه.

---

[1]- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص87.

[2]- يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009، ص69.

في علم الإنسان: اتخذت لفظة ثقافة معنى واسعاً جدًّا فأصبحت تدل على كل أمر أحدثه الإنسان الاجتماعي و لم يكن أصلا في الطبيعة الأولى"[1].

لقد عرفت الثقافة نقلات مفاهيمية مقرونة بالمراحل التاريخية لتطور الفكر الغربي لا سيما العلوم الاجتماعية والإنسانية والأنثروبولوجيا، وحدث ذلك في اللغة الفرنسية أولا ثم انتشرت في اللغتين الانجليزية والألمانية.

فقد وُجِد اللفظ cultes في اللغة الفرنسية في القرون الوسطى ودل على الطقوس الدينية أو عبادة الآلهة، حيث شهد مفهوم الثقافة في العصور الوسطى المسيحية تأويلاً متميزاً للثقافة والتدين. وطبقاً للتعاليم المسيحية خاصة الكاثوليكية كان الاهتمام بحياة التأمل أكثر من الاهتمام بحياة العمل. وكانت حياة التأمل تتيح بلوغ ما كان يعد ثقافة في ذلك الوقت، وهو معرفة ما وراء الحياة.

ويضيف تيري إيغتلون Terry Eagleton أن "كلمة cdere اللاتينية ينتهي بها المطاف لتصبح cultus، شأن المصطلح الديني cult، وتعني عبادة أو دين أو عقيدة، تماماً مثل فكرة الثقافة نفسها في عصرنا الحديث التي حلّت بديلا عن معنى آفل للدلالة الألوهية والتعالي (...) وهكذا ورثت الثقافة الغطاء المهيب للسلطة الدينية"[2].

وكلمة ثقافة منحدرة من الكلمة culture اللاتينية التي تعني العناية الموكولة للحقل والماشية، في أواخر القرن الثالث عشر، وفي بداية القرن السادس عشر أصبحت تدل على فعل فلاحة الأرض، و لم تستمد معناها المجازي في الإشارة إلى تطوير كفاءة ما والاشتغال بإنمائها إلا في منتصف القرن السادس عشر[3]. وفي ذلك، يرى المفكر مالك بن نبي "أن الأوروبي عامة والفرنسي خاصة هو (إنسان الأرض)، وإن الحضارة الأوروبية هي (حضارة زراعية)، وعليه فإن العمليات التي تستنتج من الأرض وخيراتها كالحرث والبذر والحصاد، لها بالضرورة دور هام في نفسية الإنسان الأوروبي، كما أن لها دوراً هاماً في صياغة رموز حضارته، إذ أن الزراعة هي العملية التي تضم بين دفتيها

[1]– عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية (فرنسي، عربي)، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994، ص37.

[2]– تيري إيغلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص14.

[3]– ينظر: دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص17.

جميعاً العمليات السابقة، فهي التي تحدد وتنظم إنتاج الأرض، فإذا حدث في بعض الظروف -كتلك التي صاحبت حركة النهضة في أوروبا- أن تعاظم إنتاج الفكر، فلن تكون غرابة، إذا ما أطلق عليه الرجل الفرنسي كلمة culture التي تعني الزراعة إطلاقا مجازيا"[1].

لفظ culture المقصود به الزرع وما يعنيه من إثبات وإنماء جعلته يتحول ويتطور من إطاره المادي العضلي إلى فضاء معنوي ذهني؛ الإنماء العقلي والإنتاج الفكري، "ففي جميع استعمالاتها الأولى كانت culture اسم عملية؛ العناية بشيء ما وبشكل أساسي محصولات وحيوانات (...) منذ أوائل القرن السادس عشر توسع مفهوم العناية بالنمو الطبيعي ليشمل عملية التطور البشري وكان هذا بمحاذاة المعنى الأساسي (...) حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر"[2]، وقد استعمل جون لوك في كتابه "بعض أفكار عن التعليم" هذا المعنى وقصد به تربية وتهذيب الصغار.

ليستعمل اللفظ في القرن الثامن عشر للدلالة على تكوين العقل بشكل عام، وهذا من بعض المعاني التي اعترض عليها الفلاسفة الألمان حيث استعملوا اللفظ بمعنى الحضارة. وفي هذه الفترة كانت لفظة ثقافة قريبة من لفظة أخرى "حازت نجاحاً كبيراً أكبر مما حازته كلمة ثقافة ضمن معجم القرن الثامن عشر الفرنسي، وهي كلمة حضارة (...) تستحضر (ثقافة) أكثر، التقدم الفردي، وتستحضر (حضارة) التقدم الجماعي"[3].

استعارت اللغة الألمانية المعنى المجازي للثقافة من اللغة الفرنسية إلى غاية القرن تاسع عشر "على وقع تأثير القومية، ارتبطت أكثر فأكثر بمفهوم الأمة. فالثقافة تتصل بروح الشعب وعبقريته، والأمة الثقافية تسبق الأمة السياسية وتدعو إليها. إن الثقافة تبدو على أنها جملة من المنجزات الفنية

[1]- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الوعي، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص26.

[2]- ريموند وليامز، الكلمات المفاتيح، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص117.

[3]- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، ص19.

والفكرية. والأخلاقية التي تكون تراث أمة يُعتبر مكتسبا بصورة نهائية، تؤسس لوحدتها"[1]، حيث ينتقل اللفظ من التهذيب والتطوير الفردي إلى التطوير الجماعي.

تشير هاته الحدود الدلالية إلى ديناميكية لفظ ثقافة، واللاثبات؛ والنزعة الشديدة إلى التجريد؛ من واقعي إلى المجازي والرمزي، من المادي إلى المعنوي، من الخاصة الفردية إلى الخاصة الجمعية.

أما في اللغة الانجليزية فقد عُنِي باللفظ عناية فائقة واكتسب معنى واسعاً بفضل الدراسات الثقافية الاجتماعية والأنثروبولوجية*، وضمن هاته الجهود المبذولة لتحديد ماهية الثقافة، محاولة المفكر الأنثروبولوجي البريطاني ادوارد بيرنت تايلور Edward Burnett Tylor (1832-1917) في كتابه المكون من جزأين "الثقافة البدائية" Primitive culture الذي نشر عام1871 بمقولته – التي لاقت قبولا كبيراً ورواجاً واسعاً– من قبل المنشغلين بها: " الثقافة بمعناها الأناسي الأوسع، هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف، والقدرات، والعادات الأخرى، التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً من المجتمع"[2]. فهي بحسبه شاملة لكل مناحي حياة الإنسان، مكتسبة، مشتركة.

أورد ألفريد كروبير Kroeber وكلايد كلاكهون Kluckhonn في كتابهما الموسوعي "الثقافة: عرض نقدي للمفاهيم والتعريفات" سنة 1952 ما لا يقل عن مائة وأربعة وستين تعريفا للثقافة، ورغم زخمها إلا أنها انشغلت بتعداد ووصف مكونات الثقافة عنها، ومن ذلك توصيف كلاكهون Kluckhonn للثقافة بأنها "مخططات للحياة تاريخية المنشأ توجد في أي وقت من الأوقات كموجهات لسلوك الأفراد"[3]، وإلى جانب ذلك، أشار إلى عنصر جوهري هام في كون الثقافة متناقلة عبر الأجيال، وهو ما يعادل عند رالف لنتون R. Linton الوراثة الاجتماعية.

---

[1]– دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، ص25.

* الأنثروبولوجية: علم الإنسان، استعملت هذه العبارة أول مرة من قبل ديدرو (Diderot) عام 1775.

[2]– دنيس كوش، الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، ص 22.

[3]– محمد الجوهري علياء شكري، مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2008، ص135.

وفي هذه الفترة –خمسينيات القرن الماضي– ظهرت تعريفات ما بعد حداثية للثقافة انطلقت من نقدات المفهوم التايلوري –إن صَح التعبير– الذي ينظر للثقافة كأفعال أو كمؤسسات لا كأفكار ومعانٍ. حيث يعرف ريموند وليامز Raymond Wiliams (1941–1988) الثقافة في كتابه الثقافة والمجتمع (1780–1950) سنة 1958 بقوله: "أربعة معانٍ متميزة للثقافة هي: الثقافة بوصفها طبعاً عقليا فردياً، والثقافة بوصفها حالة من التطور الفكري الذي يصيب مجتمعا كاملا، والثقافة بوصفها الفنون والآداب والمعارف، والثقافة بوصفها طريقة حياة كلية لمجموعة من البشر"[1].

وهو ما يذهب إليه توماس إليوت Eliot بقوله: "أول ما أعنيه بالثقافة هو ما يعنيه الأنثروبولوجيون، طريقة حياة شعب معين، يعيش معاً في مكان واحد، وهذه الثقافة تظهر في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي عاداتهم وأعرافهم، وفي دينهم"[2].

لعل الثقافة بحسب هؤلاء أقرب ما تكون إلى نظرة مجتمع ما للوجود تمخضت بتراكم رؤى وخبرات أفراده عبر الزمن، بُلورت في أسلوب عيش، ميزها عن غيرها.

ويقدم عالم الاجتماع الأمريكي بارسونز Parsons تعريفه للثقافة على أنها "مجموع المعارف والمعتقدات والقيم في مجتمع معين (...) وحسبه أن البشر يشكلون عالماً رمزياً يستخلصونه من الأفكار المتلقاة وتفرض تلك الأفكار تأثيرها على اختياراتهم في العالم الواقعي، فالبشر لا يبنون فقط عالماً من الرموز بل إنهم يعيشون فيه بالفعل"[3]. حيث يشير إلى أن الثقافة أفكار تتحكم في السلوك بتقنينه وإخضاعه لمعايير معينة. مقترحا حصر الثقافة "في المحتوى المنقول والمبتكر وأنماط القيم والأفكار، وغيرها من النظم الرمزية الأخرى ذات المغزى باعتبارها تشكل السلوك الإنساني والمنتجات الناتجة من هذا السلوك"[4].

---

[1]– ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرًا، الركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007، ص81.

[2]– توماس إليوت، ملاحظات نحو تعريف للثقافة، تر: شكري عياد، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص171.

[3]– محمد الكوخي، سؤال الهوية في شمال إفريقيا (التعدد والانصهار في واقع الإنسان واللغة والثقافة والتاريخ)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص190.

[4]– آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص83.

وحيث أن الثقافة تفرض أن كل سلوك يحمل معنى، هو ما ذهب إليه أـــ ب ـــ طومسون Thomson في تعريفه لها، بقوله: "الثقافة نمط من المعاني تتجسد في أشكال رمزية، بما في ذلك الأفعال والألفاظ والأشياء ذات المغزى من مختلف الأنواع، التي بموجبها يتواصل الأفراد مع بعضهم البعض ويقتسمون الخبرات والتصورات والمعتقدات"[1].

تبنى كليفور غيرتز Glifford Geetz اقتراح أستاذه بارسونز Parsons، اعتبار الثقافة "نظاما تراتبيا من المعاني والرموز(...) يعرِّف الأفراد من خلالها عالمهم، ويعبِّرون عن مشاعرهم، ويصدرون أحكامهم"[2]. وهي بحسبه "آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات، كالطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرامج، في علم الحاسوب، ومهمتها هي التحكم بالسلوك"[3]. وقد نظر للثقافة بوصفها نصاً من الإشارات والرموز في حاجة ماسة إلى مؤول ومفسِّر كأي نص يحمل معنى.

لقد تغير منظور العناية بالثقافة في الدراسات الأنثروبولوجية والثقافية من رصد مكوناتها وتحديد موضوعها إلى ما تؤديه من أدوار؛ بالدرجة الأولى سياسية، حيث أن السياسة في حاجة ماسة إلى تعاضد الثقافة لحل مشكلاتها وفرض سيطرتها. أو أن الثقافة نقد للسياسات المهيمنة.

حيث يؤكد تيري إيغلتون Terry Eagleton "أن الثقافة نتاج سياسي أكثر بكثير من كون السياسة تلك الخادمة المطيعة للثقافة"[4]. أما والحال هذه، فهي عند فريدريك شيلر Fredrik Stiller "في الحقيقة آلية ما يسمى فيما بعد "هيمنة" تصوغ الذات البشرية وفقاً لحاجات نظام حكم"[5].

---

[1]- تيم إدواردز، النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمد أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012، ص192.

[2]- آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، ص97.

[3]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص78.

[4]- تيري إيغلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، ص30.

[5]- المرجع نفسه، ص22.

ويعرف ستيوارت هول Stuart Hull الثقافة بقوله: "إن الثقافة هي الممارسات المعيشية أو الأيديولوجيات العملية التي تمكن مجتمعا أو جماعة أو طبقة من اختيار شروط وجودها وتعريفها وتأويلها وإضفاء معنى عليها"[1].

ومن الأمور الجوهرية التي يمكن أن تنضاف لدلالة مفهوم الثقافة :

أنها نسيج من الأفكار والمعتقدات والعادات والعرف والأخلاق والقانون، المستمدة من الدين والسياسة والاقتصاد والتاريخ.

- أنها نتاج قيمي موجِّه للسلوك، متغير باستمرار.
- أنها مجردة، تحدث على مستوى الذهن.
- مكتسبة عن طريق التربية والتعليم والتنشئة الاجتماعية بوعي وفي الأغلب دون وعي.

ب– الثقافة في الدرس اللغوي العربي:

لا شك أن عملية البحث عن وجود لفظ الثقافة في التراث اللساني العربي سيسفر عن يقين بأصله العربي الصرف، وبوجوده الضارب في القدم؛ إلى عصر ما قبل الإسلام وما تلاه، حيث ورد في أكثر من بيت شعر، وفي بعض آي القرآن الكريم، كما احتوته وحددته أبرز المعاجم العربية. ومن هنا البدء.

يشتق لفظ ثقافة من الفعل "ثَقَفَ، ثَقِف الشيء ثَقْفاً وثِقَافاً وثَقُوفَةً: حَذِقَهُ. ورجل ثِقْفٌ وثَقِفٌ وثَقْفٌ: حاذِقٌ فَهِمٌ. ويقال: ثَقِفَ الشيء وهو سرعة التعليم (...) وهو غلام لَقِنٌ ثَقِفٌ، أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه"[2]. فالثقافة هنا بمعنى الحذق؛ إدراك الشيء والتمكن منه، حيث يقول الأصفهاني أن الثقافة في اللغة "هي الحذق في إدراك الشيء وفعله، إذ يقال ثقفت كذا إذا أدركته ببصرك لحذق في البصر"[3].

---

[1]– ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص80.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة ثقف.

[3]– الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة: محمد خليل عيناني، دار المعرفة، بيروت، 2001، ص85.

ويقول ابن دريد: "ثَقِفْتُ الشيء حذقْتهُ. وثَقِفْتُه إذا ظفرت به"[1]. وبهذا المعنى اللغوي وردت في صيغة (ثقف) قوله تعالى: ﴿واقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَ أَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَ الْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ﴾*؛ أي حيث وجدتموهم في حلٍّ أو حرم، والثَّقْفُ: وجودٌ على وجه الأخذ والغلبة "وجود يمكنكم من أخذهم والتغلب عليهم"[2].

وفي قوله عزَّ وجل﴿فَخُذُوهُمْ وَ اقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَ أُولئِكُمْ جَعَلْنَا لَكُمْ عَلَيْهِمْ سُلْطَاناً مُبِيناً (91)﴾*؛ أي حيث تمكنتم منهم.

وبصيغة (يثقف) في قوله تعالى:﴿ إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً وَ يَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَ أَلْسِنَتَهُمْ بِالسُّوءِ وَ وَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ (2) ﴾**؛ أي "إن يظفروا بكم ويتمكنوا منكم"[3].

وقوله جلّ شأنه: ﴿فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِمْ مَنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ (57)﴾***، بمعنى "فإما تصادفَنَّهم وتظفرنّ بهم"[4].

تجدر الإشارة إلى أن صيغة (يثقف) المقرونة بصيغة شرطية(إنْ/أمَّا) قد وظفت في بعض الأبيات الشعرية.

"قول الشاعر:

فإمَّا تثقفوني فاقتلوني وإن أُثْقَفْ فسوف ترون بالي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة ثقف.

* سورة البقرة، الآية 191.

[2]- أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري، الكشاف (عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل)، ج1، شرح وضبط ومراجعة: يوسف الحمادي، مكتبة مصر، ط1، 2010، ص288.

* سورة النساء، الآية91.

**سورة الممتحنة، الآية 02.

[3]- الزمخشري، الكشاف، ج4، ص 436.

***سورة الأنفال، الآية 57.

[4]- الزمخشري، الكشاف، ج2، ص 128 .

وقول حسان بن ثابت:

فإما تَثْقَفُنَّ بنو لؤيٍّ جذيمة إن قتلهم شفاء"[1]

"وقول آخر:

فإما تثقفوني فاقتلوني فمن أَثْقَفْ فليس إلى خلود

فالشاعر يصارح بالمعاداة، وينادي عدوّه أن يسارع بأخذه إذا تمكن منه، كما ينذره، بأنه لن يبقي على أحد منهم وقع في يده والشاهد فيه استخدام تثقف وأثقف"[2].

تحمل صيغة ثقِف / يثقف دلالة الإدراك / التمكن من الأمر بصورة مطلقة؛ حيث يتم إدراك المعرفة بقدرات عقلية مميزة، كما يتم التمكن من الخصم بقدرات قتالية عضلية مميزة كذلك.

"وثقفته أثقفه ثقفا وثقافة أي وجدته".[3] كما في قوله تعالى: ﴿ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا إِلاَّ بِحَبْلٍ مِنَ اللَّهِ وَ حَبْلٍ مِنَ النَّاسِ وَ بَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَ ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الْمَسْكَنَةُ ذٰلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَ يَقْتُلُونَ الانْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ ذٰلِكَ بِمَا عَصَوْا وَ كَانُوا يَعْتَدُونَ (112) ﴾* ، وقوله عز وجل: ﴿مَلْعُونِينَ أَيْنَمَا ثُقِفُوا أُخِذُوا وَ قُتِّلُوا تَقْتِيلاً (61) ﴾**.

الثِّقاف والثِّقافة بكسر الثاء "العمل بالسيف قال:

وكأنّ لمع بُرُوقها في الجوِّ أسيافُ المثاقِفْ

وفي الحديث: إذا ملك اثنا عشر من بني عمرو بن كعْبٍ كان الثَّقْفُ والثِّقَافُ إلى أن تقوم الساعة، يعني الخصام والجلاد"[4].

وتشير صيغة ثقاف إلى الآلة التي يقوم بها اعوجاج الرماح، "الثَّقاف: حديدة تكون مع القوّاس والرّمّاح يُقوِّم بها الشيء المعوج. ومنه قول عمرو بن الكلثوم:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة ثقف.

[2]- الزمخشري، الكشاف، ج1، ص 222 .

[3]- الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1968، ص369.

* سورة آل عمران، الآية 112.

**سورة الأحزاب، الآية 61.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مادة ثقف.

إذا عضَّ الثِّقافُ بها اشمأزت تشُجُّ قَفَا المُثَقِّف والجبينا

وتثقيفها: تسويتها"[1]. فاللفظ هنا يحمل دلالة التحول من حالة إلى أخرى إن كانت هذه التسوية مادية فقد استعملت مجازا "أدبه وثقفه، ولولا تثقِيفُك وتوقيفُكَ لما كنتُ شيئاً، وهل تهذبتُ وتثقفتُ إلا على يدكَ"[2]. لتدل على تهذيب الفرد، وعلى نطاق أوسع تهذيب المجتمع "كما في حديث عائشة تصف أباها رضي الله عنها: وأقام أَوَدَهُ بثقافه، تريد أنه سوَّى عوج المسلمين"[3]؛ أي أنه أصلح فكرهم وقوَّم حالهم.

ولفظ (الثقاف) بدلالة التهذيب والتقويم ارتبط كذلك بالشعر وبالممارسة النقدية، وهو ما أشار إليه الجاحظ في حديثه عن عناية الشعراء بأشعارهم حتى تكتمل لها عناصر الجودة قائلاً: "وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير ومهمات الأمور بينوه في صدورهم وقيدوه على أنفسهم فإذا قومه الثِّقاف وأدخل الكير أبرزوه محككاً منقحاً، ومصفى من الأناس مهذباً"[4].

وهو حال بعض الشعراء، كقول عدي بن الرقاع العاملي: (الكامل)

وقصيدة قد بِتُ أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المُثَقَّف في كعوب قناته حتى يقيم ثِقافُهُ منآدها [5]

وقول النابغة الشيباني: (البسيط)

قومت منها فلا زيغ ولا أود كما أقام قنا الخطي تثقيف

فالمعاني اللغوية للفظ – ههنا– من تقويم وإصلاح وتهذيب قريبة من المعنى الأصلي لكلمة Culture اللاتينية، وهذا ما يراه الباحث زكي الميلاد في قوله: "إن المعاني والدلالات اللغوية التي

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة ثقف.

[2]– أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة ثقف.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة ثقف.

[4]– أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص14.

[5]– عدي بن الرقاع العاملي، الديوان، شرح: حسن محمد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص127.

تحددت في معاجم اللغة العربية لكلمة ثقافة هامة وقيمة وثرية، وكان بإمكانها أن تساهم في تحريك هذه الكلمة وصناعتها مفهوميا ولكنها ظلت جامدة وساكنة و لم تتجاوز مجالها اللغوي"[1].

بل إن المعاني اللغوية للفظ الثقافة في المعجم اللغوي العربي أكثر دقة وتعمقا وتنوعاً مما هي عليه في المعجم اللغوي الغربي، إلا أن حظ لفظ "ثقافة" العربي أن بقي حبيس المجال اللغوي في حين كان للفظ "Culture" الغربي من الحظ والحضوة، بإنزياحه عن لفظ الزراعة culture وانتقاله إلى مجالات معرفية أرحب أسهمت في تطوره مفهوميا. هذا المفهوم الذي تبناه العديد من الدارسين العرب.

ويعتبر الباحث سلامة موسى في مقالة له حول الثقافة والحضارة، نشرها في مجلة الهلال المصرية سنة 1927 نفسه أول من أفشى لفظ الثقافة، ويقول: "كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي و لم أكن أنا الذي سكها بنفسه فإني انتحلتها من ابن خلدون، وإذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظ "culture" الشائعة في الأدب الأوروبي"[2].

وحقيقة الأمر، أن لفظ الثقافة في المقدمة لابن خلدون وردت ست مرات باشتقاقات متباينة: الثقافة، الثِّقافة، الثِّقاف، ثِقافته، تثقيف، تثقيفا. "وقد تعامل ابن خلدون مع هذه الكلمة باعتبارها مفردة لغوية متعارف عليها في مفردات وقاموس اللغة العربية، و لم يتعامل معها كمفهوم له من المعاني والدلالات المعنوية والسلوكية والاجتماعية بحيث يكون متطابقا أو قريبا من الفهم والادراك الذي يتحدد اليوم حول الثقافة"[3].

بعد تتبع المسار التاريخي لدلالة ومفهوم اللفظتين: نسق/ثقافة، كل على حدة، يمكن رصد بعض الخصائص المشتركة بينهما:

- الكلية؛ حيث يشمل كل منهما أجزاء أو عناصر متعالقة، متمايزة، متفاعلة.
- عدم ثباتهما وتغيرهما المستمر.

[1]- زكي الميلاد، المسألة الثقافية من أجل بناء نظرية في الثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص26.

- ممارسة الهيمنة؛ فالنسق وفق رأي ميشيل فوكو Michel foucault "مجموعة من العلاقات، تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي ترتبط فيما بينها، أو هو فكر قاهر قسري مغفل الهوية. وهو بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلالها يفكرون"[1]، وإلى جانب أن الثقافة كائن حي متطور وذات تأثير "تعمل دوما على توجيه الفرد، وإعطائه وجهة النظر إلى الأشياء، إذ تعيد صياغة فكره بناء على المعطيات المتوفرة"[2].

3- النسق الثقافي:

تولف مفهوم النسق مع مفهوم الثقافة ليشكلا معا مصطلح النسق الثقافي، أما عن لحظة اقتران كل منهما بالآخر فيذكر الناقد نادر كاظم أنه "يتعذر بالضبط تحديد اللحظة التي ولد فيها المفهوم، ولكن ما هو في حكم المؤكد أن هذا المفهوم من نتاج حقلين أساسيين هما الأنثروبولوجيا والنقد الحديث، وتحديدا من نتاج التداخل الثري بين هذين الحقلين في فكر الأنثروبولوجي الأمريكي المعاصر كليفورد غيرتز Glifford geertz"[3]، ويمثل النسق الثقافي نواة الطرح النقدي الثقافي الذي استثمر " المفهوم العام (اللساني والأدبي) للنسق ولكنه اتجه به وجهة أخرى غير الوجهة المعروفة فالنسق على وفق النقد الثقافي هو نسق ثقافي، لا يتمثل في اللغة ولا يتمثل في تركيبة النص الأدبي ونظامه الذي يشترك فيه مع أبناء جنسه، إنما هو نسق دلالي يتمثل في مضمون النص الثقافي وحمولاته الثقافية."[4]

يصطبغ النسق بصبغة الثقافة ويتلبس بمضامينها ويتكون من مكوناتها. يتبنى المجتمع قيما وعادات معينة وفق تصوره واعتقاده لما ينبغي أن تكون عليه حياة أفراده في مختلف الجوانب: اجتماعية، دينية، اقتصادية، ومن هذه القيم والعادات ما يحظى بالقبول والانتشار والاستهلاك الجماهيري،

---

[1]- نقلا عن: ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص32.

[2]- محمد عبد الكريم الحميدي، السياق والأنساق(ما السياق؟ ما النسق؟)، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص56.

[3]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص92.

[4]- عبد الله حبيب التميمي سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، ع 2، 2014، ص316.

فتغدو موجهات لسلوك الأفراد وضوابط متحكمة في تفكيرهم وأهوائهم، وتتحول إلى أنساق، ولا تغدو هذه المكونات الثقافية "نسقا إلا حينما تتكرر وتترسخ، فالأفكار والقيم والأعراف والأيديولوجيات، حينما تتعزز داخل الثقافة وتتضمنها نصوصها، حينئذ فقط تصبح أنساقا تمارس فعلها في التأثير داخل النص الثقافي وخارجه على فعلي الإنتاج والاستهلاك معا"[1]، فالنسق انبناء في الحركة التاريخية "من تراكم أثر على أثر في العقل الجماعي ثم الانتشار، وهنا يمتلك القدرة على التحكم في ردود الأفعال، ومن ثم السيطرة والهيمنة على الأفراد، ويصبح النسق لا هم له سوى أن يجعل من قيمه أقنعة لأفكار مثالية توهم الذات بأنها السبيل إلى الحياة"[2]، وهذه القيم ذات صلة وثيقة بعملية إنتاج أي خطاب، فالخطاب الأدبي سيما الجمالي "يقدم في مضمره أنساقا تنسخ القيم وتنقض ما هو في وعي أفراد، أي: ثقافة، وهذا معناه أن في الثقافة عللا نسقية لم تكتشف، ولم تفضح، ويكون الخطاب متضمنا لها، دون وعي من منتجي الخطاب ولا من مستهلكيه"[3].

يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية ويتغيا من ورائها كشف ما تؤديه الأنساق الثقافية المضمرة من وظائف نسقية، ويعمل النسق الثقافي بوصفه تشريعا إنسانيا على تحديد رؤية الأفراد لعالمهم وضبط سلوكياتهم والتأثير فيها، وفي ذلك يرى نادر كاظم أن "للأنساق وظيفة مزدوجة، فهي تعطي للعالم بنيته ومعناه أمام الإنسان، وهي كذلك تشتغل كأدوات هيمنة على تفكير هذا الإنسان وسلوكه"[4]، بشكل متوار خلف نصوصه وخطاباته وممارساته.

[1]- عبد الله حبيب التميمي سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، ص 316.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص79.

[3]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص 33.

[4]- نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016، ص64.

4- الهوية: محاولة تحديد

أ- الهوية في الدرس اللغوي الفلسفي الغربي :

تجدر الإشارة في البدء إلى جملة من الملاحظات المتفق عليها من لدن الدارسين حول أي محاولة لمفهمة الهوية؛

- الغموض، ويُعزى غموض مفهوم الهوية، لانضوائه ضمن شبكة مفاهيمية يتقاطع ويتداخل مع مفرداتها، من مثل: الأنا، الذات، الآخر، الشخصية من جهة، الثقافة، التاريخ والحضارة والتراث والعولمة والأيديولوجيا من جهة أخرى، وتشابكه مع هذه المفردات جعله يتحدد في أحايين كثيرة من خلالها، كما يسهم بدوره في تحديدها وضبطها.

وتشكل هذه المفردات مركز اهتمام وانشغال- تنظيري وميداني- العديد من الدراسات المعرفية؛ سواء الفلسفية أو الاجتماعية أو الثقافية.

الطبيعة المتشعبة، كونه يندرج ضمن اهتمام وانشغال العديد من المجالات المعرفية التي تلقفته بالدراسة والتنظير لاسيما الدراسات الأنثروبولوجية والثقافية، مما جعله يصطبغ بمدلولات متنوعة ومختلفة بتنوع واختلاف هذه الدراسات. وهذا التنوع ينم عن مدى مرونته.كما من شأن هذه المدلولات والمفاهيم أن تسهم في إيضاحه.

- النزعة الارتحالية؛ فلا يستقر على معنى ولا يحل ويثبت في حقل معرفي بعينه، بدءا بالسياقات العلمية المنطقية الرياضية والفلسفة، انتهاءً بالأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية، إلى جانب حلوله بالمجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية.
- ينضاف إلى هذا، أن التغير والتطور في مدلولاته جرى عبر امتداد تاريخي طويل؛ منذ أرسطو إلى الراهن. وهذا ما سأحاول تبينه فيما يلي:

يشتق لفظ identité من اللاتينية Identitatand أوIdentitas وتعني الهوية المستمدة من Identidem التي تعني مرارا، وهذا يعني حرفيا نفس ونفس ونفس،... وهكذا مرارًا[1].

فلفظ الهوية identité اشتق من الكلمة اللاتينية idem التي تعني مثله، ونفس الشيء، هو نفسه، هو هو. وقد اكتسى لفظ identité المدلول ذاته.

إن البحث في مفهوم الهوية في الدراسات اللغوية والفلسفية الغربية، خاصة ما ارتبط باللسانين الانجليزي والفرنسي، يبين عن مختلف مدلولاته التي شهدت تغيرا وانزياحا؛ ففي السان الانجليزي في دليل اكسفورد للفلسفة تعني التماهي والتماثل حيث تستخدم "كلمة(نفس) لتشير إلى التماثل (التماثل العددي)، كما في قولنا (نجمة الصباح ونجمة المساء هما نفس الكوكب)"[2].

والهوية في الموسوعة الفلسفية تدل على خاصية المماثلة والمطابقة والمساواة في الصفات والقسمات مع الذات أو مع الغير؛ حيث "تعبر عن تساوي وتماثل موضوع أو ظاهرة ما مع ذاته، أو تساوي موضوعات عديدة فالموضوعان أ و ب يكونان متطابقين من حيث الهوية- إذا و فقط- كانت كل الصفات (والعلاقات) التي تميز "أ" مميزة أيضا للموضوع "ب" والعكس بالعكس"[3].

في حين تدل لفظة هوية في موسوعة لالاند Lalande الفلسفية على الميزة الثابتة في الذات رغم الظروف والحالات المتباينة، فهي "علامة ما هو متماه، أو هي: ميزة فرد، أو كائن يمكن من هذا الوجه تشبيهه بفرد يقال عنه إنه متماه/ أو أنه هو ذاته في مختلف فترات وجوده(هوية أنا)[4].

وتشير الهوية في مفاتيح اصطلاحية جديدة إلى وحدة الذات فردًا أو جماعة، أي مطابقة الفرد/ الجماعة لذاتها لسماتها الثابتة التي تشكل تميزها فقد ورد أن "للهوية علاقة بالتطابق مع الذات عند

---

[1]- عامر عبد زيد الوائلي (تصدير)، الدين والهوية بين ضيق الانتماء وسعة الإبداع، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، مايو، 2016، ص70.

[2]- تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، دط، دت، ص995.

[3]- روزنتال يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص564.

[4]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج1، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص607.

شخص ما أو جماعة اجتماعية ما في جميع الأزمنة وجميع الأحوال، فهي تتعلق بكون شخص ما أو كون جماعة ما قادرًا أو قادرة على الاستمرار في أن تكون ذاتها، وليس شخصا أو شيئًا آخر"[1].

وفي ظل هذا التحديد ينظر للهوية على أنها "معطى جاهز، قائم داخل زمنية قدسية لا مجال لمساءلتها أو إضافة أو تعديل عنصر منها"[2].

وقد تمخضت هذه المدلولات المتعلقة بالهوية عن تأملات فلسفية وجودية، حيث يذكر أن أول من نظر لمفهوم الهوية الفيلسوف اليوناني الأنطولوجي بارمينديس Parmenidhes في النصف الأول من القرن الخامس قبل الميلاد من منظور لا هوتي يبحث في الواجد والموجود. و"تقوم نظريته الفلسفية على الثبات والسكون، كما هو جلي في قصيدته (عن الطبيعة). أي: إن الوجود هو ثابت وساكن ومناقض للصائر والمتغير والمتحول"[3].

فحقيقة الوجود أنه واحد وثابت ومتماه مع ذاته ولا يقبل النقيض والتغير بحسب بارمينديس Parmenidhes، محددا الهوية بالماهية التي لا تتغير في وجود أي تغيرات؛ اللازمن فهي خالدة، اللاتحول فهي ثابتة، اللانقيض فهي متحدة منسجمة، "وإذا كان بارمينديس Parmenidhes يؤمن بالوجود الثابت الساكن الكامل الذي لا يقبل الحركة والتغير والتحول فإن هيراقليطيس Heracklites يؤمن بالحركية والتغير والجدل والصيرورة"[4].

فكينونة الوجود وهويته تتحدد بحسب هيراقليطيس Heracklites الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد بالصيرورة والتحول حيث "نفى مفهوم سكون الأشياء ودحض الإيمان بالجواهر الخالدة"[5]. وقد بلور رؤيته في مقولته الشهيرة "نحن لا نغطس مرتين في الوادي نفسه"، معتقدا أن أصل الشيء في حركية وصيرورة دائمة.

---

[1]- طوني بنيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص700.

[2]- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، ص15.

[3]- جميل حمداوي، بارمينديس وميتافيزيقا الوجود، الحوار المتمدن. www.m.ahewar.org

[4]- المرجع نفسه.

[5]- محمد باسل سليمان، سؤال الهوية بين المثاقفة والعولمة. www.ahewar.org/debat/show

إلا أن أول من تطرق للهوية كتيمة معرفية الفيلسوف اليوناني أرسطو Aristotle، وقد تحددت عنده من منظوره المنطقي الرياضي، وبحسبه "أن أ هو أ، أ=أ، هو هو، الشيء نفسه (..) وقد تدل جميع هذه التعبيرات أن للشيء ذاتية خاصة يحتفظ بها دون تغيير، فالشيء دائما هوهو(..) ومعنى ذلك أن الهوية تفترض ثبات الشيء"[1].

فمن المدلولات التي تشير إليها الهوية (بضم الهاء) بالمفهوم الأرسطي في العصر الوسيط: الثبات؛ أن الشيء هوهو لم يطرأ عليه أي تغيير. الذاتية والعينية Ipsèite الوحدة والماهية.

إلا أنه حدث انزياح للمفهوم في الفلسفة من المعنى الوجودي الوسيط إلى المعنى المعرفي الحديث ليدل على الذات Sujet، أي تحول المعنى من مفهوم الشيء المفكر إلى عبارة الأنا أفكر أو الكوجيتو Gogito الديكارتي (أنا أفكر فأنا موجود)، فالوجود في ذاته مستنبط من واقعة الأنا أفكر[2].

انتقل الحديث من تماهي الموجود في/ مع الوجود إلى انفصال الموجود عن الوجود والحديث عن وعي الموجود بذاته المستقلة المكتملة، المتفردة والقادرة على صنع وجودها ومصيرها بعقلها وبقدرتها على الفعل، المتجرد من أي قيد ومن أي شكل من أشكال السلطة (اجتماعية/ سياسية/ عقائدية...) سبق وأن فرضت عليها.

وانتقل الحديث من ثبات الوجود وواحديته إلى واحدية الذات (سواءً كانت الذات فردًا أو جماعة) وثباتها. "ولكن لما كان الواقع المادي يعتريه تغير مستمر فإنه لا يمكن أن تكون هناك موضوعات تنطبق هويتها بصورة مطلقة على ذاتها، حتى في صفاتها الجوهرية والأساسية، والهوية متعينة وليست مجردة، أي أنها تحتوي على تمايزات كامنة ومتناقضة"[3].

وطالما أن الهوية متكونة، فتكونها لا يتم بانغلاقها وفي واحديتها ووحدانيتها، لأن ذلك ضرب من إلغاء إنسانية الإنسان، وعلائقيته المجتمعية، هذه العلائقية التي من خلالها تتشكل هويته كفرد،

---

[1]- محمد نهران، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص44.

[2]- ينظر: فتحي المسكيني، الهوية والزمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص08.

[3]- روزنتال يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ص565.

وكجماعة بشرية لها ما يميزها من سمات تدخل في علائقية مع هويات أخرى تتماس وتتفاعل معها. وفي هذا السياق انتقد هايدجر Heidegger مقولة الهوية الدالة على الوحدة ورأى أن "هذه الوحدة التي ليست هي الفراغ الذي يدوم ويستمر في انسجام فاتر بعيدًا عن كل علاقة، إنها الوحدة التي هي في ذاتها اختلاف مُبْعدًا الموقف الساذج الذي ينظر إلى وحدة الهوية كانسجام"[1].

ومنذ المثالية التأملية الألمانية وهيجل خاصة فُتح المجال الواسع للنظر في الهوية من زاويتين أو من منظور جدلي، مطابقة واختلاف؛ مطابقة للذات واختلاف مع الغير، "فليس هناك هوية في حد ذاتها ومن أجل ذاتها فقط. وبعبارة أخرى، الهوية والغيرية شريكان ترتبط بينهما علاقة جدلية، والتماثل يوازي الاختلاف، طالما أن الهوية هي محصلة عملية مطابقة في كنف حالة علائقية"[2].

فالاختلاف مع الغير يجلي ويظهر سمات الذات الجوهرية التي تتحدد بها وتشكل من خلالها هويتها، والحال ذاته مع الجماعة أو الأمة. والاختلاف مشكل بنيوي لهوية الذات التي هي معطى من الآخرين، تشكيل وصوغ من آرائهم ومواقفهم وتصوراتهم المتطورة المتغيرة مع حركة الزمن.

وقد خضع الاختلاف عند هيجل لقانون السلب حيث تقوم مقولة العبد والسيد على علائقية النقيض وبحسبه "أن العبد يصوغ هويته- إن كانت هذه المهمة متاحة وموكولة له أصلا- بالاحتفاظ وتنظيم ما يعتقد أنه ليس من سمات سيده وعناصر هويته، وفي المقابل فإن الذي يحصل أن السيد يشكل هويته كرد فعل لما يعتقد أنه ليس من خصال عبيده وأخلاقهم."[3] فتشكيل هوية الذات يتم بنقض سمات الآخر.

لكن هايدجر Heidegger أعاد النظر في مقولتي الذاتية والاختلاف كمكوِّنين بنيويين للهوية ورأى أن "الذاتية Le mème ليست هي التطابق L'identique، في التطابق يمحي كل اختلاف أما في الذاتية فإن الاختلافات تنجلي وتظهر"[4].

---

[1]- نقلا عن: عبد السلام بنعبد العالي، هايدجر ضد هيجل التراث والاختلاف، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006، ص84.

[2]- دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص101.

[3]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص46.

[4]- عبد السلام بنعبد العالي، هايدجر ضد هيجل التراث والاختلاف، ص83.

وأفرغ الاختلاف من قانون السلب الهيجلي الوارد إلى الذات/ الداخل من الآخر/ الخارج، والاختلاف بحسبه لا يرتد إلى تناقض بين الأطراف، بل إن كل طرف يلتقي في جوانيته بالآخر المختلف في حركة لا نهائية، "فالاختلاف ينقل طبيعتين لا تتميزان في البداية مبعدًا إحداهما عن الأخرى. إلا أن هذا الابتعاد ليس انفصامًا إنه على العكس من ذلك، يقرب بين الطرفين اللذين يبعد بينهما"[1]، فالذاتية انتقال من مخالف لآخر، اختلاف يُبعد كل طرف عن ذاته ليقربه من الآخر.

مما يجعل البنية المفهومية للهوية بنية ديناميكية تشترط وجود الذات وآخرها ضمن نسيج من العلاقات الاجتماعية والنفسية والسياسية والثقافية، بنية حمّالة لأبعاد متناقضة: التماثل والمغايرة، الوحدة والتعدد، الثبات والتحول، المجرد والمحسوس. وهي عند الباحث التونسي مصطفى بن تمسك "الأبنية المتراكمة، هي الحقيقة والوهم، هي التبعثر الذي لا يسكنه العقل إلا على سبيل التجريد والخيال والوهم، هي المحايثة والتعالي، السياق واللاسياق. الزمن والتيه، الحضور والغياب، (..) بل هي إبستيمية الوجود، وأعني به فكره ونواته الثابتة والمتكررة في كل عملية خلق جديدة"[2].

وفي حديثه عن التأسيس المؤجل للهوية وعن طبيعتها المتغيرة وغير المستقرة يرى بول ريكورPaul Ricœur أن تشكيل الهوية وصوغها أو إعادة صوغها يتكفل به السرد فالهوية ذات طبيعة سردية "لأن السرد يجمع عناصر الهوية المتناثرة والمتباينة في وحدة منسجمة وذات حبكة مترابطة أيضا. وهي سردية لأن كل هذه العناصر المؤلفة للهوية اجتمعت هكذا بحكم الضرورة – لا المنطقية ولا الطبيعية– وإنما بحكم المصادفة والاتفاق الضمني بين الجماعات"[3].

إن هوية كل فرد أو جماعة تتحقق بالتأليف السردي حيث تمتلك كل جماعة أو أمة أحقية تحبيك هويتها وصوغها وفق معطيات علاقاتها وتفاعلاتها ومستجدات سياقها التاريخي والثقافي في

[1]– عبد السلام بنعبد العالي، هايدجر ضد هيجل التراث والاختلاف، ص83.

[2]– مصطفى بن تمسك، في التأصيل المفهومي للهوية، ضمن الدين والهوية بين ضيق الانتماء وسعة الإبداع، ص15.

[3]– نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص131.

حركية مستمرة وهو ما حدا بول ريكور Paul Ricœur أن يعرِّف الهوية "بفيض متجدد لا يمنعه ثبات نواته من إمكانية التفاعل مع الواقع المتغير، إن الهوية السردية ليست هوية ثابتة، وذلك لاتساعها شمولا وفيضا بفعل تجارب الذات اليومية، وبذلك تظل الهوية مشروعا يطلب دوما التأسيس، وليس هناك نقطة يكتمل عندها إنجاز، كما أن تحقيقها على نحو تام ليس ممكنا"[1].

يرى الباحث التونسي فتحي المسكيني أن المصطلح قد شهد انزياحا آخر من لفظ الهوية Ipséite في مستوى اللغة الفلسفية إلى لفظ الهوية (بفتح الهاء) Identité التي تشير إلى النحن في مستوى الأنثروبولوجيا والثقافة في ضوء نقد ما بعد الحداثة [2].

انتقل لفظ الهوية من الدرس الفلسفي حيث كان يدل على الذات/النحن في بعدها الأنطولوجي إلى لفظ الهوية في الدرس الأنثروبولوجي لتدل على النحن/الهم في بعدها الثقافي، أين تلبس اللفظ بلبوس ثقافي وأصبح يعبر عن السمات الثقافية المشتركة للفرد/الجماعة التي يتمايز بها عن الأغيار. وتتحد الهوية في ظل ذلك باعتبارها "الشفرة التي يمكن للفرد عن طريقها أن يتعرف عليه الآخرون باعتباره منتميا إلى تلك الجماعة، وهي شفرة تتجمع عناصرها العرقية على مدار تاريخ الجماعة (التاريخ) من خلال تراثها الإبداعي (الثقافة) وطابع حياتها (الواقع الاجتماعي) بالإضافة إلى الشفرة تتجلى الهوية كذلك من خلال تعبيرات خارجية شائعة مثل: الرموز، الألحان، العادات، التي تنحصر قيمتها في أنها عناصر معلنة تجاه الجماعات الأخرى، وهي أيضا التي تميز أصحاب هوية مشتركة عن سائر الهويات الأخرى"[3].

ب– الهوية في الدرس اللغوي العربي

الهوية في الدرس اللغوي العربي مصدر صناعي يصاغ من الضمير المنفصل هو بمعاودته وتكراره (الهو هو)، دخيل عن المنظومة اللغوية العربية، وهذا ما يؤكده ابن رشد في قوله: "إنما اضطر إليه

[1]– بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، لبنان، دط، 2009، ص30.

[2]– ينظر: فتحي المسكيني، الهوية والزمان، ص7ص8.

[3]– رشاد عبد الله الشامي، إشكالية اليهودية في إسرائيل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع224، أغسطس1978، ص07.

بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف هو في قولهم: زيد هو حيوان أو إنسان"[1].

إن إطلالة على التراث اللغوي والفلسفي العربي والإسلامي، يبين لنا مدى حضور وفاعلية المؤثر الأجنبي؛ ونقصد الفلسفة اليونانية عامة والأرسطية خاصة في تناولهم للفظ. إلى جانب خلو المعاجم اللغوية القديمة منه، حيث تذكر فاطمة الزهراء سالم أن "البحث المتأني في معاجمنا يشير إلى هذه الحقيقة، فالمصباح المنير والقاموس المحيط، ولسان العرب يخلو من هذا المصطلح الحديث"[2].

وما ورد حبسها عن الهوية في لسان العرب بعيد عن المدلولات اللغوية الغربية، لارتباطه بالمعنى اللغوي سقط، "هوى بالفتح يهْوي، هَوْيًا وهَوَيَانًا أي سقط من فوق إلى الأسفل، ويقال هوى بالفتح إذا هبط، وهوى، يَهْوِي هَوْيًا إذا صعد"[3].

في المقابل نجد من الدارسين من يلجأ إلى فعل تأويلي للمعاني اللغوية المتعلقة باللفظ الواردة في لسان العرب لابن منظور، ومن هؤلاء مصطفى بن تمسك الذي انتقل من المعنى اللغوي إلى الدلالة المجازية لكون الهُوية تحيل إلى العمق، "الهُوية بئر بعيدة المهواة"[4].

وفي ذلك يقول: "تحيلنا الدلالات المجازية للبئر إلى عمق المفهوم نفسه وترسب معانيه وغورها."[5]

وفي معالجته الفلسفية لمشكلات الألوهية تأثر الفكر العربي الإسلامي بما نجم عن المقاربة الفلسفية لمعنى الهوية، ذلك أن المقاربة قد أسفرت عن مبدأين: مبدأ الهوية ومبدأ الوجود، والعقل العربي الإسلامي قد اشتغل على مسألة الوجود من منطلق الماهية والتماهي. ويمكن مبدأ الهوية من معرفة "ماهية الكائن وهويته الجوهرية: النوع والجنس والصفات. هذا معدن، وذاك حجر، هذا

---

[1]- ابن رشد، تفسير ما بعد الطبيعة، ص557. نقلا عن: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص529.

[2]- فاطمة الزهراء سالم، نحو هوية ثقافية عربية إسلامية، دار العالم العربي، القاهرة، 2008، ص73.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة هوى.

[4]- المرجع نفسه، المادة نفسها.

[5]- مصطفى بن تمسك، في التأصيل المفهومي للهوية الدين والهوية بين ضيق الانتماء وسعة الإبداع، ص14.

كلب، وذاك جمل، ومن هنا يمكن تصنيف جميع الكائنات غير العاقلة بعدها كائنات ما هوية أي أنها وجدت بماهية وهوية مكتملة؛ وقلما تتغير مع الزمن"[1].

ولعل من أول الفلاسفة الذين عنوا بمسألة طبيعة الله ووجوده وذاته وصفاته أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (801م-865م) الذي رأى في رسالتيه المعنونتين بـــ (في الفلسفة الأولى) و(في وحدانية الله وتناهي جرم العالم) أن الله من حيث طبيعته هو الانية الحقة (التي لم تكن ليس ولا تكون أبدًا لم يزل ولا يزال أيس أبدًا). فالله هو الوجود التام الذي لم يسبقه وجود ولا ينتهي له وجود ولا يكون وجود إلا به، وجوده عن اللاموجود، أزلي فليس هناك ما هو أقدم منه. ومن حيث الصفات واحد تام فالوحدة من أخص صفات الله إذا هو واحد بالعدد، واحد بالذات، وواحد في فعله[2].

ومن حيث اشتقاقية لفظ الهوية يرى أبو نصر محمد بن محمد طرحان بن أوزلغ المعروف بالفارابي (870م-950م) أن الفلاسفة احتاجت إلى لفظ في لسان العرب يقوم مقام هست الفارسية واستين في اليونانية، واللذان يستعملان للدلالة على الأشياء كلها؛ الموجودات، فبعضهم رأى أن يستعمل لفظ هو مكانهما، وجعلوا المصدر منه "الهوية"، هذا الشكل في العربية هو شكل مصدر كل اسم كان مثالا أولا و لم يكن تصريف، مثل الإنسانية من الإنسان. ورأى آخرون أن يضعوا لفظ الهو في مقابل الموجود وجعلوا الهوية في مكان لفظة الوجود، وفي ذلك يقول: "الموجود مكان هو، والوجود مكان الهوية"[3].

فكلمة الهوية وفق الفارابي تساوي الوجود كما الهو يساوي الموجود، وقد ورد في تعليقاته أن "هوية الشيء، وعينيته، وتشخصه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كل واحد، وقولنا إنه هو إشارة إلى هويته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك، الهو هو معناه الوحدة

---

[1]- قاسم المحبشي، في معنى إشكالية الهوية وانزياحاتها. www.alsharq.net

[2]- ينظر: محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام المقدمات العامة- الفرق الإسلامية وعلم الكلام- الفلسفة الإسلامية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2000، ص318.

[3]- أبو نصر محمد بن محمد الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص114.

والوجود، فإذا قلنا زيد هو كاتب معناه زيد موجود كاتب"[1]، الحد المفهومي للهوية عند الفارابي اتحاد الذات ووجودها المتفرد؛ الوجود الواحدي للذات.

يعرف علي محمد بن الجرجاني (816هـ) في تعريفاته الهوية بقوله: "هي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"[2]، مشبها الهوية بالنواة التي تختزل جميع الخصائص الجوهرية للشجرة في الغيب المطلق، وهوية الشيء أو الذات هي خصائصها الجوهرية الوجودية التي تبقى ثابتة على المدى الزمني. ثم إن هذه النواة لا تنتج إلا شجرة بنفس خصائص الشجرة الأصل. ولا يتحدث الجرجاني هنا عن الهوية كهيئة وتشخص فقط بل داخليا نفسيا.

وقد وردت الهوية في الكليات لأبي البقاء الكفوي بمدلول التمثل، الماهية والعينية في قوله: "أن الهوية ما به الشيء هوهو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتا، وباعتبار تشخصه يسمى هوية، وإذا أخذ أعم من هذا الاعتبار يسمى ماهية. وقد يسمى ما به الشيء ها هو ماهية إذا كان كليا كماهية الإنسان وهوية إذا كان جزئيا كحقيقة زيد، وحقيقة إذا لم يعتبر كليته وجزئيته"[3].

وفي مورد آخر يقول أن الهوية: "الأمر المعتقل من حيث أنه معقول في جواب ما هو يسمى ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة، ومن حيث امتيازه على الأغيار يسمى هوية، ومن حيث حمل اللوازم عليه يسمى ذاتا"[4]، قلب الكفوي الهوية من أوجهها المتعددة وخلص إلى أنها تشير إلى كينونة الشيء وتشخصه ومطابقته لذاته، كما تشير إلى تمايز الذات بسماتها عن الأغيار.

[1] – أبو نصر محمد بن محمد الفارابي، التعليقات، مركز دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ص21.

[2]– علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص257.

[3]– نقلا عن: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص530.

[4]– نقلا عن: المرجع نفسه، ج 2، ص530.

وفي ظل علاقة الهوية بالغيرية وتحدد كل منهما بالآخر بيَّن ابن حزم في الفصل بين الملل والنحل "أن كل ما لم يكن غير الشيء فهو بعينه؛ إذ ليس بين الهوية والغيرية وسيطة يعقلها أحد البتة، فما خرج عن أحدهما دخل في الآخر"[1].

فالشيء إذا لم يتطابق مع ذاته من كل وجه يؤول إلى الغير، ذلك أن الغير شرط في تحديد وتحقيق هوية الذات، وأن الهوية لا تتحدد بالمطابقة ووحدة الذات وحسب بل بالتمايز والاختلاف عن الأغيار.

وتُرجع فاطمة الزهراء سالم السبب الذي جعل هذه النقاشات الفلسفية العربية الإسلامية تحوم في فلك المدلولات الأرسطية دون طرح فكرة الاختلاف في البنية المفهومية للهوية "إلى أن الثقافة العربية في عصورها الزاهية لم تكن بحاجة إلى تعريف الهوية أو القومية، بل لم تكن بحاجة إلى طرح سؤال الهوية ذاته، فلماذا تطرح سؤالا لتأكيد الذات على الرغم مما شيدته من مجد وحضارة عربية أصيلة ومعالم هوية حضارية عربية بارزة، تدل على ترابط وتماسك حقيقي بين الأبناء"[2].

أي أن الهوية لم تكن مشكلة بارزة أو مهمة في السياق التاريخي والثقافي للأمة العربية الإسلامية. لذا اقتصرت أطروحاتهم على الهوية من حيث مبدأ الماهية، وغاب عن فكرهم مبدأ الوجود الذي ارتبط بالفلسفة الوجودية.

جـــ- الهوية في الدرس الثقافي الغربي

رصد المفكر الكاريبي ستيوارت هول Stwart Hall (1932-2014) تطور فكرة الهوية عبر أربعة مراحل، بداية بمرحلة ما قبل الحداثة حيث كان موضوع الفرد والهوية الفردية المحور الأساس في التفكير آنذاك. وترتبط فكرة هوية الفرد بديانته والموقع الذي ولد فيه. من خلال النظرة الكلاسيكية لتنظيم المجتمعات والقائمة على إرادة الإله في وضع نظام تراتبي للمجتمعات[3].

---

[1]- نقلا عن: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 530.

[2]- فاطمة الزهراء سالم، نحو هوية ثقافية عربية إسلامية، ص 81.

[3]- ينظر: هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص94ص95.

فالهوية آنذاك تحدد على مستوى الفرد وفق النظام التراتبي السائد في مجتمعه، فإما من طبقة الملوك أو الأمراء أو السادة أو العامة أو العبيد. وعلى مستوى المجتمعات يتم التصنيف والتحديد الهوياتي بحسب العرق، النظام القبلي، الدين.

وقد أطلق على المرحلة الثانية موضوع التنوير Enlightenment، حيث ظهر في الفترة الممتدة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر مفهوم جديد للهوية، وسم بخاصيتين رئيستين:

1- موضوع الفرد كان ينظر إليه كونه غير قابل للقسمة، فكل فرد له هوية بذاته وهذه الهوية موحدة ولا يمكن تجزئتها إلى وحدات أصغر.

2- إن هوية كل فرد كانت متميزة"[1].

فهوية الفرد -وفق هول- ذاته وجوهره الداخلي و مركزه، وتتحدد بالعقل/ الوعي الذي يميز الذات عن عقول/ وعي الآخرين من منطلق فكر الفيلسوف الفرنسي ديكارت Descartes (1596-1650) "أنا أفكر فأنا موجود".

وقد تحدث ستيوارت هول Stuart Hall عن المرحلة الثالثة لتطور فكرة الهوية التي ارتبطت بالدراسات الاجتماعية أين حظي موضوع الهوية بعناية فائقة في ظل التغيرات والتحولات التي لحقت بالمجتمعات والبيئات الإنسانية. وعني هذا النوع من الدراسات بالنظر في الهوية الفردية من خلال علائقية الفرد بمحيطه و موقعه الاجتماعي، "فلم يعد الفرد شيئا متميزا ومنفصلا عن الأفراد الآخرين، بل إن العلاقات بين الأفراد والمجتمعات تدخلت فيها المعتقدات الجماعية وعمليات الجماعات، فمثلا هوية الفرد كانت مرتبطة بعضويته في طبقة اجتماعية معينة أو بمهنة محددة أو بأصوله ضمن دين معين أو بقوميته أو ما شابه"[2]، وفي ظل ذلك، برز مفهوم الهوية الاجتماعية التي تعبر "عن محصلة مختلف التفاعلات المتبادلة بين الفرد مع محيطه الاجتماعي القريب والبعيد، والهوية الاجتماعية للفرد تتميز بمجموع انتماءاته في المنظومة الاجتماعية: كالانتماء إلى طبقة جنسية أو

[1]- هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، ص95.

[2]- المرجع نفسه، ص96.

عمرية أو اجتماعية أو مفاهيمية إلخ. والهوية تتيح للفرد التعرف على نفسه في المنظومة الاجتماعية وتمكن المجتمع من التعرف إليه"[1].

وفق هذا المنظور لم يعد الحديث عن هوية خالصة متميزة كلية، بل إن هذه الهوية لا تتشكل إلا بمنظور الفرد للآخرين وتفاعله معهم، إلى جانب منظورهم له. "فالهوية تعمل كجسر بين الفرد الاجتماعي والفرد الخالص"[2]، وبدقة أكثر، ليست الهوية توسطا بين الفرد والمجتمع بقدر ما هي مشكلة لتلك العلاقة، يشمل مفهوم الهوية في كنف العلوم الاجتماعية؛ الهوية الاجتماعية والهوية الثقافية والهوية العرقية، "وهي مصطلحات تشير إلى توحد الذات مع وضع اجتماعي معين، أو مع تراث ثقافي معين، أو مع جماعة سلالية"[3].

في حين، ترتبط المرحلة الرابعة لتطور مفهوم الهوية وفق ستيوارت هول Stuart Hall بما بعد الحداثة، التي شهدت انبثاق أنواع جديدة من الذوات والهويات بما بعد حداثية، حيث تحول مدلول الهوية الأحادي والموحد إلى مدلول التعدد والتجزئة؛ أي الانتقال من الحديث عن هويات موحدة إلى هويات جزئية. وبحسبه فإن الذات "تفترض هويات مختلفة في مختلف الأزمنة، هويات ليست موحدة حول ذات متماسكة، ففي داخلنا تكمن هويات متناقضة، تسحبنا في اتجاهات مختلفة، بحيث تتغير تماهياتها وتنتقل باستمرار[4].

وبتلبس الهوية مدلول التعدد والتجزئة يذهب أمارتيا صن Amartya Sen إلى أن "لكل إنسان عدد من الهويات ابتداء باسمه، وانتهاء بفكره، مرورا بمصالحه وأحاسيسه، وعلاقاته المتعددة مع الجماعات المختلفة في الجنس أو المهنة أو الجنسية"[5].

---

[1]- دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، ص97.

[2]- هارلمبس و هولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، ص97.

[3]- شارلوت سيمور- سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2009، ص553.

[4]- طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، ص704.

[5]- أمارتيا صن، الهوية والعنف وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، 2008، ص24.

غير أن أمين معلوف يخالف هذا المذهب بقوله: "الهوية لا تتجزأ، ولا تتوزع مناصفة أو مثالثة، ولا تصنف في خانات محددة، منفصلة عن بعضها البعض. فأنا لا أملك هويات متعددة (رجل، شاب، عربي، لبناني، فرنسي، مسيحي، مثقف)، بل هوية واحدة مؤلفة من العناصر التي صنعتها وفقا (لجرعة) خاصة لا تتطابق مطلقا بين شخص وآخر"[1].

ويرجع ستيوارت هول Stuart Hall هذا التحول في مدلولات الهوية إلى مصادر متعددة من ذلك أن التغيرات المتسارعة التي شهدتها المجتمعات الحديثة جراء التنقلات والتحولات (الهجرة، السفر، الاندماج) اختزلت الأمكنة والبيئات وأحدثت تواصلا وتفاعلا مباشرا بين المجتمعات، وغيرت تبعا لذلك من مدلول الهوية، فلم تعد تدل على الأصالة من حيث هي امتداد زمني متواصل دون انقطاع، وكيان نقي دون تلوث بالتداخل مع الآخرين، وثابت على أرض معزولة عن العالم منذ القدم"[2].

بل أصبحت مفهوما عابرا للبيئات، لا يتحدد بانتساب الذات إلى مكان ما، حيث جرت العادة أن يكون لمكان ولادة الذات أهمية كبيرة في تحديد هويته وهذا ما ورد في مفهوم تشارلز تايلور Charles Taylor للهوية "هي المكان الذي ينتسب إليه"[3].

وقد اتسعت دوائر النقاش المتعلقة بالثقافة والهوية جراء الهجرة الوافدة، حيث أسهم موضوع الهجرة في تشكيل واقع اجتماعي وسياسي واقتصادي ونفسي جديد للفرد والمجتمع، كما أدى إلى تشكل أعراق وملل ونحل جديدة، وانبثق عنها قضايا إنسانية حقوقية مدنية مثل: حقوق الإنسان، المواطنة، وقد "لاحظ إريك هامبرجر إريكسون Erik H. Erikson في مقالة عن سيرته الذاتية أنه عندما بدأ في استخدام مصطلحي الهوية idantity وأزمة الهوية idantity Grisis في الثلاثينيات

[1]– أمين معلوف، الهويات القاتلة، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 12.

[2]– نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص144.

[3]– حسام الدين علي مجيد، انبعاث ظاهرة الهويات، قراءة في منظور المفكر الكندي تشارلز تايلور، حكمة، 19يونيو2015.

والأربعينيات من القرن العشرين، أنهما يستندان بصورة طبيعية إلى خبرة النـــــــزوح، والهجرة الوافدة. والأمركة"[1].

والجدير بالذكر أن إريك إريكسون Erik Erikson يعود له الفضل في انتشار مصطلح الهوية، ومن سك عبارة أزمة الهوية قاصدا من خلالها فقدان الفرد لإحساسه بذاته وتماسكه الداخلي جراء انفصاله عن ثقافته.

"وفي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين كانت القضية هي الأعراق وليست الهجرة الوافدة، لاسيما موقع الأمريكيين من أصول أفريقية في المجتمع، وأثيرت أسئلة مزعجة عن واقع الحقوق المدنية في أمريكا، واستعداد الأغلبية لاستيعاب الأقليات، وأقترح أنه على الأمريكيين من أصول أفريقية أن يؤسسوا أنفسهم على أنهم أمة منفصلة"[2]، حيث انطلقت الهويات المهمشة والمقهورة في مسيرتها النضالية لتعترض وتقاوم الهويات المفروضة والمهيمنة عليها، بإعادة تشكيل وتحقيق هويتها والسعي للاعتراف بها.

وتضيف كاترين هالبيرن Catherin Halpern "أنه في نهاية الستينيات برزت الأقلية الأمريكية من أصل إفريقي، خصوصا بظهور منظمة "الفهود السود" سنة 1966، ثم حذت أقليات أخرى حذو حركة السود مطالبة بالاعتراف بخصوصيتها، وهذه الظرفية أنتجت "صحوة هوية حقيقية" في سنوات السبعينيات"[3].

من جهته، يؤكد ستيوارت هول Stuart hull أنه خلال "الستينيات والسبعينيات بدأ الاهتمام والتمحور حول قضايا غير الطبقة، فالحركات الاجتماعية نشأت وهي مهتمة بالعديد من القضايا والهويات منها: الأنوثة Peminism، صراع السود، التحرير الوطني، الحركات المناهضة للأسلحة النووية وحركات البيئة"[4].

---

[1]– آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، ص255.

[2]– المرجع نفسه، ص 275.

[3]–كاترين هالبيرن، مفهوم الهوية: تاريخه وإشكالاته، تر: إلياس بلكا. www.kalema.net

[4]– هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافية والهوية، تر: حاتم حميد محسن، ص 98.

انتشر في هذه الفترة ما يعرف بسياسة الهوية والسياسات الثقافية باستثمار كل من الهوية والثقافة في التحليل السياسي، الأمر الذي جعل الدراسات الثقافية تنظر لكل من الهوية والثقافة كمشكل ثقافي في إطار سياسي، تزايد الاهتمام بالهوية منذ السبعينيات نتيجة لما أصبح يعرف بسياسة الهوية وهو "مفهوم تم تطويره في سياق دراسات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، يشير إلى تلك الآليات والاستراتيجيات التي تحدد الموقع السياسي للهوية بوصفها كيانا مشكلا أو متخيلا"[1].

وهي سياسة ملتزمة تجاه الهويات المستضعفة والمهمشة تاريخيا مثل: الأقليات العرقية، الفئات المعرفة جنسيا، وهويات النساء عامة، "ففي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين باتت السياسات الثقافية أكثر اهتماما بفئات مختلفة –ظاهريا– عن جماعات المهاجرين الوافدين أو السكان الأصليين، أو الأمريكيين من أصول افريقية؛ أي جماعات معرفة على سبيل المثال: من خلال الجنوسة أو الميول الجنسية، أو الإعاقة، أو المعتقدات الدينية"[2].

التحمت الجماعات أو الفئات المعرفة هوياتيا من خلال النوع مثل النساء عامة أو الهويات الجنسية مثل: المثليين المعرفة في إطارها الاجتماعي. ودخلت المعترك السياسي لاسيما الوضع السياسي الأمريكي، بوصفها هويات مقهورة مهمشة ترمي إلى تحقيق هويتها بالاعتراف بها، ومقاومة كل أشكال ازدرائها ولقد تم اعتبار "الدراسات الثقافية (خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية) على أنها أكدمة لسياسة الهوية وبناء عليه كوريث لهذا التاريخ"[3].

والدراسات الثقافية "كانت على الدوم مسعى أكاديميا وحركة سياسية في آن واحد. فيندمج النقد الثقافي والسياسي في الدراسات الخاصة بالسينما والتلفزيون والرياضة، ويتحدى النشطاء -المعنيون بالطبقة والعرق والجنوسة – الدعاية السياسية القمعية للإعلام"[4].

---

[1]– ينظر: نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص46.

[2]– آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، ص257.

[3]– سايمون ديوزنغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015، ص243.

[4]– آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، ص249.

حيث تؤطر الدراسات الثقافية الثقافة خاصة ثقافة الصفوة والثقافة الجماهيرية بإطار سياسي فما هي حسبها إلا وسيلة للهيمنة. وقد انصب اهتمام "مدرسة فرانكفورت (أدورنو وهوركهايمر وماركوزه بصورة خاصة) بالتأثير القوي لوسائل الإعلام الجماهيرية في تشكيل الوعي الجماعي أو صناعة الثقافة Culture industry وهو المصطلح الذي صاغه أدورنو وهوركهايمر بغية الإشارة إلى عمليات وسائل الإعلام الجماهيرية وأثرها في تشكيل الهويات والوعي الجماعي"[1].

والتوجه ذاته سلكه مركز الدراسات الثقافية المعاصرة (cccs) بجامعة برمنجهام خاصة ستيوارت هول الذي أكد على "أهمية وسائل الإعلام في تشكيل الثقافات والوعي الجماعي"[2].

وسواء احتفت الدراسات الثقافية بالهيمنة أم أدت واجبها في مكافحتها فقد "جرى شطرها إلى ناحيتين: واحدة اصطفت مع الهويات المهمشة أو التابعة؛ والأخرى فهمت الهويات كأشكال من القيد والقسوة، أو حتى كجزء من البنية الاجتماعية للسيطرة"[3].

يستخدم مصطلح سياسة الهوية للتعبير عن تصنيف هوياتي قائم على الاختلاف من حيث: الدين، الإثنية، الجندرية...، لفئات مجتمعية تتشكل وتقدم ككيان مستقل. حتى ليصبح المجتمع أنوية هوياتية يناضل كل منها من أجل وجوده، وافتكاك، أو الحفاظ على حقوقه ومصالحه، وفي خضم العملية السياسية يتم الزج بهؤلاء خدمة لمصالح هويات أخرى في الأغلب ليست مضطهدة ولا مقموعة. فسياسية الهوية في الغالب الأعظم ليست ملتزمة بتقديم الهويات المقهورة والمهمشة، بقدر ما يستغل من خلالها هذا النوع من الهويات.

ومن مصادر انبعاث الهويات الجزئية ما ذكره ستيوارت هول Stuart Hull حول أثر العولمة (مفهوم العولمة استحدثه مارشال ماكلوهان عن القرية الكونية في أوائل ستينيات القرن الماضي)

تمخض عن عصر التنوير تراتبية مجتمعاتية وتصنيف هوياتي؛ فالاحتفاء بالفرد وتبجيل عقليته التي مكنته من تغيير واقعه وصنع مصيره، كرس وعزز مركزية الفرد الغربي/الرجل الأبيض، ومن ثم

---

[1]- نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص83.

[3]- سايمون ديوزنغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر:ممدوح يوسف عمران، ص245.

مركزية المجتمعات الغربية التي امتلكت الوسائل التكنولوجية والاتصالية؛ وسائل القوة والهيمنة التي مكنتها من احتكار المجال السياسي والاقتصادي مما حدا بـــ بيير بورديو Pierre Bourdieu إلى القول: "بأن من يملك السلطة الشرعية، أي السلطة التي تمنحها القوة هو القادر على فرض تعريفه لنفسه ولغيره"[1].

المعرفة عززت قوة هذه المجتمعات ومنحتها سلطة لتشكيل وتصنيف الجماعات الأخرى وتفكيكها "وهو ما عبر عنه ديكارت Descartes حين أشار إلى أن أوروبا تتميز عن الأقوام المتوحشة والهمجية بتشييدها التيار العلمي، وجعل عصر النهضة –حسب هيجل– الأوروبيين يدركون أنهم أصبحوا قادرين على قيادة العالم كله"[2]. ومن صور تجسيد هذه المركزية الغربية الحملات الاستعمارية التي شنتها على الشعوب المغايرة بغية الاستحواذ على أراضيها وثرواتها ظاهريا ولكنها ترمي إلى مسخ ثقافتها وهويتها باطنيا. فالهيمنة العسكرية لم تكن إلا هيمنة ثقافية، فأصل الصراع ثقافي هوياتي.

ورغم حديث فلاسفة الأنوار والعقد الاجتماعي عن التسامح مع الآخر وعدم نبذه وعزله، وجهودهم المبذولة في التكفير عن الحقب الاستعمارية والأذى الذي لحق الإنسانية جراء هذا الاستعمار، والحديث عن إنسان كوني خيِّر لا يمكن لاختلاف الهوية أن يحط من إنسانيته ولا العقائد الدينية أن تنقص من قيمته[3].

إلا أنها ظلت مقولات ولم تحرك في واقع الصراعات المستعرة بين الشرق والغرب قيد أنملة، حيث تشكل الهوية بؤرة الصراع، ذلك أن الأنا المركزية الغربية تهدف إلى سلخ ومسخ الآخر عن هويته الثقافية، وغربنته، "وذلك أنه يوجد تلازم واضح بين الأخرنة أو التأخرن والترعة

[1]– دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم مقداد، ص102.

[2]– خالد حامد، النسق المجتمعي وأزمة الهوية، الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ص345.

[3]– ينظر: سلمى بنت محمد عبدالله باحشوان، عادل محمد الصالح، الهوية، التأصيل وإيحاءات المعنى، مجلة الأثر، ع28، جوان2017، ص69.

الاستعمارية، فكلاهما يمارس قوة معينة مع اختلاف في كيفية ممارسة هذه القوة، إذ لم تعد القوة تمارس من فوق (قوة كولونيالية) بقدر ماهي فرض لنموذج ثقافي وحضاري على الآخر"[1].

وقد عملت الجماعات المهيمنة على تنميط عقليتها وفرادتها بالقضاء على التمايز والتعدد الثقافي واختزال الاختلاف الهوياتي، وإنشاء فرد كوني ومجتمع كوني بهوية وثقافة كونية عالمية مصاغة وفق المعيارية الأحادية، "حيث تتجه الهويات نحو التشكل من خلال تخفيض مقام هويات معينة أخرى أو شيطنتها، ففي حالة تشكيل الهويات المهيمنة اجتماعيا يعتمد مفهوم الأبيض بشكل كبير على ذم المجموعات ذات ألوان البشرة الأخرى"[2].

وردا على ذلك، تقوم الجماعات المهيمنة بممارسة تصنيفية يتحدد من خلالها النحن والهم بناء على السمات الثقافية التي تختلف بها عن الجماعات التابعة، مقللة من قيمة هذه القيم والسمات الثقافية وهذا من منظور دوني كوش "يشكل ذريعة لتهميشهم أي لجعلهم أقلية، إن شدة اختلافهم تمنعهم من المشاركة في قيادة المجتمع، والعالم بل هو تأكيد هوية شرعية هي هوية المجموعة المهيمنة وقد يتطور الأمر ليتحول إلى سياسة فصل عرقي للجماعات الأقلياتية"[3].

باتت العولمة/الأمركة تهدد الهوية المتميزة والأصيلة للفرد والمجتمع منتهجة سياسة التجاهل للتمايز والخصوصية نافية التعدد الثقافي للهويات. وفي ظل ذلك، يؤكد المفكر المصري عبد الوهاب المسيري "ضرورة أن تمارس الهوية وظيفتها كشكل أساسي من أشكال المقاومة شرط ألا تتحول إلى "غيتو" يدخل فيه الإنسان ويتخندق"[4].

فعلى الهوية أن تؤدي وظيفتها في خضم هذه الممارسات السياسية والأيديولوجية، عليها أن تؤدي وظيفة التوحد والالتحام لغاية الدفاع عن الذات ضد أي محاولة للفسخ والانحلال أو التماهي.

---

[1]- هجيرة بوسكين، تمثلات الأنا والآخر في رواية المرفوضون لإبراهيم سعدي، المنهل دراسات أدبية، ع13. almanhel/com/fiies/2/65022

[2]- سايمون ديوزنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر:ممدوح يوسف عمران، ص246.

[3]- دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم مقداد، ص103.

[4]- عبد الوهاب المسيري، الهوية والحركة الإسلامية، حاورته: سوزان حرفي، دار الفكر، دمشق، ط2، 2010، ص147.

فالتوظيف السياسي والأيديولوجي للهوية في الراهن جعل منها ذريعة بيد المهيمنين والقامعين لتعزيز سلطاتهم والحفاظ على مصالحهم. وشحنة تعبئة لمسار المقموعين الراغبين في افتكاك الاعتراف بهم كجماعة لها ثقافتها وهويتها المتفردة رغم الاختلاف الكامن في بنيتها.

تحتفي الدراسات الثقافية بمختلف الأشكال والممارسات الثقافية، والتي تتحدد في إطار عام يسمى الهوية، حيث إن بنية الهوية ثقافية، وهوية الفرد تتحدد بانتمائه لثقافة مجتمعه ومشاركته لهم فيها؛ ومن منطلق أن الثقافة تمنح الفرد هويته يرى ديفيد تشاني David cheney أن "الثقافة هي دوما الجسر الذي يربط بين الأفراد وهوياتهم الجمعية"[1].

يتواشج مصطلح الثقافة بمصطلح الهوية حتى كأن لا فروق بينهما عند بعض الدارسين، إذ يذهب محمد العربي ولد خليفة إلى أن: "هناك ما يقترب من التطابق بين المفهوم الذي نحدده للثقافة والمفهوم الذي نحدده للهوية"[2].

ويتعذر الفصل بينهما عند عبد العزيز التويجري الذي يرى "أن ما من هوية إلا وتختزل ثقافة، وقد تتعدد الثقافات في الهوية الواحدة، كما أنه قد تتنوع الهويات في الثقافة الواحدة، وذلك ما يعبِّر عنه بالتنوع في إطار الوحدة، فقد تنتمي هوية شعب من الشعوب إلى ثقافات متعددة، تمتزج عناصرها، وتتلاقح مكوناتها، فتتبلور في هوية واحدة"[3].

يتعاضل مصطلح الثقافة بمصطلح الهوية لأن المفاهيم المتعلقة بهما قد ولدت في آن واحد. ورغم ذلك يقيم دوني كوش (D. Koch) فروقا فاصلة بينهما بقوله: "ليس من السهل خلط أحدهما بالآخر، إذ يمكن للثقافة أن تعمل بدون وعي للهوية، بينما يمكن لاستراتيجيات الهوية أن تعالج الثقافة أو تغيرها، وبالتالي لا يبقى هناك شيء مع ما كانت عليه في السابق، تنشأ الثقافة، في جزء

[1]– آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، ص261.

[2]– محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003، ص108.

[3]– عبد العزيز التويجري، الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية، www.islamtoda.net

كبير منها، عن عملية لاواعية، أما الهوية فتحيل إلى معيار انتماء يجب أن يكون واعيا، لأنها، أي الهوية تقوم على تعارضات رمزية"[1].

توجه الثقافة السلوك العام للفرد من خلال ما ترشح في ذاته من خبرات وأفكار وسلوكيات متفق عليها في بيئته، في حين أن الهوية هي وعي الفرد بخصوصيته وقسماته التي تمكنه من الانتماء إلى الجماعة وتبنِّي أفكارها ومعتقداتها، ويرى أليكس ميكشيللي Alex Mucchiell أن وعي الذات هو المحدد لهويتها بقوله: "لا يمكن لنا تعريف هوية كائن اجتماعي ما من غير العودة إلى الشعور بالهوية الذي يوجد بشكل طبيعي في وعي الكائنات العاقلة"[2]، وبما أن الثقافة روح الهوية فإن الهويات تتحدد وتتشكل باختلاف وتماثل الثقافات من خلال تصنيف لِلنَحْنُ والهُمْ.

بتوليف المصطلحين طُرح مصطلح الهوية الثقافية، التي تمثل بحسب فاطمة الزهراء سالم "جملة الخبرات الاجتماعية، والحكمة الأخلاقية والدينية والاتفاقات الأيديولوجية النظرية التي يصوغها مجتمع ما، بحيث تصبح تلك الخبرات والاتفاقات النظرية قوانين ملزمة ومحكات أساسية، ليس من اليسير اختراقها أو العبث بها محاولة تغييرها، لا من أجل تطويرها والارتقاء بها"[3].

إن الهوية الثقافية منظومة من الأنساق والنظم والظواهر التي يصوغها مجتمع ما، مشكِّلة بنيته الذهنية التي تتحكم في سلوكيات أفراده، كيان صائر ومتغير يغتني بخبرات وتجارب أهله وفق الامتداد الزمني، أو بتفاعلاته مع الهويات الثقافية المجاورة سلبا أو إيجابا.

لا تتعامل الدراسات الثقافية مع الهوية وفق التصورات التقليدية التي تعتبر الهوية حقيقة جوهرية أصيلة، ثابتة رغم ما يطرأ عليها من متغيرات خارجية، ومن حيث هي ماهية مكتملة، ومعطى سابق لوجود الفرد، بل من حيث هي كينونة متغيرة، وغير مستقرة "واقعيتها واقعة متخيلة (..) تتحصل عليها من خلال عملية يسميها إدوارد سعيد وكيث وايتلام Keith Whitelam التلفيق، أو

[1]- دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، ص96 ص97 .

[2]- أليكس ميكشيللي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات، دمشق، ط1، 1993، ص12.

[3]- فاطمة الزهراء سالم، نحو هوية ثقافية عربية إسلامية، ص31.

الاختلاق Inrention، والفبركة Fabrication، كتلك العملية التي تم من خلالها اختلاق تاريخ قديم لإسرائيل بعد أن تم إسكات التاريخ "الفلسطيني"[1].

حيث يرى كيث وايتلام Keith Whitelam من خلال كتابه اختلاق إسرائيل القديمة إسكات التاريخ الفلسطيني الذي ترجمته سحر الهنيدي عام 1999، أن الجماعات تصوغ هويتها المختلقة عن طريق عملية سياسية بالدرجة الأولى.

هوية مخترعة/متخيلة تبعا للسياقات الثقافية والتاريخية، والدراسات الثقافية تبعا لذلك "تدرس السياقات التي يقوم الأفراد أو الجماعات داخلها ومن خلالها بتكوين هوياتهم أو فهمهم لذواتهم والتعبير عنها وحمايتها"[2]، سياقات متغيرة باستمرار تستعمل فيها الهوية بمدلول متغير ولتأدية وظائف متغيرة، فصوغ وتشكيل الهويات التابعة والمهمشة يتم ببلاغة اختزالية من طرف الهويات المهيمنة دون أن يتم إشراكها في ذلك كونها أساس الخطاب، وهذا ما بينه ناقد ما بعد الاستعمارية هومي بابا Homi Bhabha حيث "إنه يجري بانتظام الإفصاح عن الهويات (التابعة) بعبارات ليست عباراتها، بل هي عبارات الفئة المهيمنة(..)، إذ ليست الهوية التابعة، في الاستعمارية، تعبيرا صرفا عن شخصيتها الخاصة المميزة بل يجري الإفصاح عن هوية المجموعات التابعة ضمن ممارسات دالة تقلد المفاهيم (أو الخطب) التي أفصح المستعمر عنها وتحل محلها"[3].

وترتبط الهوية في ظل التيارات الثقافية المنشغلة بها مثل الدراسات الما بعد الكولونيالية والنقد النسوي بأسلوب الحياة؛ حياة مبنية على حرية الاختيار، وحرية الممارسة، وحرية الانتساب؛ وبفقدان الفرد لحريته يفقد وجوده ويغترب عن ذاته وهذا ما يراه حسن حنفي في قوله: "الهوية تعبير عن الحرية، الحرية الذاتية، والهوية إمكانية قد توجد ولا توجد وإن وجدت فالوجود الذاتي، وإن غابت فالاغتراب"[4]، فالفرد له كل الحرية في صنع وتشكيل هويته، والتي تتحدد تبعا لانتماءاته

[1]– نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص131.

[2]– أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014، ص701.

[3]– سايمون ديوزنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، ص248.

[4]– حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص11.

المتعددة (مكان، دين، ثقافة...)، ومن منظوره البنيوي الماركسي يطرح لوي ألتوسير Lauis Althusser في المقابل مقولة (الذات المؤدلجة)، و"الأيديولوجيا في تعريف ألتوسير، هي أقرب إلى مفهوم الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي، حيث الإنسان يوجد على سجيته وطبيعته ومن ثم يتم تحويله إلى كائن ثقافي من خلال جملة من الأعراف والممارسات والاستراتيجيات"[1].

فلا يمكن للذات أن تحيا دون هوية تمنحها كيانا خاصا، دون هذا المعطى الجاهز، الأسبق في وجوده من وجود الذات، الممنوح من قبل المجتمع ومؤسسات التنشئة الاجتماعية: العائلة، المدرسة، ووسائل الاتصال الجماهيري، "التي تضع الذات دوما محل المساءلة أو تمطر الذات بوابل من تأثيراتها، وبذلك تقوم هذه المؤسسات بتحديد موضع الفرد -ذكرا كان أم أنثى- داخل المجتمع"[2].

يشكل الفرد وعيه وثقافته وهويته بتأثير من مؤسسات وممارسات مجتمعه، فأيديولوجية مجتمعه تؤثر في سلوكه، وتحدد طرق تفكيره، وتعبيره عن مشاعره ومعتقداته، بالمختصر تؤثر في أسلوب عيشه. فالهوية سلوك ممارس من قبل الفرد موجهة بشكل عام من بنية ذهنية متعلقة بالأفكار القبلية الخاصة بالمجتمع.

إن الوجود الجوهري للهوية لم يعد قائما في ظل الدراسات الثقافية رغم أن ممارسات خطابات الجماعات المهيمنة عن الهوية لا تزال تؤيد الجوهرية من حيث أن للفرد/الجماعة هوية أصيلة؛ سمات تنبع من داخله يتمايز بها، بل لا وجود لهوية صافية فهي "هجين، وفي الغالب عملية متقطعة من الاختراع"[3].

تتشكل على فكرة التعددية الثقافية أو الهجنة، ويحتفي دعاة التعددية الثقافية بتنوع أمريكا، حيث إن الهوية الثقافية في أمريكا تجاوزت العرقية إلى الهويات الأقلية من مهمشين ومستعمرين، وفي رفضه لمبدأ الهوية النقية وطرحه المفهوم البديل لها (الهجنة) يرى إدوارد سعيد أن "جميع

[1]- نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص82.

[2]- أندرو إدجار بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، ص705.

[3]-آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، ص261.

الثقافات[..] منشبكة إحداها في الأخريات؛ ليست بينها ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحدية، وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة، بقدر ما يصدق على العالم العربي الحديث"[1].

وطالما أن لا هوية أصيلة، والثقافات هجينة، فينبغي تجاوز التصورات المغلقة عن الهوية من حيث العرق أو الإثنية والانفتاح على فكرة التعددية الثقافية، والتي تشكل بحسب إدوارد سعيد "الأساس الحقيقي للهوية اليوم، حيث لا تؤدي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة، وتجاوز الحدود. وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة، وإنه لعلى قدر كبير من الأهمية أن نتذكر ذلك في وقت يحاول فيه متطرفون مثل صامويل هينتجتون Samuel Huntington أن يقنعوا العالم بأن صدام الحضارات أمر محتوم لا مفر منه"[2].

تتبنى الدراسات الثقافية موقفا مضادا للجوهرية والواحدية والانغلاق الهوياتي، وتنظر إلى الثقافة والهوية في بعدها الإنساني الأوسع، في كليتها، في وحدتها العضوية مع الاعتراف بالتنوع والتمايز. ذلك أن "الواحدية التي تقطن كيان الهوية هي التي تفرض هذا الاستبعاد وهي التي تحول الآخر إلى عدو يجب القضاء عليه"[3]، كحتمية تاريخية.

[1]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2014، ص70.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- عبد الوهاب المسيري فتحي التريكي، الحداثة وما بعدها، دار الفكر، 2003، ص199.

الفصل الثاني: النقد الثقافي، مفهومه، مقولاته وعلاقاته

1- النقد الثقافي ضبط مفاهيمي.

2- علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي.

3- مقولات النقد الثقافي.

4- تبيئة النقد الثقافي عربيا.

5- النقد الثقافي والدراسات الثقافية.

1- النقد الثقافي: ضبط مفاهيمي

من الصعوبة بمكان وضع حد واضح ومتفق عليه لمصطلح النقد الثقافي، حيث ارتبط تشكل مفهومه بحقلين معرفيين: الدراسات الثقافية التي يتداخل ويشترك معها في المفاهيم والاهتمامات (الأنا والآخر، الذكورة والأنوثة، المركز والهامش)، والبنيوية وما بعد البنيوية باستحاء الأدوات المنهجية النظرية والتطبيقية.

ساعد تطور الدراسات الثقافية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر على إنضاج النقد الثقافي، فقد اقترن بالدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنجهام التي أولت الاهتمام بثقافة الجماهير وتفاعلها مع وسائل ترويجها وطرائق استهلاكها، وتعتبر الدراسات الثقافية مصطلحا تجميعيا ينفتح على حقول معرفية متعددة ومختلفة، تدرس الأشكال الثقافية من طقوس واحتفال ولباس وأدب شعبي إلى جانب الأدب الرسمي، بغية فهم ممارساتها في ظل علاقتها بالسلطة، ولكشف الهيمنة وأشكال مقاومة هذه الهيمنة في اطار سياقاتها الاجتماعية والسياسية.

ومن مفرزاتها النقد الثقافي الذي يتحدد في ظل علاقته بها تحديدا عاما، كما ذهب آرثر أيزا برجر Arthur berger إلى اعتباره "نشاطا وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته"[1]، فهو ممارسة غير مستقلة بذاتها، مائعة، موضوعها غير محدد سلفا، يتم تناولها له بتشربها لمعطيات الحقول المعرفية الأخرى المحيطة بما في ذلك النقد الأدبي.

والتحديد ذاته اعتمده عديد الدارسين العرب من هؤلاء الناقد صلاح قنصوة الذي خلع عنه صفة المنهج أو المذهب أو النظرية، كما لم يعده مجالا أو فرعا معرفيا، إنما هو -حسبه- "ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص، سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة"[2].

---

[1]- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص13.

[2]- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2007، ص05.

إلى جانبه، نجد الباحث الجزائري حفناوي بعلي يعرف النقد الثقافي على أنه "نشاط وليس مجالا معرفيا قائما في ذاته، وهو لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء، بين الجوانب الجمالية والأنثربولوجية"[1]، وتأثير تحديد آرثر أيزا برجر Arthur Asa Berger للنقد الثقافي جد واضح فيما ذهب إليه حفناوي بعلي قلبا وقالبا، ليغدو بذلك النقد الثقافي في ظل ارتباطه بالدراسات الثقافية نشاط/ ممارسة/ فاعلية تتناول كل شيء له علاقة بالثقافة ولا تتحدد بشيء.

استطاع النقد الثقافي أن يجد لنفسه مكانة في الساحة النقدية الأمريكية والأوروبية على حد سواء منذ تسعينيات القرن الماضي، ولكن قبل تشكله معرفيا ومنهجيا شهد مصطلح النقد الثقافي تداولا في العديد من المؤلفات الغربية في فترة أسبق من ذلك، إذ يذكر كل من ميجان الرويلي وسعد البازعي أن "إحدى الإشارات المبكرة والمهمة إلى النقد الثقافي ترد في مقالة شهيرة للمفكر الألماني تيودور أدورنو تعود إلى 1949 عنوانها (النقد الثقافي والمجتمع)"[2].

وحقيقة الأمر، أن تيودور أدورنو Theodor Adorno أحد الأعضاء المؤسسين لمدرسة فرانكفورت*، ويعد أول من بلور مفهوم النقد الثقافي "ففي كتابه مشاورات الصادر عام 1951، يأتي الفصل السابع بعنوان النقد الثقافي والمجتمع وفيه يطرح أدورنو أن النقد الثقافي مفهوم برجوازي أنتجه المجتمع الاستهلاكي ولابد أن نعني حقيقته بوصفه كذلك، فهو يحوّل الثقافة إلى سلعة، ويخضعها لدوائر التشيؤ والتسليع والاستهلاك"[3].

صاغ أدورنو Adorno مصطلح تصنيع الثقافة في كتاب (جدل التنوير) الذي ألفه رفقة هوركهايمر Horkheimer عام 1947، حيث انصب اهتمامه بتحليل صناعة الثقافة؛ وكيف أصبحت الثقافة الشعبية/الجماهيرية والفنون بضاعة مصنعة، "تهدف إلى التلاعب بأفراد المجتمع وجعله سلبيا

---

[1]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص11.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص306.

* تمثل أحد المراكز المهمة للدراسات الثقافية.

[3]- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم، ط 1، 2017 ، ص443.

وعاجزا عن طريق استهلاك المتع السريعة والمغرية عن طريق وسائل الإعلام والاتصال الحديثة التي تمتلخ الأفراد من واقعهم وتجعلهم يركضون لاهثين وراء بضائع المدنية البراقة بغض النظر عن ظروفهم المعيشية"[1]، وأن هذه البضاعة الثقافية تولد في أفراد المجتمع حاجات نفسية يتم إشباعها من خلال البضائع الصناعية، ومن ثم تغدو الثقافة الجماهيرية أداة للهيمنة على هؤلاء الأفراد الذين يكتفون بدور المستهلك.

وقد انتقد أدورنو Adorno النقد الثقافي في المجتمع الأوروبي في نهاية القرن التاسع عشر، ورأى أنه قد حاد عن دوره الحقيقي، وأنه موجه وصنيع إيديولوجي، لعب دور السمسرة بين المنتج والمستهلك.

ومن بين المؤلفات التي ذكرها ميجان الرويلي وسعد البازعي كإشارة لوجود النقد الثقافي، وإن لم تخض في مفهومه (المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحوار التاريخي) للفيلسوف الألماني يورغن هابرماس Jurgen habermas، إلى جانب "دراسة مهمة للمؤرخ الأمريكي هيدن وايت Hayden White بعنوان (بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي) عام 1978، يشير فيه إلى أن الخطابات الموظفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيرا عما يعتمد عليه الأدب. وواضح أنه اعتبر تحليله لذلك التداخل الخطابي نوعا من النقد الثقافي"[2].

بيد أن الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في ثمانينات القرن العشرين وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية بإصدار مجلة (النقد الثقافي) عام 1985 في جامعة مينيسوتا. وفي محاولة تحديد هدف النقد الثقافي ذكر محررا المجلة جيرالد جراف Gerald Graff وريجنالد جيبونز Reginald Gibbons أن "الهدف من وراء النقد الثقافي يمكن التعبير عنه بأقصى قدر من الشمولية على أنه دراسة القيم والمؤسسات والممارسات والخطابات الموروثة في إطار أصولها وتكوينها وآثارها

[1]- إبراهيم الحيدري، أدورنو وتصنيع الثقافة. almadapaper.net

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص307.

السياسية والاجتماعية والجمالية"[1]، حيث وجدا أن نقد الأعمال الأدبية لا يتم بمعزل عن السياق التاريخي والاجتماعي والفلسفي.

في ذات الفترة، اهتم الناقد الأمريكي فنسنت ليتش Leitch vincent بالنقد الثقافي خاصة في مؤلفه (النقد والطابو: النقد الأدبي والقيم) عام 1987، وفي عام 1992 أصدر مؤلفه (النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة)، مسميا مشروعه بالنقد الثقافي جاعلا منه "رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب، وهذا ليس تغيرا في مادة البحث فحسب، لكنه أيضا تغير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقد"[2].

يقوم النقد الثقافي عند ليتش Leitch على ثلاثة خصائص:

أ– "لا يؤطر النقد الثقافي عمله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاب أو ظاهرة."[3] حيث يتجاوز النقد الثقافي العناية المؤسساتية بالنص النخبوي، ويتناول بالدراسة النصوص والخطابات بمختلف أشكالها، النخبوية والشعبوية (كالنكتة الشعبية، الأغنية الشعبية، الحكاية الشعبية، المسلسلات التلفزيونية)، على حد سواء.

تستند منهجية ليتش Leitch في" التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي وما هو غير جمالي"[4].

---

[1]– فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص410.

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ص31 ص32.

[3]– المرجع نفسه، ص31.

[4]– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص79. www. alukah. net

ب- "من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية. من مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي"[1]، إذ يرى ليتش Leitch أن جوهر قصور المناهج الشكلانية هو انشغالها واشتغالها الصارم في دراسة النص من حيث الداخل وليس من حيث أدبيته، وكونها تعنى "بقراءة النص من الداخل والنقد بحدوده الشكلية، أي عدم الدخول في أية مسائل تتصل بالثقافة خارج النص عموما، ويرى أن الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في تلك الاتجاهات الشكلية، أي في كونها تمارس نقدا أدبيا، وإنما في تقييدها للنقد الأدبي بحيث لا يخرج عن أطر الأدب"[2]، لذا يعتمد النقد الثقافي عند ليتش Leitch على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة والاستعانة بالتحليل المؤسساتي.

ج- "إن الذي يميز النقد الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارث ودريدا وفوكو، بخاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، معها مفاتيح التشريح النصوصي كما هي عند بارث، وحفريات فوكو"[3].

"إن منهجية ليتش هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات، بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناها، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية، مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الأيديولوجية"[4]، والأنظمة العقلية واللاعقلية شبكة متداخلة من الأنساق والممارسات والتمثيلات والمؤسسات الفاعلة في الثقافة.

وقد بلور ليتش Leitch منهجيته باستثمار فلسفة ما بعد الحداثة، وآراء ما بعد الماركسية مسميا إياها بما بعد الحداثة أو ما بعد الماركسية، تبنى المنهجية الليتشية المسماة بالنقد الثقافي على مستوى

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص31.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص308.

[3]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 32.

[4]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص79.

النقد الأدبي العربي الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي صاغ له تعريفا بقوله: "النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنى بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي"[1]، ومن ثم يمكن اعتبار النقد الثقافي نظرية ألسنية تمتح من الحقل الألسني، ذات مضمون ثقافي؛ كونها تعنى بالمضامين الثقافية ومتابعة عملية تلقي الثقافة وتأثيراتها، تهتم بالأنظمة العميقة للخطاب. وقد عده آرثر أيزا برجر Arthur Asa Berger "نظرية جديدة في النقد تقوم على البحث عن الثقافي في النصي وعن النصي في الثقافي، وهو ما يعني لأول مرة، قيام النقد بوظيفة معالجة الأعمال الأدبية في ضوء عدة سياقات ثقافية متقاطعة فيما بينها"[2].

وهو ممارسة نقدية تعتمد في دراسة النصوص والخطابات على الأدوات النقدية التقليدية، تربط النصوص والخطابات بجميع أشكالها (رسمية، شعبية) بسياقها الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي. تتجاوز الاهتمام النقدي الأدبي المؤسساتي الذي بقي "رهين النص البلاغي/ الجمالي؛ لاهتمامه - فقط- بالألفاظ وطريقة التعبير بها تلك الطريقة المتوارثة والمحكومة بمجموعة من المعايير التي من خلالها تتم قراءة النص بمدى موافقته لها يتم الحكم عليه"[3]، ومن ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية، ومجازات شكلية موحية، بل أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية"[4].

وقد أطلق عليه الناقد آرثر أيزا برجر Arthur Asa berger مصطلح المظلة Umbrella term كونه يقوم في تشكله المنهجي النظري والتحليلي على تبني سياسة اللاحد واللاقيد، بل الانفتاح على مجموعة من المناهج النقدية بالأخذ أو النقض، وعلوم إنسانية وحقول معرفية واتجاهات ثقافية من

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص87.

[2]- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ص35.

[3]- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، واسط، ع 13، نيسان 2013، ص 10.

[4]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص76.

مثل: البنيوية، السيميائية، التفكيكية، التأويل، علم النفس، علم الاجتماع، التاريخ، الأنثروبولوجيا، الفلسفة، الماركسية الجديدة، التاريخانية الجديدة، النقد النسوي، والنقد الكولونيالي، والتي من شأنها إزاحة الستار عن النسق المضمر في النص والمحرك له، وما يمارسه من فاعلية وتأثير.

ينفتح النقد الثقافي على مختلف المناهج والمجالات والمعارف في دراسته للسلطة والسياسة، الجندر، الآخرية/الغيرية، الهيمنة والخضوع، العرق والهويات المهمشة، والمواضيع المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأكاديمية، كما ينكب على الأعراف غير المقبولة مؤسساتيا، وبهذا تتحول ثقافة الهامش إلى ثقافة المركز[1].

تجدر الإشارة إلى ذلك التهافت الذي يمارسه بعض الدارسين والنقاد العرب في البحث عن ملمح أو مقابل في التراث النقدي العربي لأي جديد نقدي غربي سواء في المصطلح أو المنهج أو الممارسة، والأمر لا يقتصر على الدرس النقدي بل الدراسات اللغوية والمعرفية عامة. والحال كذلك مع النقد الثقافي الذي قد يفهم من ظاهر لفظه أنه نقد للثقافة.

وحقيقة الأمر أن هناك من يرى أن النقد الثقافي يمكن أن يكون مرادفا للنقد الحضاري كما مارسه طه حسين وعباس محمود العقاد وعبد الله العروي ومحمد عابد الجابري، وهذا ما يراه ميجان الرويلي وسعد البازعي، إذ يمكن -بحسبهما- اعتبار "النقد الذي قدمه الكتاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقدا ثقافيا، أي بوصفه استكشافا لتكوين الثقافة العربية وتقويما لها، يصدق ذلك على ما كتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع، والسياسة، وغيرها مما يتماشى مع الثقافة ويشكل نقدا لها"[2]، ويعرفان -تبعا لذلك- النقد الثقافي على أنه "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها"[3]، ولكن هذا الرأي بعيد عن الصحة والموضوعية إذ أن ما ذكراه لا يعد نقدا ثقافيا إنما هو اشتغال

[1]- ينظر: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص85.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص302.

[3]- المرجع نفسه، ص305.

في نقد الثقافة "ولسنا نعني بالنقد الثقافي نقد الثقافة، وإنما نعني به قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المضمرة التي تختبئ تحت عباءة الجمالي في النقد الأدبي"[1]، وهذا ما يذهب إليه عبد الله الغذامي بقوله: "نميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)"[2].

و"ليس مجرد التحدث عن شأن ثقافي هو ما يجعل الخطاب نقدا ثقافيا، فليس بالضرورة أن يكون كل من كتب عن قضية فلسفية صار فيلسوفا بمجرد أن حكى في موضوع فلسفي من دون أصول معرفية ومصطلحية خاصة، وكذا هي حال النقد الثقافي التي هي أصل معرفي وليس مجرد ممارسة للكتابة فيما هو ثقافي، إذ أن العمل في النقد الثقافي قائم على آلية منهجية تأطرت بأفكار ما بعد الحداثة وأخذت حيزها وتشكلت المباني النقدية منها"[3].

في حين يرى حفناوي بعلي أنه " لا يمكن أن نفصل فصلا تاما بين نقد الثقافة والنقد الثقافي، لأن الثقافة نصوص، والأدب نصوص. الفارق هو في آليات وجماليات معاجم التشكيل، التي تميز النص الأدبي عن النص الثقافي، إذن، فالنقد الأدبي ونقد الثقافة، يتكاملان ليشكلا النقد الثقافي"[4].

[1]- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، اجراءاته، ص12.

[2]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص37.

[3]- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، ص12.

[4]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص52.

2- علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي

كثير من الدراسات تتطرق إلى وصف علاقة النقد الثقافي بغيره من الحقول المعرفية والعلوم الإنسانية المنفتح عليها في دراسته للنصوص والخطابات الثاوية ضمنها أنساقا ثقافية. بل الأكثر من ذلك علاقته بالنقد الأدبي، حيث ينهض النقد الثقافي في مشروعه على أنواع من مناهج النقد الأدبي، إما استعارة وتمثلا لآلياتها أو رفضا لمنطلقاتها.

وفي طليعة منطلقات النقد الأدبي قيمة النص الجمالية وهذا ما يشير إليه تعريف رينيه ويليك للنقد الأدبي بأنه "إنشاء على الأدب يشمل وصف أعمال أدبية وتحليلها وتفسيرها. مثلما يشمل تقويمها ومناقشة مبادئ الأدب ونظريته الجمالية"[1].

نقد يعتمد على معايير معينة في مراودة المكونات الأدبية للنص. وفي هذا الصدد يرى عبد الله الغذامي "أن النقد الأدبي، قديما وحديثا، لم يتعامل إلا مع النصوص التي تعترف المؤسسة الثقافية الرسمية بأدبيتها وجماليتها واستبعد النصوص والظواهر الثقافية الأخرى التي لا تحظى باستحسان تلك المؤسسة التي وضعت معايير صارمة لتقنين ما هو جمالي وما هو غير جمالي"[2]، ومن ثمة ينظر النقد الثقافي للنص الأدبي بوصفه حادثة ثقافية دون النظر إلى بلاغياته القولية أو انعدامها، وما يحيل عليه من مسارات ثقافية.

والفارق الجوهري بين مرامي النقد الأدبي ومرامي النقد الثقافي يوضحه عبد الله الغذامي باعتبار أنّنا "في الأدب نقرأ الجمالي، وفي النقد الأدبي نبحث عن الجمالي أو ما يعيب هذا الجمالي، أي أنّنا في إطار النص، أما الثقافة والنقد الثقافي، فإننا نقرأ النسق ونكشف عن تكوينات الخطاب بوصفه صناعة الأنساق وليس إنشاء النصوص"[3].

فالنص أو الأدب على العموم "لا يتم تقييمه أو تقويمه في النقد الثقافي والدراسات الثقافية باعتبار نقاء نصه، ولا بسبب ما يحققه من إمتاع أو متعة، ولا بحسب استبصاره لروح المبدع أو

---

[1]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص15.

[2]- عبد الله الغذامي، في محاضرة ألقاها مطلع سنة 2002، مؤسسة عبد الحميد شومان.

[3]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص154.

الفنان، ولا بجماليات تراكيبه، ولكن النقد الثقافي، يقوم الأدب بمدى ما يحققه من فاعلية في الواقع الاجتماعي ذلك أن القوة الدافعة للنقد الثقافي ليست في وضع العمل الأدبي داخل منظومة من الأشكال الجمالية، ولكن بوضعه داخل شبكة من الأشكال والأعمال الثقافية الأخرى سعيا من أجل تنمية ذات اجتماعية أرقى وعالم إنساني أفضل"[1].

وفي حديثه عن علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي يرى شكري عزيز ماضي أن النقاد قد سلكوا في ذلك مناحي شتى: منهم من يرى أن النقد الثقافي أشمل من النقد الأدبي على اعتبار "أن النقد الثقافي –عموما– ينظر إلى النص الأدبي بوصفه حدثا تاريخيا ثقافيا بالدرجة الأولى بصرف النظر عن مستواه الجمالي الرفيع أو الوضيع. وهناك من ينظر إلى النص بوصفه حدثا جماليا / ثقافيا أو ثقافيا/ جماليا أي أن أبعاد النص الجمالية والثقافية لا تنطوي على تعارض أو توتر، وهنا تصبح مساحة الاهتمامات المشتركة بين النقديين (الأدبي/ والثقافي) كبيرة"[2]، وقد اندفع التاريخانيون الجدد إلى تقليص الهوة بين الجمالي والأدبي، وكما يقول جرينبلات Greenblatt "إلى الاحتفاء بالوظيفة الجمالية المحققة في النص من أجل فحص الأشكال الأيديولوجية والمادية الخاصة بإنتاج الطبقة الاجتماعية"[3]، حيث تغدو المقولات البلاغية والصور الفنية محفزات بيد المحلل الثقافي للكشف عن المضامين النسقية في النص المشكل من الجمالي والثقافي معا.

وفي سياق آخر، يبرر عبد الله الغذامي دعوته لموت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي بديلا عنه بقوله: وأن النقد الأدبي أدى دورا مهما في الوقوف على جماليات النصوص، ولكن النقد الأدبي، مع هذا على الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عبادة الجمالي[4]، ويبرر – إلى جانبه– معجب الزهراني طرح النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي "لا لكون هذا الأخير فقد سبب وجوده أو وظيفته وإنما لأن الذات

[1]– فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، ص263.

[2]– شكري عزيز ماضي، العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، ع1، كانون أول 2009، ص97ص98.

[3]– يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص 123

[4]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص07.

الباحثة لم تعد تقنع بالانشغال بشاعرية النص وتقنيات تأليفه النحوية والبلاغية بل بمنظومات الأفكار والقيم والسلوكيات التي ينطوي عليها ويولدها ويكرسها لدى المتلقي المفترض"[1]. وهؤلاء النقاد يرون تواطؤا بين الجمالي والثقافي ويعلنون احتضار النقد الأدبي الذي لطالما عني ولازال باللغة بجمالياتها وقبحياتها التي تمارس تأثيراتها الإمتاعية على وجدان وذوق المتلقي الذي تغيب عنه جماليات الفكر وقبحياته والتي تمارس تأثيراتها عليه وتمضي آمنة مطمئنة. والبديل لذلك بحسبهم هو النقد الثقافي الذي ينظر في وعاء الفكر/اللغة دون الافتتان والانصياع لغوايتها، بل البحث عن ما ترسب في النص بوصفه حادثة ثقافية من مضمون ثقافي تحت الأقوال البلاغية والصور الفنية، والكشف عن مرجعياته الأيديولوجية وتحليل جذوره الاجتماعية.

هي نقلة أخرى، من الدال إلى المدلول أو من الشكل إلى المضمون بإبدال النقد الأدبي وقراءاته الجمالية للنصوص بنقد ثقافي يشتغل على كشف ما ثوي في النصوص من ايدولوجيات وقيم ثقافية قبحية بالدرجة الأولى.

حاول عبد النبي اصطيف في طرح جدلي مع عبد الله الغذامي أن يثبت أن النقد الأدبي لطالما اهتم بالسياق وتحديدا السياق الثقافي، وهو بهذا اشترك مع النقد الثقافي في هذا الاهتمام من خلال حديثه عن النقد والسياق بقوله: "إن الإنشاء النقدي بوصفه إنشاء اجتماعيا، من جهة، وبوصفه إنشاء مغمساً إلى درجة الإشباع من الثقافة المنتجة له من جهة ثانية، وبوصفة إنشاء يتحدد بموضوعه أو ميدانه، مثلما يتحدد بتوجهات منتجه المنهجية، والمعرفية، والفكرية، إنشاء ذو نسيج كثيف، وغني، تشير خيوطه إلى تنوع مكوناته مثلما تشير إلى طبيعته المركبة تركيباً معقداً ودقيقا"[2]. وكأنه أراد أن يثبت أن لا استقلالية للنقد الثقافي عن النقد الأدبي بل هو تابع له.

وفي سياق علاقة التعدي بالضرورة بين قراءة نص أو قراءة ثقافة يرى شولز R. Schols في كتابه القوة النصية Textual power أن "فهم نص أدبي فهما جيدا ودراسته دراسة عميقة إنما يعني

[1]– معجب الزهراني، النقد الثقافي نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، ضمن (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص139.

[2]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص147.

فهم ودراسة نص ثقافي أيضا، وذلك ما يؤدي إلى القول إن قراءة عمل أدبي قراءة فاحصة ودراسته دراسة واعية لا بد أن يقود بالضرورة إلى فهم أكثر شمولا ومعرفة أكثر وعياً بالثقافة التي أنتجت هذا العمل الأدبي، كما أن اكتشاف ثقافة اكتشافا فاحصا ودراستها دراسة واعية لابد أن يقوم بالضرورة إلى فهم أشمل معرفة أدق بالأعمال الأدبية التي تم إبداعها عبر تلك الثقافة"[1].

ولتحقيق هذه الوظيفة لابد للنقد الثقافي من طرح نظري يستمده من حقول معرفية مختلفة، وممارسة إجرائية يستند فيها على آليات وأدوات مناهج النقد الأدبي "إن النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجياً للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي"[2].

ويضيف جاسم الموسوي أن النقد الثقافي "لا يمكنه التخلي عن النقد الأدبي لا بصفة الملازمة وإنما بصفة الدربة والتمهر في قراءة النصوص، أساليبها وبناها (أنساقها)، وما يجعل منها ذات قدرة على توسيع رؤية القارئ وأخذه بعيدا عن كتابة الوصف العادي أو التحليل الميت للوقائع، والنقد الأدبي هنا ليست المزاولة المدققة لتحليل النصوص، إنما المهارة النظرية في قراءة كل نص"[3].

ومن منظور فلسفي وعلاقة تكاملية بين النقدين الأدبي والثقافي يرى فهمي جدعان أن "النقد الأدبي ضرورة للإبانة عن جمالية النص، وعن شروط الحساسية الجمالية. وكذلك فإن النقد الثقافي ضروري من أجل الإبانة عن الأنساق الدفينة في النص، وعن الخبايا النفسية والاجتماعية والأخلاقية والسياسة للنص.

ويعني ذلك أنه ليس علينا أن نرى في النقد الثقافي بديلا مطلقا عن النقد الأدبي، وإنما الأحق أن نرى فيه ظهيرا له، أو باعتبار آخر، أن نرى في النقد الثقافي وفي النقد الأدبي ما رآه أرسطو Aristotle في الموجود: النقد الثقافي هو الصورة، والنقد الأدبي هو المادة، النقد الأدبي هو الشكل

[1]– عبد الفتاح العقيلي، الثقافة والنقد الثقافي، كلية الآداب، جامعة المنيا، ص16ص17.

[2]– عبد الله الغذامي عبد الله النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص03.

[3]– محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص14.

والنقد الثقافي هو المضمون فهما متكاملان لا مترافعان"[1]، ومن خلالهما يتم العناية بالتفاعلات الدلالية بين الأبنية النصية الأدبية والأبنية السياقية الثقافية.

[1]- شكري عزيز ماضي، العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، ص100.

3- مقولات النقد الثقافي.

الجدير بالملاحظة، أن المناهج النقدية تقوم في مجملها على الطرح البنيوي الذي يمثل الأصل الذي أخذت منه، ثم أحاطت أخذها بمتابعة وفق مرجعيتها الفلسفية. وكأن الحال هذه رجع لقول كعب بن زهير (فمالنا لا نقول إلا معاداً مكروراً؟)، إذ "لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية"[1].

وما من منهج نقدي إلا وله علاقة بالبنيوية التي "لها امتدادات سابقة، خاصة مع الشكلانيين والألسنيين، ثم إنها انتشرت وفرضت نفسها بقوة في كل الاتجاهات والتخصصات، وكل ما جاء موازيا لها أو لاحقا بها، ما هو في الحقيقة إلا نقد لها ومعارض لبعض جوانبها"[2].

أما والحال هذه، فإن البنيوية وما بعد البنيوية الحقل المعرفي النقدي الخصب الذي استثمر فيه النقد الثقافي بالاشتغال على مقولاته ومفاهيمه وأدواته الإجرائية بمنظور نقدي توسعي.

فما نصيب النقد الثقافي من البنيوية وما بعد البنيوية؟ وإلى أي مدى يمتد النقد الأدبي بجذوره في النقد الثقافي؟ وما منظور النقد الثقافي لأطراف العملية الإبداعية؟

تنطلق مقولات النقد الثقافي فيما يتعلق بأطراف العملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ) من مقولات النقد الأدبي، إما بفعل القطيعة وطرح البديل ما أمكن، أو الأخذ بعد نقض أو الأخذ ومن ثم الاعتماد.

يُعنى النقد الثقافي بالثقافة التي تمثل المرآة التي يرى من خلالها كل الأطراف المساهمة في العملية الإنتاجية والمؤثرة فيها، ومن ثم فكل الأطراف نتاج ثقافي. وإلى الثقافة يرجع كل أمر، لذا عمل على توسيع مفاهيم ومقولات النقد الأدبي لتتناسب مع اتساع مفهوم الثقافة وامتداده.

وتمثل ثنائيات (الانفتاح، الانغلاق) و(الذات، الموضوع) بؤرة نزاع واتفاق مناهج النقد الأدبي على اختلاف منظور كل واحد منها، واختلاف تصنيفاتها تبعا لذلك؛ سياقية، نسقية، حداثية، ما

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياته، دار هومة، الجزائر، دط، 2002، ص79.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص173.

بعد حداثية، حيث يتحدد موقع ومصير الذات (المؤلف، القارئ) من خلال التعامل مع الموضوع النص بتوصيفة الانغلاق أو الانفتاح.

إن تتبع المسار التاريخي لمناهج النقد الأدبي من حيث منظورها لأطراف العملية الإبداعية يُسفر عن تضمنه لنقلات ثلاث، اتسمت كل نقلة بمنظورها الأحادي المقتصر في الانشغال على طرف واحد دون الطرفين الآخرين؛ فمن المناهج السياقية (النفسي، الاجتماعي، التاريخي) في القرن التاسع عشر التي أولت الاهتمام بمنتج النص، بإسقاط الضوء على نفسيته وحيثيات حياته وفكره للوصول إلى مقاصد النص، إلى المناهج النسقية (الشكلانية، البنيوية، الأسلوبية، السيميائية) في ستينيات القرن العشرين التي تنظر للنص بوصفه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، وأن لغة النص نظام قائم بذاته، ومن ثم ليست خاصة بالمؤلف، تلاها في التسعينيات من القرن العشرين مناهج التلقي (التفكيك ونظرية التلقي) التي عُنيت بالسياق الخارجي خاصة ما تعلق منه بسياق التلقي، حيث أعادت النظر في أهمية القارئ وقيمته في فهم النص وتفسيره.

تغيت البنيوية اعتماداً على معطيات نسق اللغة، واعتبار النص مظهراً من مظاهر اللغة، من دراسة شبكات النص وبناه اللغوية الداخلية وعلائقيتها، الكشف عن نظام كلي له، فقد "حاولت أن تثبت أنه يوجد، خلف كلامنا الذي نعتقد أنه حر وتلقائي، وخلف خطاب الأساطير، وخلف الأعراف والعادات والمؤسسات وأشكال الثقافة نوع من النظام الخفي يعمل على المستوى العميق كبنية يتحتم الكشف عنها، من أجل فهم وتعقل تلك المظاهر"[1].

فالنص في التصور البنيوي "عبارة عن عالم ذري مغلق على نفسه موجود بذاته"[2]، يتألف من أبنية متعالقة مع بعضها البعض، وأنَّ فالمعنى كامن في النص يتم الكشف عنه من خلال هذه العلائقية ليتشكل بذلك النسق اللساني والدلالي.

---

[1]- عبد الرزاق الدوايْ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص142.

[2]- محمد بنيس، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، 2004، ص21.

وقد امتد هذا التصور البنيوي بجذوره إلى الاتجاه السيميائي وهو "عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتجلية فونولوجيا، وصرفيا، ودلاليا، وتركيبيا، ومن ثم تستكنه السيميائية مولدات النصوص، وتكوناتها البنيوية الداخلية"[1]. وفي صدد عنايتها ببنية النص يقول رولان بارت Roland Barthes أن "النص آلة لغوية، ليس من السهل التحكم بها وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص، وما فيها من علامات متسعاً من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير"[2]. فلا يهم ما قاله النص (الدلالة) ولا ما قاله المؤلف. إنما كيف قال النص ما قاله؟ أي آلية الدلالة.

فهو يَنظر إلى الأبنية العامة للنصوص الأدبية باعتبارها نسقا من العلامات مغلقة على نفسها، ولا يشير إلى أي شيء خارجه، سواء كان الواقع الاجتماعي أو الوجود الإنساني عامة.

يمثل النسق الثقافي القاعدة الأساس التي يتأسس عليها النقد الثقافي في كشفه لمنطق الفكر داخل النصوص والخطابات، ولعله رجع صدى لاهتمام نقدي أسبق، حيث الانشغال البنيوي الألسني بمقولة النسق ومحاولة الكشف عن المنطق المتحكم في بنية النص؛ أي أن النقد الثقافي قد استعار مفهوم النسق من النقد الأدبي وأصبغه بصبغة أوسع: الثقافة، ومن ثم بدلالة أوسع.

لا يُعنى النقد الثقافي بالنص في صورته المتناسقة والمتآلفة بل من حيث هو نص حامل لمتناقضين، ولا يُعنى بما في النسق الظاهر بل بما خُفي من نسق يناقض الظاهر منه. تشكل وتدثر بمقولات بلاغية. ولا يعنى كذلك بالقصد الجمالي للنص، بل يعتبر ذلك خدعة تتخذها الثقافة كمكون نصي ليس ببريء لتمرير أنساقها المضمرة وممارسة فعلها وتأثيرها وهيمنتها على المتلقي أي أن الخطاب يضمر عناصر إيديولوجية عبر الجمالي. ويضع النقد الثقافي صفة الجمالية شرطا من شروط قراءة النصوص والخطابات "إذ لا بد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها"[3]. وتتماس بشرطها هذا مع تفكيكية جاك

---

[1]- جميل حمداوي، الاتجاهات السيموطيقية (التيارت والمدارس السيموطيقية في الثقافة الغربية)، ص11. www.alukah.net

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص64.

[3]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص81.

دريدا J. Derrida وأركيولوجيا المعرفة عند ميشيل فوكو M. Foucault، فالتفكيكية "تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته"[1]. وترى "أنه لا إمكان لقول الحقيقة دون مجاز، لأن الخطاب ذو طبيعة مجازية (...) وكل نص يمارس غوايته أو سلطته على القارئ، وبخاصة إذا كان جميلا، فهو يصرفنا عن موضوع الكلام نفسه"[2]، أي إن اهتمام التفكيكية ينصب على النص الذي يراوغ بالبلاغي ويتخذه آلية لحجب معناه. في حين اهتم فوكو بالحفر (البحث) عن "الأبنية الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها وكشف جملة القواعد الفاعلة داخل ثقافة من الثقافات"[3]؛ أي أن الخطاب يعكس جملة من القيم والأفكار (المعرفة) السائدة في أبنية كامنة تمارس هيمنتها وقوتها، تقدم في أبنية بلاغية.

إن استقلالية النص الأدبي عن مؤلفه وسياقه الخارجي يعود في حقيقة الأمر إلى النقد الجديد في الثقافة الأنجلوسكسونية – ظهرت طلائعه الأولى في أمريكا في الأربعينيات والخمسينيات– الذي "أسهم في تقويض أسس القراءة السياقية (...) انطلاقا من اهتمامه بالأبعاد الداخلية للنص الأدبي، ومطالبة النقد باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته، فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس خلفية أم اجتماعية أن تاريخية أم لغوية"[4]. وارتبط أكثر بالمنظور البنيوي الذي يقوم على دراسة النص في حدود بناه دون حاجة للانفتاح على الخارج (التاريخ، الإنسان)، "فالتاريخ بمنظور البنيوية لا يمنح المعنى الحقيقي للظواهر ولا يوجه الأحداث توجيهاً دلالياً، وأن ما يؤثر فعلا في التاريخ ليس تراكم الأحداث، وإنما التفاعل الواعي في صيغتها، والتأثير فيها"[5]. حيث إن صوغ التاريخ مرهون بنزعة إنسانية تتعامل مع الأحداث التاريخية من منطق غائي يفرض الانتقاء والإقصاء، لذا يرفض ليفي شتراوس Levi – Strauss ربط التاريخ بالإنسان؛ "وبأي موضوع كان (...) ويتوجب رفض معادلة مفهوم التاريخ بمفهوم البشرية، تلك المعادلة التي تفرض من أجل

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص53.

[2]– محمد عزام، النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع398، حزيران2004، ص 52.

[3]– إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ص369.

[4] – أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، ص152.

[5]– عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص34.

هدف معين؛ يتمثل في اعتبار التاريخ ملاذاً أخيراً لنـــــزعة إنسانية متعالية"[1]، "فالبنيوية مضادة للنـــــزعة الإنسانية، نظراً لمعارضة البنيويين لكل أشكال النقد الأدبي التي تجعل من الذات الإنسانية مصدراً للمعنى الأدبي وأصله"[2].

رد النقد الثقافي الاعتبار لدور السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية في العملية الإبداعية بتغذية راجعة في موقف البنيوية منها، لاسيما ما تعلق منها بالتاريخ، فلا يعد النص مادة تاريخية فقط بل إنَّ التاريخ نص من شأنه أن يعين في فهم وتفسير النصي، كذلك يشارك في إنتاجه، كما يمارس النصي تأثيره في صياغته بالضرورة، فالتأثير مزدوج الاتجاه بينهما. وعن أرخنة النص يرى ليتش Leach أن النص "ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي، بمجموعات لا تحصى من الأفكار، والمعتقدات، والارجاعات التي لا تتآلف"[3].

وعن نصية التاريخ يرى عبد الله الغذامي أن التاريخ جنس من أجناس التعبير، ويؤكد "أن نصوصية التاريخ تؤسس لفهم مختلف لا يأخذ بمقولة الطبيعة البشرية، من حيث إن البشر يتعرضون لعملية إخضاع تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث وأهم من ذلك تضعهم في شبكة اجتماعية وفي منظومة علاماتية تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم وتتعالى على سيطرتهم، ولذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث بقدر ما هو منظومة علاماتية ألسنية"[4].

النص ظاهرة ثقافية، تمثل لغته نسقا رمزيا يتصدر الأنساق الرمزية (الثقافة) وإذا كانت "اللغة كما يرى دو سوسير ذات طابع جماعي، ألا يدخل هذا الجماعي إلى النص الذي مادته اللغة؟

---

[1]– عبد الرزاق الدوايْ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، ص100.

[2]– عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص162.

[3]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص15.

[4]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص48.

والنص الذي يقوله المؤلف، هل يقوله كفرد معزول أو كفرد يتكون في موقع اجتماعي ويقول ما يقوله للغة الجماعة؟"[1].

لأن اللغة وعاء للاجتماعي ومن ثم الثقافي، والنص حمولة اجتماعية ثقافية تبعا لذلك. ولأنه "لا جدوى من البحث عن المعنى في ما تقوله الظواهر بشكل مباشر، ولا جدوى أيضا من البحث عنه في ما تعلنه الذات قولا صريحا يخص نواياها، صدقا وكذبا. فمن خصائص المعنى أنه مخاتل ومخادع ومتمنع ومتعدد الجواهر وأشكال التجلي. إنه واقعة ثقافية"[2].

ولأجل هذا وتلك، رفض النقد الثقافي استقلالية النص واكتماله خارج سياقه التاريخي الاجتماعي، لأننا "لا نستطيع أن نناقش الثقافة، أو أي ظاهرة ثقافية؛ كالأدب مثلا: بمعزل عن القوى التي تحكم النظام الاجتماعي والاقتصادي والظروف التاريخية التي تقرر حياة البشر المادية"[3].

إذ ينظر للنص بوصفه علامة ثقافية تكتسب دلالتها فقط بوضعها في سياقها الثقافي، وقد ذهب فان ديك Van dyck إلى أن "دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعد تتويجاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي- النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي- الثقافي، وربط كل دراسة ثقافية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسات الاجتماعية"[4].

وعلى تعدد أنواعها، لا سيما البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي شتراوس Levi – Strauass، والبنيوية الوضعية لدى لوي ألتوسير L. Altusser والبنيوية الفلسفية لدى جاك دريدا J. Derrida وميشيل فوكو Foucault، تقوم على مقولة تقويض مفهوم الإنسان، ويصل البنيويون في "رفضهم لذات المؤلف أصلا، إلى القول بأن المؤلف قد مات"[5]. وهذا ما يذهب إليه رولان بارت Roland

---

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص39.

[2]- سعيد بنكراد، وهج المعاني سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص06.

[3]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص167.

[4]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص33.

[5]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص142.

Barthes بقوله: "إن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا (..)، بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد تفسيره والناقد ضالته"[1].

بالإجمال، تقوم الحداثة على فلسفة إلغاء المركز، وفي تغييب المؤلف إلغاء لمركزيته ومقصديته، وفي ظل هذا التغييب يصبح النص بحسب رولان بارت Roland Barthes يتألف "من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ (...) فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[2].

ويغدو بذلك النص بحسب عبد الله الغذامي "جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه، وما ذلك الأب إلى القارئ المدرب"[3]. والأمر الذي لا شك فيه أن النص الأسبق في الانوجاد من القارئ، إلا أن وجوده لا يكتمل إلا بانوجاد قارئ يستلم زمام أمره، حيث "إن مشاركة القارئ تصبح ضرورية، لأنه هو الذي يكشف عن بواطن النص وعن الكيفية التي يتحدث بها"[4].

وإذا كانت الحداثة تقوم على مقولة بنية النص وانغلاقه، وإلغاء حيثيات السياق الخارجي والمرجعية، فما بعد الحداثة رفعت لها شعار الانفتاح. والنص في ظل ذلك، عملية تفاعل بين نصوص متعددة، وهي الظاهرة التي أطلق عليها التناص، وفي قول رولان بارت إشارة لذلك.

وقد دعا أنصار ما بعد الحداثة إلى "أن المؤلف لا ينبغي أن يقدم نصا مغلقاً محملا، بالأحكام القاطعة، زاخرا بالنتائج النهائية (...) عليه أن يقدم نصا مفتوحا، بمعنى ألا يكتب كتابة واضحة ومباشرة، بل يستحسن أن تكون غامضة نوعاً ما، حيث يتاح للقارئ أن يشارك بفعالية من خلال عملية التأويل في كتابة النص"[5].

---

[1]– رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص86.

[2]– المرجع نفسه ، ص87.

[3]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص47.

[4]– محمد عزام، النص المفتوح التفكيك أنموذجا، ص53.

[5]– أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص143.

ومفهوم انفتاح النص سلك مناحي عدة؛ انفتاح دلالات النص، أي أن النص لا يحدد في معنى واحد، بل ينفتح على دلالات متعددة أو لا نهائية، انفتاح وإحالة على السياق الخارجي الثقافي والتاريخي والاجتماعي والاقتصادي والنفسي، إلى جانب سياق تلقي النص.

يمثل المسلك الأول تفكيكية جاك دريدا J. Derrida الذي يرى في كتابه "علم الكتابة" (أو الغراماتولوجيا)، "أن لا مركز ثابت خارجيا يمكن أن يحال إليه النص لتحقيق المعنى. وعندها يصبح البديل هو اللعب الحر بالمدلولات داخل النسق اللغوي المطلق الذي يترتب على اختفاء أو مراوغة المدلولات للدوال، والذي يجعل الدوال تشير إلى مدلولات عائمة متحركة دون ثبات، مما يجعلها دوالاً لمدلولات أخرى. وهذا الانغلاق التفكيكي يجعل من المستحيل الخروج في اتجاه أي مرجع أو مدلول خارج النص، إذ لا يوجد شيء خارج النص"[1]. تقوم تفكيكية دريدا Derrida على فلسفة أطلق عليها اسم "فلسفة بلا مركز"، يُغيب فيها المعنى المركزي للنص، الذي يغدو بموجب ذلك منفتحاً على احتمالات لا نهائية من المدلولات، وحيث الدال لا يشير إلى المدلول ومن ثمَّ اللا معنى. وأن لغة النص لا تشير إلا لنفسها.

وتُقصى فيها مقصدية المؤلف ليُعتد بقيمة القارئ؛ "الذي يُعيد تأليف وإنتاج ما يقرأه كما يهوى دون أي معيار أو منهج يقيده، بل ودون أي قصد محدد له. فالقارئ لا يبحث عن البنية المتماسكة للعمل الأدبي، والمرتبطة بقصد الأديب والذي يشكِّل عمودها الفقري، وإنما يقوم بتفكيك العمل والقضاء على كل المحاور والمراكز"[2].

وعلى إثر اعتبار البنيوية النص الأدبي بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة وبسياق التلفظ "تبلور خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين القارئ والنص، بحيث ينظر إلى القراءة بما هي فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة"[3]. فقد منحت نظرية التلقي عقد ملكية النص لقارئه، فما

---

[1]– محمد عزام، النص المفتوح التفكيك أنموذجا، ص56.

[2]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص490.

[3]– رشيد بن جدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج23، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1 و ع2، 1994، ص472.

النص إلى سلسلة من الفراغات يتوجب على القارئ ملؤها. ومعنى النص مرهون بأفق توقع القارئ. عناية بمعنى النص، تواترت نقلات المناهج النقدية، فمن المؤلف إلى النص، ثم إلى القارئ.

يذهب ليتش إلى أن موضوع النقد الثقافي ليس الأدب، وإنما الممارسات الخطابية كما أطلق عليها ميشيل فوكو Foucault، فقد رفض فوكو مبدأ استقلالية الخطاب وانغلاقه. وذهب إلى "أن العالم شيء أكبر من أن يكون مجرة من النصوص، وبأن بعض النظريات النصية تتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات النصية تختزل القوة السياسة والاقتصادية والسيطرة الاجتماعية والإيديولوجية، في جوانب مرتبطة بالدلالة"[1].

انطلق فوكو Foucault في تأسيسه لمفهوم الخطاب الذي ربطه بمفاهيم أساسية: المعرفة، السلطة، الحقيقة، من مرجعية بنيوية ماركسية، حيث عمل على دراسة الخطاب "من منظور العلاقات القائمة بين عناصره، والتي تكوِّن في مجموعها نسقا (...) ويعتقد أنه بالا مكان اكتشاف نوع من النظام في الخطاب، يتعين بنسق الكلمات"[2]. ورأى بوجود تقارب بين طبيعة المظاهر الحياتية وطبيعة لغة الخطاب، وأن هذا التقارب والترابط بين لغة الخطاب والواقع يتم حسبه عن وعي بخلاف الماركسية التي ترى أن الحديث عن وعي الإنسان وهم.

وأن "للخطاب دور واع يتمثل في الهيمنة التي يمارسها أصحاب حقل معرفي أو مهني على صحة خطاب المتحدث ومشروعيته مما يشير إلى أن إنتاج الخطاب ليس حراً، وإنما يخضع إلى مجموعة من المعايير الاجتماعية والثقافية السائدة "[3].

التي من شأنها أيضا –المعايير– أن تنظم وتراقب الخطاب، كما لها مقدرة على تشكيل وصوغ الأشياء وممارسة سلطتها على المتلقي دون وعي من المؤلف ولا حتى من المتلقي. فالخطاب "تحكمه قوة اجتماعية ينتمي إليها فتكون بذلك جزءاً من رسالة المؤسسة إلى المتلقي، وبذلك لا بد أن نقول إن الخطاب بأشكاله المتنوعة يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر إيديولوجية متنوعة تخاطب

[1]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص152.

[2]– عبد الرزاق الدوايْ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هايدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، ص135.

[3]– رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص18.

وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما"[1]. وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن منتج الخطاب ليس الفردي الأوحد، وإنما هناك منتج ثان، منتج جمعي، خفي، يصطلح عليه النقد الثقافي بالمؤلف النسقي- الثقافة.

أما عن المؤلف الفردي فإن النقد الثقافي قد بعثه من رماده بعد أن قضت البنيوية وما بعدها بموته، مدركا أثره في العملية الإنتاجية، من حيث إن "معرفة تكوينه الثقافي، وحضوره الطبقي والاجتماعي، إضافة إلى حيثية علاقاته وتماساته مع المؤسسة الإيديولوجية أو السلطة الفكرية في عصره تبدو من الأهمية بمكان للكشف عن الفاعليات النسقية في الخطاب الأدبي"[2].

ولا يبحث النقد الثقافي عن قصد المؤلف المفرد، لأن تحديد مقصده من الصعوبة بمكان "فليس القصد مجرد فكرة محددة تتجسد في العمل، بل هو دافع نفسي متشابك ومعقد ومتفاعل مع خلفيات في ذهن المؤلف"[3]، فعملية تحديد القصد تدخل القارئ في شبكة احتمالات من المقاصد الواعية وغير الواعية، يتمثل النقد الثقافي المؤلف المفرد بدور الوسيط الذي ينقل الأفكار والممارسات من كينونتها الثقافية إلى صيرورتها النصية في "حالة إبداع كامل الإبداعية. حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامنا وفاعلاً ليس في وعي صاحب النص"[4].

بل من نتاج المؤلف النسقي- الثقافة "فمهما حاول المؤلف أن يعبر عما يريد، فإن أفكاره ومواقفه سوف تنتظم في أطر كبرى تعمل على صوغ منظوراته، ونوع القضايا التي يتطرق إليها، فالمؤلف- الفرد هو من نتاج المؤلف- الثقافة التي يمكن اعتبارها المؤلف الأشمل والأكثر حضورا، والذي يتدخل باستمرار في تعديل ما يفكر به المؤلف الفرد وينتجه"[5]، فالنقد الثقافي لا يعنى بما

---

[1]- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص19.

[2]- يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص04.

[3]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص493.

[4]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص34.

[5]- عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص45.

يصوغه المؤلف الفردي فقط بل بما ينتجه المؤلف النسقي الثقافة، وكشف أنساقها المضمرة الشعورية واللاشعورية وفعلها الإيديولوجي.

لقد "جاء مشروع النقد الثقافي ليوسع دائرة قراءة النص بعد انحصارها داخل أفق توقعات القارئ، لتنفتح على مجالات أوسع وهي الثقافة، ويتحول دور القارئ متجاوزاً ذاته نفسها ليلعب دور الوسيط بين الثقافة والنص، ويلعب دوره بالثقافة وبعناصرها المركبة دوراً مهماً في الكشف عن المعنى، ويكتمل المعنى من خلال وعي القارئ أيضا باللغة ونسقيتها"[1].

حيث أن المعنى في ترحله من كينونته الثقافية إلى صيرورته النصية يختزل "في صورة خطاب أدبي جمالي ينتظر قارئاً واعيا، يحل شفرات الثقافة المركبة، ويكشف عن دلالات تحولها من الثقافي إلى الأدبي"[2].

ويتوجب على القارئ لتأويل المعنى أن يكون على وعي بالثقافة ونفاذها في الخطاب أو النص. وأن يكون على دراية بالمرجعية السياقية للخطاب. كما يتعين عليه أن يكون قادراً على ربط الخطاب بأنظمته الاجتماعية ورصد تفاعلاته معها. وفي ظل ذلك، يتطلب من القارئ قراءة النصوص والخطابات في ضوء الثقافة التي أنتجتها، من دون أن تهيمن عليه هو أيضا!. ولكن ما مصير النص؟ وما هي صبغة الخطاب النقدي المنتج من قبل القارئ الذي هو حقيقة أمره نتاج ثقافي خاضع لمؤثرات أيديولوجية؟.

سيما إذا وقع الحافر على الحافر؛ إذا كان القارئ والمؤلف يخضعان معاً لإملاءات ثقافية ومؤثرات أيديولوجية ذاتها. فلا بد حينها أن فعل القراءة الثقافية لا يجانب الموضوعية، والحال ذاته إذا كان تحت وطأة فعل أيديولوجي مغاير!

---

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص18.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ضمن أعمال: النقد الثقافي والدراسات الثقافية، تحرير وإشراف: عز الدين إسماعيل، الجيزة، مصر، ط1، 2006، ص116.

4- تبيئة النقد الثقافي عربياً.

في سبعينيات القرن الماضي احتشدت الساحة النقدية الأوروبية وفي آن واحد بالعديد من النظريات والاتجاهات التي أطلق عليها نظريات ما بعد الحداثة، والتي ما لبثت أن لقت انتشارا ورواجا، في أمريكا وفي فترة التسعينيات تبنى الناقد الأمريكي فنسنت ليتش V. Leith هذا النشاط النقدي تحت مسمى النقد الثقافي، وفي بداية هذا القرن انفتح النقد العربي الحديث والمعاصر على هذا المنتوج النقدي وتبنى مقولاته جسدتها جملة من الدراسات النقدية متفاوتة في الطرح، مختلفة في المنظور والاهتمام.

تتصدرها -وفق ما هو معلوم - دراسة الناقد السعودي عبد الله الغذامي المعنونة بـــ: "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" الصادر عام 2000 تجدر الإشارة إلى أن الناقد سبق وأن ركب الموجة النقدية الغربية والمعرفة بما قبل الحداثة حيث صدرت له العديد من المؤلفات منها: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية 1985، تشريح النص 1987، الموقف من الحداثة 1987، الكتابة ضد الكتابة 1991، القصيدة والنص المضاد 1994، المشاكلة والاختلاف 1994، وركيزة دراسته تقوم على البحث في النصوص الشعرية العربية بقديمها وحديثها عن أشياء غير أدبية/جمالية، وكشف عيوبها النسقية، وقد صرح في مقاله الموسوم بـــ: "إعلان موت النقد الأدبي" ضمن كتاب حمل عنوان: نقد ثقافي أم نقد أدبي ألفه بالاشتراك مع الناقد السوري عبد النبي اصطيف ـــ بأن النقد الثقافي هو الممارسة البديلة للنقد الأدبي في قوله: "وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا"[1]، ولكن النقد الثقافي في الغرب وُجد وفق معطيات ومتغيرات سياقية اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية تختلف عن عالمنا العربي، فما الحاجة التي يؤديها استيراد هذا النوع من الممارسة في واقع الفرد والمجتمع العربي.

[1]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 12.

ولتعزيز مقاصده ومحاولاته الحثيثة لإرساء منهج نقدي جديد يقوم على مقولات النقد الثقافي - التي سأتناولها في الصفحات التالية- أصدر الغذامي العديد من الدراسات والمقالات تعنى بنصوص وخطابات غير أدبية منها كتاب الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، وكتاب القبيلة أو القبائلية أو الهويات ما بعد الحداثة.

وفي ظل هذا التهافت توالت الدراسات النقدية والثقافية التي تتغيا الكشف عن الأنساق الثقافية المطمورة في النصوص والخطابات والممارسات وهي في ذلك قد تستظل بالمظلة، أو تمسك بطرف منها، وفي الأردن أخذ ثلة من النقاد بطرف من هذه المظلة أو ما يسمى بالجماليات الثقافية التي تتوسم بالجمالي الكشف عن الأنساق الثقافية المترسبة في النصوص الأدبية العربية، ومن هؤلاء الناقد عبد القادر الرباعي بمؤلفه تحولات النقد الثقافي الصادر عام 2007، والباحث أحمد جمال المرازيق بمؤلفه جماليات النقد الثقافي نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي الصادر عام 2009، إلى جانبهما يقف الباحث يوسف عليمات بكتابيه الأول بعنوان جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا صدر عام 2004، تبنى فيه عليمات مقولات التاريخانية الجديدة أو الجمالية الثقافية وفي ذلك يصرح قائلا: "تقدم هذه الدراسة تصورا جديدا للنص الشعري الجاهلي انطلاقا من طروحات جماليات التحليل الثقافي the poetics of cultural analysis الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكيلات الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعارف والرموز والدلالات"[1]، وقراءته الكاشفة أجراها على نصوص شعرية جاهلية مختارة لكل من: عروة بن الورد، النابغة الذبياني، امرئ القيس والشنفرى، معتمدا على آليات من مثل: شعرية الأنساق الثقافية، المفارقة الشعرية، الصورة التنافرية وعلاقتها بالنسق.

أما مؤلفه الثاني النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم الصادر عام 2009، فقد مفصله إلى أربعة فصول تناول فيها: جماليات التحليل الثقافي اعتذاريات النابغة نموذجا، الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي قراءة تأويلية ثقافية، صورة المرأة عند

[1]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجا، ص15.

الشعراء الصعاليك قراءة ثقافية وصورة المكان في شعر بن قيس الرقيات قراءة ثقافية، ومن مآخذ هذين الدراستين بحسب الباحث طارق بوحالة "الخلط المفاهيمي الكبير خاصة ما تعلق بـــ: التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي، التحليل الثقافي، القراءة الثقافية، وكلها لا تدل على مفهوم واحد كما يعتقد عليمات فالتحليل الثقافي ليس هو النقد الثقافي بل هو جزء منه، لأن مظلة هذا الأخير أوسع وأشمل"[1].

ومن الدراسات النقدية الثقافية القيمة والجديرة بالذكر، دراسة الناقد البحريني نادر كاظم والموسومة ب تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط الصادر عام 2004، بحث فيه صاحبه عن ما وراء التمثيل والتمثيل المضاد (الثقافي عامة والسردي خاصة) العربي والإسلامي للغير/ السود من مضمرات نسقية، موضحا أبرز مواطنه عبر جملة من الخطابات والنصوص الأدبية النثرية والشعرية، مستفيدا في ذلك من المقولات النظرية والأدوات الإجرائية لكل من النقد الثقافي والأنثروبولوجيا والتاريخانية الجديدة والنقد الأدبي[2].

سبقت الإشارة إلى أن الناقد السعودي عبد الله الغذامي قد طرح مؤلفه النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية بتأثير من مقولات النقد الثقافي الليتشي، ولأنه أراد لطرحه أن يكون مخالفا لما عهد، حفر في التراث النقدي والبلاغي العربي، وانتشى مصطلحات وأدوات نقدية وبلاغية ونفخ فيها روحا ثقافية، مصطلحات مشكلة ازدواجيا من ظاهر وباطن ويتمأسس مشروعه على أربعة أسس:

– نقلة في المصطلح النقدي:

استفاد الغذامي من منجزات النقد الأدبي ورأى أن المصطلح والأداة النقدية لا يجدر التفريط بها، بل من ضرورات مشروعه النقدي لما لها من فاعلية في التحليل والتأويل، ولما خبرته بالممارسة على النصوص لآماد طويلة، وضروري لها أن تنعطف عن مسارها الأدبي/الجمالي الذي سنته

[1]– طارق بوحالة، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر نماذج مختارة، ص80، WWW.Univ-soukahra;dzlenlpublicationlarticlel385

[2]– المرجع نفسه، ص80.

المؤسساتية إلى مسارات نقدية ثقافية أرحب، والنقلة في المصطلح تتم وفقه "بتوظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/الجمالي توظيفها توظيفا جديدا لتكون أداة في النقد الثقافي، لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال، وكونه انتقالا يمس الموضوع والأداة معا، ومن ثمة يمس آليات التأويل طرائق اختبار المادة المدروسة بدءا من أساليب التصنيف ذاتها، والتعرف على النصوص والعينات التي كان يتحكم بها الشرط الأدبي بمعنى المؤسساتي"[1]، وتتم النقلة في المصطلح عبر ستة مصطلحات:

- **عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية):**

يمثل النسق نواة مشروع النقد الثقافي الغذامي، فمن خلاله ولأجله وخدمة له قام الغذامي بعمليات تحوير وتعديل واستعارة لأدوات النقد الأدبي، وإفراغ محتوياتها ووظائفها الأدبية، ولتثبيت النسق أدرجه ضمن نموذج الاتصال، وكما هو معلوم أن "رومان ياكسبون قد استعار نموذج الاتصال الإعلامي كي يفسر عبره وظائف اللغة، وتحديداً وظيفة أدبية اللغة، والذي يقوم على ستة عناصر وهي: المرسل والمرسل إليه والرسالة، ثم أداة الاتصال والسياق والشفرة، ولا يتم اتصال إلا بتمام هذه العناصر"[2]. ينضاف لها بحسب الغذامي عنصر سابع أسماه النسق يؤدي وظيفة سابعة (الوظيفة النسقية) إلى جانب وظائف اللغة الستة (النفعية، التعبيرية، المرجعية، المعجمية، التنبيهية والجمالية).

وفي ذلك يقول الغذامي: "وإذا سلمنا بوجود العنصر السابع (النسقي) ومعه (الوظيفة النسقية) فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية، كل ذلك قائم، وموجود لطالبه،

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص63.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص7ص15.

وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي. وهذا يمثل مبدأ أساسياً من مبادئ النقد الثقافي"[1].

- المجاز الكلي:

تزخر الذاكرة الاصطلاحية العربية بمفهوم المصطلح البلاغي المجاز، فقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "كل كلمة جُزت بها، ما وقعتْ له وضْع الواضع إلى ما لم تُوضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضُعت في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز"[2]، وهو "عبارة عن تجوز الحقيقة، فإن المراد منه أن يأتي المتكلم بكلمة يستعملها في غير ما وضعت لها في الحقيقة في أصل اللغة (...) والمجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة، كالاستعارة والمبالغة فيه والإرداف والتمثيل والتشبيه، وغير ذلك مما عدل عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد"[3].

وقد نقل عبد الله الغذامي المجاز من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي وأحدث فيه شيئاً من التغيير، فقد أمد في مساحة اشتغال المصطلح، حيث جعل المجاز "مفهوماً كلياً، لا يعتمد على الحقيقة/ المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة. بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال"[4].

ويقول الغذامي أن النقد الثقافي لا يتعامل مع جمل نحوية ولا جمل أدبية، فحسب: "وإنما نسعى إلى كشف الجملة الثقافية، وهذا معناه أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، ومع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص69.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص67.

[3]- تقي الدين أبي بكر علي ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الإرب، ج1، شرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987، ص440.

[4]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص73.

غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها"[1].

- **التورية الثقافية:**

التورية مصطلح بلاغي عرفها الحموي بقوله "هي الإيهام، والتوجيه، والتخيير، والتورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمى، لأنها مصدر وريت الخبر إذا سترته وأظهرت غيره، وهي في الاصطلاح، أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية. فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويورّى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع مع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك، ولذلك سمي هذا الفن إيهاماً"[2].

والتورية عند الغذامي "مصطلح دقيق ومحكم وفي المعهود منه يعني وجود معنيين أحدها قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة"[3]. وقد استعاره لمشروعه وأراد بها " أن الخطاب يحمل نسقين، لا معنيين، واحد هذين النسقين واعٍ والآخر مضمر"[4]. فالتورية في المنجز النقدي البلاغي تبحث عن المعنى البعيد، ولكنها في النقد الثقافي تبحث عن المضمر النسقي الذي يحرك الخطاب ويوجه رعاياه (الكائنات النسقية) بشكل لاواع، "وهو أكثر فاعلية وتأثيراً من ذلك الواعي. وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا إنما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات – باعتبارها أنواعاً من الخطابات– مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة"[5].

---

[1]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص28.

[2]– تقي الدين ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الإرب، ج2، شرح: عصام شعيتو، ص39ص40.

[3]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص29.

[4]– المرجع نفسه، ص29.

[5]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص75.

- **الدلالة النسقية:**

ذكر الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير "أن النص يتوفر على دلالتين أو قطبين متلازمين، أحدهما يمثل المعنى الذي تسوقه كلمات النص وجمله، حسب مفهوم النص، الذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي، والتركيب الدلالي للكلمات: الدلالة الصريحة. في حين أن القطب الثاني أو الدلالة الضمنية، هو ما يوجده النص في قارئه من مفعول ندرك أثره ولا نلمس سببه، هو ما يوحي به النص لقارئه، وهذا ما يكسب النص قيمة فنية"[1].

وفي ظل العنصر النسقي المقترح يتطلب الأمر نوعا آخر من الدلالة، وهي المرتجى من مشروعه، أطلق عليها: الدلالة النسقية، وإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية/ توصيلية، والدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، "فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقة متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ، وظل كامناً هناك في أعماق الخطابات، وظل يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولاً ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء"[2].

الدلالة النسقية "قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي. ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصريحة، أو الوعي النقدي، كما في الضمنية، أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي"[3]، وترتبط الدلالة النسقية بجملة ثقافية تتولد منها.

- **الجملة الثقافية:**

توجب الدلالة الصريحة جملا نحوية يراد منها التوصيل، وتفرض الدلالة الضمنية جملا أدبية (مجازية/ بلاغية) تؤدي وظيفة جمالية، مما يستلزم من الدلالة النسقية المضمرة أن ترتبط بنوع مختلف

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص126 ص127.

[2]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص76.

[3]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص27.

من الجمل. من أجل ذلك يقترح الغذامي لهذه الدلالة النسقية الجملة الثقافية وهي "حصيلة النتاج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عدداً كمياً، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي أن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف"[1]، والجملة الثقافية قد تطول وقد تقصر، تشير إلى المخزون الفكري الذي يحمله النص، يصوغه المؤلف بوعيه كما يصوغه المؤلف الضمني(الثقافة) من خلاله ومن حيث لا يشعر.

- **المؤلف المزدوج:**

يشير الغذامي إلى وجود مؤلف آخر إلى جانب المؤلف المنتج المعهود بتعدد مسمياته، وهذا المؤلف ما هو إلا الثقافة / المؤلِف المزوج، "ذلك أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص ستجد نسقاً كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمراً"[2].

فالثقافة "مؤلف ذو كيان رمزي أخذت تصوغ بأنساقها المهيمنة وعي المؤلف ولا وعيه على حد سواء، ومهما حاول أن يعبر كما يريد فإن أفكاره ومواقفه سوف تنتظم في أطر كبرى تعمل على صوغ منظوراته بمعنى أن المؤلف الفرد هو نتاج المؤلف الثقافة والتي يمكن اعتبارها المؤلف الأمثل والأكثر حضورا والذي يتدخل باستمرار في تعديل ما يفكر به المؤلف الفرد وينتجه"[3].

[1]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص28.

[2]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33ص34.

[3]– عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق ضمن (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص45.

– نقلة في المفهوم (النسق الثقافي):

يقوم مشروع النقد الثقافي عند الغذامي على مفهوم النسق الثقافي الذي يشكل قاعدة أساساً، وقد طرح له مفهوما جديدا محددا كينونته بشروط:

"يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد"[1]، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد:

- "وجود نسقين يحدثان معاً في آن واحد في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد.
- يكون أحدهما مضمرا والآخر علنيا، ويكون المضمر نقيضاً، وناسخاً للمعلن، ولو حدث وصار المضمر غير مناقض للعلني فسيخرج النص عن مجال النقد الثقافي، بما أنه ليس لدينا نسق مضمر مناقض للعلني، وذلك لأن مجال هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرة (الناسخة) للعلني.
- لابد أن يكون النص موضوع الفحص نصاً جمالياً، لأننا ندعي أن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق.

لابد أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي، والنخبوية هنا غير ذات مدلول لأن النخبوي معزول وغير مؤثر تأثيرا جمعياً. ولا يكون النخبوي مستمرا بل هو ظرفي"[2].

"ضرورة قراءة النصوص بوصفها حادثة ثقافية قراءة نسقية ثقافية لا قراءة جمالية / بلاغية مؤسساتية والكشف عن الدلالات النسقية المضمرة فيها"[3].

النسق المضمر المنغرس في الخطاب ليس من صنع المؤلف –الذي هو مستهلك مثله مثل المتلقي– بل تصوغه الثقافة التي "تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجمالية، أي أن الخطاب

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص80.

[2]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 32.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 82.

البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت القناع"[1].

"النسق ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما.

الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق.

ومن المفاهيم التي يوضحها الغذامي الجبروت الرمزي وهو ذو طبيعة مجازية كلية / جماعية (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي)، أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.

بقي أن أشير إلى احتراز اصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، إذ إننا هنا لا نعني (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو (الخطاب) أي نظام التعبير والإفصاح"[2].

– نقلة في الوظيفة (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق):

من شأن النقد الثقافي أن يؤدي وظائف عديدة من حيث "كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي.. همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي... وكشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي"[3].

ويذكر عبد الله إبراهيم أن وظيفة النقد الثقافي هي "الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية، إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقده محمولاتها الثقافية وكشف مصادراتها المتخفية فيها، وهذا النقد ينصرف إلى متابعة عملية الاستهلاك الثقافي، أي كيفية تلقي

[1]– عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص30.

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص84.

[3]– المرجع نفسه، ص85ص87.

الثقافة ومتابعة حيلها"[1]، وظيفة النقد الثقافي تشريحية بالأساس للبنى النصية (ليس المراد من ذلك النص ولا مقوماته الجمالية)، والنظر في علائقيتها بالمؤثرات السياقية والأيديولوجيات، والمقصود في ذلك الخطاب/ المضامين الفكرية الثقافية للكشف عن أنظمتها العقلية واللاعقلية.

– نقلة في التطبيق:

قدم الغذامي قراءة في الأنساق الثقافية لنصوص شعرية عربية وحديثة، للمتنبي وأبي تمام ونزار قباني وأدونيس، والنتيجة التي خلص إليها هي "أنك سواء قرأت لكتاب أو لشعراء قدامى أمثال: عمرو بن كلثوم أو النابغة، جرير أو الفرزدق، بن المقفع أو التوحيدي، أو معاصرين كنزار قباني أو أدونيس، ستكشف أن الجملة الثقافية النسقية القديمة المشبعة بقيم الفحولة والاستبداد والهيمنة هي نفسها التي تتردد الآن في نماذج متعددة من إنجازنا الثقافي"[2]، وقد انطلق الغذامي في تأويل تشعرن الذات من التحولات الجذرية التي شهدتها الثقافة العربية/ الجاهلية، نتيجة تحول في مسار الشعر، سلكه في البدء الأعشى والنابغة الذبياني، نتج عنه تغير الموقف العام من الشاعر، والذي كان في البدء متماهيا مع الشخصية الجمعية القبلية، يوجهه انتماؤه وتعصبه القبلي في تمجيدها والإعلاء من شأنها والمنافحة عنها في الغزو أو الرشد، ولكنه حدث وأن انفصل عن هاته الشخصية، مقدما مصلحته الخاصة على مصالحها العامة.

وتزامن هذا مع ظهور فن التكسب/ المديح، مدح ملوك الغساسنة والمناذرة على أطراف الجزيرة العربية، ملك عربي "يحب الشعر ويحب صفات السؤدد، كما هي محددة في الثقافة العربية، وأهم هذه الصفات الشجاعة والكرم، ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعا على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسي الحكم"[3]، مدحة لعطاء يرجى تدفع المادح إلى وصف ممدوحه/ الحاكم بما ليس فيه، ومن ثم يرى الغذامي أنه حدث تحول في قيم الشعر من خدمة القبيلة

[1]– عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق،(عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص47.

[2]– إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2007، ص59.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص100.

إلى خدمة السلطة أو السلطة المضادة تحت غطاء إمتاعي جمالي، وبرعاية ومباركة الثقافة التي تعلي من صفات الذات الشعرية وتنزهها من النقد وتبرؤها من العيوب.

وقد انتقلت هذه القيم: الأنانية، الفحولة من الشعر إلى النثر ثم إلى أشكال أخرى من الخطاب، وتحولت مع مرور الزمن وتراكمها إلى أنساق ذهنية ثقافية تتحكم في خطاباتنا وسلوكياتنا، وفي ذلك يقول الغذامي:"كل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيما للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت القيم معها"[1]، من دون مساءلة أو مواجهة، والتي بحسب الغذامي مهمة منوطة بالنقد الثقافي.

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص119.

5- النقد الثقافي والدراسات الثقافية:

يخلط عديد الدارسين بين مصطلحي النقد الثقافي والدراسات الثقافية بل لا يكاد يفرقون بينهما فيطلقون هذا لذاك ويستعملون ذاك لهذا، وهذا مرده إلى مدى تماهي الحدود بينهما حتى ليصعب ادراك الفروق بينهما.

"ينتمي النقد الثقافي إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق في حين تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنثروبولوجيا والأثنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى"[1].

رغم أسبقية الظهور للنقد الثقافي على الدراسات الثقافية، إلا أنه لم يصل إلى مرحلة التشكيل النظري والإجرائي إلا بفضل الدراسات المنجزة من قبل نقاد مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة، والتي أعطته دفعا للتمأسس والازدهار، وهذا ما يقوله ليتش V. Leith عن الدراسات الثقافية "يعد التشكيل الحديث نسبيا للدراسات الثقافية لا سيما في بريطانيا خلال السبعينيات من القرن العشرين، لحظة تمأسس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي"[2].

ويرى جوناثان كالر Jonthan culler وهو أحد رواد الدراسات الثقافية "أن مشروع الدراسات الثقافية بمفهومها العريض، هو سعي لفهم اشتغال الثقافة لا سيما في العالم الحديث. كيف تشتغل المنتجات الثقافية، كيف تتكون الهويات وتنظم، سواء كانت هوية الأفراد أم المجموعات، في عالم الجماعات البشرية المتشعبة الممتزجة، وفي عالم سلطة الدولة، وصناعات وسائل الإعلام، والشركات المتعددة الجنسيات (...) حيث تدرس الأدب بوصفه ممارسة ثقافية"[3].

والدراسات الثقافية "ليست مجرد دراسة للثقافة، فالهدف الرئيسي لها فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة، وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي، في إطار ما هو جلي في حد ذاته. ذلك أن

---

[1]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص76.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص30.

[3]- جوناتان كلر، النظرية الأدبية، تر: رشا عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص23.

الدراسات الثقافية ليست نظاما، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة"[1].

في حين يراد لمصطلح النقد الثقافي دقة وضبطا أكثر حيث يقول عبد الله الغذامي "ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث أن المضمر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي"[2]، وهو "مقاربة متعددة الاختصاصات، تنبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي. أما الدراسات الثقافية، فتهتم بعمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، والكتابة النسائية، والشذوذ، والدلالة والإمتاع... وكل ذلك من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها"[3].

الدراسات الثقافية والنقد الثقافي مصطلحان متداخلان، يصب أحدهما في مجرى الآخر، ولعل الفرق بينهما كما يرى الباحث إسماعيل خلباص حمادي "كالفرق بين مصطلحي (الدراسات الأدبية) و(النقد الأبي) الأول، يعني الأول منهما حقول الممارسة النقدية ومناهجها، والثاني، يعني الممارسة نفسها، وما الفصل بينهما إلا لغرض التنظيم المنهجي والتوسع بالمفاهيم أو التفريق بين الدراسات الثقافية عموما وبين تلك الموضوعة بقصدية النقد الثقافي"[4]، وإجمالا، يطلق مصطلح النقد الثقافي على الممارسة النقدية لمختلف النصوص والخطابات الأدبية بغض النظر عن قيمتها الجمالية، للكشف عن مضمراتها النسقية، فيما يطلق مصطلح الدراسات الثقافية على شبكة واسعة من الدراسات النظرية والنقدية، تعنى بالمنتج الثقافي و سياقات استهلاكه.

---

[1]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص14.

[2]- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص37 ص38.

[3]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص77.

[4]- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، ص11.

5-1- اتجاهات الدراسات الثقافية:

في نهاية التسعينيات، احتشدت الساحة النقدية الأوروبية -تحديدا عام 1979- بنظريات واتجاهات نقدية أطلق عليها مسمى نظرية ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية، منها: التاريخانية الجديدة، المادية الثقافية، ما بعد الكولونيالية، النقد النسوي، وأطلق عليها باتريك برانت Patrick Brandt نظريات ما بعد -بعد البنيوية-.

تنطلق هذه الاتجاهات من منظور مشترك، فبالإضافة إلى اهتمامها بالثقافة النخبوية ونتاجاتها الفكرية وعلاقاتها المادية، ونقد المؤسساتي، تهتم بالثقافة الشعبية ومختلف أشكالها، وبمضامين الثقافات التابعة والمهمشة، وبوسائل الإعلام وممارساتها، كما تنفتح على ممارسات نقدية أخرى من تحليل نفسي ونقد ماركسي.

ويرى الناقد عبد العزيز حمودة أنه من الصعوبة بإمكان رسم الخطوط الفاصلة بينها، باستثناء النقد النسوي، كونها جميعا "تشترك في أهمية السياقات المنتجة للنص والمحددة له، سواء كانت سياقات ثقافية صرفة أو سياقات سياسية أو اجتماعية أو تاريخية"[1]، متجاوزة المقولة الدريدية التي تملي بسلطة النص في أي ممارسة نقدية (لا شيء خارج النص)، إلى ضرورة العودة إلى ربط النص بالسياق، فالنص منتوج له علاقة وثيقة بالثقافة التي أنتجته، وبوسائل إنتاجه ومعطيات سياقه التاريخي والثقافي والسياسي.

تمثل هذه الاتجاهات بالنسبة للنقد الثقافي المرجعية التي يتأطر بها في كثير من مقولاته وإجراءاته، وفي علاقته بها يقول عبد العزيز حمودة: "تشترك جميعا في ضرورة دراسة النص الأدبي في علاقته بخطابات ثقافية أخرى، قد تكون الخطاب التاريخي كما في المادية الثقافية والتاريخانية الجديدة (..) وقد تكون الخطاب النسوي كما في النقد النسوي، وهذه كلها خطابات ثقافية، مما يعني في نهاية الأمر أن الحديث عن نقد ثقافي مستقل عن الخطابات الأخرى يصبح من قبيل العبث"[2].

---

[1]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت، 2003، ص223.

[2]- المرجع نفسه، ص224.

وكون هذه الاتجاهات تشكل مرجعية في جوانب كثيرة منها بالنسبة للنقد الثقافي، تحتم التطرق إليها، اكتفينا بالحديث في هذا المبحث عن التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية، وأجلنا التناول الموجز لما بعد الكولونيالية والنقد النسوي إلى الفصلين التاليين:

التاريخانية الجديدة:

مسمى لأحد أبرز افرازات ما بعد البنيوية وواحد من اتجاهات الدراسات الثقافية، برز في الولايات المتحدة الأمريكية، "وقد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (1790-1980) على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليورنيا –بيركلي، ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt"[1]. الذي اختار للاتجاه مصطلحا آخر في أوائل أعماله المحورية Renaissance Self- Fashioning سنة 1980، وهو بويطيقا الثقافة* Cultural poetics، وسرعان ما هجره إلى التاريخية الجديدة** سنة 1982 الذي أطلقه لوصف مشروعه في نقد خطاب النهضة في عدد خاص من مجلة (Genre 15:1.2.1982)، ليعود إليه مرة أخرى في Shakes pearean Negotiations سنة 1980[2].

تهدف التاريخانية الجديدة على حد تعبير ستيفن جرينبلات S. Greenblatt إلى "قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الايديولوجيا وصراع القوة الاجتماعية في تشكيل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية"[3].

وفي تأطير الأيديولوجيا للنص اكتشف ستيفن جرينبلات S. Greenblatt وهو منشغل بدراسة تبلور الذات في عصر النهضة "أن تشكيل المرء لنفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافية الأسرة، الدين، الدولة أمران مرتبطان بلا انفصام، وأنه لا توجد لحظات من الذاتية الخالصة غير المقيدة، بل لقد أخذت الذات الإنسانية نفسها تبدو غير حرة إلى حد مدهش، وأنها النتاج الايديولوجي لعلاقات

---

[1]– ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص80.

* أطلق عليها عبد الله الغذامي الجماليات الثقافية وعبد العزيز حمودة البويطيقا الثقافية Cultural poetics

** التاريخية الجديدة بحسب عبد العزيز حمودة.

[2]- ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص253.

[3]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص80.

القوة في مجتمع معين، ومثلما بدت النفس المستقلة وهماً بدت كذلك فكرة النص الأدبي المستقل"[1]، فالنص والأدب عامة أداة خفية تستعملها المؤسسة الرأسمالية لتعزيز هيمنتها.

ظهرت التاريخانية الجديدة بمسببات فهي بمثابة "رد فعل على التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وكانت تاريخانية ذاتية وايديولوجية تهتم بالمؤسسات الثقافية السائدة"[2]. واقترن ظهورها في الولايات المتحدة الأمريكية في وقت شهدت فيه النظرية النقدية تحولا ومحاولة الخروج عما كان يجري آنذاك من محاولات جادة لتحجيم دور التاريخ في العمليات الثقافية التي ينتجها الإنسان في سياقات لا يمكن تجاهلها.

يتعلق مصطلح التاريخانية الجديدة بمصطلح التحليل الثقافي، الذي فرض نفسه كتسمية اجرائية لهذا الاتجاه، حيث يركز بشكل واضح على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعية، وهذا يعني بصورة مباشرة أنه تحليل لطرائق إنتاج الخطاب وآليات تشكله من قبل السلطة التي تسيّر كل التجارب الإنسانية في الوقت الذي تتوق فيه هذه السلطة إلى فكرة الهيمنة على حد تعبير فوكو(M. Foucoult)[3].

وقد حدد جرينبلات Greenblatt معالم التحليل الثقافي بقوله: "في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدّد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى"[4].

تتواشج التاريخانية الجديدة مع اتجاهات نقدية أخرى، منها ما هو سابق، ومنها ما هو معاصر لها، يتمثل الاتجاه النقدي الأسبق منها والذي كان له الحضوة والانتشار الواسع حتى بدايات القرن العشرين؛ النقد التاريخي، ويتمركز الاختلاف بين الاتجاهين "حول محور جوهري واحد، فالنقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبي، مما يعني أن التاريخ شيء والأدب

---

[1]- فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، ص403.

[2]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص194.

[3]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، ص30.

[4]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص80.

شيء آخر، ومهمة الناقد أن يقوم بالكشف عن مفردات تاريخ العصر الذي كتب فيه النص، أما التاريخانية الجديدة فترى أن التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين، بل كيان واحد"[1]. فالنص في منظور النقد التاريخي وعاء لتاريخ عصره، أما النص وفق التاريخانية الجديدة فهو نتاج من نتاجات التاريخ.

تتخلى التاريخانية الجديدة "عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصوراً يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ. هذا التصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاساً لسياقاته، وهو ما يجعل التاريخانية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى"[2].

يحدد التاريخيون الجُدد روح الاتجاه الجديد من خلال: تاريخية النصوص/ أو أرخنة النصوص Historicity of texts ونصية التاريخ/ تنصيص التاريخ Textuality of history؛ ومن هؤلاء لوي مونتروز Louis Montrose الذي عنى بتاريخية النصوص "الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة"[3]. ونظر للتاريخانية الجديدة بوصفها "اتجاهاً يدعو إلى الاهتمام بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية لإنتاج وإعادة الأدب، والنتائج المترتبة على ذلك: فكتابة النصوص وقراءتها، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليل وتدريسها، تجري إعادة بنائها باعتبارها أشكالا من العمل الثقافي يحددها التاريخ وتحدده ويعاد تفسير القضايا الجمالية والأكاديمية الواضحة على أساس ارتباطها العضوي والمركب بالخطابات والممارسات الأخرى تلك الارتباطات التي تشكل شبكات اجتماعية يجري داخلها تشكيل الذوات الفردية والبنى الجمعية بصورة متبادلة ودائمة"[4].

---

[1]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص249.

[2]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص45.

[3]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص252.

[4]- المرجع نفسه، ص254.

ويقصد ريتشارد ويلسون Richard Wilson بتنصيص التاريخ فحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع في البنى النصية. و"تأتي التاريخانية الجديدة كنظرية في القراء والتأويل، من حيث إنها سعي إلى أرخنة النصوص. وتصنيص التاريخ والنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية/ التاريخية في اعتبارها النظري بما أنها خطاب مزدوج"[1].

إن النصوص الأدبية وغير الأدبية نتاج الظرف الاجتماعي والسياق الثقافي للعصر الذي أنتجها، أما والحال هذه، "فإننا نستطيع الاستعانة بتلك النصوص لإعادة تصور الظروف الاجتماعية والخصوصية أو السياق الثقافي. النص إذن مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر. وهذا هو ما يقصده أتباع التاريخانية الجديدة بـــ نصية التاريخ"[2].

تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي "لا باعتباره وثيقة تاريخية، بل تدرسه على أنه بنية جمالية وشكلية تتضمن بنى تاريخية وثقافية لاشعورية يمكن استكشافها وتحليلها تحليلا علميا مبنيا على التفكيك والتركيب، مستعملة في ذلك البنيوية والتأويلية، والتفكيكية وجمالية التلقي وغيرها من المناهج النقدية والفلسفية الصالحة لمقاربة النصوص الأدبية والخطابات الإبداعية"[3]. مما يشير إلى نقطة مفصلية فيما يتعلق بحضور التاريخ في النص؛ فمن منظور النقد التاريخي يتم الحضور عن وعي وقصد في حين يتم حضور بنى التاريخ في النص الأدبي عن غير قصد ووعي وهذا من منظور التاريخانية الجديدة.

تمت الإشارة - فيما سبق- إلى ترنح ستيفن جرينبلات S. Greenblatt بين مصطلحي التاريخانية الجديدة وشعرية الثقافة، التي عرفها "بأنها دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات (...) وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه، ومن ثم تقديمها للاستهلاك، وكيف

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص46.

[2]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص253.

[3]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص193.

خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعد أشكالا فنية بين الأشكال الأخرى ذات الصلة Contiguous"[1]. فشعرية الثقافة تشتغل على الممارسات الثقافية التي اتخذت من الجمالي حيلة لاستبطان أنساقها الثقافية، للكشف عن الوظيفة النسقية في إنتاج المعاني.

ولعل الفارق بينهما ضئيل "يكمن في أن الشعريات الثقافية هي أكثر صلابة حيث تشكل الثقافة فيها نظاماً سحرياً من الإشارات التي تكون تامة في ذاتها، وأن أي معتقد للواقع أو التاريخ يمثل أثراً لهذا النظام الإشاري ويحدّد كليّة بوساطة التمثيلات والمجازات"[2].

وفيما يتعلق بمنظور التاريخانية الجديدة لكل من: التاريخ، النص الأدبي، المؤلف، القارئ فقد تبلورت في الأسس التالية:

1- "ليس التاريخ نسقا متجانساً من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة عليه أو كحضور منعكس فيه (كما هو الحال في لنقد الماركسي)، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك.

2- إن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم أيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية. وهذا يعني ضمن أشياء أخرى أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هم الآخر.

القارئ كالمؤلف (كائنات نسقية) معرض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن ما يحدث هو أن القارئ إما أن "يُطبِّع" النص -في حالة اتفاق أيديولوجية كقارئ مع أيديولوجية الكاتب- فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، أو أن "يستعيد" النص -في حالة اختلافه مع الكاتب- بإسقاط فرضياته على ذلك النص"[3].

---

[1]- عبد العزيز الحمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص253.

[2]- يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص15.

[3]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص81.

المادية الثقافية (Material Cutural):

استعمل مصطلح المادية الثقافية في بريطانيا من قبل ريموند وليامز Raymand Willaims الذي حدد معالم هذا الاتجاه تحديدا أوليا سنة 1982، وفي منتصف الثمانينيات استعار جوناثان دوليمور Jonathan Dollimore وآلان سينفيلد Alan Seinfeld المصطلح وحاولا ضبط مفهومه وتحديد دواعي ظهوره من خلال دراسة بعنوان "شكسبير السياسي: مقالات جديدة في المادية الثقافية 1985".

ويقصد بالمادية الثقافية ذات البعد المرجعي السياقي* "دراسة النصوص والخطابات على أنها أنساق ثقافية مادية أكثر مما هي أنساق جمالية وفنية، وأن هذه الأنساق الثقافية المضمرة وغير المعلنة تتشكل من أساس واقعي مادي"[1].

وتتكئ المادية الثقافية في دراستها للظواهر الثقافية الأدبية والفنية على المادية التاريخية الممتدة بجذورها في الفكر الماركسي، والذي بلوره صاحبه في مقدمة كتابه "مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي" في قوله: "ليس إدراك الناس هو الذي يحدد معيشتهم، بل العكس من ذلك معيشتهم الاجتماعية هي التي تحدد إدراكهم"[2]، وأن الحياة العقلية –البنية الفوقية– للمجتمع انعكاس لحياة المجتمع المادية– البنية التحتية المرهونة بنمط الإنتاج وقواه ووسائله وعلاقاته.

انبثقت المادية الثقافية كنقد للمنظور الانعكاسي الماركسي وذهبت إلى أن "البنية الفوقية وهي المؤسسات الثقافية (الدين، والفلسفة، والأيديولوجيات السائدة) مستقلة نسبيا عن القاعدة الاقتصادية...، وهذا يعني بشكل ما أن التعليم والدين والأيديولوجيات السياسية والأنظمة القضائية ليست محددة آليا عن طريق التطورات الاقتصادية، لكنها تقوم بدور فعال، ويمكنها بدورها إحداث تغييرات اقتصادية"[3].

---

* أي أنها تدرس الظواهر الثقافية والنصوص ضمن سياقها التاريخي والسياسي والاجتماعي.

[1]– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص211.

[2]– جوزيف ستالين، المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار دمشق للطباعة والنشر، مصر، 2007، ص105.

[3]– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص215.

وقد "برهن وليامز أن (التغيرات) في البنى الاقتصادية لا يمكن أن تفسر (التغيرات) في المحتوى والتنظيم الثقافي بأي شيء من التفصيل الضروري. فالأشكال والأحداث الثقافية أكثر تنوعاً، والإمكانات المعينة المتاحة للعمال الثقافيين أكثر وفرة مما يمكن لأي إشارة إلى الأسس الاقتصادية أن تعلله"[1].

ونظرا إلى العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية من زاوية التفاعل والتبادل المستمر بينها، وأن كلا منهما تتغير باستمرار، إضافة إلى ذلك "آمن وليامز بمجرى التفكير القائل بأن نموذج البنية التحتية/ الفوقية يقلل من التأكيد على مادية الثقافة نفسها، فبالنسبة إليه، تتألف الثقافة من الممارسات التي تساعد في صياغة العالم. إذ إن هذه أيضا مادية"[2]، وفي السياق ذاته يقول ستيوارت هول Stuart Hall: "إن الكلمة مادية بقدر مادية العالم"[3].

يصف ريموند وليامز Raymond Wiliams نظريته في الثقافة باعتبارها "عملية إنتاج (اجتماعية ومادية) تخص ممارسات معينة، وتخص إنتاج الفنون، باعتبارها استخدامات اجتماعية لأدوات الإنتاج المادية (من اللغة) باعتبارها وعي عملي مادي، والتقنيات الخاصة بالكتابة وأشكال الكتابة، حتى أنظمة الاتصال الآلية والإلكترونية"[4].

إلى جانب ريموند وليامز، أكد دوليمور وسينفيلد "أن الثقافة مادية بقدر ما لا تتجاوز (ولا تستطيع أن تتجاوز) قوى الإنتاج وعلاقاته المادية"[5].

وقد انصب تركيزهما "على المؤسسات المحددة تاريخيا التي تنتقل الثقافة من خلالها. ومن ثم خلصا إلى أن المادية الثقافية لذلك تدرس الأبعاد الضمنية للنصوص الأدبية في التاريخ، حيث يتم تعريف التاريخ باعتباره الحركة الديناميكية لقوى الإنتاج وعلاقاته"[6].

---

[1]- سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، ص46.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

[4]- جون دراكاكيس، المادية الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، ضمن (موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي)، المجلس الاعلى ، مصر، ط9، 2005، ص74.

[5]- المرجع نفسه، ص80.

[6]- المرجع نفسه، ص81.

تنشغل المادية الثقافية بقضايا الإنتاج وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية كرد فعل على التاريخانية الجديدة "التي لم تجب عن الأسئلة الحقيقية للأدب. فمهما ركزنا على الجانب النصي أو الجانب التاريخي للمبدع في الفترة التي أنتج فيها نصه، فإن هذا غير كاف لفهم النص وتفسيره بشكل جيّد، فلا بد من إرجاع الدلالات النصية والوقائع التاريخية إلى أبعادها المادية والإنتاجية، لأن البنية الاقتصادية، والعامل السياسي، والعلاقات الإنتاجية، والصراعات السياسية والحزبية والطبقية، هي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية والجمالية"[1].

تمثل التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية أشكالا من أشكال النقد التاريخي، تنظر للنصوص كمشكلات ومفرزات تاريخية، يتفقان ويختلفان في مقولات وآليات معينة، يشتركان في ميدان التطبيق، يشتغل كل منهما وفق قراءة أدبية نقدية على أدب عصر النهضة الانجليزي المحتفى به تقليديا وتحديدا المسرح الشكسبيري، وفي ظل هذا الاشتغال صنفت العديد من الكتب والمقالات منها: كتاب شكسبير السياسي لآلان سينفيلد Alan Seinfeld الصادر عام 1985، وكتيب بعنوان التراجيديا الراديكالية: الدين والأيديولوجيا والسلطة في مسرحيات شكسبير Shakespeare ومعاصريه لدوليمور Dollimore الصادر عام 1984، ومجموعة من المقالات حررها جون دراكاكيس تحت عنوان شكسبيريات بديلة عام 1985.

تلتقي التاريخانية الجديدة بالمادية الثقافية في نقطة بداية ماركسية الطابع، ومع ذلك فإنها أقل التزاما بالماركسية، بل أكثر حساسية في التعامل معها من المادية الثقافية ذات الميل الماركسي الواضح، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة المناخ الأمريكي الذي ظل أقل حفاوة من غيره بالماركسية[2].

ومن الفروق الموجودة بينهما ما يرجع إلى طبيعة الممارسة، "فإذا كانت التاريخانية الجديدة وصفية بالأساس في خطواتها الاجرائية، وهي تفعل ذلك عن وعي، فإن المادية الثقافية تنزع إلى

[1]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص210.

[2]- ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص250.

التدخل (في الواقع) Interventionist بالإضافة لكونها وصفية"[1]، أي أن الأولى تقتصر في ممارستها على آلية الاستقصاء التاريخي للكشف عن أشكال الهيمنة التقليدية بالتوصيف والتفسير، في حين تمثل الثانية ممارسة نقدية ترمي إلى تغيير معطيات الواقع بالانشقاق عن السلطة ومقاومة مزاعمها المهيمنة.

وقد انجر عن اختلافهما في الممارسة من الوصفية إلى النقدية، تفاوت في الفاعلية والانتشار "ففي بريطانيا امتدت جاذبية المادية الثقافية خارج المؤسسات الأكاديمية إلى منطقة من السياسة الثقافية أكثر عمومية على النقيض من مذهب التاريخانية الجديدة التي انحصرت بشدة أكبر في الدوائر الأكاديمية التي أنتجته"[2].

[1]- جون دراكاكيس، المادية الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، ضمن موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي القرن العشرين: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، ص90.

[2]- المرجع نفسه، ص79.

5-2- مراكز الدراسات النقدية الثقافية:

- مركز برمنجهام:

يشكل التحول في الاهتمام من ثقافة أحادية القطب، بثقافة المركز المدعمة والراسخة لأمد طويل من قبل المؤسساتية، إلى ثقافة تعددية، ثقافة الهامش، نقطة حاسمة في ظهور ما يعرف بالدراسات الثقافية، "حقل أكاديمي نشأ في أحضان النظرية الأدبية والنقد الأدبي الماركسي، وتعنى بالطبيعة السياسية للثقافة الشعبية المعاصرة، وهذا ما يميزها عن الأنثروبولوجيا الثقافية cultural anthropology ويركز الباحثون على كيفية ارتباط الرسالة/ الوسيط بمسائل الأيديولوجيا والطبقة الاجتماعية، والجنسية، المواطنة والعرقية والجنسية أو النوع"[1].

وتعود جذور الدراسات الثقافية إلى بريطانيا، "حيث توشجت مع تطور الدراسات الأدبية. وخلال سنوات تكوينها كانت الدراسات الثقافية تعرف نفسها من خلال علاقتها بما يعرف في بريطانيا بتراث "الثقافة والحضارة"، وأيضا من خلال وقوفها في مواجهته، وهو تراث النقد الأدبي والثقافي الإنجليزي الذي بدأ مع ماثيو أرنولد في ستينيات القرن التاسع عشر"[2].

ومن خلال كتاب (الثقافة والفوضى) سنة 1869 اعتقد ماثيو أرنولد Matthew Arnold أن الثقافة مهددة من قبل الحضارة المادية والثقافة الجماهيرية/ الشعبية، ورأى "أن نقيض الثقافة هو الفوضى التي غرست بذرتها الحضارة نفسها، إن مجتمعا ماديا بشكل فاضح سوف يرى العناصر الساخطة التي ستدمره، ولكن الثقافة إذ تهذب وتصقل هؤلاء المتمردين ستجد نفسها الملاذ لإنقاذ الحضارة التي شعرت ازاءها بالازدراء"[3].

ورأى أن سبيل الحفاظ على تماسك المجتمع البريطاني رغم الاختلاف الطبقي هو اتاحة الأدب للطبقة العاملة، حيث ربط الثقافة – الأدب خاصة – بالسياسة، فالوظيفة الأخلاقية التي تؤديها

---

[1]- مديحة عتيق، فصول في الأدب المقارن، دار ميم للنشر، الجزائر، ص142.

[2]- كريس ويدن، الدراسات الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، ضمن موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي القرن العشرين: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، ص237.

[3]- تيري إيغلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، ص25.

النصوص الأدبية التعليمية، والرفيع منها خاصة، من خلال القيم والمعاني المنبثة فيها من شأنه تعزيز القومية المشتركة ودفع الفرد ومن ثم الأمة البريطانية إلى المزيد من التطور والرقي، و"لمواجهة قوى الثورة الاجتماعية"[1]، وتشكل هذه النصوص الأدبية التراث الأدبي المعتمد ويستعمل مصطلح المعتمد "لوصف الأعمال المميزة، أو الكلاسيكية ضمن التراث الغربي، والتي يجدر بالطلاب أو القراء الاطلاع عليها، مثلما هو الحال في مفهوم (التقليد العظيم) الذي استعمله الناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيز، ويقصد به أعمالا أدبية كبيرة جديرة بالقراءة والدرس"[2].

ويمارس المصطلح فعل الانتقاء والاستثناء، انتقاء وتحديد نصوص أدبية واستثناء أخرى، "والحقيقة كان تشكيل تراث الأدب الإنجليزي المعتمد نتاجا لآليات السلطة التي استلزمت استبعاد مجموعة معينة من الكتاب، مثل كتابات الطبقة العاملة، ومعظم كتابات المرأة، وكتابات الملونين والروايات الشعبية، هذه المناطق المستبعدة من الثقافة الأدبية سوف تحظى بالاهتمام في الدراسات الثقافية في بريطانيا"[3].

ذلك أن المؤسسة ضيقت على الأدب عامة فأصبح حبيس المدارس التعليمية، واقتصر فعل التلقي والنقد على النخبة "وظلت مناقشة الأدب من حيث علاقته بالمواقف الحياتية، التي كان الناس يلحون على تأكيدها خارج نظم التعليم الرسمية، في تعليم الكبار، وفي الحيلولة بين النساء ومزيد من التعليم، لأن ما كانت تفعله في ذلك الحين المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله، إنها تعيد إنتاج المعلمين والممتحنين، الذين يعيدون إنتاج الناس على غرار أنفسهم، وفي غياب هذا الضغط وهذا المطلب من جانب الجماعات، التي كانت خارج النظام التعليمي القائم، انقلب هذا النظام التعليمي على نفسه انقلابا كبيرا، وأصبح نظاما احترافيا وانتقل إلى مستويات أعلى من الصرامة النقدية والطابع المدرسي"[4].

---

[1]- كريس ويدن، الدراسات الثقافية تر:هاني حلمي حنفي، ص241.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص234 ص235.

[3]- كريس ويدن، الدراسات الثقافية، تر: هاني حنفي، ص241.

[4]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص22ص23.

وعلى إثر هذه النزعة النخبوية أبدى ف.ر.ليفيز تمسكه الكبير بـــ (التقليد العظيم) خاصة في مقابل ما أستجد بعد الثورة الصناعية، التي كان من افرازاتها مصطلح (الثقافة الجماهيرية)، وهي مجمل التأثير والتوجيه الفكري والإعلامي الذي تمارسه وسائل الإعلام من صحافة وتلفزيون وإذاعة وسينما على الرأي العام (...). أما على الصعيد الثقافي المحض فإن رغبة وسائل الإعلام في الإثارة وانخفاض المستوى الذوقي، بعث المخاوف لدى بعض المثقفين والفنانين بسبب ما توجهه القيم الفنية والثقافية من أخطار جديدة"[1].

وهو التخوف الذي أبداه ف.ر.ليفيز v.r.leevaz، بل انكاره لهذه النوع من الثقافة، فهي بحسبه "ليست لها أية علاقة بحياة البشر العاديين، بعكس الثقافة العضوية (الشعبية) في مجتمع ما قبل الصناعة. فمن وجهة نظره تتطلب الثقافة القومية الصحيحة (وحدة عضوية) بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، وفي غياب ثقافة عضوية شعبية، متأصلة في حياة البشر العاديين تصبح الوظيفة التعليمية للأدب العظيم ضرورة ملحة للغاية"[2].

إن تمسك ف.ر ليفيز بالأدب الإنجليزي الكلاسيكي مرده انقاذ التراث العظيم من العواقب التي تلحقه من الثقافة الجماهيرية، التي بحسبه تفتقر للقيمة الجمالية، كما أن لها تأثيرا مفسدا على المستوى الأيديولوجي والأخلاقي، "فقد غدا الأدب أكثر من مجرد وصيفة للأيديولوجيا الأخلاقية، إنه الأيديولوجيا الأخلاقية للعصور الحديث"[3]. إلى جانب ذلك سعيه لحماية لغة الأدب العظيم، "ذلك أن إحدى وظائف النقد في الوقت الحاضر بالنسبة لليفيز هي حماية اللغة من استيلاء ثقافة العامة عليها كليا"[4].

إلا أن هذا التمسك والنظرة الليفيزية الرافضة لكل ما هو جماهيري، قد انفطر على يد الفكر الماركسي، وفي الطليعة الناقد البريطاني ريموند وليامز Rymond Willimas بأشهر كتبه: الثقافة

[1]– عبد الوهاب الكيلاني، موسوعة السياسة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص845.

[2]–كريس ويدن، الدراسات الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، ص240.

[3]– تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1995، ص55.

[4]– عبد القادر الرباعي، ثقافة النقد ونقد الثقافة (قراءة في تحولات النقد الثقافي)، الثقافة والنقد (2)، مطابع المنار العربي، الجيزة، ط1، 2006، ص212.

والمجتمع 1780-1950 سنة 1958 "كان ريموند وليامز هو من رفض فكرة أن اللغة الأدبية تحوي نوعا من الرأسمال الأخلاقي وهو من صرف الانتباه بعيدا عن اللغة نحو الثقافة، فقد حلل في كتابه الثقافة والمجتمع Cultural and society التاريخ الذي كان قد جرى فيه، ولوقت طويل، تخيل (الثقافة)على أنها سور شاهق أمام تتجير المجتمع الحديث ودمقرطته، حيث أظهر كيف أن مفهوم الثقافة الصرفة أصبح ضيقا أكثر فأكثر (...)، وضاع الإحساس بالثقافة بأنها (عادية)، ولهذا كان مشروع وليامز يهدف إلى إعادة ارتباط الثقافة بمعنى الفن و الأدب مع ثقافة العادي"[1].

لوليامز الدور البارز في تأسيس الدراسات الثقافية إلى جانبه ريتشارد هوجارت Richard Hojgart وسيتوارت هول Shuart Hall، "وكلهم درسوا الأدب الإنجليزي وعملوا لبعض الوقت في تعليم الكبار، وهو مجال الذي سمح لهم أن يتجاوزوا حدود الأدب الرسمي المعتمد، وقد عمد كل منهم على توسيع نطاق النصوص المدروسة بحيث تشمل، على سبيل المثال، ثقافة الطبقة العاملة، والثقافة الشعبية ووسائل الإعلام"[2].

اتجهت دراسات هوجارت ووليامز "إلى استعادة وتفسير الأشكال القديمة لثقافة الطبقة العاملة، واتجهت صوب الثقافة الشعبية التي تتمثل في ثقافة تلك الطبقة وطبقا تقنيات القراءة الفاحصة المألوفة في التحليل الأدبي على عدد كبير من النصوص الثقافية الشعبية الواسعة الانتشار مثل الصحف والمجلات والموسيقى والروايات الشعبية"[3].

وقد تمخض عن القراءة الفاحصة وجود أشكال من المقاومة للثقافة المركزية مندسة في أشكال التعبير الشعبية، ومن الدراسات المهمة التي تعنى بثقافة الطبقة العاملة كتاب استعمالات الكتابة: جوانب من حياة الطبقة العاملة لريتشارد هوجارت Richard Hoggart الصادر سنة 1957. اكتسى هذا النوع من الدراسات صبغة مؤسساتية مستقلة، مع تأسيس مركز الدراسات الثقافية

[1]- سايمون ديوزنغ، دراسات ثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، ص45 ص 46.

[2]- كريس ويدن، الدراسات الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، ص245.

[3]- المرجع نفسه، ص245.

المعاصرة بجامعة برمنجهام Center For Cultral Studies (cccs) الذي أداره في البداية ريتشارد هوجارت Richard Hoggart، ثم تسلم إدارته عشر سنوات ستيوارت هول 1969-1979.

شرع المركز "سنة 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية Working Papers Cultral Studies والتي تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا، والمسائل الأيديولوجية والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية والحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة "[1].

تقوم الدراسات الثقافية على مصادر نظرية أشار إليها هوجارت Hoggart ، "محددا إياها بثلاثة مصادر، هي تاريخية وفلسفية أولا، وإلى حد ما سوسيولوجية، وأخيرا أدبية نقدية، وهذا هو الأهم كما يقول هوجارت، كما تركز على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية ومفهوم (رأسمال ثقافي)، وتمجيد للخطاب المعارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما أصطلح على وصفه بالراقي"[2].

"ولم تكتف الدراسات الثقافية بأن أدخلت بعض النصوص الهامشية إلى مركز النقد والتحليل بل راجعت أيضاً وظيفة الأدب ومفهوم الأدبية، فلم يعد الأدب وحده وعاء الأفكار، القيم، والأخلاق، والايديولوجيا، والأشكال العلائقية بين الأفراد والسلطة، بل صار يتقاسم هذه الوظيفة مع السينما، ووسائل الإعلام، والانترنت، والإعلانات، وبهذا أصبح الأدب مجرد عملية إنتاجية تخضع لمعطيات الواقع وشروط الإنتاج"[3]، و"التحول عن نظريات (الأدبية) Literariness باعتبارها سمة جمالية ثابتة ومعتمدة إلى (الأدبية) باعتبارها تصنيفا اجتماعيا يتم إنتاجه عبر ممارسات مؤسسات النشر والتعليم والنقد الأدبي"[4].

[1]- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ص31.

[2]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص34. وعبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص27.

[3]- كريس ويدن، الدراسات الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، ص248.

[4]- المرجع نفسه، ص249.

تهتم الدراسات الثقافية بالممارسات اليومية وما تحمله من معاني، وكيف أن هذه المعاني والأفكار تستخدم لمصالح سلطوية، وبعلاقة الثقافة المركزية المهيمنة بالثقافة الثانوية المهشمة. ومع بداية القرن الواحد والعشرين أصبحت تهتم بدراسة الثقافة الجماهيرية ونقد المؤسسات التي تصنع الثقافة وتروجها كسلع استهلاكية من خلال استثمارها للميراث النقدي الفرانكفوني ويتعلق الأمر خاصة بمصطلح صناعة الثقافة.

للدراسات الثقافية مجموعة خصائص حددها كل من زيودين ساردار Ziauddin Sardar وبورين فان لون Borin van loon، منها:

- تهدف الدراسات الثقافية إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية.
- على الرغم من كونها كينونة منفصلة عن السياق الاجتماعي والسياسي فإن الدراسات الثقافية ليست مجرد دراسة للثقافة فالهدف الرئيسي لها هو فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي في إطار ما هو جلي في حد ذاته.
- تهدف لأن تكون التزاما فكريا وبرجماتيا في آن واحد.
- تلتزم بالارتقاء بأخلاقيات المجتمع الحديث، وأيضا بالخط الجوهري للعمل السياسي. والدراسات الثقافية ليست مجالاً للدراسة عديمة الجدوى؛ لكنها التزام تجاه إعادة هيكلية البناء الاجتماعي من خلال الانهماك في السياسات الحرجة، لذلك فالدراسات الثقافية تهدف إلى فهم أشكال الهيمنة في كل مكان وتغييره وخاصة في المجتمعات الصناعية"[1].

كان لستيوارت هول Stuart Hall (1932-2014) الذي أدار مركز برمنجهام للدراسات الثقافية مدة عشر سنوات الفضل الكبير في رواج الدراسات الثقافية وإدخالها في معاقل الجامعات البريطانية ومن ثم العالمية، ومن أبرز مؤلفاته: المقاومة من خلال الطقوس، الإعلام والثقافة.

[1]– زيودين ساردار وبورين فان لون، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص13.

وفي أمريكا "اتفق النقاد اليساريون عامة على اختلافاتهم المزاجية والمهنية والسياسية على عدم كفاية مؤسسة الدراسات الأدبية الأكاديمية والحاجة إلى التغيير فيها. وساد إجماع من الستينيات إلى الثمانينيات بين نقاد الأدب اليساريين على ضرورة توسيع نطاق البحث النقدي بصورة درامية وعلى ضرورة توسيع مفهوم الأدب بشكل له مغزى"[1].

وتميز النقد اليساري الأمريكي "بهجومه على محدودية النقد الأدبي وعلى ضيف نسق الأعمال الكبرى المعتبرة، ففي الستينيات مثلا دعت فلورنس هو وليليان روبنسون إلى إدماج النصوص النسائية في المقررات الدراسية. ودافع ليزلي فيدلر وريتشارد بواربيه عن الأدب الشعبي، وحث لويس كامب وبول لاوتر على الاهتمام بأدب الطبقة العاملة. ويصر كل هؤلاء النقاد على صلة السياسة التي لا فكاك منها بالنقد الأدبي"[2].

– مدرسة فرانكفورت:

حركة نقد فلسفي واجتماعي، ارتبطت تأسيسا بمعهد البحوث الاجتماعية الذي أنشأ في الثالث من فبراير ألف وتسعمائة وثلاثة وعشرين، وتولى إدارته المؤرخ الماركسي النمساوي كارل جرونبرج K. Grenberg ما بين عامي 1923-1929، خلفه ماكس هوركهايمر Max Hor Kheimer (1895- 1929) في سنة 1931، وانضم إليه هربرت ماركيوز Herbert Marcuse (1898- 1979) وثيودور أدورنو Theodor Adorno (1903- 1969)؛ الأول عام 1932 والثاني عام 1938.

ومع استيلاء هتلر على الحكم في ألمانيا، أغلق المعهد وصودرت مكتبته، وغادر أعضاؤه، معظمهم من اليهود سنة 1933 إلى بعض العواصم الأوروبية (جينيف وباريس ولندن) (...)، وبسبب التوسع النازي، اضطر هؤلاء المفكرين ثانية إل مغادرة أوروبا سنة 1934، متوجهين إلى

[1]– فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، ص408.

[2]– المرجع نفسه، ص408.

الولايات المتحدة الأمريكية (...) ليعود معهد البحوث الاجتماعية مرة أخرى عام 1951 إلى موقعه الأصلي في مدينة فرانكفورت حيث عُرِف لأول مرة باسم (مدرسة فرانكفورت)[1].

ويمكن تقسيم المسار النقدي الفلسفي لمدرسة فرانكفورت إلى ثلاثة مراحل:

– المرحلة الأولى: المرحلة التأسيسية الممتدة من الثلاثينات إلى أواخر السبعينات يمثلها الجيل الأول على رأسهم: ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو وهبرت ماركوز وفروم.

– المرحلة الثانية: الممتدة من بداية السبعينات إلى الثمانينات وتمثل الجيل الثاني: يورغين هابرماس Jürgen Habermas، وكارل أوتو آبل Karl Atto Appel، وألبرشت Albrecht وفيلمر Filmer.

– المرحلة الثالثة: ويمثلها أكسل هونيت Axel Honneth، وهو المدير الحالي لمعهد الدراسات الاجتماعية بفرانكفورت[2].

أثرت الأوضاع الاجتماعية والثقافية والأحداث السياسية والاقتصادية التي واكبتها مدرسة فرانكفورت في أثناء إقامتها في الولايات المتحدة الأمريكية في صوغ نظريتها النقدية* والتي تهدف تبعا لذلك بحسب هوركهايمر إلى تحقيق مهام ثلاث:

–الكشف في كل نظرية عن المصلحة الاجتماعية التي ولدّتها وحددتها، وهنا يتوجه هوركهايمر، كما فعل ماركس، إلى تحقيق الانفصال عن المثالية الألمانية ومناقشتها في ضوء المصالح الاجتماعية التي أنتجتها.

–أن تضل النظرية على وعي بكونها لا تمثل مذهبا خارج التطور الاجتماعي، أي أنها لا تطرح نفسها باعتبارها مبدأ إطلاقيا، أو أنها تعكس أي مبدأ إطلاقي خارج صيرورة الواقع، والمقياس

[1]– ينظر: توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 1998، ص18ص19.

[2]– ينظر: كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص65.

* ظهر مصطلح النظرية النقدية عندما نشر هوركهايمر عام 1937 مقاله التأسيسي المشهور "النظرية التقليدية والنظرية النقدية".

الوحيد الذي تلتزم به كونها تعكس مصلحة الأغلبية الاجتماعية في تنظيم علاقات الإنتاج بما يحقق تطابق العقل مع الواقع، وتطابق مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة.

-التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة"[1].

وقد قامت مدرسة فرانكفورت على ثلاث عناصر مترابطة وهي:

"-النقد المعرفي والمنهجي للوضعية، أو للنزعة العلمية المغالية عموماً في الاجتماعية.

-وموقف نقدي بإزاء التأثير الإيديولوجي للعلم والتكنولوجيا، باعتبارهما عاملين هامين في خلق شكل تكنوقراطي بيروقراطي جديد للتسلط.

-واهتمام خاص بصناعة الثقافة، أو عموما بالأوجه الثقافية للتسلط"[2].

مارس مفكرو مدرسة فرانكفورت وبعقل نقدي النزعة العقلانية المغالية للمجتمع الرأسمالي وأيديولوجيته المهيمنة، حيث "أصبحت السيطرة التي تمارسها العقلانية الأداتية على الإنسان اليوم أخطر وأشمل من السيطرة التي عرفها في الماضي، لأنها شملت عقله وعواطفه ورغباته وغرائزه وجسده، وهذا عندما أصبح خاضعا لوسائل الدعاية والإشهار والإعلام التي تعمل على ترويضه واختزاله في البعد الاستهلاكي، فأصبح الإنسان كما يقول ماركوز فاقداً لأبعاده و لم يعد يتقوّم إلا ببعد واحد وهو البعد الاستهلاكي"[3].

وفي ظل ذلك عُنيت مدرسة فرانكفورت بمصير الإنسان الغربي المعاصر وسعت إلى تحريره وانعتاقه من السيطرة المؤسساتية السياسية والفكرية ويمثل كتاب جدل التنوير الصادر عام 1944 لمؤلفيه ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو أهم الدراسات التي ركزت على العقل الوسائلي /الأداتي.

---

[1]- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجري، ص206ص207.

[2]- المرجع نفسه، ص100ص101.

[3]- كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، ص32.

إن النظرية النقدية نظرية اجتماعية تهدف إلى تغيير الواقع بربط النظرية بالممارسة إلا أن مفكريها عجزوا عن "إيجاد بدائل واقعية ملموسة لتغيير الواقع القائم ووضع حد لـــ "طغيان" العقلانية الأداتية، ولهذا فضل هوركهايمر في أواخر حياته الارتماء في أحضان اللاهوت الديني اليهودي. وصاغ أفكاره الأخيرة في إطار هذا اللاهوت (...) أما أدورنو وماركوز فقد اتجها نحو البعد الفني والجمالي باعتباره أفقاً يمكن أن يتحرر فيه الإنسان من طغيان العقلانية"[1].

يرى أدورنو في الفن "مشخصاً لأمراض الحضارة المعاصرة، وتقديم الدواء لها، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات، التي تمثل الهيمنة الاستبدادية، والسؤال الذي يطرحه، كيف يكون الفن ممكنا في الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة في الثقافة، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعي لهذه الهيمنة، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية، حتى وهو في حالة مضاداً لها"[2].

أكد كلا من أدورنو وماركوز أن الخلاص من العقلانية الأداتية هو الاشتغال على الجمالية Esthétiques وما يرتجى منها من نقد جذري للمؤسساتي، بغية تحرير الإنسان وتجاوز واقعه إلى واقع أفضل يحقق الإنسان فيه ذاته واستقلاليته. وهو الطرح الذي نجده في كتاب النظرية الجمالية ليتودور أدورنو.

من حيث انتهى الجيل الأول بدأ الجيل بريادة يورغن هابرماس Jurgen Habermas الذي أبرز موقفه من العقلانية الأداتية تماشياً مع سابقيه إلا أنه طرح عقلانية أخرى؛ العقلانية التواصلية في كتابه نظرية الفعل التواصلي الصادر عام 1981، التي تقوم على إدماج الذات مع الذوات الآخرين وإعادة بناء شبكة العلاقات الاجتماعية وتحقيق التواصل والتفاعل الاجتماعي بالتواصل اللغوي "فاللغة في نظره حوار بين عقول المتحدثين، تهدف إلى إقامة جسر التفاهم وبلوغ التوافق بصدد القضايا المثارة بينهم من دون اللجوء إلى العنف، واللغة هنا جملة قواعد تؤسس للاتصال والتواصل

[1]– كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، ص33.

[2]– حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص33.

بين الناس وليست أصواتاً تلقى شذراً مذراً، إضافة إلى كونها خزان المعارف والتجارب الإنسانية"[1].

وتعني العقلانية التواصلية "ذلك التواصل الذي يحدد طبيعة العلاقات الاجتماعية أو الإنسانية في حقبة تاريخية ما بواسطة الرموز والتي تخضع للمعايير التي تحدد تطلعات أفراد المجتمع وتصوغ فهم هؤلاء لذواتهم، ويتحدد ذلك في المجالات الأخلاقية والجمالية والسياسية، قصد تحقيق التفاهم والاتفاق، ولهذا يتم استبعاد الإكراه والعنف والسيطرة لأن الفعل التواصلي عنده يرتكز على مقاربة تهدف إلى تحقيق اتفاق مبني على قناعات متبادلة بين أفراد المجتمع"[2].

وفي البحث عن البدائل رأى أكسل هونيث Axel Honneth – مدير مدرسة فرانكفورت حاليا – أن التفاعل التذاوتي لا يقتصر على التواصل اللغوي كما ذهب أستاذه هابرماس Habermas بل باعتراف كل ذات بقيمتها وتقديرها لذوات الآخرين ضمن ما أسماه بنظرية الاعتراف؛ ويرى "أن تحقيق الذات أمر مرهون بإقامة أو تأسيس الاعتراف المتبادل بين الناس ضمن ثلاث أشكال أساسية: الحب، الحق، والتضامن"[3].

– مثقفو نيويورك:

تعود الممارسة النقدية الثقافية لمثقفي نيويورك إلى الفترة الممتدة من أواخر الثلاثينيات حتى أوائل السبعينيات متجسدة في مقالات تعنى بالأدب متمثلة في مجلة بارتيزان لمجموعة من الصحفيين النقاد مثل: ريتشارد شيس وإرفنج هو وألفريد كازن وفيليب راف وليونيل تريلينج وإدموند ويلسون[4].

مارسوا النقد الأدبي في فضاء ثقافي رحب واعتبروا العمل الأدبي "ظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة، ودعت نظريتهم النقدية إلى إتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لأن الثقافة دينامية (نشطة وحية) ومتعددة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والقيم

[1]– حسن مصدق، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت (النظرية النقدية التواصلية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص18.

[2]– كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، ص34.

[3]– المرجع نفسه، ص103.

[4]– ينظر: فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، ص99.

الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية"[1].

بما أن الثقافة العدسة التي يُنظر من خلالها للنص الأدبي؛ والتي من سمتها تعدد الأبعاد ما ينجر عنه طرق وآليات تحليل متعددة بالضرورة، فالثقافة حسبهم كما هي عند تريلنج Trailing "كل نشاطات المجتمع من أكثرها ضرورية إلى أكثرها عفوية وفق النظر إليها في تماسكها الكلي المشهود أو المفترض"[2]. وقد استعملوا مفهوم الثقافة مرادفا لمفهوم المجتمع لذا عادة ما وصفوا نقدهم الثقافي باسم: النقد الاجتماعي.

وقد دافع شيس عن النقد الاجتماعي لكتاب نيويورك في مواجهة تلك المدارس – النقاد الجدد ونقاد شيكاغو– في قوله: "هناك طرق أخرى كثيرة للنقد الأدبي لكنني لا أعرف إلا واحدة فقط تصر بثبات على أن يسلك الناقد طريقة بالكامل إلى داخل النسيج الحقيقي للخيال من ناحية وإلى حياة البشر العملية من الناحية الأخرى"[3].

وحجر الزاوية للمشروع النقدي عند مثقفي نيويورك والذي ميزهم عن المدارس المنافسة المعاصرة هو "ربط الخيال الأدبي بالوجود الاجتماعي عن طريق النقد الثقافي. وقد كانت الرابطة الوثيقة بين النقد والثقافة ممكنة وجوهرية عند كتاب نيويورك لأن الأدب يعكس التجربة الاجتماعية مما يعني أن له معنى متصل بالكلية الاجتماعية"[4].

فالتعامل مع النص ضمن أطر المجتمع – سياسية – اجتماعية – اقتصادية – أخلاقية – تُنمِ عن سياسة ماركسية تبناها العديد من مثقفي نيويورك في مشروعهم النقدي الثقافي.

---

[1]– فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، ص10.

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص106.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وباعتبار الثقافة كلية متماسكة – وفق تريلينج- يسحب الاعتبار على النقد في كليته اللاّمتجزئة في تعامله مع النص بجانبيه البراني والجواني؛ "فالنقد لا يحتوي فقط على منظورات اجتماعية وتاريخية وأخلاقية بل على منظورات أدبية وجمالية أيضا"[1].

يقوم المشروع النقدي الثقافي عند مثقفي نيويورك على سياسة ماركسية جمالية تنطلق من كون الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، وفي ذلك لا يذهبون إلى الواقعية كل المذهب، وهذا ما يلتمس في رفضهم للأدب البروليتاري "فمشكلة الأدب البروليتاري كما رآها في الثلاثينيات جرانفيل هيكس افتقاره (للمبدأ الجمالي) وعدم وضعه لحدود بين السياسة والفن"[2]، من جهة، وانتقادهم "منح جائزة بولنجتون 1949 لآيزر باوند لتبعيته لفكر هتلر، وموسيليني في الحرب العالمية الثانية، فقد كان طرفا هذه الحادثة الجماليات الشكلية البحتة في مواجهة القيم الأخلاقية والسياسية"[3]، من جهة أخراة.

[1]- ينظر: فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، ص106.

[2]- المرجع نفسه، ص 160.

[3]- المرجع نفسه، ص107.

الفصل الثالث: نسق الغيرية والتراسل الأجناسي

1- نسق الغيرية: حد مفاهيمي وتبلور اجرائي.

2- الرواية: بين النقاء والهجنة.

3- نسق الغيرية والمكون الرحلي.

4- المكون السيرذاتي واصطراع الأنساق الثقافية.

1- نسق الغيرية: حد مفاهيم وتبلور إجرائي

1-1- ضبط المفاهيم:

يتمأسس مفهوم الغيرية ومصطلح الآخرية على شبكة مفاهيمية معرفية وشيجة. وينجذبان إلى المركز/الذات في تشابك وجودي ودلالي، تمفصله مفردات: الذات/الأنا، الآخر، الغير. مما يجعل من الوقوف عند المعاني اللغوية ومن ثمَّ الاصطلاحية لهاته التمفصلات الثلاثية ضرورة منهجية.

يقوم لفظ الذات على معاني لغوية شديدة اللصوق بـــ: الأصل، النفس، الحقيقة، الجوهر، فـــ "ذات الشيء حقيقته وخاصته"[1]، و"ذات الشيء: نفسه وعينه وجوهره"[2]، و"جاء فلان بذاته: عينه ونفسه، والذات: النفس والشخص"[3]. وهو غير الأمر في معجم المصطلحات الفلسفية لعبده الحلو، الذي فصل بين الذات والشخص وجعل النفس مرادفة للذات، فـــذات الإنسان هي نفسه العاقلة العارفة من جهة ما هو قوم وملتقى المعلومات، والمعارف المتنوعة التي تسمى بهذا الاعتبار موضوعا لها. أما الشخص فيأخذ تعريف الموضوع "فالذات هي الكائن العالم والموضوع هو الشيء المعلوم"[4].

وفي معنى الكلية تمثل الذات "مجموع الصفات والخصائص الجسدية والنفسية وحتى الأخلاقية، مجموع الأفعال المدركة والواعية أي أن الوعي هو الذي يؤلف بين الذات العارفة والأشياء المدركة"[5].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة ذات.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص580.

[3]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة ذات.

[4]- عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية، المركز التربوي للبحوث والإنماء، بيروت، 1994، ص166.

[5]- العربي ميلود، الذات الغيرية في فلسفة بول ريكور (رحلة البحث عن الذات من خلال الأخر)، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2011/2010، ص36، (رسالة دكتوراه العلوم).

أما الأنا فهو "الوعي الدائم بوحدة الذات من خلال شعورها بأنها محل واحد لأحوال معينة ومصدر واحد لأفعال معينة، وبأنها هي هي مع تغير هذه الأفعال وهذه الأحوال عبر الزمان والمكان، وترادفه النفس والشعور"[1]. فالأنا في معناه الفلسفي الذات الواعية بكينونتها.

إلى جانب ذلك، يضيف أندريه لالاند André Lalande أن الأنا "وعي فردي، من حيث اهتمامه بمصالحه وانحيازه لذاته (..) ونزعة ربط كل شيء بالذات"[2]، يرتبط الأنا ههنا بمعنى الأنانية. ويشير أيضا إلى أن للأنا بحسب الفيلسوف الفرنسي بليز باسكال Blaise Pascal صفتان "فهو ظالم بذاته، من حيث إنه يصنع ذاته ضد الكل؛ وهو متنافر مع الآخرين، من حيث إنه يرغب في استبعادهم لأن: كل أنا هو العدو ويريد أن يكون المستبد بكل الآخرين"[3].

فالتمركز حول الذات أن تكون هي الأصل الذي يصدر من خلاله تحديد ذاتها المتفردة، وتحديد الآخرين، ثم إن علاقتها بالآخرين تقوم على الإقصاء، ليس ذلك فقط بل تعتريها نزعة التملك، ورغبة الهيمنة على الآخرين، هي الأنا الديكارتية المتعالية*.

ترتبط الأنا بلفظة الإنية؛ وهي قدرة الذات على إثبات أناها، والإنية وفق علي بن محمد الجرجاني "تحقيق الوجود العيني من حيث مرتبته الذاتية"[4].بهذا المعنى، الإنية المقابل لمفهوم الغيرية "فإثبات الأنا يخضع في حدوده الأنطولوجية والأكسيولوجية لوجود الآخر، الذي من خلاله ستتعرف الذات على أناها، وتسعى لإثباته، ومعنى الإثبات هنا أيضا يقصد به الاختلاف والتمييز عن كل ما هو لا أنا"[5].

---

[1]– ينظر: محمود يعقوبي، معجم الفلسفة (أهم المصطلحات وأهم الأعلام)، ص57،

[2]– أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج 1، ص824.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* سنأتي على ذكرها في الصفحات التالية.

[4]– علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، ص39.

[5]– العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور، ص 120.

يرد لفظ الآخر في المعجم العربي كونه "أحد الشيئين وهو اسم على أَفْعل* (..) أو الآخر بمعنى الغير، كقولك رجل آخر وثوب آخر وأصله أَفْعل من التأخر"[1].

والآخر "أحد الشيئين، ويكونان من جنس واحد،

قال المتنبي: (الطويل)

وَدَعْ كلَّ صوتٍ غيرَ صوتي فإنَّني أنا الصائِحُ المْحكِيُّ والآخرُ الصدَّى

وبمعنى غير، قال امرؤ القيس: (الطويل)

إذا قلتُ هذا صاحبٌ قد رضِيتُه وقرَّت به العينانِ بُدِّلتُ آخراَ

والآخر "بمعنى غير، ولكن مدلوله خاص بجنس ما تقدمه، فلو قلت: جاءني رجل وآخر معه لم يكن الآخر إلا من جنس ما قلته"[2].

أما لفظ غير فيرد كون: "غير حرف من حروف المعاني، تكون نعتا، وبمعنى لا، وقيل غير بمعنى سوى، والجمع أغيار. وهي كلمة يوصف بها ويستثنى.. وتغير الشيء عن حاله تحول والغير الاسم من التغيير.. وتغايرت الأشياء اختلفت"[3].

تفيد اللفظتان آخر وغير معنى الاستثناء، إلا أن "الأول منهما يفيد استثناء الشيء من جنس ما تقدمه كقولك "رأيت رجلا وآخر معه"، فـــ"آخر" هنا من جنس ما تقدم (الرجل) ولا يمكن أن يكون امرأة أو صبياً أو حيواناً...إلخ، وذلك على العكس من كلمة "غير" التي تفيد مطلق المغايرة فتقول "رأيت رجلا وغيره"، وهذا "الغير" قد يكون رجلا مثله وقد يكون صبياً أو امرأة أو كائنا آخر"[4]. ومن ثمة فلفظ "آخر" يتخذ معنى الاستثناء من المشابه أو المماثل أما لفظ "غير" فيفيد معنى الاستثناء من المغاير والمختلف.

* المعنى ذاته ورد في: مقاييس اللغة لأحمد بن فارس، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، مادة آخر.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة آخر.

[2]- لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، مادة آخر.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة غير.

[4]- محمد العابد الجابري، الغرب والإسلام (الأنا والآخر.. أو مسألة الغيرية)، مجلة حكمة، ع2، hekma.org

أما في الدلالة المعجمية الفرنسية، يلاحظ بعض التمييز بين مصطلحي الغير Autrui والآخر L'autre حيث يتخذ "مفهوم الآخر معنى أوسع يفيد كل ما يختلف عن الموضوع والذات، فيشمل الاختلاف كذلك مستوى الأشياء.. أما مفهوم الغير، فهو تضييق لمعنى الآخر حيث يحصره في مجال الإنسان فقط، ويقصد به الناس الآخرين"[1].

ومردّ هذا، أن المحضن الأول؛ الفلسفة اليونانية تناولت الأنا في مقابلته بالآخر المطلق؛ كل ما هو خارج عن الأنا، العالم (الله، الطبيعة، الإنسان).

ثم إن ترحل اللفظ إلى مجالات معرفية عديدة ومتنوعة أسهم في تطوره دلاليا وخلع عليه صبغة المصطلح؛ "أداة لغوية مركبة من عدد من المفاهيم"[2].

"وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب، سواء الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري وكل ما يستثمر أطروحاتها مثل النقد السنوي والدراسات الثقافية. والاستشراق"[3].

يسقط سعد البازعي تبلور المصطلح في قالب لفظي The Other في اللغات الأوروبية لاسيما الفرنسية والإنجليزية على اللفظ في اللغة العربية بقوله إن "ما حدث في تلك اللغات ثم في اللغة العربية هو إضافة (الـــ) التعريف وتمكننا بعد ذلك من ذكر المفردة وحدها، أي (الآخر) أو (The other)"[4].

ويرى أن هذه الإضافة قد "اكسبت (الآخر) صفة الاسم بعد أن كانت مجرد صفة، بدلاً من (الرجل الآخر) أو (المجتمع الآخر)، أو (الكتاب الآخر)، حيث تأتي كلمة (آخر) ملحقا لاسم، صار يكفي أن نقول (الآخر) ليفهم ما نقصده"[5].

وفي رأي مخالف، يقول محمد عابد الجابري أن "مصطلح الآخر غير صحيح لغويا (بالعربية) إذ لا تدخل "الـــ" التعريف على "آخر" ما هو موجود في العربية هو "غير" ولكن بدون "الـــ"

[1]- حسن شحاته، الذات والآخر في الشرق والغرب (صور ودلالات وإشكاليات)، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008، ص17.

[2]- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص50.

[3]- ميجان الرويلي سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، ص21.

[4]- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص33.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التعريف"[1]، مضيفاً، أن "الآخر كما هو اليوم في خطابنا المعاصر مفهوم حديث مترجم بصيغته ومعناه وبالتالي فهو منخرط في التفاعل الثقافي الموجود الآن"[2].

أما والحال هذه، فإن الآخر يتحدد في مدلوله الاصطلاحي كونه "الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرك؛ ذلك أن الآخر لا يتحدد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية في الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدد الآخر بالقياس إليَّ كفرد، أو إلى جماعة معينة قد تكون داخلية كالنساء بالقياس إلى الرجال، والفقراء بالقياس إلى الأغنياء، أو خارجية بالقياس إلى المجتمع بصورة أعم"[3].

ومن مدلولاته كذلك، أنه "تصنيف استبعادي يقضي إقصاء كل فرد لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء كان النظام قيما اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية، ولهذا فهو مفهوم مهم في آليات الأيديولوجيا"[4]. وفي توصيف مسهب لمقولة "الأنا والآخر مولودان معاً" لجيمس مارك بالدوين J.M. Baldwin، إشارة إلى إسهام كل منهما في تكوين الآخر، فبترسيم حدود الأنا ترتسم حدود الآخر.

1-2- الغيرية:

الغيرية مصدر صناعي من كلمة غير، وترد معجميا: "كون كل من الشيئين خلاف الآخر وخلاف الأنانية"[5]. وتتحدد المعاني اللغوية لهذا اللفظ بحسب اشتقاقاته اللغوية في اللغتين الفرنسية والإنجليزية، فـــ "كلمة Altérité أي الغيرية ذات علاقة اشتقاقية بالفعل Altérer والاسم Altération وتعنيان تغير الشيء وتحوله للأسوأ (تعكر، فساد، استحالة)، كما ترتبط اشتقاقاً بكلمة Alterance التي تفيد التعاقب والتداول"[6].

---

[1]- نعيمة حاج عبد الرحمن الأزهري ريحاني، لقاء مع محمد عابد الجابري، مجلة أيس، الجزائر، ع2، السداسي الأول 2007، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص65.

[3]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السرد في المتخيل العربي الوسيط، ص20.

[4]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص21.

[5]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة غير.

[6]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص131.

و"أصل كلمة Alterity من الكلمة اللاتينية Alteritas وتعني الحالة التي يكون عليها الآخر أو المختلف، وتعني الاختلاف أو الآخرية، ومشتقاتها في الانجليزية Alternate متناوب، و Alternative بديل، وAltemation تراوح، وAlter ego الأنا الآخر"[1]. فالمعنى اللغوي الغالب على لفظ الغيرية هو مطلق الاختلاف، اختلاف الأنا الفردية عن كل ما هو خارج عنها، في مقابل العينية/ الهوية.

إن "الغيرية هي الآخر، هذا الآخر الذي لست (ه)، (..) هو يؤسس هويتي، فرادتي، ما هو خاص به وما نملكه معاً لأن آخر الـــ أنا الـــ نحن يملك من هويته نفسه، فرادتها، فالغيرية في هذا هي مولدة للعلاقة"[2]. إلا أن منظور هاته المقولة والأساس الذي تقوم عليه يختلف بين الفلاسفة والمفكرين الغربيين، فمن منظور أيديولوجي يمأسس الفكر الأوروبي الغيرية من حيث "فكرة السلب أو النفي، فالأنا لا يفهم إلا بوصفه سلباً أو نفياً للغير"[3]. وهذا ما تقوم عليه الفلسفة الهيغلية التي سنأتي على ذكرها في الصفحات التالية.

ومن منظور أخلاقي إنساني نجد أن "غيرية (إيثارية، عكس أنانية) Altruisme مصطلح ابتكره أوغست كونت مقابل أنانية Égoïsme، تبناه سبنسر، وصار متداولا في اللغة الفلسفية"[4]، حيث تأخذ معنى الخير والفضيلة "وتغليب مصلحة الآخر كهدف أخلاقي سام وهذا ما عبّر عنه كونت بمبدأ -العيش لأجل الغير-"[5].

تبنى الفلاسفة مصطلح الغيرية "كبديل لمصطلح الآخرية لتسجيل التغير الذي طرأ على الإدراك الغربي للعلاقة بين الوعي والعالم"[6]، ونقل "بؤرة التحليل بعيداً عن الاهتمامات الفلسفية بالآخرية-الآخر المعرفي، ذلك الآخر الذي يكون مهماً وحسب للدرجة التي يمكن عندها معرفته -إلى الآخر

---

[1]- بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص58.

[2]- كاتي لوبلان، لقاءات الغيرية عند هيدغر الثاني، تر: عاشور فني، مجلة أيس، العدد02، 2007، ص37.

[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص131.

[4]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، ص47.

[5]- المرجع نفسه، ص48.

[6]- بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، ص60.

الأخلاقي ذي القابلية الأكبر للتعيين- ذلك الآخر المتموضع في سياق سياسي أو ثقافي أو لغوي أو ديني"[1].

ولعلّ الأمر يقتضي الإشارة إلى أهم التغيرات التي شهدها ميزان الفكر الغربي الحديث المعاصر في تناوله لعلاقة الذات بالآخر (الغير).

ابتداء، الفلسفة الغربية الحديثة فلسفة ذات بامتياز، لا سيما فلسفة التنوير، وأساسها كوجيتو ديكارت Descartes "أنا أفكر إذا أنا موجود" الذي "يعني أن وجود الأنا سابق ومستقل عن وجود العالم وعن أي وجود آخر ومن هنا كان كل وجود غير وجود الأنا هو آخر بالنسبة لها"[2].

فالآخر بحسب ديكارت يشمله الوجود وغير معطى. وقد فصل الكوجيتو "ما بين الذات والموضوع فصلا تاماً، أو الفكر والواقع، أو الذات والآخر (..) ولم يعد يُنظر إليه -الأنا- بوصفه خاضعا لما تمليه الإرادة الإلهية أو القوى الكونية. وكانت الذات المفردة منفصلة عن العالم، وبإمكانها توظيف العقل والخيال في فهم العالم وتمثيله"[3].

والكوجيتو في امتداده لا يؤطر علاقة الذات بالعالم انطلاقا من انفصالها واستقلالها عنه، وسبق وجودها عن وجود الآخر، بل في استغنائها عنه، لأن الفكر الواحدي يحقق الوجود دون حاجة إلى الآخر؛ الذي هو تحت السيطرة. ومن ثمة، فالكينونة الإنسانية بحسب ديكارت أحادية البعد تقتضي التقوقع الذاتي، ونفي الآخر.

ومن الأطروحات التي عملت على دحض الذاتية العقلانية الديكارتية، واسترداد آخر الذات من منفاه، والذي لا تتحدد الذات إلا من خلاله؛ فلسفة هيغل Hegel الوجودية. حيث يرى هيغل أن وعي الأنا بذاتها ليس مستقلا عن وعي آخر الذات (الغير)، بل يتكونان معاً، "فالذات تتعرف على

[1]- بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبى وآخرون، ص60.

[2]- محمد عابد الجابري، الأنا مبدأ السيطرة.. والآخر موضوع له، هذا في لغة الفكر الأوروبي، https://alazmina.com

[3]- بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبى وآخرون، ص323.

ذاتها من خلال ذات أخرى، فحركة الوعي هاهنا هي حركة جدلية يكون فيها السلب أو النفي أهم من الإيجاب، أي ذات الآخر هي التي تحدد قدرة الذات على الوعي"[1].

إن رغبة الأنا في تحقيق ذاتها وإثبات وجودها وانتزاع الاعتراف بها من آخر الذات يدفعها إلى الدخول في حرب وصراع معه؛ صراع جدلي ازدواجي فآخر الذات مدفوع بطبيعة الحال بالنازع ذاته. وبما أن كلا من الطرفين متشبث بالحياة ويرغب في الحفاظ على ذاته، تنتهي الحرب بتفضيل أحدهما للحياة على الموت، وهو ما يوضحه هيغل من خلال مقولته التاريخية: العبد والسيد، "فالعبد بحسب هيغل لم يعتنق مبدأ السيادة الذي يقضي بالموت أو النصر، لأنه واجه حالة الخوف والقلق والنصر والقصور وخوفه من الموت، فانتهى إلى سلبه حريته"[2]، وتحددت ذات العبد من خلال وعيها السالب؛ أي تحديدها بما ليس هي (انكار الذات)، وفي المقابل شكل الاستسلام لآخر الذات/السيد والاعتراف به وعياً لذاته بالإيجاب.

انطلق المحلل النفسي، والمنظر الثقافي الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan في بلورة نظريته عن تشكل الذات البشرية وتموضعها الذي لا يتم إلا في وجود الآخر وفق جدلية هيغلية، باستثمار نظرية دي سوسير De Saussure اللغوية المتعلقة بالدال والمدلول، وما طرأ عليهما في ظل ما يعرف بما بعد البنيوية إلى جانب ما تطرحه نظريات اللاشعور الفرويدية، وهذا ضمن توليفة لاكانية يرد فيها الآخر "بوصفه بنية لغوية رمزية ولا شعورية تساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدلية بين الذات ومقابل لها هو من يطلق عليه الآخر"[3].

تتشكل الذات بحسب لاكان عبر سلسلة من المراحل، إلا أن تميز الذات عن الآخر يبدأ في المرحلة الثانية وتعرف بمرحلة المرآة "حيث يمكن أن نعتبر الطفل الصغير الذي يتأمل نفسه أمام المرآة بمثابة نوع من الدال -شيء قادر على إعطاء معنى- والصورة التي يراها في المرآة بمثابة نوع

[1]- العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكو، ص47.

[2]- المرجع نفسه، ص149.

[3]- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص34.

من المدلول(..). ومن هنا، يكون الدال والمدلول متحدين على نحو متناغم ومنسجم شأنهما في دليل سوسور"[1].

وتلي مرحلة المرآة المرحلة الأوديبية، حيث يمثل كل من الطفل والأم والأب الأبعاد الثلاثية لعقدة أوديب -عقدة لا شعورية- إضافة إلى عنصر رابع وهو البعد الرمزي الذي يرتبط بلفظ الأب الذي يتوسط ما بين الدال/الطفل، والمدلول/الأم، "والذي يدخل معه الطفل إلى عالمنا الرمزي بتقبل اسم الأب وما يرتبط به من نواه وأعراف، وعلى نحو يغدو معه تقبل اسم الأب تقبلا للقانون الاجتماعي ولنسق اللغة. الذي يصنع الطفل ويصنعنا على السواء"[2].

حيث يسهم النظام الرمزي، "أي بنية الأدوار والعلاقات الاجتماعية والجنسية المعينة مسبقا والتي تشكل العائلة والمجتمع"[3]، في تشكل الذات وبنائها، والذي يموضع الذات داخل هذه العلائقية الاجتماعية الجنسية (ابن، أم، أب)، (ذكر، أنثى) دخول الذات في اللغة، وهو ما يعرف عند لاكان بالمرحلة اللغوية التي يتم فيها إنتاج الذات من خلال اللغة، حيث إن "عرض الذات لأفكارها والكيفية التي بها تمثل ذاتها تتأتى فقط من خلال اللغة التي تسبق دائما وجودها، وعليه فإنها حال نطقها تكون أصلا (منطوقة) أو (مكتوبة) مسبقا"[4].

وما إن تدخل الذات النظام الرمزي تبدأ بنية اللاشعور التي تشبه بنية اللغة، واللاشعور "بدقة هو حركة وفعالية متواصلة للدالات، والتي يتعذر علينا في الغالب بلوغ مدلولاتها لأنها مكبوتة، وهذا هو السبب في أن لاكان يتحدث عن اللاشعور بوصفه انزلاق المدلول تحت الدال"[5].

فاللاشعور حاله حال اللغة بالنسبة لأنصار ما بعد البنيوية الذين يفصلون فصلا تاماً بين الدال والمدلول وفي مقدمة هؤلاء التفكيكي جاك دريدا jacque Derrida "أن هناك سلسلة غير متناهية

---

[1]- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص280.

[2]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص130.

[3]- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص282.

[4]- نقلا عن: ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص23.

[5]- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص285.

من المدلولات من خلال لفظي الاختلاف والارجاء؛ ويقصد بهما التعليق الدائم للمعنى، فهو دائما مختلف ومربأ، متناثر في الكلمات المختلفة، ولا يمكن جمعه، إذ لا يوجد مركز"[1].

وبالعود إلى توصيف لاكان للآخر، نجده ممثل في كلية متضافرة من اللغة واللاوعي والنظام الرمزي والعلاقات الاجتماعية. وهو ما يطلق عليه بالآخر الرمزي الذي يحدد الذات ويكسبها هويتها.

ويميز لاكان باستخدام مصطلح الآخر بين الآخر بالحد الأصغر (other) والآخر بالحد الأكبر (Other). يتجلى الأول في مرحلة المرآة حيث تشتمل الصورة المرآتية "على شبه كافٍ لهذا الطفل كي تكون مُدْركة، ولكنها لا بد أن تكون متمايزة بالقدر الذي يكفي لترسيخ أمل الطفل في سيادة منتظرة، واختلاق السيادة على هذا النحو سوف يكون أساساً للأنا (ego)"[2]. رغم الاتحاد الخيالي بين الطفل وصورته المرآتية إلاَّ أنَّ ذلك يولد لديه شعوراً بالاختلاف وعن الآخر، وتمايز للأنا التي ترغب ف التحكم، "وفي نظرية ما بعد الكولونيالية يمكن أن يشير هذا المصطلح إلى الآخرين المستعمرين المهمشين بسبب الخطاب الإمبريالي، والمحددين باختلافهم عن المركز، والذين قد يصبحون مُرتكز السيادة المنتظرة لدى الأنا الإمبريالي"[3].

أما مصطلح الآخر بحده الأكبر فيتمثل في الآخر الرمزي المرتبط بالمرحلتين الأوديبية واللغوية، حيث يمكن أن يشير الأخر في حده الأكبر "للأب الذي تصنع آخريته otherness الذات في النظام الرمزي؛ كما يمكن أن يشير إلى اللاوعي نفسه لأن اللاوعي مبني شاكلة لغة منفصلة عن لغة الذات"[4].

وفي نظرة ما بعد الكولونيالية يمكن مقارنة الآخر بحده الأكبر بالمركز الإمبريالي والخطاب الإمبريالي، "بطريقتين: الأولى، أنه يوفر الشروط التي تكتسب من خلالها الذات المستعمَرة إحساساً

[1]- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002، ص147.

[2]- بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبى وآخرون، ص263.

[3]- المرجع نفسه، ص263.

[4]- المرجع نفسه، ص264.

بهويتها كـــ آخر other تابع؛ والثاني، أنه يصبح قطب الخطاب المطلق، أي الإطار الأيديولوجي الذي يمكن أن تفهم من خلاله الذات المستعمَرة العالم من حولها. في الخطاب الكولونيالي تتموضع ذاتية المستعمَر على الدوام في تحقيق الآخر other الإمبريالي"[1].

والتحديق مفهوم لاكاني بامتياز، ساد الدراسات الثقافية وما بعد الكولونيالية والنقد النسوي، يرتبط التحديق عند لاكان بتناقض ازدواجي بين ذات ناظرة ايجابية وآخر منظور إليه سلبي، "ومن هذا الاختلاف يقرر لاكان أن التحديق ينطلق من الآخر لأن التحديق يعني النظر مشحوناً بقصد وبذلك فهو دائما جزء من المادة السلبية التي لا تستطيع تبديل موقعها، أو كما يقول لاكان: "لا يمكنك النظر إلي من الموقع الذي أراك منه"[2].

تمثل الغيرية في الفلسفة الأخلاقية "معطى أخلاقي يدل على التواصل الإنساني بين الذوات ونظائرها alter ego. أو بينها وبين الأخر aul Trui ، وهي العلاقة التي طالما اكتسبت في الأدبيات الفلسفية للغيرية صفة تذاوت inter subjectivité بالنظر إلى كونها تمثل تشابكا وظيفيا بين الكيانات الشخصية المولدة للمعنى الوجودي، في الآن ذاته الذي تتجلى فيه بوصفها تعويضاً لهاجس التجانس الذاتي المغلق ipséité"[3].

الغيرية مشروع ذو نزعة إنسانية أخلاقية يتغيا تصحيح مسار الكينونة الإنسانية الذات/الآخر من مجال الصراع المشحون بقيم سلبية إلى مجال الألفة، يتمأسس مفهوم الغيرية على إزاحة الكوجيتو الديكارتي الذي ينص على انغلاقية الذات في مقابل لها آخر مقصي، لإرساء تفكير تذاوتي؛ تنفتح فيه الذات على آخر الذات وترسي جسور التواصل واللقاء معه، والاعتراف به، والتعايش معه ولأجله.

تواصل من دون أن تندمج أو تتماهى الذات في الآخر؛ تواصل يحفظ هوية كل منهما؛ تواصل من شأنه أن يغني الهوية.

---

[1]- يل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبى وآخرون، ص264.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص95.

[3]- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص22.

وفي تناوله للغيرية من منظور أخلاقي يطمح إلى الانفلات من الحيز الهوياتي، حدد بول ريكور الهوية الشخصية في ثلاثة أنماط:

- الهوية التطابقية (العينية) L'identité-idem .
- الهوية الذاتية l' identié-ipse
- الهوية السردية l' identité -narrative

نظر بول ريكور Paul Ricoeur لجدلية الهوية العينية مع الهوية الذاتية من حيث أن الهوية العينية "لا تتغير مع الزمن وتقترب من مفهوم الجوهر عند أرسطو، لذلك كانت ديمومتها الزمنية ميزتها الأقصى، في حين أن الهوية الذاتية لا تعني وجود نواة لا تتغير في الشخصية"[1].

وفي موضع آخر، ذكر جورج زيناتي أن "العينية تحافظ على ذاتها، رغم كل التقلبات، وتبقى هي هي، عينها من دون تغير، وكأنها جُمّدت مرة واحدة وإلى الأبد (..) الذاتية تعيش الزمن، وتتطور معه، ولا تتجمد في الزمان"[2].

تتمثل الهوية العينية للشخصية في الصفات الثابتة والقارة التي تجعل منها كائنة ومختلفة ومتمايزة عن الآخرين، أما الهوية الذاتية فهي المخلِّص الفعلي للشخصية من نزعتها الذاتية الانغلاقية، وهي في تشكل وانبناء مستمر، مع حفاظها على ملامحها الهوياتية ضمن الذوات الأخرى.

في حين، تتموضع الهوية السردية بين جدلية الهوية العينية والهوية الذاتية باتخاذ حياة الذات قالبا قصصيا؛ حياة مسرودة يشكل فيها انوجاد الآخر ضرورة حتمية للتفاعل والحوار.

وتسهم ممارسة فعل السرد في تكوين الذات وتشكل هويتها ضمن الديناميكية الزمانية، وتوسطها بين الذات وآخر الذات؛ إذ "يمكن السرد الإنسان من إقامة جسور تواصل دائمة بين جميع اللحظات الزمنية التي عايشتها وتعايشها الذات، وكذا بينها وبين الذوات الأخرى"[3].

---

[1]- بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص71.

[2]- المرجع نفسه، ص250 ص251.

[3]- العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور، ص113.

يرى بول ريكور أن الغيرية متضمنة في الهوية الذاتية فـــ "الغيرية يمكن أن تكون مكوِّنة للذاتية نفسها، الذات عينها كآخر يوحي منذ البداية بأن ذاتية الذات عينها تحتوي ضمناً الغيرية إلى درجة حميمية"[1]. ولتحقيق هذه الإمكانية الغيرية/ الذاتية يقترح الأخلاق مبدأ. و "يحدد طبيعة الهوية الذاتية من خلال مقولة أخلاقية هي الوعد، يمكن تعريفها على أنها هوية أخلاقية تتمظهر في هذا الوجود كفعل مرتبط بالتزام دائم ووفاء مطلق لهذه الأنا مع سيرورة الزمن المستقبل"[2].

فـــ "الوفاء بالعهد والوعد، يشكل على ما يبدو تحدياً للزمن ونكراناً للتغيير: على الرغم من تغيير محتمل لرغبتي ومن تغيير لرأيي ولميلي فإني أبقى على العهد"[3].

طالما أن الذاتية هوية أخلاقية تتمثل في قدرة الذات في الالتزام بكل وعودها، وطالما أنه لا صيرورة للذات/ الذاتية إذا لم تغدو آخر، فإن الغيرية مكون هوياتي أخلاقي. مما يجعل من إمكانية العيش مع الآخرين ولأجلهم في فضاء مشحون بمعاني: الخير، الفضيلة، السعادة، الصداقة واجبا أخلاقيا.

ومن ثمة، تتحول الغيرية من منظور أخلاقي إلى طرح لإعادة تأسيس الذات -ولكن ليست الذات هي مركز التأسيس بل الغير- وتحول في العلاقة بين الذات وآخر الذات بالنظر في القيم التي كانت تؤطرها قبلا: انغلاق الذات، تعاليها، سطوة الآخر...، واستبدالها بمنظومة قيمية ومعايير أخلاقية سامية، لإرساء نسق للغيرية، متزن.

وتعد الصداقة –بحسب بول ريكور- النسق الأجدر لتحقيق ذلك "فمن أجل أن يكون المرء "صديق ذاته" -بحسب الفلاوتيا (صداقة الذات) philautia الأرسطية- عليه أن يكون قد سبق له ودخل في علاقة صداقة مع الآخر، كما لو كانت الصداقة للذات عينها تأثيراً ذاتيا مترابطا ترابطاً

[1]- بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، ص72.

[2]- العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور، ص106.

[3]- بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، ص266.

وثيقاً مع التأثر بالغير الصديق ومن أجله. بهذا المعنى فإن الصداقة تغني عن العدالة، بما أنها "فضيلة من أجل الآخر بحسب كلمة أخرى لأرسطو"[1].

كما تغني الصداقة عن العشق، فـــ "الصداقة متبادلة على حين أن العشق لا يشترط فيه التبادل دائما، ومع أن العشق الإنساني لا يكون على العموم إلا بين الرجل والمرأة، فإن الصداقة قد توجد بين أفراد الجنس الواحد أو بين أفراد الجنسين، أضف إلى ذلك أن الصداقة أصفى من العشق وأقل إثارة منه، وأن العاشق يغار على معشوقه، ويكره شركة الغير فيه، على حين أن الصديق لا يمنع صديقه من أن يكون له أصدقاء"[2].

1-3- الغيرية والتمثيل السردي:

اهتم التحليل النقدي للأعمال الأدبية ببحث العلاقات بين الأنا والآخر ومساءلة هويتهما، وهذا ما تجلى في الدراسات الأدبية المقارنة في الغرب منذ خمسينات القرن الماضي، من خلال ما يُعرف بعلم الصورة* Imagologie؛ الذي يُعنى بدراسة تصورات الذات المنبثة في مختلف مروياتها ومدوناتها في مختلف المجالات المعرفية عن الآخر، والمقصود هنا بالصورة "مجموعة من الأحكام والتصورات والانطباعات القديمة المتوارثة والجديدة والمستحدثة الإيجابية والسلبية، التي يأخذها شخص (أو جماعة أو مجتمع) عن آخر، ويستخدمها منطلقاً وأساساً لتقويمه لهذا الشخص، ولتحديد موقفه وسلوكه إزاءه"[3].

ومفهوم الصورة ألصق المفاهيم بمفهوم الآخرية/الغيرية والهوية معاً، "فصورة الآخر ليست هي الآخر نفسه بل مفهومه، وانعكاسه في الذات، وهذا يرتبط بالشرط التاريخي إضافة إلى الوعي

---

[1]- بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، ص608 ص609.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص722.

* الصورانية، الصورولوجيا

[3]- نقلا عن: حسين العودات، الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص24.

الثقافي، وصورة الآخر وإن كانت مجردة شكلا فهي في الواقع حصيلة شروط مادية، ونتيجة شروط خارجية لا ذاتية، رغم تكونها في الذات"[1].

وترتسم صورة الآخر بناء على مرجعيات ومقاصد، حيث "تنطوي عملية تشكيل صورة الآخر على حيلتين للمراوغة، الأولى حيلة الثقافة المسبقة التي تنتمي لها الذات والتي تحكم هذا التشكل حكماً كلياً أو جزئياً، والثاني حيلة الذات في عملية انتقائها لملامح صورة الآخر، فقد تنتقي عناصراً سلبية وتترك عناصر إيجابية، وقد تضيف عناصر أخرى غير موجودة أصلا لكي تجعل الصورة كما تحب وتشتهي"[2].

فقد تكون صورة الآخر منطوية على عناصر من الواقع، إلى جانب عناصر من الخيال والتوهم، إلا أنها صورة متخيلة بدرجة أولى، قبل أن تصطبغ بالواقعية، وهذا ما يؤكده الطاهر لبيب بقوله: "غالباً ما يكون المقصود بالآخر صورته، والصورة بناء في المخيال، فيها تمثل واختراع، ولكنها كذلك فهي تحيل إلى واقع بانيها أكثر مما تحيل إلى واقع الآخر"[3].

ويذهب نادر كاظم إلى ما ذهب إليه الطاهر لبيب في كون "صورة الآخر بناء مشكل في المتخيل وفي الخطاب"[4]. رغم الاختلاف بينهما في الاستعمال اللغوي: المخيال، المتخيل.

وللإشارة هنا، "يحاول حقل الدراسات الثقافية، أن يستفيد من التخييل المستقى من علم النفس التحليلي، عن طريق استخدامه (التخييل) بنحو يتجاوز الأبعاد النفسية الفردية إلى الأبعاد الثقافية الجماعية، لذلك ترتبط متخيلات الأفراد ذاتها بالأنماط التخييلية التي تتميز بها الأنساق الثقافية التي تحكم سلوكياتهم وتنظم عملياتهم النفسية والاجتماعية"[5].

---

[1]- حسين العودات، الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، ص20.

[2]- محمد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص26.

[3]- نقلا عن: سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص 41.

[4]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص21.

[5]- المرجع نفسه، ص18.

فكما أن للفرد تصوراته عن الآخر، للمجتمع تصوراته عن الآخر كذلك، وهذه التصورات تمثلات أساسها المتخيل، مرهونة بسياق تاريخي محدد، وموجهة بمقاصد المجتمع وأنساقه الثقافية التي تحكم ممارسات أفراده.

ويستخدم المتخيل بوصفه "ذاكرة جمعية، وخزاناً رمزيا، وشبكة واسعة من الصور والتيمات والمرويات والخطابات والقيم والرموز المتداخلة، والتي هي بمثابة الإطار المرجعي لهوية المجتمع الثقافية. وأما العملية التي يتشكل المتخيل بواسطتها ويتعزز بجهودها، فهي عملية تسمى التمثيل Représentation"[1].

حيث "يقتضي إنجاز تمثيل ما على المستوى المنهجي، وجود فعل تخييلي مسبق حول الموضوع المراد تمثيله، إذ لا يتحقق التمثيل في الواقع، من دون توفر معرفة مسبقة للمُمثِّل/ الذات بأحوال الممثَّل/الآخر، ثم توظيف التخييل لتقديم صور وقراءات متنوعة"[2].

أي أن تمثيل الذات للآخر والذي يقصد به تقديم الذات للآخر، والتحدث عنه نيابة، قائم على التخيل والتوهم، حيث يغدو التمثيل "اختراق طرف لطرف آخر ذهنيا بقصد تخليص المخترِق للمخترَق من معتقداته، أو قيمه أو ثقافاته التي يعتقد المخترِق أنها قيم ومعتقدات وثقافات وحشية ووثنية"[3]، يغدو التمثيل ممارسة الذات المتعالية التي تتغيا من استفراغ الوعاء الهوياتي للآخر الإخضاع والهيمنة. وحين "تلجأ ثقافة إلى تمثيل ثقافة أخرى، وتحملها أوصافاً قد لا تصدق عليها، فإنها تتصرف نيابة عنها، وتحل محلها وتضع لها صورة تتحدد أبعادها من منظور الثقافة القوية"[4].

ينبغي التمييز بين نوعين من التمثيل؛ تمثيل ثقافي (غير تخييلي) وتمثيل ثقافي تخييلي، يشمل الأول متون ومرويات حقول معرفية متعددة مثل: التاريخ، الجغرافيا، علم الفلك، التنجيم، علم الكلام،

[1]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص39.

[2]- محمد عطوان، آلية التمثيل الكولونيالي للشرق، ص177.

[3]- المرجع نفسه، ص178.

[4]- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص53.

الفلسفة، الطب، متون الحديث، مدونات الرحالة. ويقصد بالثاني التمثيل الأدبي والذي يمارس بأشكاله التخييلية المتمثلة في السرد والشعر.

وبحسب ادوارد سعيد فإن التمثيل الثقافي يهدف إلى إبراز ضعف الشرق بقصد فهمه واختراقه والسيطرة عليه، وذلك من خلال مؤلفاته أبرزها الاستشراق 1978 الذي يندرج ضمن دراسات ما بعد الكولونيالية، التي ازدهرت في الغرب منذ أواسط الثمانينات على يد باحثين من مناطق آسيوية وأفريقية يقيمون في الغرب مثل: هومي بابا Homi Bhabha وتشاكرا فورتي سبيفاك Chara Vorty Spivak.

تقوم الدراسات ما بعد الكولونيالية على تحليل "الخطاب الكولونيالي في جميع مكوناته الذهنية والمنهجية والمقصدية تفكيكاً وتركيباً وتقويضاً، بغية استكشاف الأنساق الثقافية المؤسساتية المضمرة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي"[1].

ومن أهم مرتكزات دراسات ما بعد الكولوينالية علاقة الأنا بالغير/ الغيرية، حيث تستند على ما تقدمه تيارات ما بعد الحداثة "كالمقاربة الثقافية، والمقاربة الماركسية، والمقاربة التاريخية الجديدة، والمقاربة السياسية، كل ذلك، من أجل فهم العلاقة التفاعلية بين الأنا والغير، هل هي علاقة جدلية سلبية قائمة على العدوان والصراع أم هي علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والصداقة والتعايش والتسامح"[2].

بتطور الدراسات التي تُعنى بالغيرية مثل الدراسات الثقافية، التحليل النفسي، الدراسات السياسية، "لم يعد من المقبول اختزال تجليات الغيرية في مفهوم "الآخر" و"صورته"، من حيث هو أجنبي فقط، بل تخطى الأمر ذلك ليشمل مختلف الحدود والقيم والأنساق الذهنية التي تولد صلات الكراهية والعنف والألم والنفي والتهميش، أو الرغبة والاحتضان والتسامح، والاندماج"[3].

[1]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص176.

[2]- المرجع نفسه، ص178.

[3]- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ص26.

وإذا ما تعلق الأمر بالأنا/ الغرب/ المستعمِر، والغير/ المشرق/ المستعمَر، يرى إدوارد سعيد أن "جميع تمثيلات المشرق المقدمة من قبل الغرب تشكل جهداً دؤوباً يهدف إلى الهيمنة والاخضاع"[1].

وهذا ما يؤكده من حيث "أن الاستشراق يمكن أن يناقش، ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع -الشرق- التعامل معه بإصدار تقريرات حوله وإجازة الآراء فيه وإقرارها، وبوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه وحكمه؛ وبإيجاز، الاستشراق أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه"[2]، الاستشراق لم يقصد من المعرفة ذاتها، وإنما لتحقيق مقاصد أخرى بعيدة الأفق، فإلى جانب فبركة وتلفيق صورة الآخر المدروس، يتغيا الهيمنة وفق ما أصبح يُعرف بـــ: المعرفة تنتج القوة، حيث "ينقلب في لحظة من اللحظات التاريخية، إلى أداة من أدوات التحكم بهذا الآخر ووسيلة من وسائل تجييش المتخيل ضده"[3].

[1]- نقلا عن: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص183.

[2]- إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006، ص 38 ص39.

[3]- نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص154.

2- الرواية: بين النقاء والهجنة

تقضي مقولة الأجناس منذ أرسطو بقولبة كل جنس أدبي وضبط هويته الأجناسية ووضع خصائصه، وإرساء حدود تفصل بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى، وقد سادت التصنيفات الأرسطية لأكثر من عشرين قرنا. وفي القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر ساد اعتقاد بأن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة، وأنه يجب الإبقاء على هذا التحديد، "فالنظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا ينبغي أن نفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس Genretranché "[1].

إن عملية وضع الحدود الصارمة الفاصلة بين الأجناس اعتماداً على ما يميز كل جنس من خصائصه فنية؛ عملية نسبية، بسبب فرادة النص، وما يعتري الذات المبدعة من رغبة جامحة في التمرد بين الفينة والأخرى على القوالب الجاهزة والمعايير الفنية المسبقة، كما أن العملية لا يمكنها أن تأتي على كل الأعمال الأدبية المنتمية لجنس أدبي معين، مما يسم هذه الحدود بالمرونة، ولا يمنع من التراسل بين الأجناس والأنواع.

مما حدا بالرومانسية فتح مجال واسع للجدل في نظرية الأدب في مبحث نقاء الجنس والقواعد الصارمة الفاصلة بين الأجناس الأدبية، حين رفضت هذا التقعيد الذي من شأنه أن يقيد الإبداع ويحدد من حرية الفرد المبدع، ويلغى فرادته لأن "النص الذي يُنسج على مقياس تقاليد ثابتة، أو عناصر مهيمنة لجنس ما لن يضيف شيئا ذا بال، لأن ما سيقدمه لن يكون سوى نص مصوغ ضمن قالب، كآلية من آليات التكرار ترسخ مبدأ التنميط"[2]. وأقرت إمكانية تنافذ الأجناس وانصهارها، ففي تصور الأخوين شليغل Schlegel ونوفاليس Novalis . وسِواهم من الشعراء الألمان

[1]- رينيه وليك أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص324.

[2]- ينظر: لؤي علي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلة دمشق، المجلد30، العدد3+4، 2014، ص151ص152.

في تصورهم للكتابة ولممارستهم لها. "أن النص لا يعترف بحدود بين أجناس وأشكال. (..) وأن نظام الأجناس الكلاسيكي يقتل الخلق الأدبي".[1]

ومن الرومانسيين الفرنسيين الذي سعوا إلى العودة إلى ما قبل التجنيس أو التقسيم النوعي فكتور هوجو Victir Hugo الذي دعا إلى ضرورة تراسل الأجناس الشعري منها والنثري، وتحرر الإبداع من كل قيد في قوله: "كثير ما نسمع البعض يتحدثون بخصوص الإنتاجات الأدبية عن رفض هذا الجنس، ومواصفات هذا الجنس الآخر، عن قيود هذا، وتحرر ذاك، فالتراجيديا تحرّم ما تبيحه الرواية والأهزوجة تتقبل ما تفضه القصيدة الغنائية (..) فالفكر أرض بكر خصبة تنتج غلتها بكل حرية، وبكل صدفة خارج جميع الفصائل النباتية"[2].

ولقد بلغت حملة رفض قولبة الأجناس أوجها مع عالم الجمال الإيطالي بنديتو كروتشه Beneoleto Groce"الذي أعلن موت الأجناس وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي"[3].

رفض كروتشه القوالب التي يصب فيها الأثر الأدبي، وأعلن موت الأجناس الأدبية وميلاد الأثر الفني الكلي الذي تنمزج فيه الأجناس، ورأى أن التقسيمات الأجناسية تقسيمات مدرسية لا نفع كبير لها، بل فيها "تشويش لنقاد الفن ومؤرخيه يمنعهم من تقدير القيمة الجمالية للأثر الفني على حساب انشغالهم بالبحث عن مدى التزام الأثر بالقواعد المفترضة للجنس الذي ينتمي إليه. ولذلك رأى أن كل أثر فني حق يخرق قانون نوع مُقرّر"[4].

وقد تبنى الفكر النقدي ما بعد الحداثة أطروحة تجاوز التجنيس واللاهوية الأجناسية، بل إن قضية انمزاج الأجناس متناغمة مع طبيعة الفكر الإنساني، وتحولاته المستمرة في القرنين العشرين

---

[1]- رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 19، جانفي2015، ص109.

[2]- المرجع نفسه، ص115.

[3]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، سبتمبر 2001، ص07.

[4]- ينظر: لؤي علي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، ص108.

والواحد والعشرين، حيث إن "حركة تطور المجتمعات -ولاسيما المتقدمة منها- تسعى إلى أن تتخفف- بوعي أو من دون وعي- من الشكل المعياري لأنظمة التفكير التي كانت سائدة من قبل، فتلقي عن كاهلها كل نظام يتطلب ضربا من القواعد الصارمة -بما في ذلك الأنظمة المقدسة- وتتجه نحو الأنظمة الحرة غير المقيدة، وكأنها تعكس في جوهرها الداخلي (ثورة على سطوة القاعدة)"[1].

حيث نلفي رولان بارت Roland Barth أحد مفكري الحداثة وما بعد الحداثة ينكر النظام المعياري، آخذا بمفهومي النص والكتابة، ويرى "أن الكتابة خلخلة، فهي تُهشم كل بناء تصنيفي ولا تنتج سوى النصوص. والنص لا يصنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية، بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصًا. وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية"[2].

ألغى نقاد ما بعد الحداثة مقولة الجنس الأدبي، وابتعدوا عن مقولات تصنيف الأعمال الأدبية، واستبدلوا ذلك بمقولة النص؛ "النص كون مفتوح"[3] تذوب فيه السمات النوعية والعناصر البنائية لمختلف الأجناس والأنواع والفنون. وممارسة الكتابة ليست الوفاء للتقاليد الإبداعية السالفة والالتزام بها، بل فعل خلخلة وانتهاك وتجاوز للنموذجية المحددة والتصنيفات الأجناسية، والقول: النص اللاهوية، واللانوع.

إن تجنب ما بعد الحداثة للتقسيمات الأجناسية مرده ممارستها السلطوية على العملية الإبداعية والنقدية معًا، وطرح مصطلح الكتابة والنص بغية "القضاء التي التراتبات التي تقدمها الأنواع، والسلطة الاجتماعية -والأدبية أيضا- التي تمارسها مثل تلك القيود، ورفض العناصر الاجتماعية والذاتية في التصنيف"[4].

---

[1]- لؤي علي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، ص142.

[2]- رولان بارت، درس السيميولوجيا في الأدب، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص48.

[3]- إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص42.

[4]- رالف كوهين، هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟ القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر:خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص219.

وفي ظل ما يطرحه نقد ما بعد الحداثة من مقولات بديلة للتقسيمات الأجناسية، ألا يمكن اعتبار ذلك من باب الادعاء، وحسب؟ حيث تندرج هذه المقولات ضمن مشروع حضاري فكري شمولي لم يسلم منه الأدب ونقده، يقوم على فلسفة التفكيك. التي "تقوم على تدمير الموروث والموجود وخلخلته، وخلق الفوضى، ثم المطالبة بإزالة الحواجز والحدود لتسهيل حرية حركة رأسمال الذي أصبح يسيطر على مكونات الإنسان، كما يسعى هذا الفكر إلى إقصاء هويات الأمم وتاريخها ولغتها ورفض ما يسمى بالخصوصية والعناصر والمكونات، ويدعو إلى التداخل في إطار ما يسمى عولمة الكون"[1].

فالجنس الأدبي بحسب أوستن وارن ورينيه وليك "ضرورة إلزامية تُلزم الكاتب من جهة، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره"[2].

وهو كذلك بالنسبة للمتلقي، حيث يحدد المسار الذي تتم فيه عملية القراءة والتفسير. والمذهب ذاته توخاه تودوروف، الذي رأى أن "الحديث عن رأي نص لا بد من أ يتم من خلال الحديث عن جنسه؛ وذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبني النص حسبها"[3].

إن الكتابة وإن نزعت إلى التجريب فإنها لا تخرج في البداية عن نطاق المعايير الأجناسية السالفة، ثم إن الكتابة خارج المعيار "تعد معيارًا جديدًا سرعان ما يستنفذ قوته وسحره، وسيندثر ليحل محله معيارًا آخر مختلف"[4].

فلا مندوحة عن مقولة الجنس الأدبي، لأن الممارسة الفنية لا تقوم من فراغ، بل لابد أن تركن إلى نظام وأن تتموضع ضمن نوع أو جنس أدبي. ثم إن التداخل يشي بالفوضى ويلغي الملامح والعناصر والخلال، ينفي عن الجنس/ النوع الادبي خصوصيته وهويته؛ فالتداخل قوامه اللانوع؛ ذوبان النوعية، واللاهوية؛ إسقاط الهوية. في مقابل ذلك، التعدد الأجناسي حيث يتعالق الجنس

[1]- مها القصراوي، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل (رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني، يونيو2010، ص1012.

[2]- رينيه وليك أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص313.

[3]- عثماني ميلود، شعرية طودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، د ت، ص21.

[4]- رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، ص122.

الأدبي مع أجناس وأنواع أخرى في نسيج النص، دون إلغاء خصوصيتها بل يحافظ كل طرف على ملامحه ومكوناته الأصلية.

الرواية نوع أدبي يتسم بمساحته الواسعة وطبيعته السردية المرنة، وتمثل أكثر نوع أدبي سردي قابل للانفتاح والتنافذ مع مختلف الأنواع والأشكال التعبيرية الأخرى أو الفنون، مع الإبقاء على خصائصها الفنية. ويرى ميخائيل باختين Mikhil Bakhtine أن الرواية تسمح بأن تدخل في كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، قصائد، مقاطع نوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية، وعليمة ودينية... إلخ) نظريا، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل في جنسية الرواية"[1].

وكما أن النص لا يتأسس إلا بتحاوره مع نصوص أخرى مجاورة؛ يتحاور النوع مع الأنواع الأدبية الأخرى بحضور الخصائص الفنية للنوع الأدبي في نوع أدبي آخر. من منطلق الحوارية Le dialogisme التي نادى بها باختين في كتابه إشكالات الشعرية الدوستويفسكية عام 1929.

الرواية شكل تعبيري غير منجر وغير منته، عصي على الضبط، "تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعًا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأخرى بمقدار ما تتميز عنه بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة"[2].

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، د ت، ص78.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع240، ديسمبر1998، ص11.

3- نسق الغيرية والمكون الرحلي:

ترنو الكتابة الروائية إلى أن تكون فعلا خلاقا وفي ذلك تنزع منزعا تجريبيا، بالبحث والتفتيش والتنقيب عن تقانات وأساليب جديدة، وتشكيل نصي فني مغاير، قد تمزج فيه أشكالا تعبيرية تراثية أو حداثية. تشكيل نصي يستوعب حمولات رؤيوية أساسها علاقة الإنسان بعالمه. كتابة روائية تنفتح على المتعدد والمختلف من الموضوعات، والقضايا الإنسانية والمواقف والرؤى.

فالنص الروائي والابداعي عامة مبنين في إطار إنساني، تمثل "العلاقة بين الأنا والآخر الخيط الناسج له"[1]. مرتهن برؤية وتشكل؛ رؤية الغيرية، القيم التي تؤطر علاقة الأنا بمحيط ألفتها أو غربتها أو اغترابها، وتشكلاتها ضمن التشكيل النصي ومكوناته البنائية. وتشكلات الغيرية متواشجة مع التشكيل النصي الروائي الذي تنمزج وتتراسل داخله الأنواع والأجناس. وقد سجل للرواية الجزائرية في فترة التسعينيات العديد من الخصائص من ذاك: تراسل الأنواع؛ جلب خصائص فنية لأنواع، وأشكال تعبيرية أخرى إلى نسيج النص الروائي حيث تشكل مكونات بنائية هامة في معمارتيه، إلى جانب ما تضفيه من جمالية، "فليس من المستغرب أن الغيرية كان لها تأثير كبير على الممارسات الجمالية. هكذا نجد أن الهجنة... هي ما يميز الكثير من النصوص من خلال المحاكاة النصية، واختلاط الأجناس، والتوليف والكولاج"[2].

تنهض الرواية على سؤال وجودي يتمثل في علاقة الأنا بالغير، مستمدة من المجتمع مختلف أشكال هذه العلاقة المنسجمة والمتنافرة. فالغيرية النصية الروائية ذات الكنه الجمالي تمثلات لغيرية اجتماعية ثقافية سياسية أيديولوجية. وفي خضم ذلك. قد تعبر الرواية الأزمنة لتقيم علاقات مع التراث السردي وتتخذ في ذلك شكلين بحسب الناقد المغربي سعيد يقطين، أحدهما الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك

---

[1]- الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مركز دراسات الوحدة العربية والجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت،1999، ص38.

[2]- ينظر: شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ص45.

بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الواقع وما شابه ذلك[1].

إن جلب النوع السردي التراثي داخل نسيج النص الروائي ينم عن قصد الروائي لتعزيز رؤيته وتكثيفها، حول الغيرية؛ الغير الجواني والغير البراني. سيما إذا كان ما يتراسل معه نصيا محكي الأنا والغير: الرحلة "والرحلة نقلة، في الزمان إذا كانت بالفكر أو الخيال، ولكن الرحلة الحقيقة رحلة في المكان، وسرعان ما تصبح بالضرورة رحلة في المكان والزمان معًا لأن المكان الإنساني يحمل معه بالضرورة زمانا خاصا، فلكل مكان زمان، وتتأكد هذه المقولة إذا تنبهنا إلى أن المقصود بالمكان في معظم أنواع الرحلات، هو مكان المجتمع الآخر أو الثقافة الأخرى"[2].

ينمزج في النص الرحلي تجربتان رحليتان: تجربة رحلية جغرافية واقعية، وتجربة رحلية سردية متخيلة. ويمثل المحكي الرحلي مكوناً هاماً ضمن مكونات سردية أخرى (الرسالة، السيرة) مستثمرة في رواية شرفات بحر الشمال، وينبغي الإشارة إلى أن المحكي الرحلي ورد في أكثر من رواية واسينية، من ذاك. رواية ذاكرة الماء، في القسم الأول المعنون بـــ"الوردة والسيف" الممتد من الصفحة التاسعة والثمانين إلى الصفحة المائة والست ضمن5H-15MN تمثل في زيارة السارد الروائي، مع ابنته ريما إلى باريس أين تمكث زوجته مريم وابنها ياسين في عطلة الشتاء "شهر ديسمبر هذه السنة أمطاره قليلة، لكن برده لا يطاق"[3].

هي رحلة ذهاب وعودة، خروج للإيفاء بوعد قطعه لمريم، و لم يكن تحت أي ضغط خارجي؛ تهديدات القتلة، أو نصائح شخوص الرواية (أقارب، أصدقاء) له بالخروج، خوفاً عليه من موت موشك.

[1]- ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص07.

[2]- ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/2005، ص02.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، دار الفضاء الحر، ط1، ص91.

وهذا ما نجده في كلمات صديقه الشاعر المقتول يوسف السبتي:

"ضم البحر بين يديك وارحل.

خذ لونه في عينيك وهاجر.

خذ كل موجة هاربة منه وأخرج من هذه الدنيا.

وإذا لم تستطع خذ نحيبه وصراخه وارحل.!!

إذا لم تستطع أعشقه وودعه.

رد له بعض رماله وحجارته، وسافر.

وإذا لم تستطع ضع يدك في جيبك وانتحر"[1].

رفض الخروج والإصرار على البقاء في أرض استفحل فيها الموت بكل الآليات والأشكال. يوحي بدلالات متعددة؛ فلربما لأن فعل الخروج اختياري منبعه الذات التي تمارس من خلاله وعيها بحريتها واستقلاليتها، مما يدفعها تحت هذا الضغط إلى التمسك باختيار البقاء. وقد يكون مرده نازع أخلاقي، يلزم الذات بالوقوف إلى جانب الوطن في محنته تحت مسمى واجب وطني، والوطنية من جملة ما تقتضي بذل المال والنفس من أجل الوطن الذي ننتمي إليه ونتعلق به عاطفيا، إلا أن الوطنية كقيمة ثقافية تخضع للمنطق والعقل، تقول مريم: "تموت لأجل ماذا. الوطن!! يحتاجك واقفا على قدميك"[2].

وعند عتبة العبور يلح سؤال الانتساب الجغرافي، والانتماء إلى أرض معينة/الوطن، في حوار دار بين السارد وابنته ريما "وقع بصرها على كلمتي pays d'origine، على البطاقة الصفراء. سألتني في اندهاش.

- هل كل المطارات بهذه الوقاحة؟ لماذا يسألون عن البلد الأصلي؟ فيما يهمهم أمر مثل هذا؟
- هكذا، كل مطارات العالم يا ريما.

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص235ص 236.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

- وهل يمكن للإنسان أن يملك أكثر من وطن أصلي واحد؟"[1]

يطرح السارد من خلال هذا الحوار مسألة الانتماء والهوية المحددة بالوطن/الأرض؛ المواطنة علامة ثقافية تتضمن أنساقاً من القيم والسلوكيات المعبرة عن الانتماء الوطني؛ تنغلق على البعد الترابي، وتنفتح على الاختلاف. حجر أساس في تعزيز الانتماء الوطني، وحل، كونها-بحسبه- صورة أشمل من الهوية الثقافية أو الانتساب الديني أو اللغوي. المواطنة مظلة ومحضن يشمل كل أفراد المجتمع دون اعتبار للانتماء الديني والأيديولوجي. وفي هذا الصدد يعتقد واسيني الأعرج "أن العرب أخطأوا عندما فرضوا الإسلام والعربية على الأقليات والقوميات و لم يراعوا ذلك مما دفع الآخر إلى فعل الكراهية والرفض حتى بالإسلام كقوة ضاغطة وطاغية قامت بمحو خصوصيتهم"[2].

وفي مقابل ذلك يطرح خيار الوطن المنفتح على التعدد لكن الانتماء الوطني وحده غير كاف، إذ يتوهم البعض "أنه بإمكان المواطنين أن يحلوا مشكلاتهم بمجرد انتمائهم الوطني فقط دون اعتبار للانتماء الديني والأيديولوجي"[3].

والوطن ومن ورائه السلطة قمين بحماية الفرد/ المواطن من كل ضرر أو أذى يتهدده داخل ترابه أو خارجه. والمواطن في النص مثقف لم يلتزم من التزاماته ومسؤولياته تجاه وطنه، بل مثقف شكل الاستثناء، في زمن الاستثناء، يقول: "أنا المواطن الصالح جدًا"[4]، وهي عبارة يمارس بها السارد الالغاء والاقصاء لأي آخر من هذه القيمة الإيجابية، تنفرد بها أناه المتضخمة التي لا ترى الصلاح إلا في مركزيتها.

لم تهتم ذات السارد بالمكون الرحلي و لم تحفل بذكر تفاصيل رحلتها، وتمفصلات حركاتها. كما لم تحمل في عبورها إلى العوالم الشمالية المستعمِرة (فرنسا) عقدة الجنوبيين المستعمَرين، و لم يثر المكان-الهناك- أحقادًا دفينة على غرار ما نلتمسه في الروايات الجنوبية ما بعد الاستعمارية؛

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء ، ص91.

[2]- واسيني الأعرج رواية ذاكرة الماء تجسيد لخيبة الإنسان الجزائري في السلطة، حاورته: رانيا بخاري، العربي اليوم، يونيو2017 .elarabielyoum.com/show

[3]- نورة خالد سعد، ربيع الحرف المواطنة والهوية. www.alriyadh.com

[4]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص81.

حيث يتحول كل ما في مدن هذه العوالم إلى مثير لرغبة انتقامية تنتهزها الذات المهاجرة عند أول فرصة. وتتحين لها الفرص.

فالذات الساردة في ذاكرة الماء خالية من أي عقدة وانتقام. يحضر الغير/ الفرنسي بمنزلة الصديق "أصدقاء فرنسيون كثيرون، وضعوا أجزاء من بيوتهم تحت تصرفنا، ومعظمهم كانوا يحملون غبن الحنين لبلد أحبوه، بعضهم وُلد في البليدة أو في باب الوادي هو وأبواه، يقولون: نحن لم نفعل شيئا نشعر بأن تلك التربة لنا، نحس بها نتألم لها ونخاف عليها كثيرًا"[1].

إشارة إلى انتفاء النزعة الانتقامية والضغينة للغير البراني في ظل مفهوم المواطنة؛ حيث يتقاسمان معًا انتماءً وطنيا، الأمر الذي يلغي مرجعية الغير الكولونيالية، لتقبل عليه الذات وتوفر إمكانية التعايش والتسامح.

ولعله –رفض العبور– ممارسة مضادة لممارسات الغير الجواني الرجعي الذي يترصد الذات الساردة ويتوعدها بالتصفية. حيث يشكل السارد طرفاً في صراع محترم؛ حرب أهلية؛ صراع المثقف النخبوي الحداثي مع الغير الجواني الرجعي، وأساس الصراع يدور حول الهوية؛ ميدان الصراع بين نسقين، اختلاف عقائدي/ ديني بين هذين النسقين "يتخذ أشكالا متنوعة قد يمتد الصراع زمنا، تصل الحدة فيه إلى سفك الدماء (وهو أخطر ما في النسقية)"[2].

وفي ظل هذا الاصطراع الهوياتي الأيديولوجي، تتغيا الذات الساردة ومن ورائها المؤلف الحفاظ على حياتها لإثبات وجودها وفاعليتها وديمومة نسقها الحداثي.

إذا كان نص ذاكرة الماء ينهض على مقولة المواطنة والهوية الوطنية، فإن نص شرفات بحر الشمال قد فجّر هذه المقولة لتتلاشى وتتشظى الذوات عبر فضاءات لا متناهية. حيث تضمن المحكي الرحلي في رواية ذاكرة الماء حديثا عن انشطار هوية العربي بين وطنه الأصلي الذي لم يتمكن من التوطن فيه، فغادره اختيارًا أو هُجِّر قسرا إلى منفى لا يتيح له إمكانات الألفة والتجذر، "ويعد مفهوم الهوية المنشطرة من المفاهيم التي طرحتها ما بعد الحداثة في حقبة ما بعد الكولونيالية

[1]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص97ص98.

[2]– نقلا عن: محمد عبد الكريم الحميدي، الساق والأنساق (ما السياق؟ ما النسق؟)، ص68.

وتعد أليسون بيلي أول من اجترحه. ويعني الهوية التي تتكون عند دخلاء الداخل بمعنى الذين غادروا أوطانهم وتم دخولهم في موطن جديد ضمن الطبقات الهامشية في الواقع الغربي"[1]، وفي ظل تصدع مفهوم الهوية الوطنية، وانتفاء شعور الانتماء بل الخجل من الانتماء إلى وطن لا يتوطن فيه مواطنوه، وطن لا يحمل مواطنيه بل يحملونه في الذاكرة صوب المنفى، يقول السارد: "عراقيون أكلتهم المنافي، فلسطينيون ركضوا طويلا نحو وطن كلما اقتربوا منه، زاد ابتعادًا وتقلصا، يمنيون وخليجيون، رفضوا البداوات الميتة، ولكن صرخاتهم ظلت في واد والدنيا في واد آخر"[2].

والحديث عن الهوية المنشطرة في ذاكرة الماء ورد لمامًا، فالصراع لا زال قائما والحرب لم تضع أوزارها بعد في الوطن الاصلي، لتشكل الهوية المنشطرة للذات الجزائرية أحد المحاور والركائز في رواية شرفات بحر الشمال. سيما في الفصل السادس المعنون بـــ: غصن اللوز المر، الذي تناول فيه السارد الموت كوجه آخر للمنفى من خلال تمثيلات عديدة، نماذج استوقفته عند زيارته لمقبرة البحر المنسي، واللافت للاهتمام في هذه التمثيلات السردية محو وامحاء أي رغبة في الانتماء للوطن الأصلي. وهو ما تحمله عبارة خطت على قبر فنان جزائري كان له موعد استثنائي (الانتحار)، كما يقول السارد "أرجو أن لا يكتب اسمي على قبري ولا اسم أرضي"[3].

وعدم احتفاء الذات الجزائرية بالارتباط بالوطن، والشعور بالريبة والخجل من الانتماء، قد اعترى السارد عندما قدم أوراقه لامرأة سمراء عند معبر المرور؛ "المرأة السمراء غرست عينيها طويلا في جواز السفر مما أقلقني بعض الشيء، سألتها بنوع من التردد، العربي دائما هكذا في مطارات الدنيا، من كثر، الشكوك المسلطة عليه تكوّن لديه رد فعل المتهم الدائم.

Madame،؟ est ce qu'il ya un petit problème "[4].

---

[1]- نقلا عن: وائل نجمي، تشكيلات الهوية في بروكلين هايتس لميرال الطحاوي. waelnajmy.blogspot.com

[2]- واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء، ص94.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ص277.

[4]- المصدر نفسه، ص65.

هوية ملتبّسة لأنا عابرة للقارات كما عبرت منحوتاتها، التي لا رأس لها، لا هوية لها، الطين أصلها؛ والطين من "تربة القرية"[1]، أصل الجميع، والواحد الذي يتفتق منه التعدد، ويعود إليه، لتطرح الذات الساردة مفهوماً أوسع وأرحب. هو منظور فكري أيديولوجي تطرحه الذات الساردة/ياسين بديلا عن منظور المواطنة الضيق الأفق، والذي استماتت في الدفاع عنه؛ الهوية الإنسانية التي من شأنها أن تحقق الانفتاح على الانتماء المتعدد والخصوصية الثقافية، الانفتاح على الاختلاف، دون اقصاء الآخر ولا محاولة طمس وجوده، ومن المشاهد السردية التي يصوغها الروائي ويسردها السارد حول إيمان الأنا بالغير والاعتراف به وبميزه ما ورد في بداية الفصل الرابع المعنون بـــ: رومانس موسيقى الليل، أين قدم النحات فريدريكو ليعتذر، وينسحب من لقاء ضم عددًا من الفنانين، يقول: "جئت فقط لأعتذر. نحن لا أناس المدن. مازلنا نعتز بقليل من التخلف. لا أستطيع أن أتجاوز ناس قبيلتي ذات الأصل الهندي الذين عزموني لأسهر معهم"[2].

مشهد سردي يشي برؤيا ثقافية منفتحة على الآخر، وعلى ضرورة احترامه وتفهم خصوصيته وهويته الثقافية. هي أنوات ضمها محضن واحد، تحقق في إطاره كينونة الذات المثقفة المتأمِلة والمتألمة لمحضن بديل لكل المحاضن الأخرى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية؛ المحضن الثقافي، "والثقافة هي الطريق إلى الحرية، الثقافة العالم الداخلي، والحرية امتدادها في الخارج"[3].

ليقدم الروائي الأعرج سارده في شرفات بحر الشمال كتمثيل استعاري لمشروع نخبوي ثقافي جزائري لا مجال فيه للحديث عن هوية صافية نقية، تمارس الإقصاء على كل آخر مختلف، أو هيمنة ثقافة على ثقافة أخرى، وارتأى في الغيرية خيارًا، بالانفتاح على الثقافات المغايرة المتعددة والاندغام فيها، بما يؤدي إلى تغيير في الأنساق الثقافية السائدة وحوارية الثقافات.

وإذا كان المكون الرحلي في نص ذاكرة الماء قد ورد لمامًا وتحقق عبر إحداثيات البداية والنهاية فإن المكون الرحلي في نص شرفات بحر الشمال يطرح سلسلة لا متناهية من فعل الرحيل. حيث

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص72.

[2]- المصدر نفسه، ص133.

[3]- حسن حنفي، فيتشه فيلسوف المقاومة، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 2003، ص99.

يشير العنوان إلى وجهة التنقل والمكان المترحل إليه، الذي مارست الذات الساردة من خلاله مراجعة تأملية في ذاتها الجنوبية.

وردت لفظة شرفة بصيغة الجمع شرفات، التي تدل على التعدد والتكرار، اختيارات مفتوحة متعددة، دوائر رحلية ولا استقرار، هي حركة ارتحالية تلغي أي إمكانية للحل والاستقرار، حيث حلّ بأمستردام ليتوجه بعدها إلى أمريكا، وكأن النص لا ينفك يردد الصدى؛ صدى الانسان المترحل منذ أزله، الذي يرى في حله وترحاله حركة موازية للحياة والموت، بيد أن ذات السارد متشربة بفكر حداثي يعلي من فعل الارتحال "وينتصر للقطيعة والتعدد والاختلاف على حساب الاتصال والوحدة والهوية"[1].

تنهض رواية شرفات بحر الشمال على مكون رحلي بنيّن فضاءها النصي وعماده المتمفصل إلى ثمانية فصول، واستثمار المحكي الرحلي في هذه الرواية ينهض بدور هام يتمثل في "تعميق المتخيل الروائي وتخصيبه عبر استحضار عناصر الرحلة ومقوماتها سرديا وخطابيا من دون أن يقوم ذلك إلى مصادرة الهوية الأجناسية للنص، أي أن الروائي le romanesque يظل هو المهيمن مهما حضر الرحلي وتخلل تضاريسه"[2].

تم ضبط ميقات الفصل الأول المعنون بـــ: جنائزية لأحزان فتنة. على رقاص انطلاق الرحلة من مطار الجزائر وصولا إلى مطار أمستردام (هولندا) "بدأت الطائرة عملية النزول على مطار شيبول – أمستردام. كانت المدينة تبدو مستسلمة للهواء البارد المتسرب من بحر الشمال وللأمطار الغزيرة التي كانت مياهها تتكسر تحت عجلات الطائرة وهي تعبر مدرج الهبوط بسرعة كبيرة قبل أن تخفت المحركات وتتوقف نهائيا"[3]، ليشرع بعدها السارد في توصيف حيثيات رحلته –التي استغرقت ثلاثة أيام– وتحركاته السياحية في مكان الهناك الذي كان لمعالمه الثقافية حضورًا مكثفا على مدى الفضاء النصي.

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن ثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص24.

[2]– إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص271.

[3]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص68.

باشر السارد نصه بفعل الخروج؛ الخروج إلى بيئة صحية متجانسة كبديل لبيئة مريضة معلولة تجمع فيها الجلاد والضحية، "يتطاحن داخلها القتلة والأبرياء، الباعة والمشترون"[1].

وخروج عن قرار السلطة الحاكمة؛ "الوئام الوطني" الذي أقرّه رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة عام1998، والذي بموجبه "عاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع ويقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات"[2].

ومن منظور النقد الثقافي فإن البنى والمكونات النصية الفنية في رواية شرفات بحر الشمال حوادث ثقافية يتغيا اكتناه ما تطمره من مضامين ثقافية متواشجة مع السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية والمؤثرات التاريخية التي أنتجتها وأسهمت في تكوينها مساءلة النص بوصفه خطابا موجهًا في علاقته بالمؤسساتي؛ مؤسسة السلطة على اختلافها؛ سياسية اجتماعية، دينية وما يؤسسه من أيديولوجيا معارضة أو موالية أو محايدة.

والنسق الظاهر في نص "شرفات بحر الشمال" هو نسق الرفض؛ رفض الذات المثقفة لرؤية وقرار الآخر السلطوي السياسي، وطريقة تفكيره في إخماد نار الحرب الأهلية، "وإذ يقول الإنسان مالها، رُدَّ عليه أن الحرب لملمت أوزارها وعاد الناس إلى الطريق المستقيم، طريق الذين اختاروا بيت الوئام على بيت الظلام، أولا تعلمون؟ عودوا إلى الصراط المستقيم. وإذ يضحكون منكم، قولوا لهم سنكون نحن عليكم، إن شاء الله، من الضاحكين"[3]، وفي ممارستها –مؤسسة السلطة السياسية– هذه لم تُشرك المثقف و لم تستشره، تمركزت حول ذاتها ومنطقها، و لم يشكل المثقف في حساباتها إلا هامشا مهمشا، "إن الممارسة والمصلحة عملتا دومًا على تغييب الخاص على العام، والجزء على الكل، والحاكم على المحكوم"[4].

---

[1]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص14.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص197.

[4]– علي حرب، خطاب الهوية سيرة فكرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2008، ص133.

وفي ظل هذا التغييب والإقصاء فإن المثقف/ المحكوم يبين عن أيديولوجيته الرافضة إذ "يعتقد بأنه لا يستقل بذاته ولا يحتمي في كيانه إلا إذا احترف الاعتراض المطلق حيال كل ما يأتي به السياسي"[1]. لتندرج الذات المثقفة في سياق جدلي أيديولوجي مع الآخر السياسي.

يتحاور نص شرفات بحر الشمال مع نصوص عديدة، اختمرت في بنية الروائي الذهنية بصفة شعورية أو لاشعورية. وأبرز هاته النصوص من وحي وصوغ المكان، حيث ألف الروائي نصه أثناء إقامته في مدينة أمستردام بهولندا، شكل فعل استحضار الرسام الهولندي فنست فان غوخ Vincent van Gogh(30مارس1853-29 يوليو1890) إلى نص الرواية واقعة نصية لا ملمح للبراءة فيها! حيث أخذ من الفضاء النصي صدارة الإيراد؛ من خلال مقولته في العتبة النصية، وحضوره القوي في الصفحات الأولى والأخيرة، كما ورد في تضاعيف النص الروائي في الصفحتين الثانية والأربعين والسابعة والستين.

إضافة إلى أن بعض عناوين فصول الرواية حملت عناوين لوحات الرسام فان غوخ، فعنوان الفصل السابع المعنون بـــ: حقول فان عوخ اليتيمة مستمد من عنوان لوحة حقول القمح والغربان، والفصل الثامن حمل عنوان لوحة شهيرة للرسام: حدائق عباد الشمس.

ونشير إلى أن الروائي قد استلهم عنوان الفصل الثالث: دورية رامبرانت الليلية من اسم لوحة شهيرة للرسام الهولندي رامبرانت هرمنسزون فان راين Rembrandt Harmenzoon Vanrijn (1609-1669): دورية الليل.

وقف السارد ياسين مشدودًا عند حادثة قطع فان غوخ لأذنه في الصفحة التاسعة من الرواية، "...ولوحة: الرجل ذو الأذن المبتورة L'homme a l'oreille coupée وهي تجسد حالة الهستيريا التي ألمت بفان غوخ وهو يواجه أنانية صديقه غوغان Gauguin، كان رأسه محاطا بضمادة بيضاء. يكز

[1]- عامر رشيد مبيض، موسوعة الثقافة السياسية الاجتماعية، الاقتصادية، العسكرية، مصطلحات ومفاهيم، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط 2، 2003، ص1108.

بشفتيه اليابستين على غليونه الخشبي. أية طاقة خبأها هذا الرجل للحظة اليأس الأخيرة ليترع أذنه بدون تردد"[1].

في حقيقة الأمر، اللوحة بهذا التوصيف تحمل اسم: الرجل ذو الغليون، رسمها فان غوخ لنفسه بعد أن قطع أذنه وضمد جرحه بنفسه. والانزياح بالعنوان من الغليون إلى الأذن، نعتقد أنه يضمر معنى ثقافيا.! وقبل البت في ذلك. نود الإشارة إلى أن النقد الثقافي يدرس تناص النصوص بحثا عن الأنساق الفاعلة في الثقافة، وتفاعلها مع الأيديولوجي. بل أوسع من ذلك يبحث عن الأنظمة العقلية واللاعقلية، وهو مفهوم يشمل عند غيرتز Geertz "الأنساق الثقافية إلى جانب شبكة واسعة من المؤسسات والممارسات والأفعال والتمثيلات"[2].

ليمثل النص الغائب بتر فان غوخ لأذنه، في تداخله مع النص الماثل؛ الرواية، علامة ثقافية ينبغي أن تدرس داخل السياق السياسي بحثا عما تؤسسه من أيديولوجيا.

والحديث عن بتر الأذن في الرواية ورد مقترنا بغوغان، صديق فان غوخ، نجد ذلك في قول السارد/ياسين: "نزع الأذن احتجاجًا على غطرسته"[3].

ومن خلال الإيرادين، نلاحظ أن السارد قرن فعل الاحتجاج بفان غوخ وألحق صفة الأنانية بصديقه. وفي القص الواقعي يذكر أن "فان غوخ وغوغان كان يتجادلان باستمرار"[4]. فهل فان غوخ الآخر الرمزي، وانعكاس ذات السارد في المرآة؟ هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، يرتبط لفظ الأذن بالسمع والاصغاء؛ ورجل أذن أي يسمع من كل أحد ما يقول ويقبله؛ ويصدقه. والمثل الألماني في ذلك يقول: العين تصدق نفسها، والأذن تصدق غيرها.

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص09.

[2]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السرد في المتخيل العربي الوسيط، ص100.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص258.

[4]- www.argeek.com/bio/vincent-van-gogh

كما ارتبط السمع بالطاعة، فقد ورد في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم "أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة". وما في هذا الارتباط من امتثال للأوامر، والتسليم بها. "وثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة: كل سمع سلطة"[1].

الأمر الذي يدفعنا للتساؤل: هل بتر الأذن هو شق لعصا الطاعة يمارسها المحتج/ الذات الساردة ومن ورائها الناص، وإن بشكل رمزي؟ وهل يمكن القول بأن نص شرفات بحر الشمال "بزئبقية يتخلل شقوق السلطة المختلفة ويعبث بقداستها، ويقوض مركزيتها، ويبقى مع ذلك أبدًا لا يمكن مصادرته أو محاكمته، لأنه يندرج ضمن الرمزي والخيالي، ولا ينوجد إلا بعد مخاضات الجنون الذي لا ينبغي أن نعاتب عليه"[2]، فهل نسلِّم بذلك؟

ارتبطت صفة الأنانية في النص الماثل بإمرأة؛ نرجس مذيعة برنامج آخر الليل. علق اسم نرجس في ذاكرة السارد/ياسين؛ محكي ذاكرة الطفولة المرتبطة بأرض الوطن، ذاكرة واقع في إسارها، تمارس عليه سلطتها وجبروتها، راغب في التخلص والخلاص منها دفعة واحدة، نشدانا إلى التصالح مع ذاته.

أحب ياسين نرجس من خلال صوتها، "يحدث أن نشتهي صوتا"[3]. لم يلتق بها، شكلت حضورًا قويا في لياليه، من خلال برنامجها، لكنه شكل الغياب و لم يكن ضمن حساباتها على الإطلاق. مارست نرجس بصوتها سلطة عليه، إذ يُقبل على هذا الصوت كل ليلة، ومن ثمة فهو واقع تحت إسار: سلطة الصوت وسلطة الزمن/ الليل، وعن نرجس يقول ياسين: "امرأة ربما أكون أنا من صنعها كما اشتهاها. امرأة هي سيل من الأحاسيس المبهمة وخيط من الكلمات التي تضيء الشموس وتنـــــزل الليالي حين تشاء. امرأة لا يجمعني بها إلا همس ليلي لا ينتهي"[4]، يشير اسم نرجس إلى الأنانية التي تدفع الفرد أو حتى الجماعة إلى الكسب ولو على حساب الآخرين، و"وفق

---

[1]- عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن ثقافة العين، ص08.

[2]- قاسمي حكيم، المتخيل الرحلي والنص الروائي المعاصر (رواية لمبيدوزا لعبد الرحمن عبد نموذجا) مجلة جامعة قاصدي مرباح ورقلة، www://revues.Univ-ouargla.dz

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص23.

[4]- المصدر نفسه، ص185.

فروم Fromm النرجسية الجماعية ترتبط بالأنظمة الاقتصادية التي تقوم على الأنانية وتحاول تحقيق الحد الأقصى من الأرباح على حساب الآخرين"[1].

وفي إطار معادلة الربح والخسارة تطالعنا في بداية الرواية عتبة نصية عبارة عن مقولة مجتزة من رسالة لفان غوخ قبل تاريخ انتحاره بخمسة عشر يوما، "يبدو لي أني خسرتُ موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي علي أن أقبل به"[2].

لم يكن فان غوخ إلا الطرف الآخر المقصى والمستبعد من طرف من أحب، و لم يتحمل الخسارة فأقدم على الانتحار. والذات الساردة/ياسين في معتركها الأيديولوجي كانت ضمن هؤلاء الخاسرين وفي ذلك يقول: "تصور نفسك منتصراً في حرب تكتشف فيها فجأة. بعد عشر سنوات، أنك كنت الخاسر الأوحد وأن القتلة والآمرين كانوا طوال الزمن الفائت يتفاوضون على أفضل المخارج لتقاسم الغنائم"[3]، فيما الربح كان من نصيب الآمرين (إلى جانب القتلة)، نرجسية الجماعة السياسية —وفق ما ذهب إليه فروم- حاصدة الأرباح على حساب الآخرين، الذين لم يكونوا في حساباتها. اطلاقا.

والآمر طاعة يتطلب أذنا، وهذا يتسق مع ما ذهبنا إليه من تأويل؛ كون صوت نرجس لم يكن إلا صوت السلطة السياسية.

وإذا كان فان غوخ لم يجد أمامه من خيار إلا الإقدام على الموت، فإن المسألة بالنسبة للسارد تتعدى ذلك لتصبح مسألة وجود وأيديولوجيا رافضة لأي خنوع "لمعبود سياسي من أي نوع كان، وضد الإيمان بمثل هذا الإله"[4]، وإذا كان فان غوخ أرجع تثمين ذاته للآخرين، الذين كانوا فيه من الزاهدين، فإن السارد يرى أن مكانته وقيمتها تنبع من ذاته المتحررة من كل قيد ونظام، القادرة على اختيار وصنع وجودها كما تريد، إذ يقول: "أستطيع اليوم أن أقول إني ضيعت موعدًا

---

[1]- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ص173.

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص06.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

[4]- إدوارد سعيد، صور المثقف محاضرات ريث 1993، تر: غسان غصن، دار النهار، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص112.

حاسمًا مع الحياة، فقد سلكت طريقا عن الذي كان يجب أن أسلكه. أنا سعيد بهذه المزالق المتكررة"[1].

والموت آخر بالنسبة للذات الإنسانية، تحمله بين جنباتها، تصارعه وتستبعده بخيارات تضمن لها البقاء، وهذا وفق فلسفة وجودية لا ترى في الانتحار أي معنى، لأنه لا يغير شيئا من طبيعة الوجود الإنساني باعتباره وجودًا مجعولا للموت. فإن الذات التي تدرك معنى الوجود لا تُقدِم على الانتحار وتتعجل الموت، بل هي تتقبل بحريتها ذلك التناهي المستمر الذي هو صميم وجودها"[2].

تمت الإشارة، إلى أن مقولة فان غوخ قد وردت خارج نص السرد/ عتبة نصية، من إيراد الروائي، كما لاحظنا أن السارد ياسين ينـــــزاح عن المنظور الغوخي الخاضع السلبي، وقد تكرر هذا الإنزياح في الصفحة السادسة والعشرين. مما يمكننا من القول: أن الروائي من وراء سارده يمارس خطابا مضادًا معارضا لهذا المنظور، بل للآخر الرمزي/الموت الذي يحضر بشكل دائم ومكثف في النصوص الواسينية.

بين محكي الذاكرة والمحكي الرحلي في نص شرفات بحر الشمال تتوزع وتتشظى شخصية سردية محورية على ثلاثة دوال أو أسماء. لكل دال منها مدلوله الثقافي؛ أي أننا نعتقد أن الأسماء الثلاثة لهاته الشخصية السردية تتلبس كيانا واحدًا وتضمر مضامين ثقافية؛ (نرجس، نادية، حنين).

نرجس الاسم الذي أطلقه ياسين على مذيعة برنامج آخر الليل، وارتبط بمكان الهنا. وسبقت الإشارة إلى مضمونه الثقافي.

يرد اسم نادية في محكي الساردة حنين عن والدها الذي لم تذكر اسمه، فقط أشارت إلى كونه مجاهدا. "كان يقول لي لحظات نشوته: تعرفين يا نادية لماذا سميتك حنين؟ أقول نادية لأن هذا اسمك الحقيقي ولكني عندما وصلت إلى البلدية خادعت الجميع بمن فيهن أمك وسميتك حنينNostalgie"[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص13.

[2]- أشرف ناجح إبراهيم، فلسفة الموت في فكر مارتن هايدجر Catholic-eg.com.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص282.

نادية اسم امرأة، ويحيل دلاليا إلى معاني عدة، وما يعنينا من ذلك، أنه يحيل إلى أوائل الأشياء، ويرتبط من جهة أخرى بقيم الكرم والسخاء والعطاء، "والمرأة هي الوطن، هي التي تتلقى وهي التي تعطي"[1]، مما يمكننا من القول: بأن نادية تمثيل لأرض الوطن، في أصله وأوائله، في حقيقته، كثير العطاء والسخاء؛ قيم ثقافية راسخة منذ الأزل تشربها الأوائل (الجميع). وأن يتلبس هذا الوطن لبوس الحنين؛ فهي نبوءة مجاهد لمرحلة قادمة ولواقع استشرافي، وأن يكون لهذا الوطن النصيب من اسمه/حنين؛ الذي يرد بمعاني لغوية عديدة من ذلك، "الحنين: الشديد من البكاء والطرب، وقيل: هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح(..) وحنت الإبل: نزعت إلى أوطانها وأولادها، والناقة تحن في إثر ولدها حنينا تطرب مع صوت، وقيل: حنينها نزاعها بصوت وبغير صوت والأكثر أن الحنين بصوت"[2].

وحنين النبوءة التي ارتسمت في ذهنية الأب/ المجاهد تتسق مع معنى لغوي يقصر لفظ حنين على اشتياق الأم لولدها وصوتها الطرب في إثر ولدها عن فرح، وهذا ما يرد في قول الأب/ المجاهد: "ستكبرين حنين(..) ستذهبين إلى الجامعة وتسكنين العمارات النظيفة وسيكبر أطفالك في حضنك وتفرحين بهم وأنت تودعينهم كل صباح وهم يتوجهون إلى المدارس"[3].

حنين تمثيل استعاري لوطن ما بعد الاستقلال، وطن كريم منجب يحتضن أبناءه ويرعاهم، غير أن محكي الصوت السردي؛ حنين الشاعرة الجزائرية المقيمة في أمستردام -التي لم تكن في حقيقتها إلا مذيعة برنامج آخر الليل: نرجس- يكشف عن مأزق لغوي بين منطق اللغة ومؤسستها الاجتماعية، والمتخيل السردي ولغته المجازية؛ حيث ترد حنين المتخيل السردي وقد لفظ رحمها أجنته، الواحد تلوى الآخر، وهو ما عبرت عنه: "للمرة الأولى أشعر أن الله كان في صفي، فقد

[1]- علي أحمد سعيد أدونيس، الهوية غير المكتملة الإبداع الدين السياسة الجنس، تر: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2005، ص71.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة حنين.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص282.

سقط الجنين في شهره الرابع (..) منذ ذلك اليوم صار كل الأجنة الذين أحملهم لا يتجاوزون الشهر الرابع"[1].

وقد ذكرنا أن لفظ حنين يرتبط بصوت الأم المشتاقة إلى ولدها وفق منطق اللغة ونسقيتها؛ حيث صوت الاشتياق يتوسط الأم وولدها. وفي حالة الإجهاض المتكرر ينتفي هذا التواشج. فحنين المتخيل السردي (بسقوط أجنتها) لا حنين لها.

ربما يجوز لنا القول: أن الروائي يمارس من خلال الانشطار الدلالي بين الاسم والمسمى أيديولوجيته الرافضة لأي ممارسة سلطوية، فالهيمنة الذكورية أجهزت على النبوءة. رفض استمرار العلاقة بين المرأة/ حنين/ الأرض، والرجل/ رشيد/ السلطة، الذي ضلَّ مسلكه الذي يفترض أن يسلكه، وخسر خياراته. وفشلت سياساته الذكورية، رشيد أسير فكر ذكوري مهيمن نرجسي، "والشعور النرجسي يفضي إلى استبعاد الآخر ونفيه"[2]، وتشييئه. وفكر أنثوي نرجسي يمارس رد فعل مضاد ومتمرد على أي ممارسة سلطوية اقصائية تقول حنين: "بدأت أشعر أني تحولت إلى جزء من الأثاث العام للبيت"[3]. والتشييء Réification بحسب الدراسات السنوية "يعني اختزال وجود كائن إنساني إلى مرتبة الشيء، ويتعلق هذا المصطلح بعمليات التبخيس التي تصيب قيمة الإنسان، كآخر شبيه بنا ومعادل لنا في علاقة تكافؤ، فيحل محل الاعتراف بإنسانيته انهيار لقيمته، ويتحول إلى مجرد أداة، أو رمز/ يفقد خصوصيته واستقلاليته كليا"[4]. في تمثيل استعاري رمزي يحيل جسد حنين، الامتداد المادي إلى أرض الوطن، الفاقد لنديته، لعطائه، جسدا بوار، طبيعة ضد طبيعتها، أجنة مشوهة تُلفظ كلها. وهو الخيار الذي ينبغي أن ينبع من ذاته - الجسد/ الأرض- من طبيعته، وفوق كل القوانين والأنظمة التي تجعل من جسد الأنثى/ الأرض جسدًا جماعيا ممتدًا ومترامي الأطراف إلى مالا نهاية، "سيكبر أطفالك في حضنك"[5]. ليجتث من أصوله من المنظور الحداثي؛

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص298.

[2]- علي حرب، خطاب الهوية، ص139.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص234.

[4]- ينظر: ريتا فرج، المنقبة .. الجسد الأنثوي المقموع. www. amod. ps

[5]- واسني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص282.

جسد الفرد/ أنثى/ أرض/، المنفصل عن الجماعة، المكتفي بفردانيته، المحقق لاستقلاليته، والمتعشقن لذاته.

ويخضع جسد حنين في المحكي الرحلي مرة أخرى إلى سلطة أخرى؛ سلطة المرض، ورم خبيث يفتك بالعضو الجسدي وينهيه، أصاب أكثر مناطق الجسد الأنثوي علوا وسموا؛ النهد الأيسر، تقول حنين "تصلبت الدملة مع الزمن وصارت تؤلمني، عندما سألت الطبيب أول مرة. قال لي حتى الآن لا يوجد خطر عليك ولكن إذا كبرت وتصلبت وصارت تؤلمك، تعالي. وبدأت تكبر وتؤلمني وبينت التحاليل هذه المرة أن الخطر الذي كان احتمالا صار فيّ وأن البتر الجزئي، ثم الكلي للنهد الأيسر صار ضرورة "[1].

المرض سلطة يدخل معه الجسد في صراع، ليمارس عليه انتهاكا وفتكا، وما سيتبع ذلك من تهميش ونبذ وتعنيف، وقد يقضي عليه. سلطة لا تظهر للعيان، إنما تكون خافية في جسد المريض، سلطة فرضت تغييرات على الجسد خارجة عن ارادته. وهذا الداء الخبيث (سلطة) لا حل له ولا سلطة تجابهه إلا البتر. سلطة بسلطة، عنف بعنف، لا تخاذل، لا مهادنة ولا صلح. هكذا ينفلت الجسد في النص "من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، تفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تحقق الاستبطان والتمثيل من كون الأشياء، كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالية المتشعبة"[2]، في ظل اقتران الجسد وأعضائه بالأسيقة المحيطة به، وعلاقاته الملتبسة يتحول الجسد الطبيعي إلى جسد أيديولوجي يثور على كل أشكال السلطة! فلا سلطة إلا سلطته، ومركزيته، فهل تتواشج هذه الفكرة مع ما ذكر آنفا !؟ أما أن النص هنا- يصدق عليه رأي ويليامز wiliams في كون "الكثير من الأفكار المعارضة للثقافة المسيطرة لا تزال تسبح في فلك الهيمنة، ومن ثم لا تعدو أن تكون من باب المخادعة"[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 286 .

[2]- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص128.

[3]- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي في تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، ص 128.

ترد حنين في القصة السردية لا حنين لها، فلم يكن صوتها الطرب في إثر أولادها، لنشهد مأزقا لغويا بين الاسم والمسمى، ارتضته المؤسسة اللغوية المجازية التي لا يعنيها أن تكون الأنثى في الحقيقة حنينا، أو لا تكون وقصة ياسين مع حنين ستتولى تصحيح هذه المفارقة، ليس لغويا، بل ثقافيا، لتتحول إلى حنين فعلا، اسم على مسمى.

يمثل الفقد قيمة مركزية في قصة حنين؛ فقد (غشاء البكارة، الأجنة، النهد) سمات بيولوجية تم تعطيلها سرديا وثقافيا، لتعطيل صوت الأمومة والخروج عن الطبيعي، في مقابل صوت اللذة والإغراء وهذا مايرد في تسريد لمشهد جنسي "لا أسمع إلا صوتها وهي تتأوه تشهق حنين"[1].

فالروائي يحدث مأزقا بين اللغة ومضمونها الثقافي، الذي تشبع منه المجاهد (أب حنين)، وبين المتخيل السردي بغية تهشيم منطق اللغة ونسقيتها. لنقف أمام ترميز ثقافي لدعوة تحرير الأنثى وتمركزها حول ذاتها، أمام كينونة جديدة، كينونة ناقصة، ولا يتم اكتمالها إلا إذا أتبعناها للآخر / الرجل.

[1]- واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال، ص 311 .

4- المكون السير ذاتي واصطراع الأنساق الثقافية.

الرواية تمثيل سردي لعوالم الأنا والآخر، والقائم على الهوية والاختلاف، أو ما يطلق عليه: الغيرية "وهي فضاء أمثل لأنها تحتضن الصلات المشكلة لموضوعات الصراع والحب والعنف والصداقة والأحقاد، والأحاسيس، والرغائب، ذات الطبيعة الاجتماعية والنفسية والفكرية. من هنا يصبح الأجدى الحديث عن "مجتمع الرواية" حيث تنتقل الأنساق الغيرية من اطارها المرجعي (الاجتماعي الثقافي) لتصير مكونات نصية ذات كنه جمالي[1].

سبقت الإشارة إلى أن سمت الرواية الواسينية الانفتاح على مكونات، وأنواع وأجناس أدبية أخرى، وأن من هذه المكونات السردية المندغمة مع البناء الروائي؛ المكون السير ذاتي؛ يتمفصل توليف السيرة الذاتية إلى " لفظتي (السيرة) و(الذات) حيث تحيل الأولى على الطريقة والمسار والهيئة، في حين أن الثانية هوية الحاكي أو الكاتب بوصفه (أنا) واعية بذاتها"[2]. ليغدو المكون السير ذاتي خطابا للهوية الفردية.

لم يعد الحديث عن هوية واحدة، نقية وصافية للرواية في ظل التغيرات التي طرأت على البنية المجتمعية الكونية، بل الامكانية متاحة للتهجين الأجناسي والنوعي سواء على مستوى البنية النصية أو المجتمعية. فهل تهجين الرواية المشكلة من مجتمع سردي بمكون سير ذاتي ودخولهما في علاقة حوارية، تحافظ فيها الرواية على قسماتها الفنية، وتجنيسها، ممارسة فنية تتحول من منظور النقد الثقافي إلى واقعة ثقافية، تستبطن طرحا تعدديا، وامكانية للتحاور والتواصل؟ وهل هذا التهجين الأجناسي/النوعي بين السيرة الذاتية ذات البنية الانغلاقية والأساس المرجعي، والرواية المبنينة انفتاحيا، ذات الأساس التخييلي، كممارسة فنية تضمر مدلولا ثقافيا، وأن خلخلة نقاء الجنس الأدبي وهويته، هي خلخلة للهوية الاجتماعية، ومحاولة الانسلاخ عنها، وارساء هوية فردية حيث لا تماثل الذات إلا ذاتها، ليصبح الحديث عن مجتمع هجين ثقافيا هوياتيا أمرا متاحا؟!.

---

[1]- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ص34.

[2]- نور الدين أفاية، الغرب والمتخيل صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص211.

في خضم التوتر والتحول المجتمعي السياسي والأيديولوجي، والاقتصادي والثقافي، الذي شهدته الجزائر في التسعينيات انكفأ الناص لتشكيل ذاته في نصه الروائي، تنبث في التشكيل السردي الذي يتحاور فيه المكون السير ذاتي ويتداخل مع الرواية قرائن عديدة تشير إلى أن الروائي هو الذات المسرودة والساردة في الآن ذاته، وأن هناك مماهاة بين الروائي واسيني الأعرج والراوي والشخصية الرئيسة، تشكيل سردي يتقابل فيه الراوي والروائي ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي، يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يُشرح في السيرة الروائية؛ ويعاد تركيبه، فالتجربة الذاتية تشحن بالتخيل[1]!!

داخل نص ذاكرة الماء يؤكد الروائي وبصورة معلنة المرجعية الذاتية لنصه وعلاقة التطابق بين الثلاثية الإعلامية الروائي والراوي والشخصية الرئيسة استنادا إلى اسم العلم الذي يحيل إلى شخصية الروائي في غلاف الرواية" إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرًا سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائما في الحلم سيدي امحمد الوسيني"[2].

وخارج النص يورد الروائي "يما ميزار، زينب، باسم وريما. لا شيء في هذا الأفق سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد"[3]، إشارة إلى أسماء شخصيات واقعية التبس بهم الروائي في حياته الواقعية.

خارج نص شرفات بحر الشمال يحتفي الروائي بإيراد مصاحبة نصية، تربط النص الروائي بمرجعيته الذاتية يتمثل في التنبيه والاعتذار يقول فيه: "عذرا، لكل الذين يرن شبها لهم في أحداث هذه القصة فليس ذلك إلا من قبيل الحب، الحب فقط"[4].

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص411.

[2] – واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص125.

[3] – المصدر نفسه، ص06.

[4] – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص4.

وفي تسريد سيرة الذات، تبرز لنا مقولة بول ريكور الذي اعتبر "الحياة سرد أو هي للسرد، فلا تتحقق الهوية إلا بالتأليف السردي، حيث يتشكل الفرد أو الجماعة مع في هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما تأريخهما الفعلي"[1]. سرد يعريها من هويتها المجتمعية، أين تحضر الذات المجتمعية في لحظة انكساراتها كموضوع للمكاشفة والجلد والانسلاخ، في مقابل حضور الذات والهوية الفردية بوصفها موضوعا للانوجاد المفترض والتوثيق الهوياتي.

ينهض السرد الواسيني على سؤال تشكل الذات (الذكر والأنثى)، وتشييد هويتها بناء على نصوصية ثقافية لامرجعية لها سوى ضميرها ونزعتها الذاتية في الاعتقاد والخيار والسلوك، بعيدا عن الوصاية، وافلاتا من جميع القيود والعوائق الفكرية والاجتماعية والدينية. هوية تضيق في حدها الأقصى لتقصر على ما يخصها وحدها وتنحاز به عما سواها، وإذ ذاك تنفرد بوجودها الخاص وتتماهى مع حقيقتها الذاتية، فتبرأ من كل نسبة وتعرى عن كل إضافة، غير مدركة سوى أحديتها.[2]

غير أن الآخر حاضر في الذات بالقدر الذي تعمل على تغييبه، ولا يتأتى لها الوعي بحديتها وخصوصيتها إلا بوجود الآخر المغاير، الآخر الذي تغتني منه للوعي بذاتيتها، "فلا ذات ولا هوية حية، إلا بالآخر، الآخرية هي الوجه المكمل للذاتية"[3].

فالهوية مشكل متناقض يجمع في جنباته بين المطابقة والاختلاف. وفي الوقت الذي تصوغ ذات الروائي تمثيلات الغير الجواني، ووعيه بذاته المشكل وفق مبدأ المطابقة، الذي لا تعرف فيه إلا القطيعة مع كل مختلف؛ شرنقة الهوية التي يتخندق الآخر داخلها ممتثلا لثقافته وأنساقها، الفاعلة فيه فكرًا وممارسة. و"سيترتب على ذلك حدوث تغير في مفهوم الإنسان بحيث ينسحب هذا المفهوم على من يتمثل قيم هذه الثقافة وأعرافها وأنساقها فقط، ومن يختلف عن هذه القيم والأعراف

[1] – بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، ص35.

[2]– ينظر: علي حرب، خطاب الهوية، ص61.

[3]– علي أحمد سعيد (أدونيس)، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص202.

والأنساق سوف يقصى ويدرج في عداد الحيوانات أو المخلوقات الوسيطة بين الإنسان والحيوان"[1].

الأمر ذاته، تمارسه على آخرها المصوغ سرديا، إذ يمكننا القول: أن وعي الذات المسرودة باختلافها ومغايرتها محقق، فأكثر ما تستلهم الهوية الفردية المتحررة قيم الاختلاف والمغايرة عن السائد، ولكنه وعي لا يتطور إلى حد تقبل الاختلاف وتجاوزه للتفاهم والتفاعل، بقدر ما هو موجود للاصطراع، وما الارتداد إلى داخلها إلا مغبة التميه والتميع في آخرها. إذ يُفهم "انتماء الفرد إلى جمعية مذهبية أو دينية على أنه تأكيد لحضور الجماعة وتعميق مركزيتها على حساب الفرد"[2].

حيث تروم الجماعة الحفاظ على هويتها الجاهزة، وبعث مروياتها الكبرى وما تكتنزه من ثقافة وقيم مركزية، متنكرة في ذلك لمطلب ضرورة التغير. بتغير الواقع، هوية جوهرية؛ تنقضي الحقب التاريخية دون أن تحدث فيها تغيرًا، وإن حدث فهي لا تقر به، لأنها غير قابلة للمساءلة. وفي ظل ماجدَّ على أرض الواقع، كانت ثمة حاجة حيوية لخلق فرضيات دينية، وحبك هوية متخلية؛ فالهوية ليست معطى تاريخي واقعي وحسب، بل خلق وتلفيق كذلك. لمواجهة الهويات المهددة لها، وللدفاع عن مصالحها. ومن ثمة كانت الحاجة إلى إعادة تعريف هويتها.

وإذا ما حدث التمكين لهاته الجماعة بهويتها الدينية داخل الدولة في سلطتها التنفيذية أو التشريعية، بحسب الباحث نادر كاظم فإنهم سيعمدون إلى تحويل قيمهم وواجباتهم الخصوصية إلى قوانين عامة تطبق على الجميع[3].

لتنصهر الهويات المغايرة داخل هوية السلطة. وأكثر ما تخشاه الهوية الفردية الحداثية أن تغدو هذه القوانين شكلا من أشكال الهيمنة والتبعية، وأن يتم أدلجتها قبليا بثقافة رجعية. الأمر الذي يدفعها إلى نفي ومصادرة الهويات الجاهزة الدينية خصيصا، والتماهي مع حقيقتها الذاتية.

---

[1]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص107.

[2]- نادر كاظم، خارج الجماعة، مؤسسة الأيام للنشر، ط1، 2009، ص11.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص12.

إن ما يرومه النقد الثقافي في تحليله للنصوص والخطابات إبراز الصراع الطبقي، والطائفي والمذهبي، حيث يجِدُّ كل طرف في الدفاع عن هويته، وترسيخ أنساقها الثقافية، "واختلاف الأنساق يؤدي للصراع؛ الذي يتخذ أشكالا متنوعة، قد يمتد الصراع زمنا، تصل الحدة فيه إلى سفك الدماء (وهو أخطر ما في النسقية)"[1].

إن الرواية تمثيل سردي يمتح من تمثيل ثقافي لعلاقة الأنا بالآخر، وإذا ما تطعمت بسرد سير ذاتي، تكثفت الأنا، وثقلت في الميزان العلاقاتي، وتموضعت مركزا في الفضاء السردي فلا سلطة إلا سلطتها لغة وفكرا. إذ تشكل الكتابة الإبداعية قوة تحوزها الثقافة الحداثية، للتمكن من تمثيل ذاتها وآخرها، ووسيلة من وسائل فرض الهيمنة وممارسة التسلط عليه. ومن ثم لم يرد خطاب الهوية خطاب مقاومة؛ لأنه اعتمد على ردات الفعل، فهو إن جاز القول خطاب دفاعي مضاد لخطاب الجماعة وأنساقها، وكلما ازداد ضغط خطاب الجماعة عليه تزداد شراسة رده ودفاعه بشتى الوسائل، "ففي حالة الدفاع عن الذات، تنشغل الذات بالحصول على استقلالها وحريتها، وتسيطر عليها رغبة في الانتقام من (الآخر) بهدف إثبات وجودها في شكل من أشكال الصراع الاجتماعي"[2].

لكنها قد تكون عرضة للوقوع في مأزق تعصبي خطير، حيث تضطر إلى تأكيد ذاتها من خلال إنكار قيمة الآخر (الجماعة/ الأمة) ورفض ثقافته والاستهانة بمنجزاته الحضارية، والاستهزاء بتاريخه، مما يجعل هذه الذات المسرودة "تتحول إلى امتداد طبيعي للسلطة الاستعمارية الرامية إلى خلق فراغ روحي وثقافي، مما يهيء النموذج الغربي كي يكون الوسيلة السهلة للتعويض النفسي على ما تحمله هذه الوسيلة من تنكر واضح للذات"[3]، الجمعية.

يرد الآخر في هذا الخطاب الدفاعي المضاد متصورًا؛ فالذات نفسها لا تسأل وتنتظر جواب الآخر، بل تسأل نفسها وتجيب في الآن ذاته، فالآخر صُوِّر وفُهِم كما فهمته الذات، وكما أرادت

---

[1]- نقلا عن: محمد عبد الكريم الحميدي، السياق والأنساق (ما السياق؟ ما النسق؟)، ص68.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص137.

[3]- برهان غليون، نقد السياسة الدولة والدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2007، ص309،

أن تفهمه في حدود وعيها، وفي إطار معرفتها المسبقة؛ معرفة متوهمة ومتخيلة، صورة ذهنية بعيدة عن الحقيقة.

فتطعيم الرواية بالسير ذاتي إلى جانب كونها ممارسة انغلاقية على الذات؛ وفقدان الرغبة في الانفتاح على الآخر، وليس كل الآخر؟ هي ممارسة سلطوية تشكل فيها اللغة /الصوت آلية قمعية تحوزها الذات في مقابل تكميم الآخر، الذي "سيبدو في ثنايا السرد ضعيفا مفتقدا إلى الهوية والفاعلية والمنطق، إنه "آخر محلي" مقموع سرديا، يخرسه الراوي وينوب عنه في الحديث والتصرف، ويعيد صياغته ليتكيف مع الصورة الغيرية السهلة الاخضاع والإفحام. وفي حالة السماح له بالحديث فبهدف تكريس صورته القمعية"[1].

وما من مؤلف ينتج خطابه خارج الأنساق الثقافية التي شكلت بنيته المعرفية، فـــ"الخطاب قبل كل شيء فكر –أو معرفة– منظمة في هيئة بنية وفق معايير معترف بها داخل مجتمع وثقافة مخصوصتين. وهذه البنية هي التي تُعطي الخطاب خصوصيته وتميزه عن كتلة الكتابات التي تتصارع معه داخل الفضاء المعرفي"[2].

وإذ الحال ذاك، فهو مشكل من مركب لغوي وآخر معرفي، وللأنساق الثقافية تأثير في تشكيله، ولا قيمة للتعدد الصوتي سرديا إذا لم ينفتح على تعدد فكري، وطرح وجهات النظر المختلفة والمخالفة، وفي هذا الشأن ترى الباحثة ماجدة حمود أن "تقنية تعدد الأصوات لن يستطيع امتلاكها أي كاتب يتبنى رؤية شمولية، تجهل ما عداها، أو يحتقر من يخالفها، فينطق شخصياته لغة واحدة، يؤمن بها. ويقمع أي لغة نقيضة لها، وبذلك يسيطر على روايته صوت واحد، يدفعه إلى ممارسة الإرهاب الفكري على كل ما عداه."[3]

أنا أيديولوجية لا تتوانى من وراء الراوي/ الرواة في طرح فكرها متى ما سنحت الفرصة، فيما تعلق بتشييد هويتها المختلفة؛ الاختلاف الباعث على التراتبية بين الجماعات أو الأفراد، يولد

[1]– شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ص120.

[2]– حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص80.

[3]– ماجدة حمودة إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013 ، ص31.

احساسا بالرفعة في مقابل الدونية، ويتحول الاختلاف إلى وسيلة للصدام مع الهويات الأخرى، قد يصل إلى حد ممارسة العنف حيث يتم ابدال واحلال هويات بأخرى، طوعًا عن طريق الاذعان، أو تتم تصفيتها، وجوديا أو رمزيا.

يمارس الخطاب المضاد خلخلة لخطاب الجماعة وتفكيك مركزيتها وتقويض سلطتها، سيما المركزية الدينية، والمركزية الذكورية، ودورهما في تشكيل ذهنية مجتمعية متعالية، "تعتصم بهوية لا تعرف التحول، ولا تقرّ به، وتقدس سردًا خياليا مفعمًا بالتمركز على نفسها، وماضيها، وتعتبره صائبا بإطلاق، وتسكت عن كل ضروب الاختلاف في تاريخها، وتعده مروقا وخروجا على الطريق القويم"[1].

في صراعها السياسي، وخدمة لمصالح وأطماع دنيوية (السلطة، الثروة) تدرعت الجماعة بالدين، حيث سُيِّج النص الديني بسياجات دوغمائية؛ انغلاقية على الماضي، بعيدة عن السياق الحضاري، وتم تفسير مضامينه العقائدية تفسيرا ظاهريًا، بعد أن أفرغ من جوهره وروحه السلمية. لتنتج أيديولوجية عدوانية استبعادية، تشيطن الآخر الجواني المختلف، وتكفره، وتوجب جهاده، بصوغ خطاب اقصائي معنف "أحادي الاتجاه، يميل إلى تجاهل الحوار والتفاعل ويرفض العلاقة المتبادلة"[2].

كما في المثال التالي:" أيها الكفرة، يد الجهاد ستطالكم حتى ولو كنتم في حصون منيعة أو تعلقتم بأستار الكعبة، وقل إن الإرهاب من أمر ربي"[3].

يرد خطاب الذات المسرودة بوصفه خطابا مضادًا للآخر/ السلطة الدينية؛ لأن عداءه للآخر دفعه إلى التشنيع بالدين الإسلامي خصيصا، وبصفة مطلقة. و لم يكن خطاب مقاومة ينهض على قناعة أن قيما مثل قيمة الجهاد قد أفرغت من مثلها العليا، وطالها تشويه، كذريعة دينية لاستباحة الآخر الجواني المختلف، وتحقيق أطماع سياسية.

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص329 ص330.

[2]- حسين العودات، الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، ص22.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص232.

ومن الأنساق الثقافية المتحكمة في خطاب السلطة الدينية، نسق التمركز حول الذات، المتضخمة، المتعالية، في مقابل نظرة دونية للآخر الجواني المختلف؛ إذ حيز لها المعرفة والعقيدة النقية، والمقدسة، وهو ما حُرم منه آخرها، الذي طال التشويه والتدنيس عقيدته وفكره، فهو "غفل، مبهم، بعيد عن الحق، وهو بانتظار فكرة أو عقيدة صحيحة لإنقاذه من ضلاله وغيه"[1].

وفعل التطهير تكليف إلهي، ومنحة لهذه الذات المتفردة؛ وحدها تحوز ثقافة يقينية، ومعرفة حقيقية، ورأيا صائبا فإما الامتثال والمماهاة أو المغايرة والاقصاء.

وإلى جانب نسق التمركز والاستبعاد، ينهض خطاب السلطة الدينية على نسق سلطوي استبدادي؛ فمن يملك السلطة المعززة بالمعرفة يمكنه تشكيل الجماعات وتفكيكها، وتصنيف هوياتها.

وفي هذا الشأن يقول السارد:" هكذا القتلة دائما الذين لا قضية لهم إلا التأويل والدم. في لحظة من اللحظات، يصير الكل مؤمنًا، أو الكل كافرا. هكذا الدين يا مريم. الذي يملك السلطان، يملك حق التأويل"[2]، ردة فعل وانفعال، يمارس من خلالها السارد الاطلاق والترويع.

تمتح تمثيلات الآخر/ السلطة الدينية، سرديا، لامحالة من تمثيل ثقافي للمرجعية الدينية، يمارس من خلالها الخطاب المضاد الترويع أكثر مما يمارس التشنيع، بوصف الدين الإسلامي مصدرًا لانبعاث عقلية وثقافة ماضية متأخرة، تُشيع قيم الجهل والتخلف في ذهنية معتنقيه، وهذا ما ورد في قول السارد: "عندما يغيب العقل، يصبح الجهل هو سيد الموقف. الآلة التي أنجبت إسلاميا سلفي بعيدًا عن عصره"[3]، وقوله: "ثم جاءوا الناس ببعبع، كلما تحدثت أخرجوه لك بغباءاته وسلفيته وتخلفه، وإسلامه الريفي الذي لا يعرف إلا محو معالم الحياة والحضارة"[4].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، ص 104.

[2]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص99.

[3]- المصدر نفسه، ص295.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولا يرد الدين الإسلامي في الخطاب المضاد إلا "منبعا حيا لقيم الخرافة واللاعقلانية وأنه ذو تأثير خطير وسلبي على العقلية الجاهلة للجمهور العريض"[1]، أو الغاشي كما ينعته السارد، الذي يفتقر إلى الادراك العقلي في فهم الحقائق والمسائل، بل لا يملك سوى ادراكه الحسي، وأخذه بظاهر الأمور فقط. الأمر الذي يؤهله لأن يكون منقادًا تابعًا، أكثر ما يحسن تقديس وتأليه من يتبع؛ هكذا يجمع كل الأئمة، الإمام يقول، كما يقول إمام مسجد...، فلا قول إلا قولهم ولا فكر إلا هم مصدره.

هؤلاء الذين لا يدخرون جهدًا لإشاعة الخرافة، تعزيزا لهيمنتهم، كما ورد في حوار بين السارد وسائق التاكسي: "في جبال مليانة حوصر أحد المجاهدين من كل جهة بالدبابات من نقول لك مائة، ما نقول لك مائتين كان بوحده. صلى صلاة الخوف ثم حمد ربه على المصير وصرخ: قل ما يصيبنا إلا ما كتب الله لنا. ثم حمل حفنة تراب ورماها على الدفعات الأولى من الدبابات فجعلها كعصف مأكول، ثم الدفعة الثانية والدفعة الثالثة، أما بقية الدفعات فقد استغفرت الله القدير لما رأت بعينيها كراماته، والتحقت به وهي الآن تكون أهم كتائب الرحمن"[2].

وإذا كان خطاب السلطة الدينية يقوم على اقصاء الآخر الجواني المختلف؛ سياسة الهوية التي تصنف الأفراد والجماعات بحسب الاختلاف في الدين (شيوعي، لائكي، علماني) في مقابل أحادية ذات هذا الخطاب. فإن الخطاب المضاد ينهض على أيديولوجية اختزالية؛ اختزال الآخر/ السلطة الدينية، في علامات دالة تحدد هويته الدينية: اللحية والقميص والكحل وطقوس دينية، يمارس من خلالها تصنيف وفرز الأفراد والجماعات ضمن تراتبيات تعلي هذا، وتنفي الآخر الجواني المختلف، وتمحوه.

اختزال الدين في علامات نمطية اكراهية، تتحول هذه المحددات الظاهرية الاختزالية للهوية الإسلامية إلى قبولة جاهزة منبثة بصورة تكرارية في المتون السردية الواسينية، لتمارس تأثيرا على

[1]- برهان غليون، نقد السياسة الدولة والدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2007، ص226.

[2]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص317 ص318.

ذهنية المتلقي/ المستهلك، فترسم في ذهنيته صورة نمطية ترويعية للدين الإسلامي؛ "ترك لحيته السوداء القاتمة تتدلى على وجهه"[1].

"رئيس البلدية، الذي اختلطت لحيته السوداء بوجهه المرتبك، بملامحه العنيفة"[2].

وتترسخ في قناعاته (المتلقي) قيم التوجس، "كان بائع الطوابع ملتحيا، مما ولد لدي حالة من الحذر"[3].

ولنا أن نقف عند رأي ذهب إلى "أن اعتماد السيرة الذاتية بدل الرواية هو منبر يتيح للفرد كشاهد عيان أن ينقل بمصداقية فردية ما حدث وما يحدث، لأن الجماعة فقدت المصداقية"[4]. وما حدث في الزمن الماضي تتم استعادته واستدعاؤه إلى زمن سرد الذات من خزان الذاكرة "والذاكرة معرضة لآفة النسيان وهو غربال لا يمر من ثقوبه إلا ما هو جوهري على حد عبارة جوليان قرين"Julien Grean"[5]،

عبر مخيلة الذات المسرودة. بيد أن السرد السير ذاتي لا يتعلق بعملية نقل ما حدث ويحدث بتراهة، بقدر ما هو مرتبط بإعادة إنتاج الحدث بناء على وعي المستذكر وقصده، "فاستعادة تاريخ حياة، تخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة. ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما يخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا نكون أبدًا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تُقدم لنا على نحو معين"[6].

ومما انتقت الذات المسرودة من ذاكرتها ما حدث بين الروائي/ الطفل والضابط الفرنسي؛ "نزل ضابط فرنسي من إحدى الدبابات وطلب بكل أدب أن نحتفل داخل البيوت، لأن الوضع كان ما

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص311.

[2]- المصدر نفسه، ص169.

[3]- المصدر نفسه، ص264.

[4]- عبد السلام بادي، عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الأزمة واسيني الأعرج نموجا، مجلة ميلاف، للبحوث والدراسات، المركز الجامعي، ميلة، العدد الثاني، ديسمبر2015.www.asjp.cerist.dz

[5]- محمد الباردي، عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص11.

[6]- نقلا عن : عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص412.

يزال مرتبكا ومعقدا"[1]، ويروي:" قبل أن أقطع الوادي سألني إذا كنت سعيدًا. لم أجبه. في الحقيقة كنت آكل بدون أن أتوصل إلى التخلص من خوفي، لكني عندم قطعت الوادي نهائيا صرخت بأعلى صوتي بجملة أملتها علي أختي: Hourrah! Je suis Très heureux monsieur. Merci. ثم اندفنت في حجر أختي بينما ابتسم الضابط الفرنسي"[2].

بين مرحلة الطفولة وزمن الابتعاث والسرد امتداد زمني كفيل بأن يحول هذا الحدث إلى شذرات معلقة في عتمة المجال الزمني، ولكن الذات إذ تسترده تخييليا عبر ثقوب الذاكرة تسرده بعناية فائقة؛ من خلال توصيف دقيق للتفاصيل الجزئية.

وعند التذكر يختلف الوعي بين الأنا المستذكرَ والأنا المستذكر، ليغدو الأنا في مواجهة آخر، فوعي الروائي/ الطفل يختلف في حقيقته عن وعي الروائي/ الرجل، حيث المشاعر والرؤى تختلف بين ذا وذاك. لكن خطاب الهوية خطاب مراوغ؛ إذ يدعي التطابق والتوحد في الوعي؛ بين وعي الذات المسرودة بالآخر/ الفرنسي في زمن الطفولة، ووعيها به في الزمن الحاضر؛ الروائي/ الرجل، وهذا ما نجده في قوله أثناء رحلته إلى فرنسا:" أصدقاء فرنسيون كثيرون، وضعوا أجزاء من بيوتهم تحت تصرفنا. معظمهم كانوا يحملون غبن الحنين لبلد أحبوه. بعضهم وُلِد في البليدة أو باب الوادي هو وأبواه. يقولون: نحن لم نفعل شيئا. نشعر بأن تلك التربة لنا. نحسّ بها. نتألم لها ونخاف عليها كثيرا"[3].

ومن ثم، فالوعي بالأحداث والوقائع المبتعثة في حقيقته سمته التعدد والاختلاف، وليس الأحادية والتماثل، إذ يخضع لمؤثرات الزمن الحاضر، ويصطبغ برؤى ومشاعر الذات لحظة السرد السير ذاتي، ولا يغدو بذلك فعل التذكر والسرد إلا ممارسة تلفيقية وتزييفية.

وإذا ما سلمنا بكون خطاب الهوية ممارسة دفاعية ضد الهوية الجمعية (الدينية) خصيصًا. فإن الذات المسرودة تمارس التلميع والترويع؛ حيث تصوغ وتشكل صورة لماعة للآخر البراني

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص44.

[3]- المصدر نفسه، ص97.

(لمختلف)، إلى جانب صورة مروعة للآخر الجواني(الإسلام)؛ تمثيل سردي واحد ومتطابق للآخر الجواني بين زمن السرد الحاضر بكل ما تحمله الأسيقة من مؤثرات واضطرابات، وزمن سابق لانبعاث الحركة الإسلامية.

يمارس وعي الذات تعديلا على ذكريات الماضي لينخرط في وعيه الراهن، في ممارسة ايهامية بتطابق وتوحد وعيه بين زمن طفولته المنصرمة والزمن الحاضر، وهذا ما نستشفه من ذكرى استعادية جرت بين الروائي/ الطفل وحارس المقبرة، يسردها الروائي/الرجل في قوله: "لكن حارس المقبرة الملتحي بشكل متوحش ومخيف أعطاني درسا في الدين"[1].

إن التوجس والتخوف من الآخر البراني (الفرنسي) صناعة الذاكرة الجمعية التي تقوم بانتقاء المتشابهات والخصائص المشتركة المرتبطة بماضيها، وصوغها بشكل نمطي موحد ينخرط فيه أفرادها، لتعزيز هويتها وسلطتها. وفعل الانتهاك والتقويض لهذه الذاكرة الجمعية قد مارسته الذات المسرودة من خلال العنوان (ذاكرة الماء)، حيث نلحظ توليف لفظ النكرة (ذاكرة) بعلاقة اضافية مع لفظ (الماء)؛ توليف يشي بنكران هذه الذاكرة التي تتشكل باعتماد المتماثلات دون العناية بالمختلفات، وما ينجر عن ذلك من ممارسة اقصائية وانغلاقية في الآن ذاته، "ذاكرتهم مقفلة"[2].

من جانب آخر، تمثل الحياة الخصيصة الأكثر التصاقا بلفظ الماء مصداقا لقوله جل شأنه: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ﴾*، فقوام كل الأحياء من الماء، والكلية تشمل كل ما هو في هذا الكون؛ المؤتلف والمختلف، وأن تكون الذاكرة، ذاكرة الماء فحري بهذه الذاكرة أن تتسع وتنفتح لتشمل الكون؛ ذاكرة كونية. لأن انغلاقيتها باعث فنائها. لتعبر الذات المسرودة من وارء تقويضها عن رغبة ذاكرتها المقموعة في الانفلات، "هو ذاكرتي أو بعض منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم"[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص171.

[2]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص82.

* سورة الأنبياء، الآية 30.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص07.

هي ذاكرة مقموعة تُسرد بوعي من خزان اللاوعي بغية الانسلاخ من جبروت الذاكرة الجمعية المهيمنة، ولعله يجوز لنا أن نسقط ما ذهب إليه الباحث برهان غليون في عدد كبير من المثقفين والروائيين العرب، على الروائي واسيني الأعرج، الذي رأى في تقدم الحركة الإسلامية تعبيرًا طبيعيا عن تخلف الثقافة المجتمعية نفسها ورفضها الانصياع لقانون التطور التاريخي، الحال التي تستلزم خوض معركة الحداثة العقلية على أرضية مواجهة العقيدة الاسلامية[1].

تأسيا بتجربة الحداثة الغربية، حيث استطاع الفرد الغربي الانفلات من القيود التي كبلت حريته، بتهشيم المركزيات المجتمعية المهيمنة التي مارست عليه التهميش والتبعية. وقد دفع الانبهار بهاته المنجزات، الذات المسرودة إلى تشكيل صورة للآخر البراني المختلف على حساب صورته الحقيقية، وإلى انكار ذاته المجتمعية ليندغم في فكر وممارسة آخره. إذ نرجع اختزاله لذاته المجتمعية في البداوة، والعدوانية لكل ماله صلة بالحضارة، ذات مكبلة برغباتها التي تنقلت جماحها عند أول فرصة، إلى تمثيل ثقافي قبلي (الاستشراق) الذي اختزل الآخر/ المشرقي في زواية القتل، البداوة والشهوانية. ولعله يجوز لنا القول إن هذه الممارسة الاختزالية ليست جلدًا للذات المجتمعية بقدر ماهي ممارسة استعارية وانخراط فكري.

تمارس الذات المسرودة تفكيكا للمركزيات الأساس في ثقافة وهوية المجتمع الجزائري؛ المركزية الدينية والمركزية الذكورية، وتطرح بديلا هو المركزية الغربية.

ففي ظل رفضها للهيمنة الذكورية، وللثقافة المتحكمة في رؤى وممارسات الفرد (الرجل/المرأة) الجزائري في صراعه ضد كل نظام سلطوي (ديني، اجتماعي)، لم تسطع أن يكون لها رؤيا من صلب واقعها، بل مثّلت كل هذا، وقدمت نقداتها بناء على تابعيتها، تقليدها لمن تتبع؛ استعارتها لتصورات ورؤى الآخر البراني الحداثي. وحالها على لسان عبد الرحمن ابن خلدون يلخصه في عنوان الفصل الثالث والعشرين من مؤلفه، "المغلوب مُولَعٌ أبدًا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيِّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده)، وتفصيل هذا الحال حين يقول: لذلك ترى المغلوب يتشبه أبدا

[1]- ينظر: برهان غليون، نقد السياسة الدولة والدين، ص226.

بالغالب في ملبسه ومركبه وسلاحه(...) بل وفي سائر أحواله.. فإنك تجده يتشبه به في ملبسه وشاراته والكثير من عوائده وأحواله(...) حتى لقد يستشعر عن ذلك الناظر بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء"[1].

وبما أنّ خطاب الهوية الفردية خطاب مضاد فإن الذات المسرودة لا تنفك تدين الذات المجتمعية القامعة، بتقويض وتقريض شبكية الموروثات والأنظمة السلطوية، وزحزحة أنساقها الثقافية الرجعية، المحنطة، واستبدالها بأنساق ثقافية بديلة.

موروث يكرس الهيمنة الذكورية، ولعل من أكثر الأنساق الثقافية هيمنة على الذهنية الذكورية، نسق الستر/الحجب، الذي يمارس السلب والإخضاع والتهميش والإقصاء؛ حجب معنى الفرد، فلا معنى له إلا بوصفه جزءا من الكل، وفي علاقته بالجماعة، أين يتحدد الفرد بانتماءاته وأمكنته، حجب شعوره بالاستقلالية، حجب حرية الاختيار لديه، والقدرة على تقرير مصيره خارج الجماعة.

ومن منظور الإبدال والإحلال، تهشم الذات المسرودة معنى الفرد الذي صنعته الجماعة برعاية مؤسساتها وأنظمتها السلطوية، المعنى الذي كرس ذوبان الفرد في الهوية الجمعية، والعودة به إلى ذاته إلى حقيقته، فرد الطبيعة المنغمس في رغباته بلا قيد، فرد خارج ثياب الثقافة. إحلال نسق ثقافي حداثي؛ نسق الكشف/ العري، وإبداله بنسق ثقافي رجعي، نسق الستر والحجب.

ليتمأسس خطاب الهوية على نسق الكشف الذي يحقق من خلاله الفرد هويته الفردية؛ هوية الجسد، ويتعرى من كل نظام ورقابة. المصطرع مع نسق الستر المتحكم في خطاب الذات المجتمعية، الذي كلس الذات المجتمعية وجعلها خارج الحضارة.

شكلت حدود الجسد مجال الاصطراع بين الفرد والمجتمع. "بين من يؤمن بأن الجسد ملك للفرد وأن له الحق في أن يمتلكه هو وحده، ويتصرف فيه بما يراه صائبا أو مناسبا له. وبين من يعتبره ملكا للمجتمع، ولمؤسساته الانضباطية التي أوجدت القوانين والعقود الاجتماعية والأخلاقية لأجل

[1] – عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج2، تح: علي عبد الواحد وافى، دار نهضة مصر للنشر، الجيزة، مصر، ط7، 2014، ص505.

التحكم فيه"[1]. ترتبط تمثلات الجسد في السرد الواسيني بالنسقين المصطرعين، من خلال علامات ثقافية تحدد هوية الجسد وانتماءاته، اللباس، الزواج، المكان.

داخل الطبيعة، عرف الإنسان اللباس لحاجة وظيفية (الحماية، الدفء)، ومع التطور التاريخي، تحول اللباس داخل الثقافة إلى مؤشر ثقافي على خصائص وهوية الجسد (الجنس، العمر، الطبقة). سيما في ظل التراتبيات الاجتماعية، ليمثل اللباس تأشيرة انخراط الجسد في طبقة أو جماعة أو مجتمع ما.

ففي المجتمعات التقليدية تكون الشفرات الثيابية الجد دقيقة(..) دالة(..) على الجماعة التي ينتمي إليها والمكانة التي يحتلها(..) إنه من خلال طريقة اللباس، يتموضع على الرقعة الاجتماعية[2].

واللباس مكون من مكونات الهوية الثقافية، يسهم في تكوين رؤية الذات للآخر وتحديد موقفها منه. شكلت الأنثى منذ الأزل آخر الذكر؛ الخطر الذي يتهدده، أو المنازع له في وجوده. وقد أنتجت الثقافة الذكورية تصورا للأنثى بأنها "نزوية، وهشة، وشهوانية، وأسيرة حواسها وليس عقلها، وتقودها العواطف وليس الأفكار، وهي كائن خطر لا يؤتمن، فتحتاج إلى وصاية الذكر ورقابته"[3].

في ظل غياب عقل الأنثى وانعدام فاعليته، اقتضت الوصاية الذكورية اخفاء هذا الكائن الشهواني الإغرائي داخل اللباس/الحجاب. لتترسخ في الذهنية المجتمعية أن اللباس/الحجاب حاجة ترويضية وتهذيبية لطبيعة هذا الجسد الغريزية، وحاجة ردعية للتوجس القابع في دواخل الذكر من الوقوع في الغواية؛ من الوقوع في الاستلاب. وبإيعاز ديني اكتست هذه الحاجة مدلولا قدسيا (العفة والطهارة).

من ثم ها هي الثقافة الذكورية بتصوراتها تصوغ تعريفا للأنثى، وتعيد إنتاج هويتها خارج الطبيعة، ويتحول اللباس/الحجاب بموجب ذلك إلى خصوصية ثقافية.

---

[1] – بن علي لونيس، الكتابة على الجسد : محاولة أنثوية لكتابة مختلفة للتاريخ. www. djazairess.com

[2] – ينظر: الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية وجوه الجسد، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، 2009، ص123.

[3] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص384.

وضمن خطاب الهوية، خطاب التفكيك لا يرد اللباس/الحجاب بوصفه حاجة تهذيبية، وخصوصية ثقافية، بقدر ما هو ممارسة ثقافية تضمر القمع والتغييب. إذ يورد اللباس/الحجاب الجسد الأنثوي في قالب معين وشكل نمطي، "نساؤنا يمشين الهوينى في أكفان ملونة بالألوان الداكنة"[1].

اللباس مستعمر للجسد، يحدد حريته وهويته الثقافية، كما أنه يلغي ذاتيته لكونه علامة الانخراط المجتمعي، "منذ الساعات الأولى من زواجهما ردمها في حجاب أسود يشبه الباش في ثقله"[2].

"المرأة تُردم في البيت أو يلبسونها حلاسة على وجهها ورأسها وكأنها مجرمة بشكل أبدي"[3].

يرى الروائي من وراء سارده (مريم) أن السلطة الذكورية تسوغ أيديولوجيتها القمعية بعقلنة الجسد الأنثوي، وتأطيره داخل الأطر الدينية، وهذا من خلال "ما سمعته من إحدى صديقاتها التي تجر وراءها لباسا شفافا فضفاضا مفتوحا، يسحب وراءها كل أتربة الطرقات، كلما مشت أو كلما قطعت طريقا أو دخلت مدرجا من المدرجات. قالت لها: كل هذه الأتربة التي تلتصق باللباس هي نعمة من الله، وتوزن في الدار الآخرة ويجازى صاحبها ذهبا"[4]، وأن نسق الستر المتحكم في العلاقات الاجتماعية، والظهور الاجتماعي للجسد الأنثوي (الحجاب). قد تعزز بعد أن تمت تعبئته بحمولة دينية. إن القمع يداخله المقدس، وهو لذلك يترع في عمق الذات الفردية، وتعمل الذات الجمعية على تكريسه وعقلنته[5].

وإن أجزنا لهذه الذات المسرودة شرعية السؤال والتفكير حول الحجاب الذي عقلنته هذه الذات الجمعية الرجعية، فكان سببا في وجود الأنثى خارج الوجود (ردم)، وخارج الحضارة ـــ بحسبه ـــ "لم يحرم نساؤها من أن يكن جميلات وعاشقات؟ لماذا يصر رجالنا على ذكورة هم أول من يدرك

[1] – واسيني الأعرج. سيدة المقام، ص80.

[2] – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص98.

[3] – واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص169.

[4] – المصدر نفسه، 194.

[5] – ينظر: نقولا زيادة، قراءات عن قضية المرأة في العالم العربي، مجلة الفكر العربي، بيروت، لبنان، ع17ـــ18، 1980، ص63.

سخافتها؟ أهو التوحش الذي لم نخرج منه أم علامات مرض قديم لا نشفى منه إلا لتلد إخفاقاتنا مرضا آخر مشابها له وأكثر تدميرا منه"[1].

عبر خطابها المضاد تمأسس الذات المسرودة نسقها الثقافي الحداثي البديل؛ نسق الكشف/العري، ويشكل العراء "الصورة الأصلية للإنسان وبدائية جسمه، التي تمكنه من التطابق مع ذاته خارج كل معطى اجتماعي"[2]، وديني، مأخوذة بترعتها الذاتية في تحرير الأنثى الذي لن يحدث إلا بتحرير جسدها من المواضعات الاجتماعية والأسنن الدينية. حيث يحقق عري الجسد للأنثى وجودها وهويتها، ويمكنها من فرض سلطتها.

والرغبة في العرض لا تنم عن رغبة في ارجاع الجسد الأنثوي إلى أصله؛ خارج اللباس، بقدر ما هي اشتهاء أيروسي لجسد الأنثى، "لأول مرة أشتهي فعلا عري امرأة"[3].

"صورة كبيرة لامرأة جميلة، باستدارات مغرية، مرسومة باليد. كانت تلبس سروالا فاتنا"[4].

"ينكسر على ركبتيها لباسها الشفاف الأزرق الذي يعكس صورة جسدها الذي يريد مغادرة الألبسة التي كانت تعيق حركته"[5].

والعودة إلى الهوية الطبيعية للأنثى بكشف جسدها، والاحتفاء بالمتعي "استجابة مستترة ولا واعية لما تريده الذكورية نفسها التي جعلت المرأة ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى، لكي تلبي رغبات وشروط الذكورة"[6].

الرغبة في جسد الأنثى الجميل الفاتن؛ وتحقق الجمال المحسوس المرئي، يتطلب استعراض الجسد بشكل كامل أو جزئي، وكائن بصري (الذكر) ينساب بصره على تفاصيل ونتوءات الجسد

[1] – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص261.

[2] – فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص143.

[3] – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص40.

[4] – واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص51.

[5] – واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص142.

[6] – عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص34

الأنثوي المعروض كسلعة للاستهلاك. ليتبدى لنا أن نسق الكشف/العري يسيّج الأنثى في دناسة الجسد، ويحوله إلى سلعة استهلاكية.

ونسق الستر المهيمن على الثقافة الذكورية بممارساته الاقصائية لا يطال الجسد الأنثوي (كتلة اللحم) فقط بل حتى التماثيل العارية، "والتماثيل العارية لملائكة ضائعين، يرفعون بلدة شرفات تطل منها نساء جميلات في مساءات الخريف (..) ماذا بقي الآن من هذه التماثيل وهذه الأوجه؟ لا شيء"[1].

بين ثقافة ذكورية سائدة متوجسة من الجسد الأنثوي تمارس عليه الحجب، وأخرى مستوردة، تكشفه احتفاء به؛ منحوتة المرأة التي لا رأس لها في متن شرفات بحر الشمال. لم يتخلص الجسد الأنثوي من المنظور الدوني الذي سوّره.

إن رفضه للباس/الحجاب، لوعي ورؤية ذاتية ترفض الانتظام في المقدس، ذلك أن وعي الذات الجمعية بالستر وليد رغبات فردية مبطنة في ستر جسد الأنثى، وعي الذات الجمعية الجزائرية قبل الدين الإسلامي، والوعي بمكونها الهوياتي، الأمازيغي، وهذا ما ينبث في متون الدراسة، "رغم التهديدات التي وصلتها، لم تلبس حجابا. بقيت عادية رغم خوفها الداخلي، يقول عمي إسماعيل:

واش من دين يجي بالزروطة؟ إذا كان هناك، من الأفضل أن تعود إلى لباسها القبائلي، فهو مستور وجميل وألوانه زاهية. وديالنا "[2]، "يرفرف الوشاح القبائلي على رأسها"[3]، "وجسدها الملفوف في عباءة قبائلية منكسرة عند الركبتين"[4]، "لباسها الأبيض المطرز بكل الألوان البربرية النارية"[5].

لتقويض نسق الستر المهيمن في البنية الذهنية المجتمعية الجزائرية، تلجأ ذات الناص إلى تمثيلات سردية لجسد الأنثى، القابع تحت الوصاية الذكورية، ذكورة مسكونة بنازع السيطرة على آخرها/

[1] – واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص54.

[2] – المصدر نفسه، ص74.

[3] – واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص56.

[4] – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 36.

[5] – المصدر نفسه، ص 264.

جسد الأنثى وتملكه، ويأتي خطابه، ليبين هشاشة هذه البنية، وخواء مؤسساتها – بحسبه– وفي مقدمة ذلك مؤسسة الزواج.

يأخذ الزواج معنى الستر، أي أن المرأة التي خلقت من ضلع أعوج وهي موطن الضعف والعيب، تظل عورة وقابلة لأن يخترق سترها[1].

يمتد الجسد الأنثوي في الجسد الاجتماعي والديني، مما يستلزم الذود عنه، إذ الأنثى (أم، أخت، زوجة، بنت) بالنسبة للذكر حرمة يجب أن تصان فالحفاظ على شرف جسد الأنثى هو حفاظ على شرف المجتمع رمزيا، واختزال الأنثى في جسد جميل مغري دفع الذات الجمعية إلى حجب هذا الجسد خشية العار الذي سيمتد رمزيا إلى جسد المجتمع، ضمن رباط اجتماعي استمد من الدين قدسيته، حيث "يشكل الزواج موطن تحويل الشهوة إلى فعل اجتماعي وقدسي"[2]. ينخرط فيه جسد الأنثى ويتحدد في علاقة منتظمة، ويتحول عقد الزواج إلى علامة ثقافية تحدد هوية هذا الجسد.

ومؤسسة الزواج بالنسبة لخطاب الهوية الفردية؛ الخطاب المضاد، مؤسسة سلطوية، مهترئة الأركان، ومعطلة الفاعلية، "يبدو لي أن الزواج في هذه المدينة، هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية"[3]، "أليس الزواج في هذا الوطن السعيد شكلا من أشكال إفلاس الذات؟"[4]، "لا تقتل حياتك بزواج فاشل"[5].

ويفكك مسوغات وجودها (مؤسسة الزواج) بممارساتها الاستلابية لهوية الأنثى، هوية الجسد الجميل الفاتن، المنغمس في ملذاته، " المرأة في البلاد هكذا، كل العمق الذي تملكه والجمال الذي يختبئ فيها، بمجرد زواجها تدفع إلى نسيانه والاستسلام لسلفية ميتة متأصلة في الرجل، إلا من

---

[1]– نقلا عن: محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي، ص170.

[2]– فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص60.

[3]– واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص87.

[4]– المصدر نفسه، ص88.

[5]– واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص54.

رحم ربك"[1]، فليس عقد الزواج إلا" عقد تمليك تفقد فيه المرأة ملكيتها لنفسها وتسلمها للزوج"[2].

إن العلاقة الجنسية في تصورات المخزون الاجتماعي والثقافي، تصور المرأة دونيا، وتصفها بالكائن الخؤون، المطالب أمام ذهنية ذكورية سيئة الظن أن تقدم ميثاقا يفند ذلك؛ العذرية التي يتحقق من خلالها التملك، ليس تملك الجسد فحسب بل تملك تاريخ الجسد، "غريب المرأة عندنا كلما تزوجت فقدت حميميتها وأشواقها وحولت إلى سلة لنفايات رجل مقتول من داخله لا شغل له إلا نظرات وتاريخ زوجته"[3]، ذهنية ذكورية لا يتجسدن الزواج بحسبها إلا بالدم والامتلاك، "احذري يابنة الناس! إنه السيف يا شهر زاد الذي يقطع الرأس، بانتهاء الحكاية أو توقيفها. مولاك شهريار !! مولى الدنيا بأمصارها وأزقتها ومساجدها وكنائسها، ينتظر لحظة الدم"[4]، الدم الدال على حرمة الجسد الأنثوي، الذي لم ينتهك ستره، وهو ما يعزز الهيمنة الذكورية النازعة إلى تملك جسد الأنثى واخضاعه.

يصوغ واسيني الأعرج في المقابل، أنثاه الثقافية خارج التعاقد الاجتماعي الديني، خارج الزواج في محاولة الارتداد إلى ما قبل ذلك، أين تخوض الأنثى علاقة مع الذكر تبعا لترعتها الذاتية؛ جسد يتعرى من كل سلطة إلا سلطة اللذة، وطالما أن نسق الستر يتحكم في علائقية جسد الأنثى بالذكر، إذ يضبطها وينظمها ويحددها لترسخ الذهنية الذكورية من وراء ذلك تملكها وهيمنتها. فإن نسق الكشف كوعي مضاد يفتح لجسد الأنثى امكانات متعددة ومفتوحة في علاقته بالرجل بناء على إرادة ورغبة ذاتية.

قد يجوز لنا الاعتقاد أن العنوان "سيد المقام" تشكيل بلاغي جمالي لا براءة له، يضمر في جوانيته مدلولا ثقافيا مضادا، يتعلق بالأنثى الثقافية التي يشكلها الناص. يشير في ظاهره إلى راقصة

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص347.

[2]- نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص134.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص58.

[4]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص151.

الباليه مريم، المرأة الأولى المتسيدة لعالم الرقص وفنونه، إلا أن هذا الاطراء يبطن خطابا مضادا للذهنية المجتمعية الذكورية وممارساتها الحجبية لجسد الأنثى التي رسمت له حيز تحركاته للسيطرة عليه بناء على تأويل فقهي لقوله جل شأنه:﴿وَ قَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ﴾*، أخذت به أيديولوجية دينية، جعلت من الحيز المكاني مجالا لفرض هيمنتها " كنا في المطعم، وعندما دخل علينا رجل ملتح (..) كانت رائحة عطره تجرح الأنوف(..) بدأ يبسمل ويحوقل ويمسد على لحيته (..) يا آمرا .. واش جابك للمكان (..) أخرجي"[1]، جسد ممتد في جسد المجتمع، محيز في الفضاء المكاني، بيت الذكر (الأب، الزوج) أبعاد مكانية يحجب فيها عقل وجسد الأنثى؛ الموت الرمزي "تردم في البيت".

إن تحويل النسق المهيمن/نسق الستر، إلى نسق مغاير/نسق الكشف، يتم بتكشف الجسد خارج البيت، لتجاوز القمع والمنع. وتحرير الجسد المستور لا يُرى في محاكاة جسد الأنثى لسلوكيات وممارسات جسد الذكر؛ معيار الحرية، أن يفعل جسد الأنثى ما يفعله جسد الذكر. بل أن تحاكي جسد الأنثى الغربية في تكشفه (يدخن، يشرب، يرتاد البارات)؛ وعي يمارس رهان التنازع بين الفردي والجمعي، بين الكشف والستر على جسد الأنثى، ويرى أن تحول السياق الثقافي الاجتماعي يكون باستغراب الأنثى الجزائرية، "تمتص سيجارتها بشره ظاهر"[2]، "تسحب نفسا جديدا من سيجارة جديدة التوت عند رأسها المشتعل كالأفعى. قطعت دخانها برشفة ويسكي"[3]، "كان النادل يقف عند رأسي بلباسه الأبيض. سألني:

- وَاشْ تَشرَبْوا؟

- أنا أعطيني بيرة وأنتِ ماذا تشربين.

- يا سيدي معك لا يستطيع الإنسان أن يقاوم غواياته الكثيرة. بيرة"[4].

---

* سورة الأحزاب، الآية 33.

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص96.

4- المصدر نفسه، ص302.

وعي مضاد زائف، هذا الذي يتغيا الاختلاف عن السائد فقط للاختلاف، وتجاوز النمطية. حين يصطرع مع الثوابت الاجتماعية والدينية ويتحول إلى معول هدم الوحدة الأخلاقية الجماعية، ويغدو الاختلاف الموعود خاليا من كل معنى[1].

1- ينظر: مصطفى بن تمسك، في التأصيل المفهومي للهوية. الدين والهوية بين ضيق الانتماء وسعة الإبداع، ص21.

الفصل الرابع: نسق الجنوسة في الرواية الجزائرية التسعينية

1- نسق الجنوسة: مقاربة مفاهيمية.

2- تكثيف الدال الأنثوي وقبحية المدلول الثقافي.

3- تعرية الفحولة واستفحال الأنثى.

4- تمثيلات الجسد الأنثوي بين جميل سردي وقبيح ثقافي.

1- نسق الجنوسة: مقاربة مفاهيمية

الجنوسة* مصطلح اضطلعت به مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة في عددها التاسع عشر من العام 1999)، حيث تم نحت كلمة جنوسة من جنس على وزن فعولة، مثل: عروبة وسهولة وحمولة ورعونة. "ويعود المصطلح في أصله إلى مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي، إذ هو في اللغات الغربية السائدة اليوم مشتق من المفردة اللاتينية لتي تعني النوع أو الأصل (Genus) ثم تحدر سلاليا عبر اللغة الفرنسية في مفردة (Gendre) التي تعني أيضا النوع أو الجنس"[1].

فالجنس مصطلح لغوي يستخدم لتصنيف الأسماء والضمائر والصفات إلى فئات تسمى تقليديا: المذكر، أو المؤنث، أو المحايد. لكنه بات يشير إلى الهوية البيولوجية للذكر والأنثى، حيث يتم تصنيف الكائن البشري استنادًا إلى خصائص جسدية طبيعية تمتاز بها الأنثى ككائن بشري مثل: الحمل والولادة والارضاع، وتختلف بها عن الكائن البشري الآخر/الرجل، الذي بدوره يمتلك من الخلال البيولوجية الطبيعية ما يمتاز بها عن المرأة.

ولقد تغير معنى المصطلح حين استخدم في علم الجنس والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا في إطار مناقشات الفروق بين الرجل والمرأة (السلوك والدور والمكانة والمسؤوليات والمعوقات) الراجعة إلى عوامل واعتبارات اجتماعية وثقافية وسياسية.

تطور الجندر/ الجنس من مصطلح لغوي ليصبح نظرية أو أيديولوجية لحركة نسوية. حيث استخدم مصطلح الجندر (النوع الاجتماعي) من طرف الحركة النسوية في بريطانيا، وتحديدًا من قبل آن أوكلي Ann Oakley من خلال مؤلفها المعنون بـــ: الجنس والنوع والمجتمع الصادر عام1972. أدخلت آن أوكلي المصطلح إلى علم الاجتماع لتحديد الهوية الاجتماعية للذكر والأنثى ودراسة الخصائص المتعلقة بهما، والتي تتشكل اجتماعيا مقابل الخصائص التي تتأسس

*الجندر Gendre ترجم إلى العربية بالمقابلات الآتية: النوع الاجتماعي، الجنس الاجتماعي، الدور الاجتماعي

[1]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص150.

بيولوجيا، وترى "أن كلمة Sex أي الجنس تشير إلى التقسيم البيولوجي بين الذكر والأنثى، بينما يشير النوع Gendre إلى التقسيمات الموازية وغير المتكافئة (اجتماعيا) إلى الذكورة والأنوثة"[1].

فالجنس معطى بيولوجي ونتاج طبيعي للفروق والاختلافات الجسدية بين الذكر والأنثى، فيما الجنوسة/ النوع الاجتماعي معطى اجتماعي وثقافي يتعلق بالاختلافات الاجتماعية والثقافية والدينية التي صاغها المجتمع وأسبغها على أفراده عبر امتداد تاريخي طويل. ويرى عالم الاجتماع الإنجليزي أنتوني غدنز Anthony Giddens "أنه من المهم التمييز بين الجنس والجنوسة، إذ يستخدم علم الاجتماع مصطلح الجنس للدلالة على الفروق التشريحية والفسيولوجية والاجتماعية والثقافية بين الذكور والإناث، أما الجنوسة فتعني الأفكار والتصورات الاجتماعية لمعنى الرجولة والأنوثة"[2].

هذه الأفكار والتصورات يجسدها نمط سوك ذكوري على الرجل أن يتبعه، ونمط سلوك أنثوي ينبغي على المرأة أن تلتزم به. ويبلور أنتوني غدنز Anthony Giddens مفهومه للجنوسة Gendre بقوله:" هي التوقعات الاجتماعية حول السلوك الذي يعتبر مناسبًا للأفراد من الجنسين، ولا تشير الجنوسة إلى الخصائص البدنية التي يختلف بها الرجال عن النساء، بل إلى السمات التي وضعها وأسبغها المجتمع على الرجولة والأنوثة"[3].

وفي الثلث الأخير من القرن العشرين، صاغ عالم النفس الأمريكي روبرت ستولر Robert Stoller مفهومه للجنوسة بإضافة البعد النفسي، حيث رأى" أنه في حين يتحدد الجنس بيولوجيا، فإن هوية الجنوسة هي نتاج تأثيرات نفسية واجتماعية، والحقيقة أن هوية الجنوسة والجنس البيولوجي يمكن أن يصطرعا، كما في حالة المتحولين جنسيا"[4].

وفي الوضع الطبيعي، الجنس البيولوجي غير قابل للتغيير، لأنه يتعلق باختلافات بيولوجية وفروقات جسدية ثابتة وحتمية بين الرجل والمرأة، في حين "أن مصطلح الجندر مفهوم دينامي

---

[1]- نورة خالد السعد، الجندر ودوره في قضايا المرأة. www.alriyadh.com

[2]- قاسم المحبشي، في مفهوم الجنوسية والدراسات النسوية، صحيفة الشرق. www.alsharq.net.sa/lite post

[3]- نقلا عن: المرجع نفسه، www.alsharq.net.sa/lite-post

[4]- طوني بينيت، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافية والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ص263.

حيث تتفاوت الأدوار التي يلعبها الرجال والنساء تفاوتا كبيرا بين ثقافة وأخرى ومن جماعة اجتماعية إلى أخرى في إطار الثقافة نفسها"[1]، فالجندر قابل للتغيير تبعا للعوامل الاجتماعية والثقافية والظرفية التاريخية.

ساد اعتقاد يفترض أن الفروق الاجتماعية والثقافية بين الرجال والنساء أساسها بيولوجي، وقد طرحت ملهمة الحركة النسوية، الفيلسوفة الوجودية الفرنسية سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir في كتابها الجنس الثاني الصادر عام 1949، مفهومها للمرأة بوصفها تشكيلا ثقافيا من صوغ المجتمع البطريركي ومحصلاته الثقافية تماشيا واحتياجاته وأيديولوجيته، وليس معطى (طبيعي بيولوجي)، ولا قدرًا محتوما. ورأت أن "المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة، فليس ثمة قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقضي بتحديد شخصية المرأة كأنثى في المجتمع، ولكن الحضارة في مجملها هي التي تصنع هذا المخلوق الذي يقف في موقع متوسط بين الذكر والخصي ويوصف بأنه مؤنث"[2].

لم تستخدم دي بوفوار de Beauvoir مصطلح الجنوسة، لكنها بلورت منطلقها ومنطقها من حيث أن المجتمع بمؤسساته المختلفة: الأسرة، المدرسة، فضاء الدين، فضاء العمل...، يُلقن أفراده الذكور والإناث، ويدربهم للقيام بأدوارهم بما يتماشى ومعطياتهم البيولوجية والتناسلية ليكونوا رجالا أو نساء؛ فالمجتمع يسند الأدوار والسلوكيات لكل من الرجل والمرأة انطلاقا من هوياتهم الطبيعية.

وحين تم الفصل بين الجنس البيولوجي والجنوسة المكونة اجتماعيا، وفرّ ذلك للحركة النسوية "أساسًا عقليا لإنكار الجبرية البيولوجية، وتخيل مستقبل يختلف عن الماضي والحاضر، حيث يشترك الرجال والنساء في الفرص المتساوية والقيمة الثقافية"[3].

---

[1]- مصطلحات نسوية، الجندر: WWW.annabaa.org .Gender

[2]- سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص64.

[3]- طوني بينيت، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة المجتمع، تر: سعيد الغانمي، ص263.

والفصل-هنا- يقضي أن لا يجوز افتراض أن البيولوجيا تتحكم في الجنوسة، "وهذا معناه أنه بينما يكون ما يجعل شخصا ما ذكرًا أو أنثى أمرًا عاما وشاملا يرتكز على أساس من قوانين الطبيعة، فإن الأساليب والطرق الدقيقة التي تعبر بها النساء عن أنوثتهن ويعبرن بها الرجال عن ذكورتهم تختلف من ثقافة إلى أخرى"[1].

الأمر الذي أدى بهذه الحركة إلى انكار الهوية البيولوجية كقدر محتوم، تكرس الطبقية والتراتبية بين الذكر والأنثى؛ بين قمة الهرم وأدناه. "ولدحض ذلك وظفت النسوية المفهوم اللغوي النحوي للجنوسة من حيث هي بناء أو تركيبة عرفية تقتضيها خصائص اللغة، ومن حيث هي بنية لا ضدية، بل تسع إلى تشعبات متساوية لا تملي قيما هرمية"[2].

الجنوسة "أداة تحليلية تفسر العلاقات التي تنشأ بين الرجل والمرأة على أساس اجتماعي وسياسي وديني وثقافي، وتأثير ذلك على وضع المرأة في المجتمع، وتهدف النسوية من خلالها كشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عموما والغربية خصوصا"[3].

ومصطلح النسوية Feminism صيغ لأول مرة في عام 1895 ليعبر عن "كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية، الذي يجعل الرجل هو المركز، هو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو آخره في منزلة أدنى"[4].

ومن ممارسة استجوابية للنظام السائد في المجتمعات الانسانية إلى الممارسة النقدية، تتوزع النسوية عبر مسارها التاريخي إلى: نسوية تقليدية ونسوية جديدة.

تتغيا النسوية التقليدية كحركة اجتماعية سياسية -في أصولها- تحقيق غايات اجتماعية؛ التمكين للمرأة لإثبات ذاتها وافتكاك حقوقها. ظهرت في المجتمعات الغربية في القرن التاسع عشر، تعمل على توصيف وتحليل وتفسير واقع المرأة في ظل نظام أبوي وثقافة ذكورية مهيمنة.

---

[1]- أندرو إدجار بيتر سيد جويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، ص698.

[2]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص151.

[3]- المرجع نفسه، ص149.

[4]- ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم (العلم من منظور الفلسفة السنوية)، تر: يمنى ظريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004، ص11. (المترجم)

وتعود مفردة الأبوية/ البطريركية Patriarchy إلى مفردتين يونانيتين تعنيان مجتمعتين، حكم الأب. "ويشير المصطلح- بالمعنى الأصلي والأكثر تحديدًا- إلى نمط من النسق الاجتماعي، يسوده مبدأ حق الأب، أو انفراد الذكور الكبار في الأسرة بالتحكم واحتكار السلطة العائلية والسياسية العامة"[1].

فالمصطلح يتعلق بأسلوب تنظيم مجتمع من المجتمعات تكون فيه السلطة المطلقة للذكور يحتكرون المجال الاجتماعي والقرارات السياسية والاقتصادية، ويحيل مصطلح الأبوية بحسب يمنى ظريف الخولي إلى "بنية الحضارة الإنسانية - على اختلاف مراحلها وتطوراتها وشعابها- القائمة على مؤسسات وعلاقات اجتماعية تكون المرأة فيها ذات وضعية أدنى خاضعة لصالح الرجل، ويتبوأ الرجل السيادة والمنزلة الأعلى، حتى يمتلكوا سلطة تشكيل حيوات النساء أنفسهن"[2].

ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسائية، فقد "بحث الأنثروبولوجيون في أنظمة الحكم الشائعة في المجتمعات البدائية ووجدوا أنه يشيع في أكثرها نظام حكم أبوي يتمثل في سيطرة رجل كبير السن يكون بمثابة الأب لبقية أفراد القبيلة، وميزوا ذلك النظام عما أسموه النظام الأمومي، أو الأمومية Matriarchy"[3].

شهد الحقل الأنثروبولوجي والتحليل النفسي في القرن التاسع عشر جدلا واسعا بين علمائه بشأن النمط الأصلي للمجتمع؛ حيث أكد البعض أن نظام سلطة الأم يمثل أقدم أنماط المجتمع الإنساني، ثم أعقبه نظام سلطة الأب، ومن هؤلاء باخوفن ومورجان وإنجلز.

وفي الاتجاه المعاكس "ذهب فرويد إلى أن المجتمع الإنساني بدأ بنظام الجماعة الأبوية، حيث تنعقد السيطرة لأكبر الذكور أو للأب، وكان رأيه أن النظام الأبوي قد سقط وانحدر عن طريق الجريمة الأساسية وهي قتل الأب التي ارتكبها الأبناء من أجل الاتصال الجنسي بالأم"[4].

---

[1]- شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان. المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، ص522.

[2]- يمنى ظريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014، ص12.

[3]- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص62.

[4]- شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الانسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، ص522.

وداخل النسوية التقليدية تمثل البطريركية مفهوما مركزيا، حيث قدمت سيمون دي بوفوارSimone De Beauvoir أفكارها المنادية بتحرير المرأة ومساواتها بالرجل ضمن إطار الحداثة التنويرية بقيمها العقلانية التي تجسد وتعزز المركزية الذكورية. ولأجل ذلك، عُنيت بالبحث عن سبل تحسين امكانات المرأة –العقلانية منها- وتفعيلها وكيفية الاستفادة منها لتحقيق المساواة المرجوة بين الجنسين.

وتجدر الإشارة هنا، أن فكرة الاعتماد على إمكانات المرأة العقلية لتقويض الحتمية البيولوجية ليس سبقا لدي بوفوار، فقد طرحت ماري ولستون كرافت Mary Wdlstone Craft –أول منظرة للحركة النسوية تم توثيق أعمالها في التراث الأنجلو أمريكي- في كتابها دفاع عن حقوق المرأة الصادر عام 1792، نظريتها الاجتماعية عن خضوع النساء، وأكدت "أن المرأة إذا تلقت التعليم نفسه الذي يتلقاه الرجل لكانت مساوية له من جميع الوجوه. أما القول إن المرأة بطبيعتها تفتقر إلى العقل والحكمة والتروي، فزعم لا أساس له من الصحة"[1].

رفضت دي بوفوار فكرة الأنوثة المحددة وفق أساس بيولوجي، والتي تختزل المرأة في معطيات بيولوجية تناسلية، كانت سببا في تهميشها وتعطيل امكاناتها العقلية، وحرمانها من حقوقها (التعلم، العمل، الممارسة السياسية). الأمر الذي دفع دي بوفوار إلى تهميش هذا الجانب الخصوصي للمرأة، فقد عملت على "الاقتراب بالمرأة من النموذج الذكوري كنموذج حضاري للإنسان، وسارت في مسار التحجيم والطمس للخصائص الأنثوية المميزة، وكان هذا هو السبيل الأوحد لفك إسار المرأة".[2]

وركزت في مسعاها التحريري على الخصائص التي تتماثل بها المرأة مع الرجل، وفي ذلك تقول: "لقد بات من المكن تغيير القوانين والمؤسسات والأعراف والتقاليد والرأي العام، وستظل المرأة هي المرأة، وتظل الاختلافات بين الطرفين، لكن بين ندين متساويين يتقاسمان التجربة الحياتية"[3].

---

[1]- يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، ص26.

[2]- ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، تر: يمنى طريف الخولي، ص11.

[3]- نقلا عن: يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، ص68.

ومنذ ستينات القرن العشرين تحولت النسوية إلى فلسفة، "وفكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وإلى تأكيد حقها في الاختلاف وإبراز صوتها وخصوصياته، وبشكل خاص إلى المطالبة بإعادة التفكير جذريا في جميع بنيات المجتمع السائدة بناء على الشروط الاجتماعية والطبقية والثقافية والعرقية المختلفة"[1].

والنسوية الجديدة فلسفة نقدية للحضارة الغربية تعمل على تقويض مركزية النموذج العقلاني الذكوري للإنسان الحداثي التنويري، وخلخلة الأنظمة البطريركية وقيمها المستيدة على المرأة، ورفض مركزية الذكر وسلطته في الثقافة واللغة والأنظمة الرمزية.

وقد حاولت بلورة الهوية النسوية، وإعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة، بخلخلة البناءات الاجتماعية والثقافية التي تقوم عليها ثنائية الذكورة والأنوثة. بالتأكيد على "اختلاف النساء عن الرجال والعمل على اكتشاف وإبراز وتفعيل مواطن الاختلاف وما يميز الأنثى والخبرات الخاصة بالمرأة التي طال حجبها وطمسها مما أدى إلى خلل واعتوار أصاب الحضارة"[2].

وفي كتابها السياسات القائمة على التحيز للرجل الصادر عام 1970، قدمت النسوية الأمريكية كيت ميليت مفهومها الموسع للمفهوم الأنثروبولوجي -الذي ذُكر سابقا- لمصطلح الأبوية، من حيث هو شكل سلطوي "ومؤسسة سياسية، وأن الجنس صفة للوضع تحمل دلالات سياسية، كما أن الأبوية هي الشكل الأولي للقمع البشري"[3]، وهذا المفهوم الموسع للأبوية يجعله متداخلا مع الاستعمار، فوضعية المرأة في ظل البطريركية مشابه لوضعية المستعمرين في ظل الاستعمارية، حيث فرضت مركزية العقل الذكوري وصاياها على المرأة وشعوب العالم الثالث بأنظمتها البطريركية والاستعمارية. والفلسفة النسوية الجديدة تقدم ذاتها بوصفها فلسفة بعد استعمارية، بعد حداثية، ترى بضرورة نقض المركزية ووصاياها.

---

[1]- نقلا عن: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص125.

[2]- ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، تر: يمنى طريف الخولي، ص14.

[3]- سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، ص64.

الإنسان من منظور غيرتز أكثر الحيوانات المحكومة -وعلى نحو يائس- بميكانيزمات الضبط والتحكم، فهو محكوم بالتصرف وفق ما تمليه عليه الأنساق الثقافية، كائن ثقافي، أفعاله وتفكيره وسلوكه صوغ من طرف المجتمع ومؤسساته. وفي ظل ذلك ترى الدراسات النسائية أن الفروق بين الذكر والأنثى ليست سوى أنساقا ثقافية اصطنعها الرجل، ولا علاقة لها بالطبيعة البيولوجية. وتعتبر الثقافة أمرًا (سياسيا)؛ كونها تعمل على سن قوانين وقيود للسيطرة على المرأة، وتشكيل صور ومعاني ورؤى ثقافية وبناءات ثقافية متوهمة مزيفة.

وفي سبيل إعادة التنظير لمفهوم المرأة، وإعادة التشكيل لصورتها المتمأسسة في المخيال الجمعي، المترشحة في البنى الاجتماعية والمنظومة الفكرية، والتي هي من صوغ وصنع الفكر الذكوري، وبغية نقض الثقافة الأبوية الذكورية وتهشيم ثوابتها لبناء تصورات ثقافية جديدة خارج النسق الذكوري الدوغمائي والانغلاقي تعتمد الدراسات النسائية على النقد الثقافي "كآلية تحليلية تساهم في الكشف عن المواطن المجتمعية والثقافية التي تحدد مركز المرأة في ظل مركزية الرجل وتبين ما تضمره النصوص والخطابات الذكورية اتجاه النساء والجسد النسوي"[1]. وإلى جانب العناية بالنصوص والخطابات المؤلفة حول المرأة تعنى الدراسات النسائية في ظل النقد الثقافي كذلك بالنصوص المهمشة، النصوص الإبداعية التي تكتبها المرأة للكشف عن مضمراتها النسقية، ومساءلة الصور النمطية الدونية، وتمثلات الجسد الاقصائية.

وباعتماد الجنوسة آلية تحليلية، نروم الكشف عن الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة، الفاعلة في ذهنية وسلوك أنثى وذكر متون الدراسة.

[1]- رفقة رعد، النقد الثقافي والنسوية محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف، ص164.

2- تكثيف الدال الأنثوي وقبحية المدلول الثقافي:

تعج قصائد الشعراء الفحول بأسماء أعلام دالة على النساء، وذلك منذ أن سن امرؤ القيس هذا التقليد حيث يرد البيت الواحد وقد رُصَّ بأسماء نسوة كثر كقول أمرئ القيس:

دار لهندٍ، والرباب وفَرتنى ولميس قبل حوادث الأيام[1]

وقد تحول هذا التقليد إلى نسق ظاهره حفاوة متوهمة للمرأة وباطنه انتقاص منها. ثم تسرب من النص الشعري إلى النص السردي مترسبا في بناءاته.

وفي تلافيف رواية شرفات بحر الشمال يقدم السارد/ ياسين دواله الأنثوية الموزعة على أرض الوطن وأرض المنفى بشكل ثنائيات خاضعة للعبة متخيله السردي، لعبة الإخفاء والتجلي؛ يترنح قلب السارد على أرض الوطن –وفي آن واحد- بين دالين أنثويين هما: فتنة الشاخصة الحاضرة ونرجس الحاضرة صوتا الغائبة جسدا، ويتوزع قلبه بين حاستين (الرؤية/السمع)، وبين عضوين لكل منهما سلطان على قلبه؛ العين/ الأذن.

وفي حد هذين الدالين الأنثويين يمارس السارد إيهاماً وتمويها وتقمصا من شأنه أن يصيب متلقي النص بعدوى الالتباس والتشتت. فأي منهما يريد؟ أم أن امرأة واحدة لقلب رجل واحد لا تكفي؟..

وبتقمص وتراسل حواسي (الرؤية/السمع) يقول عند مجيء فتنة لبيته: "عندما فُتح الباب. رأيت صوتها قبل أن أراها. كان شبيها بصوت نرجس"[2]، قلب واحد، ورجل واحد، وإحساس واحد في آن واحد لامرأتين.

على أرض المنفى يتجلى صوت نرجس في جسد حنين، حيث الصدفة تجعله يلتقي بحنين الشاعرة الجزائرية التي في حقيقتها ما هي إلا المذيعة نرجس، وتغيب فتنة بجسدها ولكنها حاضرة في الذاكرة المسرودة، تتراءى له في خلواته وجلساته مع حنين حيث نراه يقول: "حركت رأسها

[1]- امرؤ القيس، الديوان، تح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1995، ص341.

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص35.

قليلا لتسحب خصلة الشعر التي غطت وجهها- رأيت من وراء الفجوات انكسارات الضوء تذكرت النخلة والمهبولة والولي الصالح والليلة التي سرق البحر مني جزءها الأخير"[1].

تتمظهران معًا، ليؤكد أن التجربة واحدة والإحساس واحد حيالهما فتنة/ ونرجس، حين يقول: "تأكدت مع الزمن أني كنت مصابا بها، بشيء غامض يشبه الإحساس الذي شعرت به حيال المهبولة"[2]، كما أنه يواجه فراق الاثنتين معًا بإحساس واحد.

ليتجاوز هذه التثنية إلى التعدد؛ تعدد الدوال الأنثوية، فهن صديقات أو عشيقات هائمات سائحات حائمات متحلقات حوله، وهو الرجل أو الذكر الواحد في مقابل تعددهن، وتعددهن يفقد من قيمتهن، وقد بدا لنا أن هذا التكثيف على الفضاء النصي، والتعدد مرده حفاوة، وعناية من السارد الفحل الذي يحنو على الأنثى ليشعرها بأنوثتها، وفي حقيقته نسق مخاتل ظاهره حفاوة متوهمة وباطنه نظرة دونية لها، وهذا ما نرنو إلى تبينه.

ما يجمع نسوة سارد شرفات بحر الشمال -اللواتي سنأتي على ذكرهن- هو حبهن المشروط له. مما جعلهن إلى حين، مطرودات من عوالمه الفاضلة، فكل واحدة منهن تريد أن تتأطر علاقتها به بإطار الزوجية، أنثوات- بحسبه- واقعات تحت إسار بنية ذهنية اجتماعية تقليدية، محكومات منقادات بنسق التخلف. الذي ظاهره توجيه وتهذيب لسلوكهن إلا أنه في مضمره يعمل على كبحهن والسيطرة عليهن.

لطبيعة بشرية متكررة، تجسد صفاء وسعدية نمذجة للأنثى النمطية، "ابنة المجتمع الأبوي، المتمثلة لموروثه والصادرة عنه والقانعة بقيمة والمحافظة على مثله حتى لو عانت منه"[3]، حيث يقول: "كل اللواتي عرفتهن وكتبت عنهن أجمل الخيبات لم يملأن فراغات فتنة"[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص158.

[2]- المصدر نفسه، ص159.

[3]- رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 176.

[4]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص95.

فصفاء التي حامت حول قلب السارد طويلا "عندما لامست العمر وهو يزحف بسرعة نست الشعر وفضلت أن يحمل أثقالها وتعود إلى قريتها نحو زوج اختارته لها العائلة"[1].

وسعدية المترصدة على الأسطح عيون المارة، لتقتنص زوجا يوفر لها تأشيرة مغادرة هذه الأرض، جاءته قائلة عندما ظفرت بصيدها: "يا صديقي ما كان بيننا كان ممتعا ولكنه لم يكن كافيا"[2]، فلم تكن صفاء وسعدية إلا أطراف هذا المركز تحوم وترتد إليه، من خلال وصفه لأفعالهما.

نادين، الرجاء والأمل من بعد فتنة، تمثل نمذجة لنسق ثقافي متحول، نسق التمرد إذ ترى أن من حقها العيش مع الرجل/ السارد خارج مؤسسة الزوجية غير عابئة بتقاليد وأعراف المجتمع، وفي ذلك تقول لياسين: "أعيش معك حتى بدون زواج وأتحمل تبعات الخزرات الخسيسة للجيران ولكن مقابل كل هذا لو كان نشوفك مع امرأة أخرى أقتلك وأقتل روحي بعدك"[3]، نادين حبها لياسين كان مشروطا، ينتظر المقابل، والمقابل تضييق لحرية السارد الذي يرفض أن يقع عليه التحديق، أو أن يُمتلك، فروحه التواقة إلى الحرية تنكر المعادلة النهائية.

ومن الدوال الأنثوية التي عجَّ بها النص، ليلى؛ فنانة بالمسرح الوطني ومقاولة، "كانت تعيش قساوة حب رجلين بين زوج لا يفهمها ولكنه يوفر البيت والراحة والاستقرار. وعشيق لا يوفر الشيء الكثير"[4]، هذه نمذجة أريد بها كسر العلاقات النمطية وتسويق العلاقات المحرمة، ففي ظل المساواة بين الرجل والأنثى، وحرية الفرد، يشرع للأنثى أن تعدد ذكورها سواء بوجود سقف الزوجية، أو انعدامه.

ليلى أنثى تعيش حياة ازدواجية بين التزام العقل، وانجراف وانحراف القلب، الأمر الذي لم يسعفها في أن تهب كليتها الأنثوية للذكر/ العشيق؛ هذا الذي يعقلن الحب بقوله: "الحب أن تتعلم كيف لا تخسر"[5].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص95.

[2]- المصدر نفسه، ص96.

[3]- المصدر نفسه، ص98.

[4]- المصدر نفسه ، ص99.

[5]- المصدر نفسه، ص100.

فالحب بحسبه مؤطر بالعقل، ومبني على الفائدة المترتبة، انطلاقا من حسابات الربح والخسارة، وبمقدار الإشباعات العاطفية التي يحصّلها الفرد/الذكر. تماشيا مع ظروف سياسية ورهانات أيديولوجية خاسرة حددت منحى إحساس السارد، وكيفية انفعالاته العاطفية، ومفهومه للحب الذي تحدد بالربح والخسارة. مما يشير إلى تحول في قيم الحب بعد أن كان في حقيقته بحسب ابن القيم الجوزية هبة كلية في قوله: "الحب أن تهب كلك لمن أحببته فلا يبقى لك منك شيء"[1]. فأصبح عاطفة مشوبة بحسابات الربح والخسارة، شعور نرجسي يحاول من خلاله المحب/الرجل تحقيق الحد الأقصى من الأرباح على حساب المحبوبة/ المرأة؛ نرجسية رجالية!

دونية هي الثقافة التي تجعل الربح من خلال المرأة والخسارة من نصيب المرأة، المرأة الحلقة الأضعف التي يمارس من خلالها الرجل خساراته ليحولها إلى أرباح. وفي موضع آخر يعمم السارد مفهومه للحب الخاضع لمعادلة الربح والخسارة لتشمل العموم المرأة والرجل، "فالمرأة تحب بصدق ولهذا فهي قادرة على الذهاب إلى أقصى درجات الجنون بلا تردد، الرجل حساسيبـــــي، لا يستطيع أن يكون هو في أكثر اللحظات عسرا لأنه لا يريد أن يخسر أبدًا"[2].

حب المرأة من إيحاءات القلب، أما حب الرجل فمن املاءات العقل، نحن بإزاء نسق أزلي تاريخي يضرب بأطنابه في عمق الثقافة الإنسانية، حيث المرأة انفعال واندفاع والرجل عقل وحكمة، يخوض غمار الحب كمقاتل في ساحات الوغى، واضعا نصب عينيه ربح نزاله، ولا مجال في حساباته للخسارة، الحب أن تتعلم كيف لا تخسر، والخسارة تعني فقدان شيء يملكه المحب، وأكثر ما يملكه هو فرديته التي يجب المحافظة عليها؛ مركزية الذات. أما المرأة فهي المستعمَرة التي عليها أن تبذل عطاءها له، الأطراف التي عليها أن تتحلق حول المركز.

هو حب واحد لمتعددات، ليس لذواتهن؛ النحلة في انتقالها من زهرة إلى أخرى، بحثا عن إشباع عاطفي ولذة مسروقة ومتعة مرغوبة، حتى في الوقت الذي يؤكد فيه السارد/ ياسين أن كل اللواتي

[1]- محمد ابن أبي بكر ابن القيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص17.

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص228.

عرفهن وكتب عنهن أجمل الخيبات لم يملأن فراغات فتنة -كما ذكر آنفا- ها هي فتنة تفند ذلك في رسالتها إليه إذ تقول: "لقد أحببتك إذ اشتهيتَ الأخريات"[1].

ومالنا إلا أن نتمثل قول جورج طرابيشي: "كل من يقول إن الرجل يركض وراء الأنثى في المرأة يهرف بما لا يعرف. إنه يركض وراء نفسه، وراء تمام نفسه التي يشعر بأنها لم تكتمل. وهذا هو الحب. هل هناك امرأة تستطيع أن تتم نفس رجل! هنا المسألة"[2].

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص85.

[2]- جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص131.

3- تعرية الفحولة واستفحال الأنثى:

نروم من وراء الجهاز المفاهيمي لهذا العنوان: الفحل، الاستفحال، تلمس نسق تاريخي أزلي، ضارب بأطنابه في عمق الثقافة العربية، المسرب والمتسرب من ثم في بناءات النص السردي، ألا وهو النسق الفحولي. والكشف عن التصورات والمفاهيم التي ينطلق منها الروائي واسيني الأعرج في تأطير علاقة الرجل بالمرأة.

أنتج المجتمع العربي وعبر تاريخه المديد منظومة من الخصائص الاجتماعية والثقافية والفكرية حول الرجل والمرأة، وحول العلاقة بينهما، ومن مفرزاته مصطلح الفحولة.

من الناحية اللغوية، يشتق لفظ الفحولة من الفحل، وقد ارتبط لفظ الفحل بالبيئة العربية الصحراوية، وخص بالذكر دون الأنثى من الحيوان؛ "فالفحل الذكر من كل حيوان (..) وكبش فحيل: يشبه الفحل من الإبل في عظمه ونبله. وفي حديث ابن عمر رضي الله عنهما: أنه بعث رجلا يشتري له أضحية فقال: اشتره فحلا فحيلا أراد بالفحل غير الخصي، وبالفحل ما ذكرناه"[1].

فالفحل صفة ذكر الحيوان الذي يتسم بالنبل والكرم والعظمة والإنجاب، إلى جانب قوته البدنية المطلوبة؛ كون الفحل في أصله يستخدم للتكثير. وهذه الصفات من شأنها أن تكسب صاحبها الفرادة والتميز.

ولا يصير ذكر الحيوان فحلا إلا عند مرحلة عمرية من مراحل نموه. وهذا ما ورد في حوار دار بين أبي حاتم السجستاني وأستاذه الأصمعي: "قلت ما معنى الفحل؟

قال: يراد أن له مزية على غيره، كمزية الفحل على الحِقاق"[2]، والحِق، بكسر الحاء ما كان من الإبل ابن ثلاث سنين ودخل في الرابعة.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة فحل.

[2]- عبد الملك بن قريب الأصمعي، فحولة الشعراء، تح: محمد عودة سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، دط، 1994، ص30.

وقد اتسع معنى الفحولة ليشمل كل ذي روح، ويتشكل في هذا الوجدان المجتمعي كأيقونة من القيم الإيجابية المتعلقة بالذكر، "فالذكر خلاف الأنثى (..) يوم مذكر يوم شديد ورجل ذكر إذا كان قوياً شجاعاً أنفا أبيا، ومطر ذكر شديد وابل، وقول ذكر: صلب متين"[1].

ألحق بلفظ الذكر من كل شيء، معاني دالة على القوة والشدة والسيطرة والتعالي، بل إن الذكورة تمتد إلى الشعر فيوصف بالقوة والفحولة "وشعر ذكر: فحل"[2]، وفحول الشعراء: "هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل قول جرير والفرزدق وأشباههما. وكذلك كل من عارض شاعراً فغلب عليه، مثل علقمة بن عبدة، وكان يُسمى فحلا لأنه غلب امرأ القيس في منافسة شعرية"[3].

الفحولة مفهوم ذكوري محض ضد الأنوثة والتأنث، فالثقافة العربية شكلت مفهوم الفحل بمنظور الكمال والاكتمال بإلحاق القيم الإيجابية بالذكر، وتكريس قيم السلب لضده، الأنثى، وهذا ما يبينه "حديث عمر: لما قدم الشام تفحل له أمراء الشام أي أنهم تلقوه متبذلين غير متزينين؛ مأخوذة من الفحل ضد الأنثى لأن التزين والتصنع في الزي من شأن الإناث والمتأنثين والفحول لا يتزينون"[4].

ولقد عزز الشعر هذا المفهوم بمنظومة من الدلالات التي أسهمت في ترسيخه في الذهنية المجتمعية العربية عبر الزمن، ليشمل مختلف مناحي الحياة اجتماعية ثقافية سياسية.

تقترن الفحولة في ثقافة المجتمع العربي بالمعنى البيولوجي، إلى جانب المعنى الثقافي المؤسساتي، حيث ترتبط بالمميزات البيولوجية للذكر، فالدال لا ينسلخ عن مدلوله البيولوجي المتعلق بالسلوك الجنسي، خاصة قوة وقدرة الرجل الجنسية، مدعاة الافتخار. لتتحول فيما بعد إلى مقولة أيديولوجية تنطلق من المميزات البيولوجية لتحديد الأدوار التي يؤديها الذكر والأنثى. فلم تكن

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة ذكر.

[2]- المرجع نفسه، المادة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، مادة فحل.

[4]- المرجع نفسه. المادة نفسها.

الفحولة في الوجدان المجتمعي الذكوري إلا تصنيفا تراتبيا هوياتيا للذكر والأنثى، تميز الذكر بقيم إيجابية، قيم الذكورة: القوة، الصلابة، الشجاعة. ضد أنوثة، لا ترد إلا في صور ذهنية سلبية تعمل على تعزيز الفحولة. لتدخل الذكورة والأنوثة في علاقة جدلية؛ علاقة السيد والعبد؛ التابع والمتبوع.

يمأسس واسيني عوالمه الروائية الفاضلة على دوال أنثوية في تناوله لموضوعه تحرير الأنثى، وكأنه بصنيعه هذا يريد القول إن كلا من الدال والمدلول أنثى، وأن بدء الوجود ومنتهاه أنثى. وقد جرى توصيف نصوصه الروائية في الأوساط الثقافية النخبوية على أنها مشروع تحرري وتنويري. مما يجعلنا نصوغ إشكالاً حول هذا النص الذكوري لرجل حداثي تحرري، هل سَلِم واسيني وهو أمام موضوعة مؤنثة وشخوص مؤنثة، من لغته وذاكرته، وموروثه الفحولي؟ أم أنه يمتح من ذلك من حيث لا يدري؟.

للأنثى نصيب وافر في سرد نص شرفات بحر الشمال، ويتعلق الأمر بفتنة وحنين. ولعل الروائي بصنيعه هذا يسعى إلى تهشيم نسق مضمر وراء مقولة: إذا صاحت الدجاجة صياح الديك..، فاتركوها بدل فاذبحوها، لأن "الديك مريض"[1]. طاعنا في فحولة الآخر (الصوت)؛ جرد الذكورة من صوتها فالديك مريض، وبدأ السارد يشخص مرضه. وفي ذلك إلغاء للآخر الذكوري المهيمن، وإعلاء من شأن الأخرى المهمشة.

تتعدد الأصوات السردية في شرفات بحر الشمال إلاَّ أنَّ التعدد إيهامي، مزيف، يهيمن عليه صوت السارد ومنطقه، يتغلغل ضمن السرود ويوجهها وفق فحولة أيديولوجيتها تأنيث ما عداها من الفحول وإلغاؤهم.

ومن خلال صراع سردي متخيل، صراع الأنثى مع الهيمنة الذكورية المركزية/ الفحولة، قدَّم له السارد بنموذجين: صراع فتنة مع فقيه القرية. وصراع حنين مع زوجها، بغية تعرية النسق المضاد،

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص163

والنقد الثقافي في تعامله مع النصوص يحاول "إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها"[1].

يمكن اعتبار الروائي واسيني فحلا حداثيا، يمارس فحولة قديمة في الثوب الحداثي، ويمأسس ذاته الفحولية الحداثية عبر الإعلاء منها، وتضخيمها في مقابل الغاء ونفي الآخر، ورشقه بالتخلف والجهل، فبيئته غير صحية، وذاته متعفنة مهترئة؛ وحده المتفرد في عليائه يؤنثن ما عداه، ويخلع عنهم فحولتهم وسلطتهم في مجتمع ذكوري يستمد فحولته ووجوده من عضو الذكورة، وأكثر ما يخشاه الذكور هو الخصاء، فقدان عضو الذكورة في مجتمع ذكوري يعني فقدان الرجولة وضياع سلطة الفحولة، وأكثر من يخلع عنهم السارد ومن ورائه الروائي، فحولتهم، هم أولئك الذين مَوْضعوا أنفسهم أوصياء دينيا على الآخرين، وإخصاؤهم هو تجريدهم من سلطتهم الدينية.

يحضر فقيه القرية منشطراً دلاليا بين الاسم والمسمى؛ بين منطق اللغة ونسقيتها الاجتماعية والدينية، والمتخيل السردي ولغته المجازية. يقترن فِقْهُ الرجل بادراكه وفهمه للشيء، يقال: فقُه الرجل أي صار فقيها عالما، "والفقه في الأصل: الفهم(..) يقال: فَقِه الرجل يفقه فِقْهًا إذا علم فهم وعلم، وفَقُه يفْقه: إذا صار فقيها عالما"[2].

بيد أن، فقيه المتخيل السردي قد فارقه الفهم والعلم، بصفة مطلقة، لما في اللفظ من عدم تخصيص أو تحديد. والفقيه بحسب السارد قد رمى بشباك الوهم والخرافة على عقول أهل القرية، الواقعين تحت إساره، وفي حقيقة الأمر، يمثلون امتداداً لبنية ذهنية مجتمعية منقادة بممارسات ومعتقدات شعبية متلبسة بلبوس ديني. تكرس وتعزز نسق الجهل والتخلف.

[1]- ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص262.

[2]- مجد الدين المبارك بن محمد الجزري بن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوي- محمود محمد الطناحي، المكتبة الإسلامية، ط1، 1963، ص465.

وهو ما يتمثله السارد في المشهد السردي الآتي، "قال الفقيه: إربطوها شهرا على جذع نخلة الولي الصالح وستفرج كربتها إذا كانت مؤمنة وتخاف الله. بينما كانت هي تصرخ ذعراً، كان الفقيه يطمئن الأهل بأن الجني الأزرق القادم من البحر الميت بدأ يخرج رأسه من قمقمه"[1].

مارس السارد ومن منطلقه المنطقي المرتكز على البحث والكشف، نقدا لبنية ذهنية تقليدية مشبعة بالضلال والأوهان. بغية تجاوزها. ومن ذلك، حوار دار بينه وبين أمه ميزار التي تقول: "-الرجل قلبه كبير، فقد وضعها بنفسه في تابوت من خشب وأغلق عليها بإحكام، فقد تفسخت جثتها بسرعة وأصبحت رائحتها كريهة. ربي ما يرحمش العين الكريهة.

-وهل تتفسّخ جثة الميت في يوم بارد مثل هذا وفي البحر يا يّما؟

-الفقيه يا وليدي الله يكثر خيره. قام باللي وصى به الله والرسول"[2].

ولا يتوقف دحض وتعرية السارد لهوية رجل الدين/الفقيه عند حده الاسمي المتعلق بما قبل العلم، بل زاد على ذلك، بأن جعل عقله مرتهن محتكم بعضوه الذكوري. وهذا ما سنحاول تبينه فيما يلي.

رسخ في الذهنية المجتمعية العربية عدم جواز استفحال الأنثى؛ لأن المرأة إذا استفحلت كانت سيئة الخلق سليطة، وشجرة متفحلة لا تحمل، "وامرأة فحلة: سليطة. والمتفحِّل من الشجر: الذي لا يحمل ولا يثمر، كالفحل"[3].

يصبغ السارد على فتنة من صفات جسد الذكر؛ القوة، التي تحقق لها الغلبة، أنثى مستفحلة متصلبة كصخرة الوديان متمردة على المؤسسة الدينية. تمتلك من القوة الجسدية ما يمكنها من ضرب الفقيه بقوة في فحولته، "التفتت نحوه بعينين غائرتين ثم لوت يده بعنف حتى ضرط وصرخ بأعلى صوته، ضربته في حجره بقوة"[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

[3]- محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط6، مادة فحل.

[4]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص60.

وتعرية الفحولة المختزلة في عضو الذكورة باستفحال أنثوي، مسلك سلكه سارد سيدة المقام في فضحه لحراس النوايا، "ثم يصرخ كبيرهم فيهم، تفرقوا، ويبقى هو في مواجهة الشهوة(..) ترفع المرأة رجلها أكثر، يشعر باللذة، وفجأة توجهها بكل قوة إلى حجره، يشعر بخصيتيه تتبعثران"[1].

قمع وتقزيم الآخر/الفقيه يشمل الأعضاء الأخرى؛ اليد والفم، التي تمثل عتبات الشهوة وآليات السلطة، ضمن حركية متكررة، "مدَّ يده إلى خصرها(..) حرك يديه اقترب أكثر. تحركت أنامله نحو النهدين"[2]، "أمضى الليل كله يحاول أن يقبلها بدون أن يفلح"[3]، من خلال تشكيل سردي فني يمارس السارد قمعاً وتقبيحاً ثقافياً، ومن وراء استفحال أنثى، "لوّت يده بعنف(..) ملأت فمه بالتراب والزبل"[4]. جردت الجسد الذكوري من قواه، جردته مما يشكل فحولته وسلطته.

الفحولة في ثقافة المجتمع العربي هي القدرة على ممارسة الجنس، فالفحل هو الذكر القوي المنجب، حيث تقترن القوة الجسدية بالمقدرة الجنسية؛ وبهذا المعنى الثقافي ميز بين الأنثى والذكر، الذي أنتج صورة لنفسه وللأنثى.

وفي رواية شرفات بحر الشمال نلحظ كيف تتحول معاناة النسق التابع إلى نسق تعرية الفحل/الفقيه، ثم إلى نسق استفحال؛ وكأن معاناة الأنثى تضمر توريات ثقافية، وحركة أمامية تحولية في الأنساق الثقافية السائدة، وفي ذلك ترى شهلا العجيلي أن إحدى الإشكاليات الداخلية للثقافة تتمحور "حول امكانية نجاح النسق التابع في تغيير خريطة الأنساق الثقافية أو تغيير الأدوار فقط، ففي حال نجاح النسق التابع في تغيير خريطة الأنساق الثقافية ستلغى رتبة السيطرة والتابعية، ويستبدل بها الدمج أو الاشتراك"[5].

نسق معاناة الجسد الأنثوي المعنّف رمزيا وماديا من قبل من يمثل المرجعية والسلطة الدينية -حسب السارد- تحول من نسق تعرية الفحولة إلى نسق الاستفحال؛ فالجسد العصي والمتصلب

---

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص43 ص44.

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص60.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

[4]- المصدر نفسه، ص60.

[5]- فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، الرباط، دط، دت، ص172.

أصبح يُقْبل، كما يُقْبل الذكر؛ وهذا ما بدا لنا في مشهد سردي تموضعت فيه فتنة موضع الفاعل، والمسير والمسيطر/ الفحل، على المفعول به، المسلوب القوى/السارد، من خلال أفعال مشحونة بدلالة الإقدام والمبادرة، يقول السارد: "تأخذني إلى الولي، تضع في فمي (..) تضع رأسي على حجرها(..)توقفني قبالتها وتعطيني قطرات من ماء الزعفران وتقول لي، اشرب (..) ثم أشعر بشفتيها الدافئتين وهما تنـــــزلقان على شفتي (..) تسحبني (..) تضغطُ عليّ بين رجليها"[1]، جسد أكبر غاياته استحصال اللذة والمتعة في غياب التحديق الديني، ورقابة التقاليد المحافظة.

العادة أن الرجل كائن مرئي، يرى ويحب من خلال العين، التي تمثل علامة من علامات تشكيل نسق الاستفحال الأنثوي؛ حيث تتشبه فتنة الرجل في التعبير عن اشتهائها؛ تشتهي بالعين دون أن تتكلم، وهذا ما استشعره السارد/ ياسين، "شعرت في خزرتها بدعوة مضمرة مملوءة"[2].

عين شاخصة متحررة من المراقبة والتحديق (الأم)؛ "رأيت عينيها الشاخصتين فيّ وجسدها الملفوف في عباءة قبائلية منكسرة عند الركبتين"[3]، والعين في إطار الهيمنة الذكورية بمنطقة القبائل الأمازيغية بالجزائر وفق ملاحظة بيير بورديو Pierre Bourdieu محدودة الحركة؛ النظر إلى الأسفل، على فتحها ومدِّها على جسد الذكر. ثم إن العين الشاخصة والمثبتة لا تقول الاشتهاء، والغواية فحسب، بل تعبر عن مدى الجمال الذي تنجذب إليه، "ثبتت عينيها فيَّ طويلاً "[4].

يمتح السارد من منظومته الثقافية التي تعلي من قيمة الحرية، الحرية الفردية، حرية الجسد الأنثوي، وأول إشارة لممارسة هذه القيمة الحداثية، ورفض قيمة الضبط الرجعية نتمثلها في قوله: "تحاول أن تتخلص نهائيا من الرداء النيلي"[5]. والنيلي علامة التدين، وتجرد الجسد الأنثوي منه هو تجرد من السلطة الدينية، وتمثيلاتها السردية التي تختزل الأنثى إلى جسد، جسد شبقي في وظيفته. محاط بضلال وخرافات أسهمت في تهشيمه. نسق الدونية الذي يتغيا السارد تهشيمه لانبناء نسق

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص32ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، ص44.

الوجود المتساوق مع نسق الاستفحال الأنثوي، الرافض لحجب الجسد الأنثوي وعجن كنهه بالخرافات.

حتى إذا ما رسخ في ذهن المتلقي صورة الأنثى المستفحلة، نقض السارد ذلك، ليمأسس على نسق الاستفحال الأنثوي التوهمي صورة لأنثى متمركزة حول فحولته، والفحولة -هنا- تتعلق بقيمة التفوق والغلبة في ممارسة الحب؛ فحولة تحوِّل ممارسة الحب إلى حقل لممارسة التفوق، كما يرى ذلك ميشيل فوكو Michel Foucault في نقده للجنسيات الذكورية، وهذا ما يعبر عنه قول السارد "أدخلتْ رأسها في صدري، قبضتُ على خصرها بقوة وسحبتها أكثر باتجاهي شعرت بقوتي وبهشاشة هذا الجسد"[1]. منظور ذكوري لا يرى في الأنثى إلا ضعفها كمستعمرة متهاوية تحت جبروته وقوته، "حيث يفكر معظم الرجال في العلاقة الجنسية بمنطق الفتح، أي الفتوحات التي تضمر كل نزعات التملك والاستيلاء، فهو يُخضع إرادة الأنثى باعتبارها مغنما أو فريسة"[2].

فالسارد ينهل من ذاكرة فحولية تصور العلاقة بين الذكر والأنثى علاقة مهيمن وخاضع، علاقة كولونيالية، علاقة الكل بالجزء، وهذا ما يتجلى في قول ياسين عن فتنة "كانت تخرج بقساوة من ضلعي المنكسر"[3].

يذكر السارد ياسين أنثواته (زليخة/ فتنة/ نرجس) اللواتي أسهمن في تشكيل ملامح هويته في قوله: "أختي علمتني الصبر وحب التفاصيل الصغيرة، المهبولة علمتني ألا أسأل كثيرا عندما يتعلق الأمر بالسخاء ونرجس عرفتُ منها أن للغة سحر يمكن أن يؤدي بنا إلى الهلاك أو إلى الجنة التي تصنعها من الأبجديات"[4].

ارتبط لفظ العلم وفعل التعليم بأخته زليخة، وفتنة، في حين اقترن لفظ المعرفة باسم نرجس وارتد فعل التعرف إلى ياسين، وبين اللفظتين (العلم، المعرفة) فروق دلالية، وأكثر ما يعنينا من

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص45.

[2]- نضال شاكر البياتي، فتنة الحريم، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي. www.ssrcaw.org

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص54.

[4]- المصدر نفسه، ص175.

ذلك، أن المعرفة تمييز، وإدراك بعد عدم. فالمعرفة "حاصلة بعد عدم، وذاك العدم هو إما لجهل أصلي بالشيء أو لنسيان بعد معرفة، فكان عدما بين معرفتين، فكأن الشيء كان مختفيا عن الذهن، ثم تجلى أمامه"[1].

حضرت نرجس بصوتها في نفس ياسين، بينما بقيت هي في حالة غياب، صوتها الحاضر الفاعل، في حين بقي الجسد غائباً في أرض الهنا. فهل نحن أمام مشروع يتمأسس على غياب الجسد ويتمركز حول الصوت؟ لنقض نسق ثابت يمثل فيه الصوت غيابا والجسد الأنثوي حضورا.

نرجس وبرنامج آخر الليل، موعد ليلي يلزمه الطفل ياسين كما لزم شهريار شهرزاد طيلة ليلة وألف ليلة؛ تحضر نرجس كمعادل لشهرزاد في ميقات الليل. بيد أن المتخيل السردي يضع نرجس على نقيض شهرزاد التي ارتبطت بالحكي والسرد/ المهمش، في حين استفحال نرجس؛ التي اقتحمت النسق الفحولي/ الشعر/ المركز.

لآماد تاريخية، والرجل مهيمن على اللغة، فارض وصايته وأبوته عليها، فاللغة رجل، والقيمة الإبداعية فحولة، وإذا ما استفحلت المرأة وألحقت بالفحول كالخنساء -التي ضمتها طبقة المراثي في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي- هذا لأنها خضعت للغة الفحول ومنطقها، فكانت المرأة آنذاك كما يرى عبد الله الغذامي "تعزز الفحولة وتقوي مواقعها"[2].

والسارد في شرفات بحر الشمال أنثن اللغة في مقابل تهشيم فحولة اللغة، وكسر سلطة الفحل، عن طريق أنثى تنبني في النص بازدواجية دالية ودلالية (نرجس، حنين). فهل يثبت في صنيعه هذا؟ ومدى صحة ذلك؟.

نرجس المنهل اللغوي الذي يغتني منه الطفل ياسين مفردات لمادة الإنشاء، "نقلت كل الكلمات التي قالتها في ذلك المساء"[3]، لا زالت نرجس ملازمة للحد الصوتي كما كانت شهرزاد، لكن ياسين يكتب ما تقوله نرجس (الغياب). والدال المزدوج المقابل لنرجس؛ حنين. تقترن حنين

---

[1]- بليل عبد الكريم، المقارنة بين المعرفة والعلم. www.alukah.net

[2]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص182.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص158.

بالصحفي المتميز والشجاع رشيد. اقتران محفوف بالخيبات والتراع، معاناة تتحول إلى نسق تعرية الفحل (القلم والشجاعة).

يرد رشيد (زوج حنين) في علاقة غير منسجمة بين الاسم والمسمى، بين منطق اللغة ونسقيتها، والمتخيل السردي ولغته المجازية، فرشيد المتخيل السردي ماله من اسمه شيء، فالرشيد "هو الذي تنساق تدبيراته إلى غاياته على سبيل السداد من غير إشارة مشير ولا تسديد مسدد (..) وهو نقيض الضلال، إذا أصاب وجه الأمر والطريق"[1].

فالسارد جرّد رشيد (الفحل) من قيمة إيجابية ونسق راسخ في ذهنية المجتمع الذكوري، والتي حققت للذكر مركزيته؛ العقل، الذي به يرشد ويهتدي الذكر إلى مسلكه الذي ينبغي أن يسلكه. رشيد تمثيل سردي لتراجع المركز/المثقف، الذي استظل بعباءة الآمرين، وسار على هديهم، يمثل نوعاً من الفحول (القلم، الشجاعة) الذين لم يكن لرشدهم أن يظل عليهم، ولا على غيرهم، بل كان مسترشدا بأطراف شكلت المركز بعد أن كانت مهمشة "أنت لا تساوي شيئا بدون قلمك وشجاعتك"[2].

نازعت حنين زوجها رشيد/ الرجل فيما يملك، حق الأبوة والوصاية منذ آماد طويلة، نازعته في اللغة/ الكتابة، التي كانت ولا زالت حكراً للفحولة، "حتى صار الناس الذين يقدمني لهم يهتمون بي وينسونه هو. بدأت الغيرة تشعله من الداخل وكأننا في حرب لا تنتهي"[3].

إشارة إلى أنَّ ذهنية الرجل الداخلية لا ترضى بهذا التفوق الأنثوي. خشية الرجل من تميز الأنثى وتفوقها عليه دفعه إلى سجنها، وإخضاعها إلى سلطته، وإلى تبييتها، "في البداية منعني من المشاركة في اللقاءات الثقافية خارج العاصمة بحجة أنها فاسدة، وأن لي اسما إذاعيا عليَّ أن أحافظ عليه"[4].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة رشد.

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص295.

[3]- المصدر نفسه، ص294.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الوضع الثقافي لذهنية ذكورية مركزية لم ينفلت من إسارها. وظل مسترشدا بها في تعامله مع زوجته حنين، وإن حصل وأشاد بكتابتها فمرفوض في باطنه تماثلها أو تجاوزها له.

وتزداد ممارسة التعرية لهذا الرجل عمقا، فهو مثقف أو فحل حداثي سجين ثقافته الذكورية الرجعية المهيمنة التي لا تغفر للمرأة إذا ما حادت عن الضوابط الاجتماعية، ولا تتجاوز ذلك "اندفع كالبركان واصفا إياي بكل النعوت وكيف سترني من البهدلة أمام الناس، الرجل عندنا، كل حبه دين مؤجل لا تعرف متى يطالبك به"[1].

لكن حنين ظلت على استفحالها وتعشقها للكتابة، بديل الزوج، ويتعمق هذا الاستفحال بتفحل رحم حنين، رحم لا يحمل ولا يثمر "صار كل الأجنة الذين أحملهم لا يتجاوزون الشهر الرابع"[2].

حتى إذا ما انبنى نسق الاستفحال الأنثوي، وأن الأنثى قد قُيِّض لها أن تمتلك قلماً/ كتابة أجهز السارد على هذا الانبناء الذي لم يصمد طويلا أمام فحولته. جعل لها قلما لتكتب ما يقول، لا تخرج عن لغته وسلطة أبجدياته، فإن وجد من الأنثوات من ينظم شعرا فإنه بلغة الفحولة يروي ياسين "أخرجت حنين ورقة وسجلت عليها بعض ما كنت أقوله. لم أسألها لماذا"[3].

ويتخذ كل منهما موضعه ضمن التصور الثقافي، الذي يرى أن الفحولة شعر، والأنوثة سرد. لتعادل حنين شهرزاد، وتنتج سروداً، يطلق عليها منطق اللغة: الفحلة. وسلاطة اللسان، يعبر عنها والد حنين في محاولة منعها من العودة إلى أرض الوطن "لا. لا. يا نادية. خليك في مكانك. زلزلة وتفوت. لسانك طويل وقلبك حار"[4].

تحضر حنين تمثيلا سرديا لنسق أزلي ثابت في الثقافة المجتمعية؛ الثرثرة، ويتكرر ذكر ذلك. مثل قولها لياسين: "- حذرتك من البداية، عندما أبدأ الكلام أصير مثل الرحى. لا أتوقف أبدا"[5].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص299.

[2]- المصدر نفسه، ص298.

[3]- المصدر نفسه، 128.

[4]- المصدر نفسه، ص283.

[5]- المصدر نفسه، ص 298.

وتؤكد له "أنا عندما أتحدث أصير أنانية فأعتقل محدثي حتى النهاية. كلمة أخشن، روحي ثرثارة"[1]. هي إرادة الفحولة تقوض ما عداها، تحافظ على الشرعية، وهيمنتها الأزلية على فعل الكتابة.

وفي مقابل تأنيث فحولة الآخر، يبرز السارد/ ياسين الفحل الوحيد والأوحد في عوالمه الأنثوية التي تشمل المحضية والجواري، أنا متضخمة متوحدة متفردة تنبني بنفي الآخر. وتعزز فحولتها بإطراء من أنثوات متمركزات حوله.

وإذ يقوم بتأنيث فحولة الآخر فإنه يرى فحولته في مرآة الأنثى التي تشهد بالاجماع على فرادته وتفرده وتعاليه، "أجد فيك ما لا أجده في الرجال الذين أصادفهم يوميا"[2]. تقول حنين: "أنت الرجل الوحيد الذي يملك الحق في لمسي والنوم معي في نفس الفراش"[3]، ذات ممدوحة، تتعالى عن الواقع والمألوف؛ العجب بالذات.

هو الفحل الذي يحنو على الأنثى فيهبها إحساسا بذاتها، وقيمة لحياتها التي باتت تساوي ليلة، تقول فتنة: " يكفيني أني رأيتك وأحببتك لليلة بكاملها وسلمتك ما احتفظت به لرجل يعشقني ويحسني أني امرأة تستحق أن تعشق"[4].

يبث فيها الحياة ويبعثها من رماد، "كان الجسد المجروح ينشأ من الرماد، والوجد الغامض يأتي دفعة واحدة".[5] هي كلمات بمثابة البيان الرسمي عن الاستفحال، وهي كلمات يتفوه بها الناص بلسان حال كل فحل وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية من الجسد المؤنث"[6].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص279.

[2]- المصدر نفسه، ص290.

[3]- المصدر نفسه، ص101.

[4]- المصدر نفسه، ص53.

[5]- المصدر نفسه، ص309.

[6]- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص267.

تؤطر منظومة القيم النسقية التي ذكرنا علاقة الرجل بالمرأة في المتخيل السردي الذكوري الحداثي والمنغرسة في الذهنية المجتمعية لآماد طويلة. فحولة فردية يقوم عليها نص "ذاكرة الماء"، فالسارد/البطل الشجاع، لا يخشى الآخر الذي يسعى إلى تصفيته. بل يدخل السارد في صراع معه، لا يضعف أو يُجبن كما أنه يرفض الهروب/العبور، مفضلا مجابهة ما يعترضه من أمور، غير مُبال بمآله.

مغامرة دونكشوتية، رسم لها السارد بطاقة بدقة، هوية يوم تضمن ستة مسالك:

"أولا: رسالة إلى مريم.

ثانيا: المكتب والبريد.

ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي.

رابعا: الحوار مع نادية في المطعم (لا أحد يعرف المكان إلا أنا وهي).

خامسا: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنان.

سادسا: العودة في حدود الخامسة (إذا كانت هناك عودة)"[1].

هي ترحلات أو تنقلات لا تندرج في الزمن العادي، بل زمن الصراع. مما يجعل من التنقل مغامرة تتطلب شجاعة وقوة، تتطلب فحولة فردية.

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص229.

4- تمثيلات الجسد الأنثوي بين جميل سردي وقبيح ثقافي.

الجسد مادة مصنعة نتيجة انخراطه في بناء علاقاتي ثقافي واجتماعي، حيث ينحت جسد الفرد وفق ثقافة المجتمع، وأنساقها الفاعلة فيه. إذ لم يعد ينظر إلى الجسد بوصفه كيانا بيولوجيا، وطبيعة بوهيمية، معزولة عن محيطها، بل مندغمة في الكيان الثقافي والاجتماعي، حيث تسهم ثقافة المجتمع في تحديد رؤية الفرد لجسده، التي تؤثر من ثم في علاقاته الاجتماعية، فالمرور من الطبيعة إلى الثقافة تم عبر "رفض الحيوانية وتدجين الجسد ليكون مربى (من التربية)، معدلا، مغلقا، داخل شبكة من الممنوعات طابوهات وممارسات طقوسية والتي لا مبرر لها -فوق التسويغات الدينية، العلمية، الجمالية وغيرها- إلا ادماج الفرد داخل الجسد الاجتماعي وتذكيره بعدم الاستقلال بنفسه"[1].

تشكل الثقافة بأنساقها جسد الفرد وتحدد هويته، يتحول بموجبها الجسد إلى علامات ثقافية. حيث تعد الدراسات الثقافية الجسد مقر المعنى ومركزه، وموقعا أساسيا يتم فيه التعبير والافصاح عن الثقافة والهوية الثقافية، وذلك من خلال الملابس والحلي وغيرها من أشكال الزينة(..) الجسد حصيلة من الالزام الاجتماعي والبنيان الاجتماعي[2].

يحضر الجسد في الدراسات الثقافية بوصفة الهامش والتابع، في مقابل المركز والمهيمن، فقد ظل الجسد عبر امتداد تاريخي، مستعمرة العقل، خاضع بخضوع القوى السفلى اللاواعية للقوى العليا الواعية، وضمن هذه العلاقة الكولونيالية تتغيا الدراسات الثقافية الكشف عن التصورات، والممارسات والالزامات الثقافية والاجتماعية التي حددت الجسد هامشا. من خلال تحليل وتفكيك الجسد، الخطاب المعرفي.

يشير تمثيل الجسد الأنثوي داخل المتخيل السردي الواسيني إلى مدلولات وقيم ثقافية مهيمنة، يمكن القول إنها تحولت إلى قوالب مفاهيمية محددة، تعكس تصور وأيديولوجية الروائي، ومرجعيته الثقافية حول الجسد المؤنث.

---

[1] - الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص119.

[2] - ينظر: تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، ص 259.

حيث يعمد تقويض وتهشيم التصورات والقيم الثقافية والاجتماعية الراسخة في الذهنية المجتمعية حول الجسد الأنثوي، لينفخ فيه من ثمّ قيما ومدلولات ثقافية يريد لها أن تحدد الجسد وتملأه. ليُنتج هذا النوع من النصوص –في الظاهر– قيما نقدية وثورية ضد المفاهيم والأسنن الاجتماعية والثقافية والدينية المؤطرة للجسد. مما يسمح بالقول أن تيمة الجسد الأنثوي في السرد الواسيني إنما هي افراز التصورات الحداثية، بيد أن تناوله –وهذا ما نحاول تبيّنه– لمفهوم الجسد تتحكم فيه أنساق ثقافية مضمرة تنقض ما تنضح به رواياته الذكورية.

الأمر الذي يدفعنا إلى صوغ إشكالية حول أبعاد تمثيلات الجسد الأنثوي داخل السرد الواسيني، والقيم الثقافية المؤطرة لعلاقة الذكر بالأنثى.

نتغيا من وراء هذا العنوان مقاربة تيمة الجسد الأنثوي ثقافيا، في كليته وجزئياته، عبر تجلياته وأبعاده، وقيمه؛ كالمتعي اللذوي المنحصر في جسد الصديقة والعشيقة؛ والنفعي من خلال جسد الأم والزوجة. وما يتخلل ذلك من قيم ومضامين ثقافية متحكمة، ظاهرة ومضمرة.

يتموضع الجسد الأنثوي داخل نصوص الدراسية بين قطبين هما: الرأس وما يتعلق به من عقل ولسان. والجسد. صاغه الأعرج وفق رؤية مترسخة، ورصيد ثقافي تشبع منه؛ فلم يكتف التصور الذهني الثقافي الذكوري أن أسقط عن الأنثى صفاتا وقيما من حقها، بل استبعد الصفات والقيم الطبيعية للجسد المؤنث، وحرمه من نِعم خَلْقية؛ العقل، الرأس، اللسان. وعطل وظيفتها، واختزلها في جسد شبقي، "ليقلص الجسد البشري والأنثوي خاصة ويحصره في العضلة الجنسية، فيحيل المرأة إلى كائن فرجي عديم العقل وليس له من قيمة معنوية أو حسية سوى ذلك الموقع الصغير الذي صار غاية اللذة الرجولية وليس الرجل سوى(..) وفيما عدا ذلك فلا عقل ولا لذة ولا نعمة"[1].

إن هذا التصور الذكوري ونظرته الجنسية للجسد الأنثوي قد ترسب في ذهنية المرأة التي غدت باحثة عن اللذة والإثارة والإغراء. وبسلطان الثقافة والتاريخ تم تسويق دونية الأنثى، وتجميد طاقاتها على اختلافها.

[1]– عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص21.

وفي نص شرفات بحر الشمال صوغ لأنثى ورقية اقترن اسمها وقولها وفعلها، وتوصيف جسدها سرديا بقيمة المتعة؛ فتنة اسم على مسمى، بعد أن تم اختزال المرأة في جسدها، الذي شكل عبر الامتداد التاريخي الطويل مصدرا للفتنة والغواية، وإثارة الرغبة، وقد جرت قولبته وتنمطيه وتسييجه عبر قوانين وقيم دينية اجتماعية عملت على كبته وحبسه، في الوقت الذي كان يفترض تهذيبه وتوجيهه. تم ترسيخ صورة ذهنية للمرأة بعد احداث شرخ بين العقل والجسد، بإلغاء العقل، واستحضار الجسد، كمادة؛ بضاعة موجهة للاستهلاك. لا شغل له إلا إثارة الغرائز، بعده الأحادي المتعة والشبقية. الأمر الذي سهل عملية اخضاعه، وفرض السلطة عليه من قبل الفحولة، والموروث الثقافي القيمي. مما أفضى إلى وقوع الجسد الأنثوي تحت وطأة جبروت ذكوري. ويتحول اختزال المرأة في بعد جغرافي واحد إلى نسق دوني ثابت، يعزز من خلاله الفحولة هيمنتهم.

سبقت الإشارة إلى أن فتنة؛ امرأة ترد في شرفات بحر الشمال عبر استرجاع سردي، جمعت بينها وبين السارد ياسين قصة حب؛ وفي النصوص الروائية الواسينية انبثاث لقصص حب متنوعة الحبكة، لشخوص تخوض في غير المتقبل، وغير الممكن. ترد (القصص) متلبسة العباءة السردية الفنية الجمالية، مستترة بقبيح ثقافي لا ينفك يمارس تأثيره وفاعليته على المتلقي.

فتنة لفظ غني، وملتبس دلاليا، غير أنه في حقل الجنسانية يشير إلى دلالة واضحة، ويقترن أيما اقتران بالمرأة/ الفتنة، ففي لسان العرب "فتن الرجل بالمرأة وافْتتن، وأهل الحجاز يقولون: فتنته المرأة إذ ولّهته وأحبها (..) وأُفْتِن الرجل وفُتِن، فهو مفتون إذا أصابته فتنة فذهب ماله أو عقله (..) وقولهم: فتنت فلانة فلانا، قال بعضهم: معناه أمالته عن القصد، والفتنة في كلامهم معناه المميلة عن الحق"[1].

فالمرأة/ الفتنة؛ الجميلة المغرية تميل وتضل وتصرف نفس وعقل الرجل عنه؛ وتحدث فيه "اضطرابا وبلبلة أفكار"[2].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة فتن.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة فتن.

وما هذا المدلول الجنساني إلا افراز لبنية ذهنية اجتماعية لم يسلم جمال المرأة كهبة طبيعية حسية من نظراتها الدونية، حيث تشكل المرأة المفتنة: الجمال، الاغراء، قوة جنسية تحوزها للتسلط على الفحولة، تبث الفوضى والاضطراب في رغبات الرجل وأفكاره، تفقده السيطرة على نفسه، لتصرفه عن عقله، فيتبع غرائزه.

المرأة/ الفتنة المغرية خطر يتربص بالرجل وصفاته الحسية والمعنوية، تمارس عليه سلطة الاستحواذ والاستيلاب، وفي المتخيل المجتمعي "يبرز الجسد المذكر بوصفه نعمة كبرى تقوم على مزايا خطيرة جسدية عضوية، وأخرى معنوية، عقلية، وهي مزايا خاصة بالذكور، وليس للنساء نصيب منها، ولهذا فإنها نِعم محسودة ومعرضة لمؤامرة تتربص بالرجل وصفاته الجليلة، وتتحين الفرص، وتبتكر الحيل من أجل الإيقاع به لكي تصرع عقله وروحه وتقضي عليه جنسا وجنسيا"[1].

ولردع هذه المؤامرة استوجب عزل الجسد الأنثوي وتطويقه. في بحثه المستديم عن أنثاه الضائعة، يمارس الناص أيديولوجيته التهميشية، التهشيمية لمفرزات البنية الذهنية المجتمعية. ذات المرجعية الدينية التي عملت على تطويق الجسد الأنثوي بسنن تحريمية، ضابطة العلاقة التجاسدية بين الأنثى والذكر. آخذا في ذلك بالتصور المجتمعي المدعوم لغة، حول الأنثى؛ فتنة. رافعا الحظر والخطر الديني المفروض عليها، محررًا بذلك نزعتها الذاتية الطبيعية (بحسبه). وإذ ذاك، يطلق على أنثاه المصوغة سرديا اسم فتنة التي تقول: "عندما ولدت قالت أمي نسميها خيرة، على أمي. قال أبي والله ما يكون لقد رأيت طيفا ينصحني بتسميتها فتنة لا أمك ولا أمي. قال رأيت أباك يقول لي ألم تعدني بفتنة؟ قلتُ: بلى. قال: فِ بوعدك.

قلت له: نعم"[2].

والرؤية أو الحلم مشكل ثقافيا، يتعين تحديد دلالته النظر في المرجعية الثقافية والمتخيل المجتمعي للحالم، "فمعظم عناصر الحلم مأخوذة من المخطط المعرفي في الثقافة التي يتمثلها الحالم، فهي

[1]- عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة واللغة والجسد، ص95

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص49.

تتشكل بواسطة المقولات والقواعد والأدوار والافتراضات والاعتقادات والقيم التي تكوّن عالم الفرد"[1].

ودلالة الحلم متعلقة بنسق دوني في تمثيل النظرة الذكورية للأنثى، نسق متجذر في اللاوعي (الحلم)، أن الأنثى مصدر الغواية والخطيئة والتوتر، وأن الاشتهاء الجنسي قابع في لاوعي الأنثى يحاول في كل فرصة الانفلات من الوعي؛ الرادع الاجتماعي والديني، هي نزعة ذاتية في ممارسة انتهاكية للُجُّم الأعراف الاجتماعية (العادات والتقاليد) والأسنن الدينية. وكلما زادت هذه اللجم ردعًا ازدادت نزعة انتهاكها وتجاوزها، تقول فتنة:".. حتى الإمام لم يكن راضيا. قال الفتنة من الافتتنان ولا يجوز أن تُسمى امرأة بما يغضب الله. (..) سماني فتنة ولم يأبه لكلام الإمام والناس المحيطين به"[2].

ولكن في محاولته لزعزعة مركزية النسق الديني (الإسلام) في تشكيل المتخيل والثقافة المجتمعية العربية الإسلامية، سيما فيما تعلق بالنظرة الذكورية للأنثى ككائن جنسي إغوائي تمارس عليه القمع والقهر، يتناسى الأعرج تاريخ الديانات الأخرى، المسيحية واليهودية، في هذا الشأن. وممارساتها القهرية القمعية للمرأة!

لم يكن نص شرفات بحر الشمال خلوًا من هذا النسق الدوني الذي يصور الأنثى صائدة للُّب الرجل توشك أن تقضي عليه، والطُعم جسدها المغري الباحث عن المتعة. فتنة النص تحينت الفرص لتلقي بشباكها على روح وعقل وجسد ياسين ياسين الذي يقول: "كلما زارتنا في البيت لتلتقي بأختي زليخة التي كانت تحبها وتسميها ليخة، أشعر برعشة لذة تخرد من جلدي"[3].

هو مفرز لذهنية تمارس ثقافة الاختزال؛ اختزال الأنثى في جسد شهواني حامل لقيم اللذة. في إثارة الرغبة والغواية، وأكثر منافذ ذلك، العين؛ نظرة الأنثى؛ أداة صيد نافذة، يسرد ياسين " ثبتت

[1]- نقلا عن: نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص149.

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص49.

[3]- المصدر نفسه، ص28.

عينيها فيَّ طويلا (..) شعرت في خزرتها بدعوة مضمرة مملوءة"[1]، هي دعوة لعقد علاقة تجاسدية تسويقية.

لا يرى الرجل المرأة إلا جسدًا، جُعل لراحته وإمتاعه، يرى منه كل ما يمكن أن يستحصل له اللذة. فحضور المرأة لكي ينظر إليها، وفي ذلك يقول ياسين: "انسدل الرداء النيلي من على كتفيها مبرزا جسدا نحاسيًا مصقولا. لأول مرة أشتهي فعلا عري امرأة"[2].

عين ذكر، وبصر ثقافي يلتقط تفاصيل الجسد يسردها من خلال تمثيل ثقافي. وبإيعاز من ثقافة ذكورية، لا يقدم الجسد في النص "إلا عبر ما يثير الشهوة، إنه مجزأ: نهد صدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكف النص عن التلميح إليها، إنه الأجزاء التي تحتضن الشهوات وتشير اللذة وتقودها"[3].

تسرد عين ياسين جسد فتنة المتقد المتوهج، ذكي الرائحة، رقيق الملمس. مجزأ؛ عينيها الشاخصتين، فخذيها الممتلئين، نهديها، وشفتيها الدافئتين، وأصابع قد أحدث قطيعة مع دلالتها النفعية فقد "كانت تعرف كيف تلمس بأناملها الرقيقة، كأسها وشفاه من تعشق (..) لمسات أصابع فتنة كانت مثل لمسات فجر ربيعي دافئة ومؤنسة"[4]، وبأناملها "تضع في فمي وريقات من عشبة اللذة"[5] يقول ياسين. ولسان لا يؤدي إلا وظيفة لذوية يسرده ياسين: "وضعتْ على رأس لسانها قليلا من عشبة اللذة ثم تركته داخل فمي، قبلتني طويلا. شعرت بحرارة شفتيها وبلسانها وهو يوقظ مدافني الصغيرة وببعض المرارة اللذيذة"[6]، واللسان إذا ما أنطقه الناص، فلكي يعبر عن هذه التفاصيل الحُبلى باللذة والشهوة، يقول لسان فتنة: "للرجل لذة واحدة مكملة للتسعة

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

[3]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2008، ص 62.

[4]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص32.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، ص44.

والتسعين التي تملكها المرأة على رأس اللسان وسطح الشفتين ومهوى الأذنين وما وراءهما..."[1]، وقد تم استرجاع قول فتنة هذا في الصفحة التاسعة بعد الثلاثمائة.

يستند لسان فتنة إلى ثقافة جنسية، مترسبة في المتخيل والثقافة العربية الذكورية في تحديد الرغبة الجنسية عند الذكر والأنثى، فبعد تشريح جسدية الأنثى ثقافيا، تأسست فكرة تفوّق الأنثى على الذكر في قوة شهوتها، غير القابلة للإشباع. وفي ذلك ورد؛ أن الله "خلق الشهوة عشرة أجزاء فجعل تسعة أجزاء في النساء وجزءا واحدًا في الرجل ولولا ما جعل الله فيهن من الحياء على قدر أجزاء الشهوة لكان لكل رجل تسع نسوة متعلقات به"[2].

هي نظرة دونية في تفعيل وظائف نتوءات وتجاويف الجسد الأنثوي، التي لا تخرج عن حاجة استكمال اللذة، وأن غاية الجسد الأنثوي الاشتهاء، جسد يشتهي، ويُشتهى، يبحث عن الإشباع الجنسي لذاته، وللذكر أو الرجل الصحيح –في مقابل الرجل المزيف- الذي تحدده ثقافة الأنثى/ فتنة، والذي ينبغي أن لا يكون أقل جموحا من الأنثى في هذا المسعى. وقد تكرر لفظ (الشبع) على لسان فتنة في حوار لها مع ياسين عدة مرات، من ذلك: "اشبع بمن كنت تحب حتى لا تحمله معك في عزلتك جثة تنغص عليك حياتك"[3]، "أصعب المتاعب أن نرحل برجل لم نشبع منه"[4]،"جئت لأخلصك مني وأخلص نفسي منك"[5].

فغاية المعاشرة لدى المرأة والرجل "هو استحصال اللذة والمتعة لا غير، إنها الرغبة وقد تحررت من قيود المراقبة والمعاقبة من قبل الأعراف الاجتماعية والضوابط الدينية التي هذبت الرغبة وحصرتها في إطار الزواج ولغاية الإنجاب"[6].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص33.

[2]- الشيخ الكليني، الكافي، ج5، تح: علي أكبر الغفاري، دار الكتب الإسلامية، طهران، إيران، ط3، ص338.

[3]- واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال، ص40.

[4]- المصدر نفسه، ص44.

[5]- المصدر نفسه، ص43.

[6]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص412.

لسان فتنة إذ يستعرض ثقافتها حول مكامن اللذة، يمارس بترا ثقافيا؛ فالذهنية الذكورية التي صدر عنها ما ورد في الكافي حول تفضيل المرأة على الرجل بتسعة وتسعين من اللذة، قد احتكمت لتسييج ذلك بأسنن دينية، "ولكن الله ألقى عليهن الحياء"[1]، والحياء أصل أخلاق المجتمعات الإنسانية على اختلاف مللها، كما ورد في قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "مما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى: إذا لم تستح فاصنع ما شئت"[2]. وكقيمة أخلاقية دينية واجتماعية يتحكم الحياء في سلوك الأفراد، يهذبهم ويوجههم. ولكن أنثى واسيني الثقافية قد نزعت منها الحياء وركبت كل فاحشة، ومارست إشارات جسدية تخدش الحياء، عين الغواية وإقبالها على ياسين، وتحرشها به، كما مرّ بنا. وفي ذلك خروج عن النسق الديني الاجتماعي والموروث القيمي الإنساني إلى جسد بهيمي. فمن لا حياء له بحسب ابن القيم الجوزية "ليس معه من الإنسانية إلا اللحم والدم وصورتهما الظاهرة، كما أنه ليس معه من الخير شيء"[3].

وفي ذلك قال بشار بن برد:

فلا وأبيك ما في العيش خير ولا الدنيا إذا ذهب الحياء

تم بتر اللذة عن الحياء لتحويل العلاقة التجاسدية بين الذكر والأنثى إلى ثقافة استهلاكية تحتفل بالجسد الأنثوي أو الذكوري كمنتج معروض، يطلب ليستهلك، فإذا ما تم الإشباع واستحصال اللذة، عبُر. لتنحصر حاجة الأنثى للذكر وافتقارها إليه أو العكس، إذا صح الأمر، إلى تفاعلات جسدية غايتها الإشباع، وفي ذلك يرى عبد الله إبراهيم أن "المتعة أو الرغبة فقدت بعدها التواصلي العميق والإنساني، وبه استبدلت نوعا من الشغف الاستعراضي المثير الذي يهدف إلى إثارة مجموعة من الاستيهامات المتبادلة بين المرأة والرجل، استيهامات تخضع لضرب من المقايضة بين الاثنين"[4].

---

[1]- الشيخ الكليني، الكافي، ج5، تح: علي أكبر الغفاري، ص339.

[2]- أحمد بن علي حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار الريان للتراث، 1986، ص 540.

[3]- محمد بن أبي بكر ابن قيم الجوزية، الداء والدواء، تح: محمد أجمل لإصلاحي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، ط1، ص 36.

[4]- عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية تجليات الجسد والأنوثة، علامات، ع17، ص18.

يمتح التمثيل السردي للجسد الأنثوي من تمثيل ثقافي قلص جسد الأنثى في صفات حسية، وجرده من قيمه المعنوية، وجعله مجرد أداة شبقية، مُسخر لإمتاع الذكر. فوراء هذا التمثيل يقبع نسق ثقافي دوني أزلي، حيث يشكل جسد الأنثى تابعا وخاضعا للهيمنة الذكورية، نظرة دونية مترسبة في الثقافة العربية الذكورية، وقد جرى استهلاك هذه الثقافة في نص شرفات بحر الشمال، تقول فتنة لياسين: "يايماك ما أحلاك. جسدك القوي يؤهلك لأن تكون زوجا فاشلا وعاشقا رائعا. لا تقتل حياتك بزواج فاشل. حب حتى تشبع من الدنيا وبعدها تزوج لتكون وفيا"[1].

كما سبق وذكرنا، صاغت اللغة السردية جسد فتنة وفق تمثيل ثقافي يرد فيه الجسد الأنثوي مجزأ، حيث يختزن كل جزء كل جزء لذة وشهوة، والتعدد يحيل إلى فقدان القية، في حين لا شيء يغري في الرجل سوى فحولته؛ والفحولة في ثقافة المجتمع العربي تقترن بالمعنى البيولوجي، إلى جانب المعنى الثقافي المؤسساتي. لا ينسلخ عن مدلوله البيولوجي المتعلق بالسلوك الجنسي، خاصة قوة وقدرة الرجل الجنسية، مدعاة الافتخار، فالرجولة هنا ليست سوى قوة جسدية وقوة جنسية. وأن هذه الفحولة إذا انتظمت وهُذبت؛ أُهدرت، وحكم على مؤسسة الضبط/الزواج من ثم بالفشل، في حين أن فوضويتها وتحررها يحقق لها الإشباع الجنسي. وهذا ما يمكننا من القول بأن قصص الحب؛ بل قصص الجسد في نص شرفات بحر الشمال تشيع الفوضى الجنسية البهيمية، والرغبة المتحررة غير المنضبطة، قصص تنزل الحب من عليائه إلى دنيوية حسية. فلا لغة لهذه العلاقة والتواصل بين المرأة والرجل إلا لغة الشبق.

عود على بدء، حيث ذكرنا أن جسد الأنثى داخل النصوص السردية الواسينية قد تموضع بين قطبين: الرأس وما يتعلق به من عقل ولسان، وجسد. قد تم وفق نزعة عصرية رأسمالية، وثقافة متأصلة في الذهنية الذكورية، تسليعه، وتسويقه للاستهلاك الذكوري. وفي خضم الاحتفاء الذكوري بالجسد الأنثوي، والرغبة الجامحة في تحريره، أين موقع الرأس (وكل ما يتعلق به) من ذلك؟.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 54.

لعله يجوز لنا القول إن ثقافة هذه النصوص تعزز ثقافة ذكورية صورت المرأة كائنا شهوانيا عديم الرأس والعقل، فكيف مارس الأعرج اعدامه لرأس وعقل المرأة؟ وعلامات ذلك؟

لعل من العلامات الثقافية النسقية التي تستوقفنا، اعتماده المهبولة / لهبيلة/ المجنونة كنمذجة للأنوثة التي جعلت عقلها ملكا للذكا. وهذا ما سنحاول تبينه. يتغيا الناص خلخلة وتفكيك أنساق ثقافية قبلية سائدة سورت الذات الأنثوية، وأعاقت الحركة الفكرية للمجتمع، واستبدالها بأنساق بديلة تتوالف مع أيديولوجيته التي تقوض كل سلطة، وكل شيء لإثبات الذات!

حددت كينونة الأنثى في التصور الذكوري في إطار الرقابة والمعاقبة، سيما ما تعلق برغبتها الجامحة في الآخر، وحاجتها للاكتمال به. وفي الإطار يقبع نسق الستر، ستر عناصر أساسية وقيم طبيعية من الجسد الأنثوي، من ذلك، ستر وظيفية العقل، فمن مفرزات القسمة الثقافية أن العقل للرجل، في حين أن "لب المرأة الى حمق"[1]، والحمق خصوصية أنثوية وعلامة ثقافية، يقترن بالهبل، ومن أبرز تعيينات الأنثى الثقافية الكونية! التي يصوغها الأعرج، كمحدد في تكوينها، وهويتها: الهبل، فهي المهبولة والمجنونة ولهبيلة. تقول مريم: "أنا مريم المهبولة"[2]، "مريم لهبيله"[3]، "امرأة غير متزنة. بهلولة. مهبولة. مخروطة. ماذا تريد؟ هذه هي بنت البلاد"[4]. ويخاطب ياسين حنين بشيء من التدلل: "أيتها المهبولة"[5].

ومهبولة صيغة مؤنث لاسم المفعول مهبول، من هبل: أحمق أهوج، ويرتبط الهبل بالفقد مثلما ورد في معجم الغني، "هبل الشاب: فقد عقله وتمييزه. هبلت الأم ولدها: ثكلته، فقدته"[6]. والجنون فقد قدرة السيطرة على العقل، فالمجنون من يمارس سلوكياته دون وعي منه. مما قد يؤدي إلى انتهاك الأنظمة الاجتماعية وهو ما أريد الأنثى الثقافية الواسينية أن تمارسه. فليس المجنون عند الناس

---

[1]- نقلا عن: عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص 50.

[2]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 74.

[3]- المصدر نفسه، ص 185.

[4]- المصدر نفسه، ص70.

[5]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص313.

[6]- عبد الغني أبو العزم، معجم الغني، 2013، مادة هبل.

من يسمع ويسب ويرمي ويخرق الثوب فحسب، بل "من يخالفهم في عاداتهم، فيجيء بما ينكرون، ولذلك دعت بعض الأمم الرسل مجانين لأنهم شقوا عصاهم، فنابذوهم وأتوا بخلاف ما هم فيه"[1].

هو المخالف لأعراف وعادات وتقاليد وأسنن المجتمع، المغاير لهم، والخارج عنهم، من شق عصا المعايير الاجتماعية. وكون الهبل علامة ثقافية في التصور الثقافي الذكوري، فإن الروائي يستثمرها كشكل من أشكال الخطاب المضاد للانفلات من القيود والارغامات التي سورت الأنثى. كمخلص تمارس من خلاله حريتها في الكشف والتعبير عن رغباتها وتوقها للآخر. وفي ظل حرية يمنحها الجنون، يتم استعباد النقيض، العقل، "فالعقل والجنون يستعبد كل منهما الآخر استعباد كليا"[2]، ويستعبد العقل لتمارس المرأة تحولا في سلوكها وتفكيرها، بعيدا عن الرقابة والتحديق الاجتماعي الديني، تقول فتنة:"- مجنونة؟

- العاقل في هذه البلاد هو المهبول. جنوني هو الوحيد الذي يسمح الآن أن أجالسك بدون خوف، وإلا لكنت قد قتلت"[3].

وإذا كانت الثقافة الذكورية قد أحدثت شرخا وعزلا بين جسد الأنثى وعقلها، حيث قلصت الأنثى إلى جسد شهواني لذوي، وغيبت العقل الذي مآله إلى حمق؟ فإن ثقافة الناص تصدر عن هذه النظرة الدونية، وزاد أن جعل الحمق عين البصيرة الواعية العاقلة المنساقة والمتساوقة مع جسد أنثوي لاهث وراء اللذة، لتبقى "المرأة مجرد جسد شبقي ليس له وظيفة سوى إشباع رغبات الرجل، ينبوع يتدفق شهوة باتجاه جسد الرجل"[4].

ويحدث أن يجتمع الهامش بالهامش، المرأة بالجنون، وإذ ذاك، لا بد للهوامش من مركز، تقول مريم لسي موح: "مجنونة بك"[5].

---

[1]- أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري، عقلاء المجانين، تح: الأسعد عمر، دار النفائس، بيروت، ط1، 1987، ص30.

[2]- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2007، ص 103.

[3]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص46.

[4]- إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، دمشق، ط1 ،2002، ص141.

[5]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 161.

الهامش المتحلق حول المركز، الذي من خصوصيته وقسمته الثقافية، العقل، بل وقد تم برمجة الهامش لتكريس هذه الصورة، أن الرجل عقل، تقول مريم: "احذر. لا تتشيطن. كن عاقلا"[1]، هي معادلة محددة للعلاقة الثقافية بين الرجل والمرأة، بين المركز والهامش: العقل مرتبط بضبط الرغبة، والجنون ضبط العقل بالرغبة، والعلاقة الهيمنية بين العقل والجسد، يرد فيها الجنون كرد فعل لرفض هيمنة العقل على الجسد.

سبقت الإشارة إلى أن التصور الثقافي اقتضى وارتضى قسمة ثقافية بين الرجل والمرأة – منذ الأزل- فيما تعلق بالحضور والغياب، حضور الرجل ككائن حي محسوس، عاقل وفاعل، بتفعيل أعضائه الجسدية ماديا ومعنويا، ذات محققة وهوية مثبتة، في مقابل تغييب ذات المرأة واستلاب هويتها، بتعطيل قيم ووظائف أعضاء جسدها الطبيعية الفطرية واختزالها في مواصفات ثقافية نمطية. ومن علامات الاقتضاء والارتضاء الثقافي مع الجسد الأنثوي صورة المرأة بلا رأس، عدم اجتماع الجسد الأنثوي بالرأس، المترسخة والمتكلسة في وجوه الثقافة العالمية كالرسم والنحت، وما تختزله من نزعة فاشية دفينة، وفي ذلك يذكر الناقد السعودية عبد الله الغذامي أن تمثال أفروديت (فينوس) نحت لامرأة عارية ومثيرة ومغرية، إنه جسد خلاب، ولكنه جسد بلا رأس أو جسد بلا يدين. صنيع ثقافي يؤطر الأنوثة في جسد مكتز بالفتنة والشهوة لا حاجة له بالرأس[2].

نخال أن هذه الثقافة بتصوراتها قد رشحت في ذات الناص وصاغت بعضا من رؤاه وتصوراته عن ذاته والعالم من حوله، فإذا كانت الثقافة قد فصلت الرأس عن جسد الأنثى، فها هو الأعرج في شرفاته يمنح ساره ياسين/النحات سلطة يخضع بها الجسد المنحوت، يعجن وينحت جسد الأنثى بيدي ذكر وبإملاء من تصوره الذكوري، ".. كنت أمام جسد أرممه بقصب الوديان وأشكله من طين أمي ورهافة أصابع زليخا. الأصابع تتزلق بسهولة. الخمسون سنة لم تفعل فيها الشيء الكثير

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 163.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص 85.

سوى الإيقاظ المستمر لحواس الحب والزوغان داخل اللذة. أضغط أكثر على الخصر (...) أضغط على الطين في الزوايا حتى يصير الجسد كاملا ومتوازنا"[1].

هو الولاء لثقافة ذكورية، ونظرة قاصرة لجسد المرأة، المخلوق الناقص الذي لا يتكمل إلا في وجود الآخر، والمنحوتة التي تستجيب لليد التي تلمسها فلا تأتي المنحوتة إلا في صورة "المرأة التي لا رأس لها"[2]، ويرجع السارد ياسين سر غياب الرأس عن الجسد للتعبير عن حالة خسران دائمة. لامرأة لم تكتمل بعد في التصور الثقافي نتيجة نرجسية ذكورية، يصر السارد/الروائي في ذاكرة الماء على أنها ذات أيديولوجية دينية في قوله: "عقدة القتلة: امرأة تعشق أو تفكر أو تصرخ"[3].

وردت تمثيلات سردية عدة في نصوص الدراسة لهاته القيم التي تمثل بؤرة النقصان، وعلة غياب الرأس عن جسد المرأة. يمكن القول إن فتنة تمثيل سردي لصورة المرأة التي لا رأس لها، فلم يكن لفتنة من مفاتن سوى جسدها المغري، في الوقت الذي غيب فيه عقلها من قبل التصور المجتمعي. وقد زكى السارد ذلك! لذا سنركز على مريم وحنين كتمثيلات سردية لصورة المرأة مبتورة الرأس.

بتمثيل رمزي يورد الناص أنثى رواية سيدة المقام، مريم، وقد حكم عليها من قبل الثقافة الذكورية بعطب وتعطيل قدراتها الذهنية العقلية "الرصاصة التي في دماغك هي جزء من هذه الذاكرة المجروحة"[4].

حضرت نرجس في بداية النص السردي بلسانها، صوتها الشاعري الأخاذ، لكن جسدها ظل مغيبا ومعلقا في مخيلة السارد/ياسين، يصبغ ويسقط عليه من مفاتن جسد فتنة "رأيت عينيها الشاخصتين في وجسدها الملفوف في عباءة قبائلية منكسرة عند الركبتين. تذكرت حلمي الأخير، هكذا رأيت نرجس في الحلم. كانت بالهيئة نفسها والخزرة نفسها والجسد نفسه"[5].

---

[1]- واسيني الأعراج، شرفات بحر الشمال، ص 310ص 311.

[2]- المصدر نفسه، ص 121.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 206.

[4]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 123.

[5]- واسيني الأعراج، شرفات بحر الشمال، ص 36.

حتى إذا ما تجلى هذا الجسد في شخصية حنين، النقصان سمته، فلم يتجل بكل مفاتنه. كما لم يكن من صفات اللسان إلا السلاطة والرغي والثرثرة ،كما ذكرنا آنفا، كان جسد نرجس خيالا قصيا نائيا عن الحياة الحسية، حتى إذا ما تجلى كاد فعل السرد أن يجهز عليه، وكأن كلام المرأة (اللسان) كتحول حضاري لا يحدث إلا بتحول في الصورة الثقافة المتكلسة حول جسد المرأة النمطي، لإنتاج صورة ثقافية يتمركز فيها الجسد الأنثوي الحسي الرغبوي، وإعادة تحديد هوية المرأة التي لا تتحقق إلا خارج الإطار الأسري والنظام الاجتماعي الديني، "لينتهي بها الأمر إلى انكار أي أهمية للجسد والخصائص التشريحية والوظائف البيولوجية"[1].

فها هي حنين بأيديولوجية تقوض كل شيء، لأجل إثبات ذاتها ترفض معلما فيزيولوجيا (الثدي) يرتبط بالجسد الأنثوي النمطي (المنجب، المرضع)، فالثدي علامة الانتماء للمجموعة الأنثوية الخاضعة، إذ تقول: "لا أحب كلمة ثدي، تذكرني بأمي ومرضعات الحي ذوات الأثداء الكبيرة المتدلية المرأة لا تحب ضرعا ولكن جزءا يوقظ الأمومة ويوقظ حاسة الحب. كلمة نهد حسية أكثر وجميلة، لأننا قد نعثر على ضرع آخر في الحليب الاصطناعي لكن النهد عندما ينسحب قد يسمح لنا بالحياة ولكن بدون لذة كبيرة ونحتاج إلى قدر كبير من الشجاعة وقبول الذات لندرك أننا مازلنا قادرين أن نحب"[2].

جسد ينكر بعده النفعي النمطي ليدخل ضمن خصوصية ثقافية متعية مصطبغة بطابع أيروسي جنسي. تقويض خصوصية ثقافية لإعادة إنتاج خصوصية ثقافية، وهوية تكرس الجانب المادي والحسي من الجسد الأنثوي، هوية تحدد جسد الأنثى بوصفه حاملا لقيم اللذة فحسب! جسد الأنثى الرغبوي اللذوي الذي يتوق إلى الآخر، ولا يكتمل إلا به – كما ورد فيما سبق- والاكتمال إنما هو لتعزيز فحولة السارد/النحات، المنغرس في ذهنية ذكورية لا مندوحة عنها، اقصائية لا ترى المرأة إلا معطلة، لا فعل ولا كلام ، لا يصدر عنها أي شيء دال، يقول :"رأيت

[1]- عبد الوهاب المسيري، قضية المرأة بين التحرير .. والتمركز حول الذات، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2010، ص 45.

[2]- واسيني الأعرج شرفات بحر الشمال، ص 286.

يدين تعجنان تربة القرية الصلصالية ثم رأيت نحتا دقيقا لامرأة نائمة تمتمت في خاطري: المرأة النائمة؟. و لم لا؟"[1].

تحضر الأنثى في النص الروائي كائنا ناطقا (السارد). إلا أن الروائي يقول على لسانها ما يحط من شأنها ويعزز دونيتها. إن اللسان عضلة فيزيولوجية، منحة ربانية، يرد في المتخيل الجمعي وقد نسج حوله تصورات اجتماعية وثقافية لصيقة بفكر فحولي يمارس المنح والمنع من وراء هذه العضلة، يمنح لذاته من قسماتها الإيجابية التي يمنعها في الآن ذاته عن الآخر/ الأنثى. "وإن كان الرجل فحلا فالأنثى (فحلة)، ولكنها لا تنعم بفحولتها كما يفعل الرجل إذ إن الفحلة هي سليطة اللسان (..) ومن كانت سليطة اللسان (أي من استخدمت سيفها ولسانها الأوحد)"[2].

وطالما أن الكائن الناطق/ الأنثى، كائن لا عقل له، كائن انفعالي، فإن النطق يغدو صوتا مفرغا، خال من النفعية، ويتحول لسان الأنثى داخل الثقافة إلى سلاح يحمد له إذا استدام في غمده، وإن حدث ووجه لرفض ودفاع، "وحق ربي نقولها؛ خليهم يسَّمعوا قباحة المرأة شحال صعبة"[3].

"ـــ نْسَاوْا ما عرفوش باللي راهُم مع بنيت باب الوادي. والله نحط لهم سَعْدْهُمْ في يَدِّيهُم"[4]، فإن "الصوت الانفعالي الجهير ليس أكثر من صيحة في واد، ذلك أن الوعي الذي يتحكم في هذه الشخصية هو انفعالي ورومانسي"[5].

وإذ يسعى إلى تحرير الأنثى، ورفض رقابة الذكور عليها. ورغبة جامحة في استغراب الأنثى الجزائرية يمارسها عبر خطاب متعي حين يقول: "لماذا تحرم نساؤنا من أن يكن جميلات وعاشقات؟ لماذا يصر رجالنا على ذكورة هم أول من يدرك سخافتها؟ أهو التوحش الذي لم

[1] – واسيني الأعرج شرفات بحر الشمال، ص 314.

[2]– عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص38.

[3]– واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص24.

[4]– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص300.

[5]– نقلا عن: الشريف حبيلة، صورة التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة. www.philadelphia.edu.jo

نخرج منه أم علامات مرض قديم لا نشفى منه إلا لتلد إخفاقاتنا مرضا آخر مشابها له وأكثر تدميرا منه"[1].

هل خرج الذكر – هنا– من جبروت ذكورته المتشرنقة فيه؟ هذا ما سنحاول تبينه من خلال خطاب نفعي تأطر به جسد الأنثى، ورد لماما في نصوص الدراسة. يرد جسد الأنثى في الرواية الواسينية وقد توزع عبر جسدين: جسد يتم من خلاله ترسيخ الصورة الشبقية والرغبوية، معروض للإمتاع والإغراء، وسيلة لتحقيق المتعة، جسد لذوي. وجسد أحيط بهالة التقديس والتبجيل تاريخيا وثقافيا وحضاريا، منح طاقة أهلته للقيام بوظائف نفعية، يتجلى في جسد: الأم والزوجة.

يتحرك جسد الأم (ميزار) داخل نص شرفات بحر الشمال وقد وُشح بقيم ثقافية إيجابية، وصفات متبرمة من قيم الجسد الجنسية السلبية، فهو الجسد الحافظ لزوجه بعد مماته، والزاهد في كل لذة، الرأس الشامخ أمام القريب والغريب. يقول السارد: "تخلى الجميع عنا لأن أمي رفضت أن تعاود زواجها فقد ظلت مشدودة إلى الرجل الأول الذي أوصاها في ليلته الأخيرة أن تضع أبناءها في عينيها. رفضت كل شيء. اشتغلت في الطين عمرا كاملا و لم تُحْنِ رأسها لأحد"[2].

هو الظهر، الحامي والرادع لكل مكروه، أو عين مترصدة، يقول السارد: "كنت أقف وراءها وهي تحاول عبثا أن تخبئني بظهرها عن عيني المهبولة"[3].

هي اليد وقد فُعلت وظيفتها النفعية، وظيفة الإنتاج والكسب. جسد الأم الموصول بالرأس ليؤدي وظائفه النفعية المادية والمعنوية، كلامها(لسانها) لا رغي فيه، وجيز، وهذا من خلال حوار دار بين حارس المقبرة والسارد ياسين الذي أراد وضع كؤوس فخارية على قبر أخته زليخا.

-"ما هذا؟

-أواني لحفظ الماء.

-هذه الأواني ذات الأعناق الطويلة لا يشرب منها إلا الثعابين.

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص261.

[2]- المصدر نفسه، ص 299.

[3]- المصدر نفسه، ص 36.

قالت أمي التي لا أدري من أين خرجت في ذلك الصباح البارد:

-ربما كانت أرحم من البشر.

-لم يقل شيئا ولكنه انسحب بين الممرات

انسحبت أمي دون أن تضيف ولا كلمة واحدة"[1].

هكذا يرد جسد الأم صافيا من كل الشوائب والعيوب الطبيعية والثقافية التي لحقت بجسد الأنثى.

تنكتب الذات الفردية في نص ذاكرة الماء، هوية ووجودا، الواقعي منه والممكن، تنازع الثقافة والهوية الجمعية، ورهان هذا التنازع جسد الأنثى؛ الرغبة في تحريره، وصوغ هوية جديدة له تلقي به في أتون اللذة. باستثناء جسد الزوجة (مريم) فلا ملمح لجسدها المادي على مدى النص السردي. وإن حاكت الأنثى الغربية في بعض أفعالها (تشرب، تدخن)، فلا توصيف لمفاتن الجسد وعلاقاته التجاسدية، هو الجسد الذي تتوقف عند تخومه كل الانتهاكات. ويصاغ ويتشكل بلغة شعرية غارقة في التبجيل والتقديس والروحانية، "أول مرة أمضي هذه الفصول عاريا منك من رائحتك من ضحكك من خوفك"[2].

أنثى ممتلئة بآخرها برباط الحب والشوق والذكرى، وإن كان جسدها معلقا في المنفى "أشتاق إليك، أعشقك وأشتهيك، غيابك يؤذيني، لا شيء في سواك"[3].

فالرغبة في التعري، ومنح الحرية لجسد الأنثى في ممارساته التجاسدية من منطلق التملك الفردي، والرغبة الذاتية، عندما تصل إلى سلوك الذات تبقى هاجسا حداثيا، إذ لا قدرة للذات.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص171.

[2]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص274.

[3]- المصدر نفسه، ص200.

الخـــــــــــــــــــــاتمة

في الحياة المعيشية علائقية مفهومية من القيم والاعتقادات والقواعد تكمن فيما وراء البناءات الاجتماعية تتحكم في أفكار وتصورات الأفراد وسلوكياتهم.

معاني ومضامين ثقافية دنيوية ترشح في بناءات النص الروائي متقنعة بالمقولات البلاغية والبنى الفنية، تمارس تأثيرها على المتلقي والروائي معاً، وهو الأمر الذي إنوجد النقد الثقافي لتفكيكه وكشفه.

ينفتح النص الروائي بدفتيه على كل الأسيقة، محتضنا الحراك المجتمعي ومؤثراته في سلوك الأفراد مستوعبا المضامين والمدلولات الاجتماعية والثقافية السياسية.

حاولنا من خلال المتون الروائية: سيدة المقام، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، للروائي واسيني الأعرج، أجرأة المفاهيم والمقولات النقدية الثقافية المتعلقة بنسقي الغيرية والجنوسة. وقد توصلنا إلى نتائج عديدة، نذكر أهمها:

- لعله يجوز لنا القول إننا أمام نسق أزلي، صكه النابغة الذبياني والأعشى، مازال يمارس جبروته، حيث مازالت الذات المثقفة (العربية) في مسعاها لحوز شهرة أو تشريف تمارس جلد ذاتها الجمعية، بأن تسلح عليها كل قيمة إنسانية، تخلعها من ثم على الغير البراني المختلف المتكور في وعيها ولا وعيها على حد سواء (المتلقي المضمر). وأن وعي الذات المثقفة- ههنا- مشكل متناقض من الاختلاف والمماثلة، اختلاف ذات مثقفة متعالية عن الذات الجمعية الدونية، شعور بالمغايرة من مفرزاته الرغبة المعلنة في الانسلاخ، للاندغام من ثمة في غيرها البراني(انعكاس المرآة)، وما الشرفات إلا البحث اللاهث عن تشريفات عساها ترضي أنا المثقف المتعالية.

- السرد ممارسة ثقافية، يتشكل داخله الروائي ويصوغ من خلاله، هويته ووجوده، ولكن هذا التمثيل السردي لم يتمكن من تشكيل صورة للذات الجزائرية (ذكر، أنثى)، بقدر ما شكل صورة الآخر الغربي، بل مارس استجلابا واستعارة لهوية الآخر الغربي (ذكر، أنثى)؛ الاستغراب. ما يمكننا من القول: أن النصوص الروائية الواسينية سعت وبشكل خطير إلى التماثل الكامل مع الآخر الغربي متخذة منه مرجعية لها في كل مناحي الحياة. ومن حيث يقوِّض تبعيته للذات الجمعية

يتحول إلى تبعية من نوع آخر!. ومن حيث يهشم نسقا(الحجب) يتخندق في نسق مضاد (الكشف).

- وفي ذات السياق، كرست نصوص الدراسة رؤى الآخر الغربي للذات العربية الإسلامية، سيما ما تعلق بالعنف (المادي، الرمزي)، الشهوانية، البداوة.

- إن تطعيم الرواية بالسير ذاتي إلى جانب كونه ممارسة انغلاقية على الذات، وفقدان الرغبة في الانفتاح على الآخر، وليس كل الآخر؟ هو ممارسة سلطوية تشكل فيه اللغة/ الصوت آلية قمعية تحوزها الذات في مقابل تكميم الآخر.

- يرد خطاب الذات المسرودة بوصفه خطابا مضادا للآخر الجواني، يمارس زحزحة لخطابه، والتقويض لمركزيته وسلطته، سيما المركزية الدينية، والمركزية الذكورية، ودورهما في تشكيل ذهنية مجتمعية متعالية.

- في خضم اصطراع هوياتي، سلطوي أيديولوجي، بين رجعي وحداثي، رفض كل منهما الآخر رفضا متعلقا بالفكر والرؤى الحياتية المختلفة بينهما، يتشابه يتشابك ويتوازى خطاب الذات، الخطاب المضاد مع خطاب الأخر، إذ تحكمهما الأنساق الثقافية ذاتها، حيث مارس كل منهما الاقصاء والاختزال والتسلط على الآخر، سواء كان ماديا أو رمزيا.

- الهوية محددة من خلال ثقافة منتجة، منتجة من خلال أسلوب حياة الفرد؛ أسلوب يتحكم فيه قوانين وعادات وقيم المجتمع. مما يجعل الهوية مقولة يُمارس من خلالها وظائف أيديولوجية، سمتها الظاهر في النصوص الروائية الواسينية، التعدد والانفتاح، هجنة هوياتية، لكنها في الباطن لا زالت مشروعا مؤجلا.

- أعاد الروائي واسيني الأعرج إنتاج النسق الفحولي في نصه، بدءاً من إلغاء الآخر المختلف دينيا وأيديولوجيا، إلى الأنا الفحولية المتضخمة المتفردة، والوسطية في ذلك أنثى مستفحلة، ليؤكد من خلال ذلك، ويقدم النسق الحداثي كبديل للنسق الرجعي.

- ورغبة منه في استبدال حريات فردية مغايرة للحريات الجماعية، قدم تمثيلات سردية لتجارب أنثوية، فاقدة الثقة في أعرافها، مرتدة على موروث ثقافي اختزالي، مقوضة للصور النمطية، مقوضة لطبيعتها، حيث يتم ذلك بإسقاط سماتها الطبيعية، التي رسمت حدودها الناقصة، سمات يفترض أن تحقق لها القوة والتفوق، أي أن الروائي يمارس إقصاء بإقصاء، إقصاء السمات الطبيعية البيولوجية في مقابل ما أقصاه التصور الذهني الثقافي، يصوغ ذلك في صياغات فنية جمالية، لتنفذ في المتلقي والواقع، والقول ينفذ ما لا تنفذ الإبر.

- الجسد الأنثوي في النص الروائي الواسيني أيقونة ثقافية تشير إلى أن الجسد مصدر للفتنة بمعنى الشهوة ظاهراً، في حين، أنه مصدر للفتنة بالمعنى السياسي؛ مضمرا، حيث يربط الروائي بين قمع الأنثى وارتهان الوطن لوضع سياسي قمعي.

- يرد الجسد الأنثوي في المتخيل السردي من حيث علاقته بالمؤسساتي (الأخلاقي الاجتماعي الثقافي)، وكونه طرفا ضروريا في معادلة الصراع مع السلطة، ويتحول إلى فضاء رمزي يمارس فيه الذكر سلطته، وعبره تتحقق تلك السلطة.

ما أحوجنا إلى رواية جزائرية خالص، تعنى بالهوية العربية الإسلامية والأمازيغية، رواية لها علاقة مباشرة بالمجتمع الذي أنتجها، الحاجة إلى تغيير وظيفة الكتابة من الفردية الذاتية إلى الجمعية، والتأكيد على الخصوصية الثقافية!.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- المصادر:

1- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت.

2- واسيني الأعرج، سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة، دار ورد، سورية، ط 5، 2006.

3- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، دار الفضاء الحر، ط 1.

2- المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

2- أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

3- إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، دمشق، ط1، 2002.

4- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

5- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

6- إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، ط 1، 2007.

7- برهان غليون، نقد السياسة الدولة والدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2007.

8- تقي الدين أبو بكر ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شر: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987.

9- جار الله الزمخشري، الكشاف (عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه الـــتأويل)، شرح وضبط ومراجعة: يوسف الحمادي، مكتبة مصر، ط1، 2010.

10- جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت.

11- حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

12- حسن حنفي، فيتشه فيلسوف المقاومة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

13- حسن شحاته، الذات والآخر في الشرق والغرب (صور ودلالات وإشكاليات)، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008.

14- الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري، عقلاء المجانين، تح: الأسعد عمر، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط 1، 1987.

15- حسن مصدق، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

16- حسين خمري، نظرية النص من البنية إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.

17- حسين العودات، الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

18- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.

19- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

20- الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/2005.

21- الراغب الأصفهاني أبو القاسم حسين، المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة: محمد خليل عيناني، دار المعرفة، بيروت، 2001.

22- عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج2، تح: علي عبد الواحد وافى، دار نهضة مصر للنشر، الجيزة، مصر، ط7، 2014.

23- عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت.

24- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

25- رفقة رعد وآخرون، الفلسفة النسوية، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف.

26- زكي الميلاد، المسألة الثقافية من أجل بناء نظرية في الثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015.

27- الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية وجوه الجسد، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، 2009.

28- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2008.

29- سعيد بنكراد، وهوج المعاني سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

30- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2008.

31- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجب وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

32- عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن ثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.

33- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

34- عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

35- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت،2003.

36- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998.

37- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 2001.

38- علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.

39- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

40- عمرو بن عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

41- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2007.

42- الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مركز دراسات الوحدة العربية والجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، 1999.

43- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

44- فاطمة الزهراء سالم، نحو هوية ثقافية عربية إسلامية دار العالم العربي، القاهرة، 2008.

45- فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، الرباط، دط، دت.

46- فتحي المسكيني، الهوية والزمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 2001.

47- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.

48- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

49- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009.

50- الفضل بن الحسن الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1968.

51- عبد القادر الرباعي، ثقافة النقد ونقد الثقافة (قراءة في تحولات النقد الثقافي) الثقافة والنقد، مطابع المنار العربي، الجيزة، ط1، 2006.

52- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

53- كمال بو منير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

54- عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

55- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

56- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

57- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم، ط 1، 2007.

58- عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2011.

59- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

60- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

61- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

62- عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004.

63- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013.

64- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

65- مجد الدين المبارك بن محمد الجزيري بن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوي محمود محمد الطناحي، المكتبة الإسلامية، ط1، 1963.

66- محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

67- محمد الباردي، عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

68- محمد بن أبي بكر ابن القيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983.

69- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، 2004.

70- محمد الجوهري عليا شكري، مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2008.

71- محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003.

72- محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام المقدمات العامة –الفرق الإسلامية وعلم الكلام الفلسفة الإسلامية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2000.

73- محمد عبد الكريم الحميدي، السياق والأنساق (ما السياق؟ ما النسق؟)، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

74- محمد الكوخي، سؤال الهوية في شمال إفريقيا (التعدد والانصهار في واقع الإنسان واللغة والثقافة والتاريخ)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

75- محمد بن محمد الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 2، 1990.

76- محمد بن محمد الفارابي، التعليقات، مركز دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد.

77- محمد نهران، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة، للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

78- محمد نور الدين أفاية، الغرب والمتخيل صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

79- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش، أفريقيا الشرق.

80- محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر نموذجا) مقاربة نسقية، دار نينوى، دمشق، سوريا، دط، 2009.

81- مصطفى بن تمسك وآخرون، الدين والهوية بين ضيق الانتماء وسعة الإبداع، مايو2016.

82- عبد الملك بن قريب الأصمعي، فحولة الشعراء، تح: محمد عودة سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، دط، 1994.

83- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياته، دار هومة، الجزائر، دط، 2002.

84- ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرًا، الركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007.

85- نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي المؤلف، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016م.

86- نادر كاظم، خارج الجماعة، مؤسسة الأيام للنشر، ط 1، 2009.

87- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

88- ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة الأنساق الثقافية للشخصية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

89- نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.

90- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002.

91- عبد الوهاب المسيري فتحي التريكي، الحداثة وما بعدها، دار الفكر، 2003.

92- عبد الوهاب المسيري، قضية المرأة بيت التحرير.. والتمركز حول الذات، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 1، 2010.

93- عبد الوهاب المسيري، الهوية والحركة الإسلامية، حاوره: سوزان حرفي، دار الفكر، دمشق، ط2، 2010.

94- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

95- يمنى ظريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014.

96- يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009.

97- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي (في الشعر الجاهلي نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

98- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1- آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، عالم المعرفة، الكويت، 2008.

2- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2014.

3- إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

4- إدوارد سعيد، صور المثقف محاضرات ريث 1993، تر: غسان غصن، دار النهار، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

5- إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

6- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003

7- أليكس ميكشيللي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم، للخدمات، دمشق، ط1، 1993.

8- أمارتيا صن، الهوية والعنف وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، 2008.

9- أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

10- أمين معلوف، الهويات القاتلة، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

11- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين علوان ومحمد عصفور، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1999.

12- بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، لبنان، دط، 2009.

13- بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

14- بيل أكشروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

15- تيري إيغلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

16- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1995.

17- تيم إدواردز، النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمد أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012.

18- توماس إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: شكري عياد، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

19- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد جوهري، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 1998.

20- جوزيف ستالين، المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار دمشق للطباعة والنشر، مصر، 2007.

21- جوناتان كلر، النظرية الأدبية، تر: رشا عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

22- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

23- دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

24- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

25- ريموند ويليامز، الكلمات المفاتيح، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007.

26- رينيه ويليك أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.

27- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

28- زيودين ساردار يوردين فان لون، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003.

29- سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2002.

30- سايمون ديوزنغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015.

31- علي أحمد سعيد أدونيس، الهوية غير المكتملة الابداع الدين السياسة الجنس، تر: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2005.

32- فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللغة العام، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2008.

33- فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

34- كلود ليفي شتروس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.

35- ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم (العلم من منظور الفلسفة النسوية)، تر: يمنى ظريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004.

36- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، دت.

37- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر:محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2007.

38- هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

3- المعاجم والموسوعات:

المعاجم والموسوعات باللغة العربية:

1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1982.

3- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

4- لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط 19.

5- محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

6- محمد يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط6.

7- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003.

8- عبد الوهاب الكيلاني، موسوعة السياسة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الموسوعات المترجمة إلى اللغة العربية:

1- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج1، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.

2- أندريه وإدجار بيتر سيد جويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014.

3- تد هوندرتشن، دليل اكسفور للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، دط، دت

4- جون دراكاكيس، المادية الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرين: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، م9، المجلس الأعلى، مصر، 2005.

5- روزنتال ويودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

6- شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، المركز القومي للترجمة، ط2، 2009.

7- طوني بنيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع) تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

4- الرسائل الجامعية:

- العربي ميلود، الذات الغيرية في فلسفة بول ريكور (رحلة البحث عن الذات من خلال الآخر)، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2010، 2011. (دكتوراه العلوم)

5- المجلات والدوريات:

1- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، واسط، ع13، نيسان 2013.

2- عبد الجليل منقور، المقاربات السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج، محاضرات الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8نوفمبر2000.

3- خالد حامد، النسق المجتمعي وأزمة الهوية، الملتقى الدولي الأول حول الهوية، التأصيل وايحاءات المعنى، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية.

4- رشيد بن جدو، العلاقة بين القارئ والمفتوح التفكيك أنموذجا، مجلة عالم الفكر، مج23، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1وع2، 1994.

5- رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ع19، جانفي2015.

6- عبد السلام بادي، عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الأزمة واسيني الأعرج نموجا، مجلة ميلاف، للبحوث والدراسات، المركز الجامعي، ميلة، العدد الثاني، ديسمبر2015.www.asjp.cerist.dz

7- سلمى بنت محمد وعبد الله باحشوان عادل ومحمد الصالح، الهوية، التأصيل وايحاءات المعنى، مجلة الأثر، ع28، جوان 2017.

8- عبد الفتاح أحمد يوسف، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ضمن أعمال: النقد الثقافي والدراسات الثقافية، تحرير وإشراف: عز الدين إسماعيل، الجيزة، مصر.

9- كاتي لوبلان، لقاءات الغيرية عند هيدغر الثاني، تر: عاشور فني، مجلة أيس، ع02، 2007.

10- لؤي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلة دمشق، م30، ع 3+4، 2014.

11- عبد الله حبيب، التميمي وسحر كاظم وحمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، ع2، 2014.

12- عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية تجليات الجسد والأنوثة، علامات، ع 17.

13- محمد عزام، النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مجلة الوقف الأدبي، دمشق، ع398، حزيران 2004.

14- مها القصراوي، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل (رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإسلامية، م8، ع2، يونيو 2010.

15- نعيمة حاج عبد الرحمان الأزهري ريحاني، مع محمد عابد الجابري، مجلة أيس، الجزائر، ع2، السداسي الأول، 2007.

16- نقولا زيادة، قراءات عن قضية المرأة في العالم العربي، مجلة الفكر العربي، بيروت، لبنان، ع17ـ18، 1980.

6- المواقع الالكترونية:

1- إبراهيم الحيدري، أدورنو وتصنيع الثقافة. almadapaper.net

2- أشرف ناجح إبراهيم، فلسفة الموت في فكر مارتن هايدجر، catholic-eg.com

3- بليل عبد الكريم، المقاربة بين المعرفة والعلم. www.alukah.net.

4- جميل حمداوي، الاتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيموطيقية في الثقافة الغربية). www.alukak.net

5- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي، ما بعد الحداثة. .www.alukak.net

6- جميل حمداوي، بارميندس وميتافيزيقيا الوجود. www.m.ahewar.org

7- حسام الدين علي مجيدة، انبعاث ظاهرة الهويات، قراءة في منظور المفكر الكندي تشارلز تايلور، hekma.org.

8- الشريف حبيلة، صورة التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة. www.philadelphia.edu.jo

9- عبد العزيز التويجري، الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية، www.islamtoda.net.

10- طارق بوحالة، نظرية النقد الثقافي في الخطاب المعاصر نماذج مختارة. www.univ soukahras.dzlemlpulicationlarticle

11- قاسم المحبشي، في مفهوم الجنوسة والدراسات النسوية. www.alsharq.net .

12- قاسم المحبشي، في معنى إشكالية الهوية وانزياحاتها. www.alsharq.net

13- قاسمي عبد الحكيم، المتخيل الرحلي والنص الروائي المعاصر (الرواية لمبيدوزا لعبد الرحمان عبد نموذجا)، مجلة جامعة قاصدي مرباح ورقلة. www://revues.univ-ouargla.dz

14- كاترين هالبيرن، مفهوم الهوية: تاريخه واشكالاته، تر: الياس بلكا. www.kalema.net

15- محمد العابد الجابري، الأنا مبدأ السيطرة.. والآخرة موضوع له، هذا في لغة الفكر الأوروبي. https://alazmina.com

16- محمد باسل سليمان، سؤال الهوية بين المثاقفة والعولمة، www.ahewar.org

17- محمد العابد الجابري، الغرب والإسلام (الأنا والآخر.. أو مسألة الغيرية)، مجلة الحكمة، ع2، hekma.org.

18- مصطلحات نسوية، الجندر (Gendre). www.annabaa.org

19- نضال شاكر البياتي، فتنة الحريم، مركز الدراسات والبحاث العلمانية في العالم العربي.www.ssrcaw.org:

20- نورة خالد سعد، الجندر ودوره في قضايا المرأة. www.alriyadh.com.

21- نورة خالد سعد، ربيع الحرف المواطنة والهوية. www.alriyadh.com.

22- هجيرة بوسكين، تمثلات الأنا والآخر في رواية المرفوضون لإبراهيم سعدي، المنهل دراسات أدبية، ع13. almnhel/com/fiies

23- واسيني الأعرج رواية ذاكرة الماء تجسيد نحية الإنسان الجزائري في السلطة حاورته رانيا بخاري، العربي اليوم، يونيو 2017.elarabielyoum.com

24- وائل نجمي، تشكيلات الهوية في بروكلين هايتس لميرال الطحاوي. Waelnajmy.blogsot.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ–و
الفصل الأول: المقاربة المفاهيمية (النسق، الثقافة، النسق الثقافي، الهوية)	
1- ترحلات النسق ولبوساته: اللغوية، الأدبية والثقافية	9
2- الثقافة وحمولاتها الدلالية	17
أ- المسار الدلالي للثقافة في الدرس اللغوي الغربي	17
ب- الثقافة في الدرس اللغوي العربي	23
3- النسق الثقافي	28
4- الهوية: محاولة تحديد	29
أ- الهوية في الدرس اللغوي الفلسفي الغربي	30
ب- الهوية في الدرس اللغوي العربي	36
جـــ- الهوية في الدرس الثقافي الغربي	40
الفصل الثاني: النقد الثقافي مفهومه، مقولاته، علاقاته	
1- النقد الثقافي: ضبط مفاهيمي	55
2- علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي	63
3- مقولات النقد الثقافي.	68
4- تبيئة النقد الثقافي عربياً.	79
5-النقد الثقافي والدراسات الثقافية	91
5-1- اتجاهات الدراسات الثقافية	93
5-2- مراكز الدراسات النقدية الثقافية	103
الفصل الثالث: نسق الغيرية والتراسل الأجناسي	
1- نسق الغيرية: حد مفاهيم وتبلور إجرائي	117
1-1- ضبط المفاهيم	117

1-2- الغيرية	121
1-3- الغيرية والتمثيل السردي	130
2-الرواية: بين النقاء والهجنة	135
3- نسق الغيرية والمكون الرحلي	140
4- المكون السير ذاتي واصطراع الأنساق الثقافية.	158
الفصل الرابع: نسق الجنوسة في الرواية الجزائرية التسعينية	
1-نسق الجنوسة: مقاربة مفاهيمية	181
2-تكثيف الدال الأنثوي وقبحية المدلول الثقافي	189
3-تعرية الفحولة واستفحال الأنثى	194
4-تمثيلات الجسد الأنثوي بين جميل سردي وقبيح ثقافي.	207
الخـــــــــــــــاتمة	**224**
قائمة المصادر والمراجع	**228**
فهرس المحتويات	**245**
ملخص	**248**

ملخص:

تتغيا الدراسة الموسومة بـــ: السردية الجزائرية بين النسقية والهوية في فترة التسعينيات. الإجابة عن إشكالية مصوغة وفق ما يلي:

– ما المضامين الثقافية التي يكتنفها التراسل الأجناسي في المتن الروائي في ظل نسق الغيرية؛ أي كيف بلور التمازج الأجناسي علاقة الأنا بالغير والقيم المحددة لهاته العلاقة؟

– هل يحمل نص روائي ذكوري، ينعت بالحداثي التحرري رؤى لعلاقة الذكر بالأنثى مغايرة لما هو في الذهنية الذكورية المهيمنة؟

والمسلك النقدي الذي اعتمدته الدراسة ما يطرحه النقد الثقافي من مقولات ومفاهيم وآليات لمساءلة النصوص الروائية الثلاث: سيدة المقام، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال للروائي الجزائري واسيني الأعرج. بوصفها فعلا وحدثا ثقافيا، للكشف عن علاقته بالأسقية الثقافية والمؤثرات التاريخية التي أفرزته.

تتمفصل الدراسة إلى أربعة فصول إلى جانب مقدمة وخاتمة ضمت أهم النتائج المتوصل إليها: في الفصل الأول مقاربة مفاهيم الدراسة ورصد انزياحاتها الدلالية: النسق، الثقافة، النسق الثقافي والهوية.

في حين، مثل الفصل الثاني المتعلق بالنقد الثقافي التأسيس النظري لهذا الاتجاه النقدي. خُصَّ بمفهوم النقد الثقافي ومقولاته وعلاقاته سيما علاقته بالنقد الأدبي. إلى جانب علاقته بالدراسات الثقافية.

وفيما تعلق بالجانب الإجرائي. وسم الفصل الثالث بـــ: نسق الغيرية والتراسل الأجناسي، للكشف عن تمثيلات الغيرية في ظل الهُجنة السردية، تم التركيز على مكونين سرديين (الرحلي والسيرذاتي).

أما الفصل الرابع المعنون بـــ: نسق الجنوسة في الرواية الجزائرية التسعينية. فيرمي النظر في الأنساق الثقافية الراسخة والمتحولة التي تحكم علاقة الرجل بالمرأة، من خلال نص روائي ذكوري.

Abstract :

The study is characterized by: Algerian narrative between thread and identity in the 1990s. The answer to the problem is formulated as follows: - What are the cultural implications of the epistemological correspondence in the narrative text in the altruism format; that is، how did the agnostic fusion crystallize the ego relationship with others and the specific values of that relationship? - Does the text of a male novelist، called the liberal modernist، carries a visions of the female relationship with male that is different from what is in the dominant male mentality? The critique adopted by the study is what cultural criticism poses in terms of category، concepts and mechanisms to hold the three narrative texts: the lady of the place، the memory of the water، the North Sea balconies of the Algerian novelist WASSINI Laraj، as an act and a cultural event، to reveal its relationship to the cultural contexts and historical influences that have produced it. The study is divided into four chapters، along with an introduction and a conclusion that included the most important findings: In the first chapter، the approach of the concepts of the study and the monitoring of its semantic changes: the altruism، culture، cultural structure and identity. While the second chapter on cultural criticism tackle the theoretical foundation of this critical trend. has been concerned with the concept of cultural criticism and especially its relationship with literary criticism. As well as with cultural studies. With regard to the procedural aspect. The third chapter is stamped by the heterogeneity and technical components، to detect the representations of heterogeneity in the shadow of the narrative hybrids، was focused on the two narrative components(Rahli and Siri). Chapter four is entitled: The gender style in the post-colonial novel. To heel the established and shifting cultural patterns that govern the relationship of men to women، through a male narrative text