جامعة عبد الرحمن ميرة-بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة

خطوة في الجسد لحسين علام –أنموذجا–

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
أوشن فهيمة
بن سعدي أسية

إشراف الأستاذ:
عدنان فوضيل

لجنة المناقشة:

د. الهادي بوذيب أستاذ محاضر قسم (أ) .....رئيسا.
د.لونيس بن علي أستاذ محاضر قسم (أ).....ممتحنا.
أ. عدنان فوضيل أستاذ مساعد قسم (ب).....مشرفا.

تاريخ المناقشة 26جوان2018.

السنة الجامعية:2018/2017

إهداء

أهدي هذا البحث المتواضع مع خالص الشكر وجزيل الامتنان إلى:

والدي أطال الله بعمرهما ..

إلى جدتي حفظها الله ..

إلى إخوتي، ليليا، بوعلام، رحيم.

إلى كل عائلتي الداعمة والأصدقاء والأحباب.

إليكم جميعا .. أهدي هذا البحث.

فهيمة

إهداء

إلى الوالدين الكريمين، مصدر طاقتي وقوتي.

إلى من يساندني في حياتي، أختي وإخواني.

وإلى كلّ الأحبة.

إليهم أهدي جهدي هذا.

أسية

كلمة شكر

بداية نحمد الله كثيرا ونشكر فضله الذي منّ علينا بإنجاز هذا العمل المتواضع.

نتقدم بعظيم الشكر والامتنان للأستاذ المشرف على توجيهاته ونصائحه التي فتحت لنا أفاق لم نكن ندركها، وعلى الثقة التي منحنا إيّاها، وصبره علينا طيلة إنجاز هذا البحث فقد كان بحق نعم المشرف ونعم الأستاذ.

لكل الأساتذة الذين وقفوا إلى جانبنا وفتحوا لنا مكتباتهم الشخصية، التي كان لها كبير الأثر في إنجاز هذه المذكرة.

دون أن أنسى زملائنا وأصدقائنا الذين ساهموا وتحملوا شقاء السفر لتزويدنا بمراجع أفادتنا وأفادت البحث.

إلى كل من كان خير سند لنا، لكم منا عظيم شكرنا وامتناننا.

مقدّمة

انّطوت الرواية على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتّر الثّقافي العام، من خلال استحضارها لعوالم عدّة كالمعالم التاريخيّة والمظاهر الاجتماعيّة، والمعارف الفكريّة والممارسات الثقافيّة التي يمر بها المجتمع الجزائري.

فحسب عبد الله إبراهيم فهي السبيل الذي يدرك بها الروائي الأشياء، وهي الصيغة الأنسب لنقل نماذج السلوك وأحداث الحياة، فهي محفل ثقافي يستجيب ويلامس قضايا الإنسان المعاصر، ويواكب سيرورته عبر الأحداث التي شهدها، من خلال إعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها في ثنايا النص، ومن خلال تحويل جلّ الممارسات السّائدة إلى رموز واحالات تتيح له فرصة قول ما لا يمكن قوله مباشرة داخل النّص، عبر أنساق ثقافية تتحرك في المجال الثقافي لعصر النص.

ولوجود علاقة وثيقة بين الصور الذهنية والممارسات الثقافية المختلفة، استدعى الأمر تسجيل هذه الأنساق المهيمنة التي تساهم في تحريك الذائقة وتطعيم الإبداع.

وتبعا لما تقدّم، تمّ اختيار موضوع المذكّرة المعنون ب: **الأنساق الثقافيّة في الكتابة الروائيّة الجزائريّة المعاصرة خطوة في الجسد لحسين علام -أنموذجا**-لاعتقادنا أنّ هذا النّص يعبّر عن واقع المجتمع الجزائري في فترة التّسعينيات في تركيبته الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة ولاحتوائه مؤثرات دلالية وجمالية تزيد من انفتاح النص على فضاءات تأويلية واسعة.

هدفنا في هذه الدّراسة الوقوف على طبيعة توظيف الكاتب للمضمرات النسقيّة، والبحث في كيفيّة اشتغالها داخل النّص الرّوائي، ومعرفة مدى قدرته على استثمار العلامات الثقافية في إنتاج خطابه، من خلال تحليل دلالاته الفكريّة والإيديولوجيّة التي يحاول نقلها للمتلقّي، والبحث في المرجعيات الخارجيّة التي تساعدنا على إعطاء دلالة ومعنى لهذا النّص.

وعلى هذا الأساس انبثقت الإشكاليّة الأساسيّة للبحث، من خلال مجموعة من الأسئلة التي فرضتها فكرة الموضوع من مثل:

- هل تستطيع الرّواية أن تحمل أبعاد الثّقافة المتعدّدة؟، ماهي الأنساق التي تناولتها رواية "**خطوة في الجسد**" ؟، ماهية الأنساق المضمرة المتخفيّة التي يمكن أن تضمرها الرّواية تحت عباءة جماليتها ؟، ما هي الفجوات التي تتمركز فيها هذه الأنساق الثقافيّة في النّص؟، وإذا كان النّص يتمثّل كلّ هذه الأنساق الثقافيّة، فما هي غايته من ذلك؟

وترسم هذه التساؤلات منهج إجرائي ثقافي يليق بطبيعة الموضوع، الذي ينفتح على مناهج التأويل وتحليل الخطاب ومختلف العلوم الإنسانية المحيطة بالأدب، ليصاحب الاشتغال المعرفي للرواية، وليكشف عن الأنساق الثقافية الفاعلة فيها، وليستنطق مختلف إشاراتها الدلاليّة وفكّ رموزها.

وللإجابة عن الإشكاليات المطروحة، تمّ تحديد خطّة بحث متمثّلة من مقدّمة ومدخل نظري وفصلين وخاتمة:

حمل **المدخل النّظري** عنوان: "**خصوصيات الرّواية الجزائريّة المعاصرة**" لرصد أهمّ القضايا التي تطرّقت اليها الرّواية كأحد العوالم السرديّة التخيليّة، الأكثر استيعابا لتحولات الحركة الثقافية والاجتماعية، من خلال تفسير بنياتها بطريقة تعكس الواقع وتقوم بتعريته.

أمّا **الفصل الأول** الموسوم " **مفاهيم ومرجعيات النّقد الثّقافي** " خصّصناه لدراسة الجانب النّظري، والذي يتفرّع بدوره الى عناوين فرعيّة بتحديد مرجعيات النّقد الثّقافي ومفهومه عند الغرب والعرب، وكذلك ذكر الصراع القائم بين من أرادوا جعل النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي، وبين من أرادوا الإبقاء على النقد الأدبي، إلى الذين أرادوا التكامل بين هذين النقدين، كما حاولنا التركيز على مفهوم الثّقافة من منظوري الغربي والعربي، وصولا إلى مفهوم النّسق الثّقافي الذي يعتبر الحجر الأساس لبحثنا.

وفي **الفصل التّطبيقي** المعنون " **الأنساق الثقافية على مستوى رواية خطوة في الجسد**" ركّزنا على استقراء بعض الأنساق الثقافيّة الموجودة في ثناياها، من خلال وقوفنا على بعض

النماذج التي تمثل بعض الأنساق الثقافية منها: نسق المكان، نسق الزمن، نسق السلطة ونسق الهوية المأخوذة من الرواية، بالاعتماد على تشخيص البنيّة اللغويّة والاجتماعيّة.

ختمنا البحث بخاتمة، كانت بمثابة محصلة لبحثنا هذا، ولأهمّ النّتائج الواردة على مستوى الجوانب النظريّة والتطبيقيّة بمختلف فروعهما، من جهة أخرى إجابات عن إشكالات مطروحة سلفا.

ولنتمكّن من الإلمام بموضوع البحث بجانبيه النّظري والتطبيقي، اعتمدنا على بعض المصادر والمراجع منها"

- علا السّعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف من القرن العشرين، الوراق، الأردن، ط1، 2014.
- فنسنت ليتش، النّقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.
- آرثر أيزا برجر، النّقد الثّقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة العربية، القاهرة، ط1، 2003.
- عبد الله الغدامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2005.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، دت.
- شاكر نابلسي، جمالية المكان في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1994.

أمّا بالنّسبة للصّعوبات التي واجهتنا خلال انجاز هذا البحث، ضيق الحيز الزماني المخصّص لإعداده، والتي حالت دون قراءتنا لكلّ المصادر والمراجع المتعلّقة به، وحداثة تجربتنا في مجال النّقد الثّقافي بوصفه مجال جديد بالنسبة لنا، حيث كنّا نكتشف موضوع النّقد الثّقافي

ونطبّق عليه في نفس الوقت. صعوبة مسايرة شموليّة المنهج الذي يتطلّب منّا مرجعيّة معرفيّة معتبرة.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن أتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذ المشرّف الأستاذ **عدنان فوضيل** على كلّ التّشجيعات والتّوجيهات التي قدّمها لنا لننجز هذا البحث، ولكلّ من كان خير معيّن لنا.

المدخل
خصوصيات الرواية الجزائرية المعاصرة

استطاعت الرّواية خلال فترة قصيرة أن تترسّخ في ثقافة الإنسان العربي بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة، وأن تتصدّر سواها من الأجناس الأدبيّة، وأن تكون بامتياز ديوان العرب الجديد، نظرا لشيوعها واستطاعتها إثبات وجودها وانتزاع اعتراف الثّقافة الرسميّة لها.

فيمثّل فن الرّواية في عالم اليوم، أداة تعبيريّة فعّالة لكونها تحمل طاقة خاصّة، ممّا جعل الأدباء يعتمدونها في خطاباتهم وتواصلهم مع الآخرين، كوسيلة يلجؤون إليها " **لقول أشياء لا يستطيعون قولها في مقولاتهم الاعتياديّة.**"[1]

ومن هذا المنطلق فإنّ الرّواية وسيلة لقول الكثير من الحقائق بكيفيّة لائقة، قادرة على التّأثير في عقول الكثيرين، فهي كوخز لهم لينظروا حوليهم ليتأكّدوا ثم ليغيّروا شيئا بعد ذلك. إذ" **تشكّل فاعليّة لا تكتفي بأن تعكس العالم أو تضاعفه، بل تحاول خلق عالم بديل تحلّ فيه الكلمات محلّ الأشياء، ولذّة النّص محلّ لذات الجسد**"[2]، فخلقت أشكال إبداعيّة جديدة تبحث في الحياة وطرائق التّفكير، فهي تمثّل التّجربة الإنسانيّة، وتحتضن كلّ ما يقع في المجتمع الإنساني من صراعات وتناقضات في عمل ابداعي.

لا ريب أنّ الرّواية عمل فنّي صعب، يتطلّب موهبة حقيقيّة لدى الأديب، بالإضافة إلى خبرة فنيّة عميقة، كما تحتاج الكتابة الروائيّة إلى ثقافة شاملة، وتنفيذها يحتاج وقتا وجهدا كبيرا ومتّصلا[3]، فالرّواية بوصفها نصّاً تخيليّا غير منقطع الصلّة بما هو خارجه، تعكس في بعض جوانبها علاقات اجتماعيّة، فلم يعد المبدع مبدعا بسيطا، بل غدا مثقّفا يستند إلى مرجعيات سابقة خارج مجاله الإبداعي، من خلال انفتاح السّرد على عوالم معرفيّة أخرى.

---

[1]– رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، فلسطين، ط1، 2003، ص25.

[2]– علي حرب، الممنوع و الممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص12.

[3] – حلمي محمد القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، دراسة تطبيقية، العلم والإيمان، الرياض، ط1، 2008، ص18. بتصرف.

في فترة السّبعينات في **الجزائر**، احتوت الرّواية مفاهيم التغيّر الذي حصل في المجتمع عندما كانت مثلها مثل المشاريع والأفكار الإيديولوجيّة التي سيطرت على السّاحة آنذاك، ورصدت في متنها السّردي هذا الوضع الذي حدّده إطار الواقع السّياسي والاجتماعي المهيمن في بيئة الأديب. فالإيديولوجيا "**تسق من العلاقات، والنّسق لا يتأسّس في ذاته إلاّ من خلال التناقضات ومادّتها الأساسيّة هي الأفكار الإيديولوجيّة سلفا في الواقع**"[1]، فالإيديولوجيا بأنظمتها تخترق العمل الأدبي، ليصبح مجال الإبداع حقلا من حقول الممارسة الإيديولوجيّة.

فالرّواية الجزائريّة في السّبعينات عرفت وضع خاص" **إذ أنّها ولدت في أحضان فضاء أدبي يساري متميّز بثّقافة الغائية، ثقافة فقيرة (...)، ومرد ذلك قد يكون قصور الفاعليّة الإبداعيّة في امتلاك المعرفة الأدبيّة لهذا الفنّ العميق، نتيجة محاصرة الفعل الذّاتي والحريّة الفرديّة في الكتابة من قبل السّياسي والإيديولوجي، الذي أرخى سدوله على الجوّ الثّقافي العام.**"[2]

للإيديولوجيا علاقة مباشرة بالمجتمع، من خلال توجيه البنيات الفكريّة له وفق ما يخدم مصالحها. بمعنى أخر الطّبقة الحاكمة لا تقبل غير أفكارها، ولا تقبل بمن يتجاوز هذه الأفكار فهي تبني العالم وفق تصوّراتها.

أمّا **الرّواية** الجزائريّة المعاصرة شهدت تطوّرا وتغيّرا في مكوّناتها الأساسيّة على مستوى المضمون والوظيفة، ممّا أكسبها دلالات رمزيّة غيّرت وجهتها، فلم تعد حبيسة تلك النّظرة الإيديولوجيّة، أين عرفت الجزائر وضعا مغايرا بظهور التعدديّة الحزبيّة، وصولا إلى العشريّة الحمراء، وهذا تزامنا مع أوضاع عربيّة وإسلاميّة جديدة كالعولمة وظهور المشروع الدّولي لأمركة

---

[1] – حميد الحميداني، النقد الرّوائي والاديولوجيا، من سيسيولوجيا الرواية إلى سسيولوجيا النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 42.

[2]– جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2008-2009 ص 25.

العالم، وكذا انتشار الخطاب السّلفي التّكفيري. هذا الوضع الجديد فتح بابا واسعا أمام النّص الرّوائي الجزائري المعاصر، ليغيّر من تركيبته ويخرجه من شرنقة الإيديولوجيات، ويصبح نص ما بعد حداثي.[1]

إذن تتميّز الرّواية الجديدة بكونها ترفض بعض القواعد وبعض القيم وبعض الجماليات التي كانت سائدة، لتتماشى مع التوتّر الذي يعاني منه الإنسان المعاصر، فأيّ نص روائي لا يمكن قراءته إلاّ في الظروف التي أنتجته، فهي نتاج " **للخلل والسّقوط وانهيار قيم المجتمع ونتاج الفساد السّياسي والمعنوي والمادّي، والتذبذب الحادّ نتاج ثقافة الكراهيّة التي انتشرت في مختلف بيئات المجتمع (...)، وفقدان الشّعور بالأمن والقناعة والاستقرار النّفسي والمجتمعي.**"[2]

من هنا فإنّ الرّواية الجزائريّة المعاصرة عملت على مصّ واحتواء كلّ هذا التمزّق والانقسام الحاصل في عمق المجتمع، لتصير مصدر للوعي، فهو الموضوع الأكبر الذي يمكن لمسه في روايات تلك الفترة، إذ لم تعد حياة الإنسان هي الموضوع، وإنّما أصبح الوعي بالإنسانيّة والإنسان بتطوره وضعفه وانهزاماته هو الموضوع، إنسان الألفيّة الثالثة بكلّ ما يحمله من توتّرات تهدّد وجوده، وصراعات تتحكّم في مساراته، وعولمة تطارده أينما حلّ وارتحل، ورصد علاقات البشر الداخليّة في علاقة الإنسان بنفسه وعلاقته بالآخر. [3]

---

[1]– طارق بوحالة، الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، اليوم الدراسي الوطني حول السرد، فلسفة السرد، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، مقال أدبي،10–04–2016، ص2. بتصرف.

[2]– علا سعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق، الأردن، ط1، 2014، ص276.

[3]– محمد الربيع، الوجود و الإبداع في كتاب السرد و أسئلة الكينونة ،جريدة الوطن ،العدد 6347، فيفري 2013. بتصرف.

وهذه الخصوصيّة التي شكّلتها الرّواية الجزائريّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين جعلتها تستقلّ بكينونتها عن نظيرتها العربيّة والغربيّة، فوسمتها مواضيع وقضايا خاصّة بها في جانب محاولتها للتّجديد.

ومن التيمات المركزيّة في النّص الرّوائي الجزائري المعاصر، تمضهرات العشريّة السّوداء التي مرّت بها البلاد، نجد أنّ لغة العنف هي المسيطرة عليها، كلمات تحمل معاني القتل والألم من شأنها أن توصل إلى المتلقّي الإحساس ببشاعة ذلك الوضع. ومن الطّبيعي أن تتناسب مفردات اللّغة المستخدمة مع طبيعة الموضوع والأحداث، التي يمكن مقاربتها من الوجهة الثقافيّة كمنتوج فترة جديدة على الجزائر والجزائريين.[1]

فالرّواية الجزائريّة المعاصرة أخذت منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وانعكاساتها بوصفها الإطار الزّماني والاجتماعي الذي تحرّك منه الكُتاب، لتصوير الأحداث والصّراع الحاصل.

ومن النماذج الروائيّة التي أحاطت بقضيّة الإنسان الجزائري، ومعاناته جراء تلك الأحداث المأساويّة التي تعتبر كآخر منغرس في جسد الأمّة نذكر: " **الشّمعة والدهاليز للطاهر وطار**" "**سيّدة المقام**"، "**لواسيني الأعرج**"، "**تيممون**" "**لرشيد بوجدرة**"، "**فتاوى زمن الموت**" "**لإبراهيم سعدي**"، "**المراسم والجنائز**" "**لبشير مفتي**"، "**الورم**" "**لمحمد ساري**".

اشتغلت المتون الروائيّة على إماطة اللّثام وكشف الفئات المتضرّرة التي كانت الضحيّة. ففي النّصوص الجديدة " **يلتقي الفرد المأزوم، المقهور المتروك على حساب بالسّياسة مشخّصة في واقع مسدود الأفاق، فلا يعود يحسّ بالانتماء إلى الوطن أو المجتمع، بل يسعى إلى شقّ طريق له وسط كتل بشريّة تحكمها قوانين الغاب بعيداً عن التّعاليم والمواثيق والدّساتير**

[1]– سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دار الفراشة، الكويت، ط1، 2010، ص 99. بتصرف.

التي سيطرتها مؤسّسات تحمي نفسها وتؤيّد استمرار حكامها"[1]، هذا النّمط الرّوائي قادر على استيعاب تلك العقد الاجتماعيّة للفرد الجزائري.

كما نجد أنّ العمل الرّوائي يسعى إلى مناهضة شتى القيم السّلبية في المجتمع، في كفاحه ضدّ عبودية المرأة، حين أعلنت بعض الكتابات الروائيّة رفضها " **لقهر إذلال الذّات والتّمييز بين المرأة والرجل وهدر بشريتها وحقوقها**"[2]، ونذكر على سبيل المثال الرّوائية "**فضيلة الفاروق**" في روايتها "**تاء الخجل**" التي تعالج فيها معاناة المرأة في مجتمع ذكوري سلطوي ونظرته الدونيّة والاحتقاريّة لها.

كما كافح الرّوائي على تحرير المجتمع من" **ربقة العادات والتقاليد البالية والمفاهيم الخاطئة، فقد ظهر اتجاه مضاد كنتاج عن الانفتاح المجتمعي على الفكر الغربي والتطلّع الاستهلاكي الحسّي، يضع النّموذج المثالي الخطأ في المجتمع ويكشف الفساد والعهر والفقر ويؤصل وجودها في المجتمع**" [3]، فتعتبر الرّواية مظهر من مظاهر التّنمية الاجتماعيّة، توقض الناس من سباتهم وتنير عقولهم، ولتكون وسيلة للتغيير والتقدّم والتحرّر.

إضافة إلى هذا فإنّ النّص الرّوائي الجزائري المعاصر طرح مجموعة من الأسئلة الجديدة على " **الصّراع الأيديولوجي وتمظهرات العنف و التعصب الديني و الصراع السياسي.**"[4]إضافة إلى العديد من الأسئلة الأخرى المنفتحة على الثقافة بمفهومها الواسع .

وقد كان الرّوائي الجزائري دائما ثائر من أجل تحقيق الحقّ وإبطال الباطل، فهو صوت من أصوات وطنه، الذي هو جزء لا يتجزّأ من هويّته، هو يدافع عن المحرومين والمظلومين، يندّد بالطّغاة، يروي عطش الفقراء، ويسدّد رمق الجوعى، يحدث انقلابات مجتمعيّة ونفسيّة وسياسيّة

---

[1]– محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد دار الصدى، الامارات العربية، ط1، 2011، ص 65.

[2]– علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية، ص149.

3)– المرجع نفسه، ص139.

[4]– طارق بوحالة، الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، ص7.

يخاطب كلّ الفئات المحرومة، فهو المتحدّث الرّسمي باسمهم يرفض التسلّط والديكتاتوريّة، يقبل العدل ويسمّو إلى الفضيلة ويتحلّى بالشفافيّة.[1]

فالأقلام الجزائريّة اهتمّت في المقام الأوّل بالطّبقة المغلوبة عن أمرها، فعبّرت عن آمالها وتطلّعاتها، فالأديب ابن مجتمعه يتأثّر بما يتأثّر به أفراد المجتمع، وينعكس على صفحة إبداعه ما يسود في المجتمع.

ممّا سبق نستنتج أنّ مواضيع الرّوايات الجزائريّة قد تنوّعت وساهمت في صياغة رؤية مغايرة، وأثارت أسئلة جديدة وقضايا ذات قيمة تستجيب لعمق الواقع الجزائري وتحوّلاته الكبرى. محاولا إسماع أصوات الذّات واكتشاف العالم من خلال واقعه الجديد، الذي يعد منهل إبداعي وثقافي، من هنا بدأ الكتاب يتجهّون صوبا نحو معالجتها في عمل تخيّلي يزخر بأنساق ثقافيّة مختلفة، من خلال طرح أسئلة عنه، ولما لا محاولة إيجاد حلول لها.

لتبقى الكتابة الروائيّة صورة واضحة ترسمها حركة المتغيّرات الاجتماعيّة والحضريّة التي أفرزها التطوّر الحاصل، فصارت التجارب الفنيّة بمختلف خصوصياتها ومضامينها تخضع في جدولها مع هذه التطوّرات لواقع مستجد، تلاحقه وتسجّله وتصوغه في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتشخّص وتصف وتسرد.[2]

كما تبقى الكتابة الروائيّة الجزائريّة المعاصرة وثائق غير رسميّة في تسجيل التّاريخ السوي والذّاكرة الجماعيّة، فبلورت الواقع الجزائري بشتى أبعاده ورصدته رصدا دقيقا. فكانت بمثابة تأريخ

---

[1]– علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية، ص37. بتصرف.

[2]– عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتورا، جامعة وهران، 2011 2012، ص3. بتصرف.

لمراحل متنوعة زاحمه بالانهيارات والإخفاقات والانكسارات، هذا ما جعلها تحمل بعدا توثيقيّا أو أرشيفا لمراحل التطوّر التي مرّت بها البلاد.[1]

ولعلّ هذا التحوّل في تشييد نص روائي مختلف، هو تحوّل في أنماط الوعي والتّعبير لدى الرّوائي الجزائري المنتمي إلى جيل جديد، يتطلّع إلى تمثيل تحوّلات الواقع ونظيرتها في الأحاسيس والوعي في أشكال الصّراعات داخل هذا الواقع. فاستجابت لها الكتابة الروائيّة لاحتوائها لمضامين جزائريّة نتيجة لتفعيل الخيال وتفجير المتخيّل السّردي في خصوصياته وأبعاده، ومن ثمّ يستثمره المتخيّل الرّوائي ليجعله نافذة يمكنه من خلالها الإطلالة على عوالم ظلّت في حكم المسكوت عنه والمهمش والمقصي من التّفكير.[2]

فهذه النّظرة الجادّة للخطاب الرّوائي الجزائري في تحديثه الموضوعي أنقذه من المضامين المستهلكة، ممّا جعل جلّ الأعمال الروائيّة المعاصرة تنطبع بنوع من الواقعيّة في الغالب الأعم.

وإنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ للخطاب السّردي الجزائري المعاصر سلطات يحاول ممارستها وأهداف يسعى لتحقيقها، لكنّه يصرح ببعض مقاصده، ولا يبوح ببعضها الأخر، مما يجعل هذا الجنس الروائي يزخر بأنساق معرفية لها القدرة على تمثل الواقع، يتداخل فيها ما هو اجتماعي وما هو ثقافي.

فمقابل هذه الأسئلة الجديدة التي تطرحها الرواية حول الثقافة والمجتمع، سعى النّقد كذلك لتحويل من نفسه من خلال السعي لاكتساب أدوات ومناهج أخرى، تصوغ له مشروعيته الجديدة

---

[1]– علا سعيد حسان، نظرية الرواية العربية، ص 111. بتصرف.

[2]– عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، ص7. بتصرف.

ضمن الواقع الراهن. وتجاوز الإطار الجمالي للنصوص، من أجل الكشف على ما لم يكن معروفا وإيصاله بين العام والخاص.[1]

إذا كانت الرّواية الجزائريّة المعاصرة تعرف كل هذه الأنساق الفكريّة والمعرفيّة، وإذا كان المضمر علامة متميّزة في مسيرة العمل الروائي، من خلال اللجوء إلى الرّمز تحت الحاح الظروف السياسيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، فكان للنّقد الثّقافي ما يقوله عندما يستثمر أدواته باحثا عن هذه الأنساق المضمرة.

[1]– فتحي بوخالفة، شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 102–103. بتصرف.

الفصل الأول

مفاهيم ومرجعيات النّقد الثّقافي

نبذة تاريخية

النّقد الثّقافي وبعث الصراع

مفهوم الثّقافة

النّقد الثّقافي واحتضان مفهوم النسق

نبذة تاريخية:

هناك جدل واسع في الأوساط النقديّة حول مناهج قراءة النّصوص الأدبية، إذ ظهرت مناهج نقديّة لا تهتم بالمرجعيّات الخارجيّة للنّص، بل تعمل على استخراج الميزات الجماليّة للنّص، لكن في المقابل تركت خبايا وأبواب مسدودة تنتظر فتحًا وتنقيبًا.

لذا أرهصت اجتهادات نقديّة متواصلة تساير عجلة الإبداع والحداثة، فتولّدت عدد من التيارات النقديّة التي تعمل على نفي سلطة النّص، وتعمل على ربط هذا الأخير بسياقاته المنتجة. وهذه الاتّجاهات يمكن اعتبارها جزيئات ممهّدة **للنّقد الثّقافي** [1]، كطريقة في القراءة تعتمد على الجمع بين كلّ الآليات العلميّة والفنيّة والثقافيّة.

فالنّقد الثّقافي يعدّ من أحدث التّوجيهات النقديّة والمعرفيّة التي عرفها العالم الغربي، حسب تقدير بعض الباحثين يعود إلى " **القرن الثامن عشر، غير أنّ بعض التغيّرات الحديثة لاسيما مع مجيء النّصف الثاني من القرن العشرين أخذت تكسبه سيمات محدّدة على المستويين المعرفي والمنهجي، لتفصله من ثم عن غيره من الألوان النقديّة بوصفه لونا مستقلاً مع بداية التّسعينات من القرن الماضي.**"[2]

فلا تنطلق أيُّ دراسة من عدم، فرغم حداثة المصطلح إلاّ أنّ هذا لا يسمح لنا أن ننفي جهود ودراسات قبليّة ممهّدة له ليكون فرعا نقديًّا مستقلاً لاحقاً.

وإحدى الإشارات المبكّرة والمهمّة إلى **النّقد الثّقافي** " **ترد في مقالة شهيرة للمفكّر الألماني اليهودي تيودور أدورنو تعود إلى 1949م عنوانها النّقد الثّقافي والمجتمع، وفي تلك المقالة هجوم على ذلك اللّون من النّشاط، الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبيّة عند نهاية القرن**

---

[1]– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النّص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2003، ص 222–223. بتصرف.

[2]– ميجان الرويلي و سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002 ص306.

التّاسع عشر، بوصفه نقدا بورجوازيًّا يمثّل مسلمات الثّقافة السّائدة يبعدها عن الرّوح الحقيقيّة للنّقد، وما فيها من نزوح سلطوي سائد والمقبول عند الأكثرية."[1]

فقد كانت الدّراسات في البداية في أوروبا تتّجه نحو الأدب النخبوي فقط، وكان هذا التاريخ إرهاص أولي لكسر سلطة النّص الأدبي أولا، وبداية وإحلال مفهوم النّص الثّقافي ثانيا، فقد " **كان المؤتمر الذي نظّمه الاتّحاد القومي للمعلّمين حول الثّقافة الشعبيّة ووسائل الإعلام 1960م من الأحداث المبكّرة التي شكّلت علامة فارقة حول تحوّل الاهتمام بعيدا عن الأدب الرّسمي المعتمد بالاتّجاه الثّقافة الشعبيّة، وكان هذا التحوّل أساسيّا للدراسات الثقافيّة المبكّرة."** [2]

تعتبر ممارسات هذا المؤتمر نقطة تحويل لإدخال الثّقافة الشعبيّة في محور اهتمام دّائرة الدّراسات الثقافيّة ودراسات ما بعد الحداثة بصفة عامّة، التي ساهمت بدورها في إلغاء مركزيّة النخبوي الذي سيطر على المؤسّسات الأكاديميّة لفترة طويلة.

وممّن ظهرت أيضا تسمية **النّقد الثّقافي** في كتاباتهم الفيلسوف الألماني "**يورغن هابرماس**" في كتابه المعنون" **المحافظون الجدد: النّقد الثّقافي والحوار التّاريخي**" حيث لم يعن في كتابه بتجديد المفهوم بل اكتفى بدلالة العامّة الشّائعة التي تضمّنتها كتابات "**أدورنو**" من قبل. وكذلك الأمر بنسبة للمؤرّخ الأمريكي "**هيدن وايت**" بعنوان "**بلاغية الخطاب: مقالات في النّقد الثّقافي 1978م**" والذي توصّل من خلالها إلى نتيجة مفادها عدم الاختلاف بين بلاغيات الخطاب الموظّفة في العلوم الإنسانية والأدب، وعدّ تحليله لذلك الدّاخل الخطابي نوعا من **النّقد الثّقافي.**[3]

لكن الظّهور الفعلي والحقيقي **للنّقد الثّقافي** لم يكن إلاّ في منتصف الثمانيات من القرن العشرين(1985) في الولايات المتّحدة الأمريكيّة بدرجة كبيرة على يد كتابها وبعض المفكّرين

---

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص306.

[2]– كريس ويدن، المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، ضمن موسوعات كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، تر: هاني حلمي حنفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ط1، 2005، ص246.

[3]– ميجان رويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص307. بتصرف.

الفرنسيين والألمان والرّوس مثل "**جان بودرياد**"،"**ميشال فوكو**"،" **جاك دريدا**"،" **جان فرنسوا**"، "**كلود ليفي شتراوس**"،" **لويس ألتوسير**". [1]

وتبلور منهجيًّا على يد النّاقد الأمريكي" **فنسنت ليتش** " الذي أصدر سنة 1992 كتابا قيما بعنوان " **النّقد الثّقافي: نظريّة الأدب لما بعد الحداثة**" حيث أطلق مصطلح **النّقد الثّقافي** "**مسمّيا مشروعه النّقدي بهذا الاسم تحديدا وبجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيويّة حيث نشأ الاهتمام بالخطاب ليس بما أنّه خطاب، وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب ولكنّه أيضا تغيير منهج التّحليل، والسّياسة والمؤسساتيّة من دون أن يتخلى عن مناهج تحليل أدبي نقدي.**" [2]

فلم يكتمل نمو **النّقد الثّقافي** إلاّ على يد "**فنسنت ليتش**"، وجاء مصطلحه هذا من خلال تعامله مع الخطابات في ظل رؤية ثقافيّة، تستكشف ما هو غير مؤسّساتي وما هو غير جمالي.

فهذه إذن كانت الإرهاصات الأولى **للنّقد الثّقافي** في المشهد الغربي، أمّا في المشهد العربي فنلمس له حضور مع بدايات القرن الحالي من خلال دراسات النّاقد السّعودي "**عبد الله الغذامي**" التي ترجمها في كتابه "**النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**" سنة 2000.

كانت " **محاولة الغذامي تمثّل مسعى جاد لاستكشاف مشكلات عميقة في الثّقافة العربيّة من خلال أدوات النّقد الثّقافي وهي من ثم جديرة بوقفة أطول. ولعلّ ما يلاحظ هو أنّ المؤلّف اعتمد في محاولته على ليتش بشكل خاص، و إن أورد في بداية كتابه عرضا لبعض تطوّرات الفكر الغربي النّقدي ما بعد البنيوي، ممّا يتّصل بالنّقد الثّقافي و ما يمكن اعتباره**

[1]– آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص65. بتصرف.

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص31-32.

سياقا غربيا للكتاب، مع أنّ تفاصيل ذلك العرض ما لا يتّضح للقارئ مدى صلته بمحور اهتمام المؤلّف وهو نقد الشّعر العربي بوصفه مكمنا للأنساق الثقافيّة العربيّة."[1]

يعتبر **النّقد الثّقافي** الذي أتى به "**الغذامي**" إلى حقل الدّراسات الثقافيّة العربيّة كأداة جديدة ساهمت في غناءها، إلاّ أنّها لا تفكّ بدورها من التأثير الغربي.

فقد حظي هذا المنهج الجديد باهتمام متزايد من أجل الكشف عن مواطن الجدّة وعن مكامن الخلل فيه، وتوالت دراسات نقاد العرب بعد ذلك متبنيين مقولاته بغية قراءة النّصوص الأدبيّة قراءة ثقافيّة. وليصلنا **النّقد الثّقافي** بصورته هذه، نهل في طريقه من مجموعة من المقاربات المتعدّدة الاختصاصات، التي تصبّ كلّها في الحقل الثّقافي، وخدمة للأنساق المضمرة.

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 309–310.

1. مرجعيات النّقد الثّقافي:

أ. الدّراسات الثقافيّة:

ظهرت **الدّراسات الثقافيّة** باعتبارها مجالا معرفيًّا ونقديًّا مع بداية السّتينيات من القرن العشرين حيث " **شرع مركز الدّراسات الثقافيّة المعاصرة بجامعة برمنغهام Birimingham في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدّراسات الثقافيّة**" [1]، وقد عرف هذا المركز تطوّرات وتحوّلات عديدة، بغية تحويل الاهتمام إلى **دراسات ثقافيّة** متصاحبة مع النّظريات النقديّة النصيّة وتحولات ما بعد البنيويّة.

فالدّراسات الثّقافية تقتبس ما تحتاجه من أيّة قاعدة بحثيّة كانت، وتكيّفه من أجل أن يتلاءم مع الأغراض الخاصّة بها " **فهي ليست شيئا واحدًا و إنّما هي عدّة أشياء، حيث تتّخذ موقف المنظر الطّبيعي العقلاني والأكاديمي من القواعد القديمة الوضعيّة، إلى النّزعات السياسيّة الجديدة و الممارسات العقلانيّة و أنماط البحث و التّحقيق(...)، و تنتقل من مجال إلى أخر و من منبع إلى أخر، و من منهج إلى آخر تبعا لاهتماماتها و دوافعها**"[2]، والنّص في النّهاية يتشكّل من تقاطعات و تعقيدات كثيرة، يحوي رسائل مبطّنة أو ممارسات دلاليّة نابعة من الثّقافة بمفهومها الواسع.

ومن أهم ما تعنى به **الدّراسات الثقافيّة** دراسة العلاقات المتشعّبة بين أشكال النّصوص والممارسات الثقافيّة، حيث تتعامل مع مجال واسع من النّظريات، وتجمع بين مجموعة من المناهج التي تشارك في رسمها.

---

[1]– آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، ص31.

[2]– زيودين ساردار و بورين قان لون، الدراسات الثقافية، تر وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، ص 12.

ب.التاريخانيّة:

شاع في الدّراسات النقديّة والأدبيّة المعاصرة مصطلح جديد **التاريخانيّة**، الذي أتى به "**غرينبلات**" بوصفها منهجا بحثيًّا تحليليًّا، بمثابة تطوير للإجراءات القرائيّة لدراسة النّصوص الأدبيّة ضمن سياقها التّاريخي والثّقافي، لتبرز صراع القوى الاجتماعيّة في تشكيل النّص، وحيث تتغيّر الدلالات وتتضارب حسب المتغيّرات التاريخيّة والثقافيّة.[1]

تعمل **التاريخانيّة** على تحليل الإنتاج الأدبي من خلال البحث في الظّروف والعوامل **التاريخيّة**، من خلال استعادة القيم الثقافيّة التي امتصها النّص في مختلف مراحله، من أجل الكشف عن طبيعة التّشكيلات الاجتماعيّة، ومعرفة موقع النّص في تلك الحقبة **التاريخيّة**.

كما تركّز " **بشكل واضح على التّمايز الثّقافي بين الطّبقات الاجتماعيّة وهذا يعني بصورة مباشر أنّه تحليل لطرائق إنتاج الخطاب وآليات تشكّله من قبل السّلطة، التي تسيّر كلّ التّجارب الإنسانيّة في الوقت التي تترف فيه هذه السّلطة إلى فكرة الهيمنة على حدّ تعبير فوكو.**" [2]

فقراءة النّصوص والخطابات في ضوء **تاريخانيّة** جديدة، يعني اكتشاف الأنساق الثقافيّة المضمرة، وانتقاد المؤسّسات السياسيّة المهيّمنة وتّغير المقولات المركزيّة السّائدة، فهي عملية تفاوض مستمرّة.

ومن هنا يتبيّن أنّ تدابير **التاريخانيّة** قائمة على البحث في كيفية معالجة " **مجتمع ما ماضيه ويتعالج به. بمعنى أوسع، يستخدم فيه تدابير التاريخانيّة للإشارة إلى طريقة وعي الذّات من قبل جماعة بشريّة(...)، وبصورة أدق، على المفهوم أن يتمكّن من تقديم أداة**

---

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص80. بتصرف.

[2]– يوسف عليمات، جمالية التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن،ط1، 2004، ص30.

من أجل مقارنة أنماط تاريخيّة مختلفة (...)، من أجل تسليط الضّوء على أنماط العلاقة مع الزمان."[1]

تهدف **التاريخانيّة** إلى ما هو أبعد من النّص، من خلال إحاطته بكل السّياقات التاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، وبالتالي تأويلها تأويلا متعدّداً.

ت.الماديّة الثقافيّة:

الماديّة الثقافيّة أحد الدّراسات التي ساعدت في إنضاج **النّقد الثّقافي**، فهي منهج يتعامل مع الأدب بمختلف سياقاته، كما أنّها تؤكّد على ضرورة التّفاعل بين الإبداعات الثقافيّة مثل الأدب، وبين سياقاتها التاريخيّة، بما فيها العناصر الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة.[2]

وهذا ليس بمعنى الاهتمام بالسّياق الخارجي للنّص، وإنّما البحث عن العناصر السياقيّة داخل النّص ذات الاتّجاه الثّقافي.

وقد ظهرت في بريطانيا في أواخر السّبعينيات إذ صاغه "**ريموند ويليامز**" من خلال كتابه "**الماركسيّة والأدب**"، وقد سعى من خلال مقالاته المعنونة "**مشكلات في الماديّة الثقافيّة**" 1980 بصورة مباشرة أكثر من ذي قبل في إدراج تطوّره الفكري والشخصي بسياق تاريخي أكثر امتدادا للنظريّة الماركسيّة في القرن العشرين[3]، وقد اجتمعت فيها أشكال الماركسيّة والبنيويّة وما بعد البنيويّة كلها في سلسلة اتسمت حلقاتها بتتبع سيرورة الإنتاج الأدبي.

كما أنّ **الماديّة الثقافيّة** عبارة عن عملية إنتاج تخصّ ممارسات معيّنة سواء كانت اجتماعيّة أو ماديّة، كما تخصّ كذلك إنتاج الفنون باعتبارها وعي عملي مادي. لذا فهي تقوّض في " **السّياق التاريخي ما ينسب تقليديًّا إلى النّص الأدبي من دلالة قائمة على ذاتها مستقلّة**

---

[1]– فرانسوا هارتوغ ، تدابير التاريخانية الحاضريّة وتجارب الزمان، تر: بدر الدين عرودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010، ص 31.

[2]– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص223. بتصرف.

[3]– جون دراكاكيس، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر: هاني حلمي حنفي، ص74. بتصرف.

عن الواقع، متعالية عليه، إذ يسمح لنا هذا السّياق باستعادة تواريخ النّص، ينتزع النّقد النظري النّص من النّقد المحايث المعتقل داخل حدود التفاصيل الأدبيّة للنّص فلا يسعى إلى إعادة إنتاج نصّه بشروطه الخاصّة (...)، وهذا هو ما تنطلق عليه الماديّة الثقافيّة." [1]

هذا بدون أن نتغاضى عن إسهامات الماركسيّة الجديدة التي تعتبر من أهم العوامل التي غيرت الدّراسات الثقافيّة النقديّة الأدبيّة في تناولها للواقع، خاصّة ما يعرف بنظريّة الانعكاس تلك النظريّة التي ترى أنّ النّص الأدبي يعكس تماما كما تعكس المرآة الأشياء حقائق الواقع الاقتصادي والعلاقات الاجتماعيّة، ثم محاسبة النّص نقديًا على هذا الأساس.

ث.خطاب ما بعد الكولونياليّة:

تعتبر نظريّة الخطاب **ما بعد الكولونياليّة** من المراجع الأساسيّة في تكوين **النّقد الثّقافي** الذي يُعدّ خطاب نقدي يتناول الآثار الثقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة التي خلفتها الاستعماريّة على الشّعوب والدول، فهذا الحقل تربّع على اهتمامه جملة من أبرز المفكّرين والنّقاد خاصّة المعروفين بالثالوث المقدّس الذين هم: "**هومي بابا**"،"**غاياتري سبيفاك**"،"**إدوارد سعيد**". فهي تعمل على تفكيك الأسس المعرفيّة **للخطاب الكولنيالي** وعلاقته بالسّلطة كونه " **ليس ثمة شكلاً ونشاط عقلي أو ثقافي بريء من الصلة الوثيقة بتراتب السلطة، الأمر الذي يكشف عن التواطؤ بين أشكال التمثيل الأدبي والسلطة الكولنيالية.**" [2]

من هنا تظهر ضرورة اقتفاء الأثر السّياسي للكتابة، عبر قراءة ثقافيّة تعيد النّقد إلى الواقع فالنّص هو حادثة ثقافيّة لا بد من ربطها بمظاهر الحياة السياسيّة والثقافيّة.

فالخطاب الكولونيالي جاء كردّة فعل من طرف الشّعوب المستعمرة إزاء المستعمر، الذي مارس جلّ أنواع الإقصاء والتّهميش، فعالجوا في كتباتهم هذه السّلطة. فقام النّقد **ما بعد**

---

[1]– جون دراكاكيس، المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، تر: هاني حلمي حنفي ، ص 79–80.

[2]– فردوس عظيم، المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، ترجمة شعبان مكاوي، ص339.

الكولونيالي " بالرّبط بين الكولونياليّة والأشكال الأدبيّة(...)، وعندها لا يتوقّف النّقد الأدبي ما بعد الكولونيالي عند قراءة النّصوص في البحث عن مضامينها، بل يتجاوز ذلك إلى التّقنيات المستخدمة وأشكال التمثّل الأدبي، فإنّه يكشف مدى تغلغل الثّقافة الكولونياليّة وهو تغلغل لا يقتصر على النّصوص التي تتناول بشكل مباشر مواضيع كولونياليّة."[1]

وعليه **نظريّة ما بعد الكولونياليّة** هي عبارة عن مقاربة نقديّة تعمل على دراسة تعامل الغرب مع الشّرق، من خلال قراءة **الخطاب الكولونيالي** في جميع مكوّناته الفكريّة، بغية استكشاف الأنساق الثقافيّة المؤسساتيّة المضمرة التي تتحكّم في هذا الخطاب المركزي.

ج. النّقد النّسوي:

ظهر **النّقد النّسوي** كخطاب منظّم في ستّينيات القرن الماضي، ردّاً على تهميش إبداع المرأة و محاولته لإعطائها دورا أكثر فعاليّة في النّتاج الأدبي، من حيث الكتابة و القراءة، وقد ارتبط في بداياته بحركات تحرير المرأة في العالم الغربي التي طالبت بحقوقها، فكانت بداية هذا النّقد في الولايات المتّحدة الأمريكيّة و انجلترا ف " **ركّزت الكتابات النظريّة المنشغلة بمطالب النّساء و حقوقهن على قضيّة التّمثيل، فأعربت عن احتجاجها على حرمان المرأة من حقها السّياسي في الوقت نفسه الذي تحدث فيه القوّة الخادعة للأدب في نشر أفكار تحطّ من المرأة.**" [2]

فهذا النّقد بشكل عام يهتم بالإبداع النّسائي الذي يهدف المرأة كاتبة ومكتوبا عنها في الثّقافة والإبداع، محاولا بذلك إعطاء المرأة حضورا أكثر في النّتاج الأدبي في ظل التّحقير والتّهميش الذي طالها من المؤسّسة الأدبيّة، بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرّخين من الذّكور على هذا المجال.

---

[1]– فردوس عظيم، المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، تر: شعبان مكاوي، ص349.

[2]– كريستا نلووف، المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، تر: فاتن موسى، ص302.

أمّا "**أيزا برجر آرثر**" فيرى أنّ **للنّقد النّسوي** ثلاثة أوجه " **الجذري الجوهري التي أضعها موضع الاعتبار وهي وثيقة الصلّة بعمليات التّواصل تشمل البنية الاجتماعيّة للمعرفة والمعلومات، ولا سيما تلك الادعاءات المتعلّقة بالجنوسة ودور اللّغة في ترسيخ اللاّمساواة في الجنوسة، وكذلك مفاهيم الاختلاف بوصفها تحدّ للفلسفات الذكوريّة والتّأكيدات التي تدور على شمولية الحالة الإنسانيّة والمرتبطة بواقع المنهجيّة السياسيّة.**" [1]

فأهداف **النّقد النّسوي** ترمي إلى خلخلة المفاهيم الاجتماعيّة والتقليديّة القائمة على التّمييز الوظيفي بين الرّجل والمرأة على أساس بيولوجي.

2. روافد النّقد الثّقافي:

استفاد **النّقد الثّقافي** نظريّا وتطبيقيّا من مختلف العلوم الإنسانيّة التي ترصد النّشاط الإنساني، من علم النّفس، علم الاجتماع وعلم العلامات وغيرها.

أ. علم النفس:

يساهم بكلّ إجراءاته وأفكاره في تحليل النّصوص والأعمال الفنيّة والظواهر الثقافيّة، بهدف الوقوف على الفلتات التي تسقط لا شعوريّا ضمن أنساق مضمرة متواجدة خلف البناء اللّغوي "**حيث تمكننا نظريّة التّحليل النّفسي من تفسير وفهم النّصوص بأساليب لا يمكن من خلال المنظورات الأخرى تحقيقها، ويرجع هذا الأمر لأنّ نظريّة التّحليل النّفسي العاطفيّة والحدسيّة واللاعقليّة والمخفيّة والمكتوبة والمتخفّية، فهذه هي المناطق التي يتّصل بها الفنّانون المبدعون ويهتمون بها، وبدون نظرية التّحليل النّفسي لن يستطيعوا الوصول إلى التّحليل أو الفهم.**"[2] فنلاحظ أنّ هناك مساهمة كبيرة لنظريّة **التّحليل النّفسي** في عملية تحليل النّصوص الأدبيّة

[1]– آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، ص66.

[2]– مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المينا، 23-2013/12/26 ، ص42.

والثقافيّة، فبفضلها يتمكّن النّاقد باكتشاف وتحليل العديد من الأمور المتخفّية انطلاقا من الفلتات التي تهرب من الكاتب.

وهذا يتم بالاستناد إلى أهم مكوّنات **علم النّفس** وهو اللاوعي، لكون النّصوص الأدبيّة والثقافيّة تتخلّلها فترات كثيرة لحظة اللاوعي " **فالعديد من العناصر المهمّة في النّصوص ترتبط بعمليات اللاوعي لدى مؤلفي هذه النّصوص، وفي أنفسنا عندما نقرأ أو نرى أو نسمع إلى هذه النّصوص، ويذكرنا نقاد التّحليل النّفسي بهذه الصّفة عامّة.**"[1]

يتّضح من هنا أنّ الأثر الأدبي فضاء لتحقيق ذوات تولّت المعطيات الثقافيّة قمعها، وهذا يحيلنا إلى المعطيات **الفرويديّة** التي ترى أنّ العمل يتأثّر باللاّشعور أو العقل الباطن. وتحليلات **علم النّفس** نجد لها مثيلا في **النّقد الثّقافي** في تتبعه للنّصوص الثقافيّة للكشف عن الأنساق المضمرة التي يتضمنها النّص في تحليلاته.

ب.علم الاجتماع:

إنّ **علم الاجتماع** مجال واسع يغطّي عددا كبيرا من المجالات والحقول وفي هذا الإطار يمدّ **النّقد الثّقافي** بالعديد من الإجراءات المنهجيّة، التي يستخدمها في تحليلاته من خلال التّركيز على سمات الفكر الاجتماعي، التي ترتبط بالدّراسات الثقافيّة بصفة عامّة، حيث " **يقوم المنظور الاجتماعي بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النّصوص، ويدعم المنظور الاجتماعي مفهومنا عن أدوار الأعمال الفنيّة بجميع الأنواع التي تلعبها في المجتمع، وتزويد النّقاد الثّقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهميّة الكبرى في تنفيذ دراساتهم.**"[2] فلا مجال لإنكار حضور العنصر **الاجتماعي** في أيّ مجال أدبي وثقافي كان، ولا مجال أيضا للتخلّي عن هذا المنظور وعن آلياته في أيّ عمليّة تحليليّة كانت.

---

[1]– آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، ص158.

[2]– مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، ص6–7.

ومن ثم ظهر نقد العلامات **الاجتماعيّة** أو ما يعرف بالنّقد الثّقافي الاجتماعي القائم على افتراض وجود " **بنى محجوبة ولا واعية يحاول كل مجتمع أن يحتفظ بها في داخل سياساته وأن يبقيها معماة بين ثنايا آلياته، وبخاصّة المجتمعات الرأسماليّة والقياديّة، فهي تبقي هذه البنى محتجبة حتى تتمكّن من أن تعيد إنتاج ذواتها، وأن تصبح قادرة على إبقاء واستقرار أدواتها المتمثّلة في النزعة الاستهلاكيّة واستغلال الإنسان واستلاب قيم الإنسانيّة فيه.**"[1]

فالقيم الثقافيّة في **النّقد الثّقافي** إنّما تكون أكثر وأشد فهما من خلال علاقته بالطّبيعة الاجتماعيّة للحياة الإنسانيّة.

ت.السيميولوجيا (علم العلامات):

هناك توافق كبير بين **علم العلامات** و**النّقد الثّقافي**، خاصّة في الجانب المتعلق بمفهوم الرّمز الذي تنطلق منه **السيميولوجيا**، والذي يشير أيضا في **النّقد الثّقافي** إلى كل الأعمال الأدبيّة، والنّصوص التلفزيونيّة بمختلف أنواعها التي تعدّ موجودات رمزيّة تشير إلى الثّقافة التي أنتجتها.

فيمكن " **أن ينظر إلى علم العلامات على أنّه شكل من أشكال علم اللّغويات التطبيقيّة ولقد تمّ تطبيق التّحليل السّيميوطيقي على كل شيئ في حياتنا المعاصرة** "[2]، وفي جميع دروب المعرفة خاصّة في العلوم الإنسانية.

يستفيد **النّقد الثّقافي** كثيرا من معطيات **علم العلامات** أثناء رصده لمختلف الظّواهر والأعمال الثقافيّة، حيث " **يركّز كل من العلامات /الإشارات اهتماما كيف يقدم النّاس المعاني في استخدامهم للغة في سلوكهم كلغة الجسد، والملبس وتعبيرات الوجه و هكذا وبالأساليب الإبداعيّة لجميع الأنواع، وسيحاول الجميع أن يقدّم معنى من السلوك الإنساني في حياتنا**

---

[1]– مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي ، ص 28.

[2]– آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، ص121.

اليوميّة (...)، فما تقوم به علم الإشارات والعلامات هو أن يزوّدنا بأساليب أكثر تنقيحا وتعقيداً لتفسير هذه الرّسالات وإرسالها، وهي تزودنا على وجه الخصوص بطرق لتحليل النّصوص في الثقافات، والثقافات كنصوص."[1]

ويبقى الإنسان وحياته اليومية في الأول وفي الأخير من الموضوعات المحوريّة التي تدور حولها كل النّصوص الأدبيّة والثقافيّة، ولا يمكن لأيّ ناقد كان أو لأيّ نظريّة كانت إصدار أحكام نقديّة دون العودة إلى منبع النّصوص.

[1]– مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، ص7.

3. مدارس النقد الثقافي:

أ. مدرسة فرانكفورت:

تعتبر مدرسة **فرانكفورت،** من أهم المدارس الكبرى التي جاءت في فترة ما بعد الحداثة التي بدأت مع معهد البحوث الاجتماعيّة، كحركة فكريّة تطرح قضايا معاصرة بديلة كرفض هيمنة المشروع الغربي ونقد جذري لعصرهم.

مدرسة **فرانكفورت** " **تميّزت بنزعتها النقديّة للمجتمع، وللأنظمة السياسيّة وللفرد. فالنّقد بمفهومه البنّاء هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للإنسان المعاصر، التي صنعها واقع يمتد في بنيته الأساسيّة على التسلّط في أشكاله النفسيّة سيطرة المرء على ذاته وأشكاله السياسيّة تراتيب السّلطة من مستوياتها الدّنيا إلى مستوياتها العليا**"[1]، فهذه المدرسة وضعت العقل الغربي موضعاً للنقد، وهو الذي كان وسيلة للسيرة والهيمنة.

كما أنّ ممثلي مدرسة **فرانكفورت** قدموا أعمالا ذات أهميّة كبيرة تتجسّد في محاولة " **صوغ فلسفة نقديّة بديلة، تقف بإزاء التّيارات النظريّة البورجوازيّة، التي مارست، ولم تزل صنوفا من السّلطة الفكريّة وهدفت إلى تقويض الفصل بين النظريّة والممارسة. وتتمثّل مرمى هذه الفلسفة النقديّة البديلة في تحرير المشروع الثّقافي الغربي، وهو استتبعه بالضّرورة تنوعاً في أنساقها ومسالكها وهو ما يوضح أنّ أصحابها لا يمثلون مدرسة بقدر ما يبدو كحركة ترغب في التعدّد لكن عبر إطار اهتمام مشترك.**"[2]

وما يميّز هذا المشروع النّقدي لأصحاب مدرسة **فرانكفورت** عن باقي المدارس هو ربط الخيال الأدبي بالوجود الاجتماعي عن طريق **النّقد الثّقافي،** لأنّ الأدب عندهم يعكس التّجربة الاجتماعيّة.

---

[1]– رمضان بسطاوي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو أنموذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ط1، 1993، ص7.

[2]– توم بوتومور، مدرسة فرانكفورث، تر : سعد هجرس، دار أويا ، ليبيا، ط2، 2004، ص 15–16.

ب.مدرسة برمنجهام:

أنشئ هذا المعهد سنة 1963بإدارة **richard hoggart** في بريطانيا، والذي كان أصلا يهتم بالتّحليل الأدبي فحسب، لكن منذ سبعينيات من القرن الماضي وبإدارة "**ستيوارت هول**" أصبح المعهد منشغلا بالتّحليلات الثقافيّة للثّقافة.

حيث حدّد المركز ثلاثة مواقف رئيسيّة في تحول المعارف من الدّراسات الأدبيّة إلى الدّراسات الثقافيّة " **ليفرض الاعتراف بأنّ النّصوص الأدبيّة هي بالأساس وثائق وأحداث اجتماعيّة تحيل إلى موضوعات اجتماعيّة تاريخيّة، ثم أظهرت ثانيا مشروعات البنيويّة والسّميوطيقا أنّ النّصوص تشكّلها الشّفرات والتقاليد والتصورات الاجتماعيّة، مما قضي على الاستقلال الأدبي، وجاء ثالثا علو أهميّة الإعلام الجماهيري و الثّقافة الشعبيّة على مركزيّة الكلاسيكيّات الأدبيّة، ليجبر النّقاد على الاعتراف بالأدوار التكوينيّة والتعليميّة الحاسمة لأنواع الخطاب الجديدة** " [1]، فقد تميّز معهد **برمنغهام** بتركيزه على إنتاج نصوص أدبية، تحاول أن تشرح دلالة الثّقافة الشعبيّة.

ومن إسهامات رواد معهد **برمنغهام** للدّراسات الثقافيّة نشر" **ريتشارد هوجارت**" أستاذ الأدب الإنجليزي المعاصر في كتابه "**استخدامات القراءة**"، الذي يحوي وصفا شاملا للتغيّرات الاجتماعيّة والثقافيّة التي طردت على حياة الطبقة العاملة في بريطانيا. أمّا "**ادوارد تومسون**" فقد اشتبك في كتابة " **صناعة الطبقة البريطانية** " الصادر عام1967 مع الأفكار الواردة في كتاب " **الثورة الممتدة**"، حيث أكدّ "**تومسون**" أنّ التّاريخ قد أثبت أنّ الثّقافة لا يمكن النظر إليها كوحدة مفردة

[1]– فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص 411.

مستقلة عن مجموع العناصر الاجتماعيّة والاقتصاديّة، والتي تشكل حركة القيادة في المجتمعات وأنّ التّاريخ نفسه يمضي من خلال الصراع بين الطبقات الذي يتبلور في الثّقافة الطبقيّة.[1]

وأخيرا فإنّ **النّقد الثّقافي** مصب كلّ هذه الاتّجاهات بكل تنوعاتها، ويؤكّد أوجه اللقاء بين الجميع من المنطلق نفسه، ليكون من أحدث التّوجهات النقديّة والمعرفيّة الأكثر شمولا.

[1]– عبد الرحمن عواطف، النظرية التقليدية في بحوث الاتصال، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2002، ص38–40. بتصرف.

النّقد الثّقافي وبعث الصراع:

1. مفهوم النّقد الثّقافي:

أ. عند الغرب:

النّقد الثّقافي ثورة منهجية جديدة في عالم الفّكر النّقدي ما بعد الحداثي، لما أتى به من تغيّير واختلاف يميّزه عن المناهج النّقدية السّابقة، من حيث المعايّير النّقدية، فأعاد النّظر في الكثير من المفاهيم والمسلّمات، فعدّ من أحدث التّوجهات النّقدية والمعرفيّة في العالمَينِ الغربي والعربي في أربعينيات القرن الماضي، خصوصًا ميله إلى تجاوز كل ما هو جمالي في النّصوص الأدبيّة، بل النّظر إلى ذلك النّص في ضوء الثّقافة الّتي أنتجته.

ومن عُرفه الاستفادة من مختلف العلوم الإنسانيّة واستعاراته لأدواته النقديّة لنقد النّصوص في محيطها الثّقافي، وكذلك إلقاء الضوء على الحقائق المتعلّقة بالنّصوص المهمّشة. وبهذا أصبح **النّقد الثّقافي** عند مناصريه نقد شمولي يجمع مختلف النّظريات النّقدية، وينتهي بتطبيق فعاليته المتمثّلة في اكتشاف واستخراج الأنساق الثّقافية.

ولقد أولى "**فنسنت ليتش**" في كتابه "**النّقد الأمريكي**" اهتمامه **بالنّقد الثّقافي** وارتباطه بالفكر الماركسي في قوله: " **أبرز ما يميّز أنماط البحث اليساري عن أنواع النّقد الشّكلي المتنوعة المتنافسة معها، التّصميم الملحوظ على وضع الظّواهر والمنتجات الجماليّة في علاقة مع كل الهيئات الاجتماعيّة والأعمال الثقافيّة الأخرى**" [1]، مؤكّدا وملّحا على ضرورة ربط النقاد في تحليلهم للنّصوص بين المنتج الجمالي وكافة المؤسسات، وذلك باعتمادها على منهجية تقوم

[1]– فنسنت ليتش، النقد الأمريكي، ص 407–408.

على " **تعرية الخطابات بغية تحصيل الأنساق الثقافيّة استكشافا واستكناها**" [1]، ويعني هذا أنّ منهجية "**ليتش**" تنتمي إلى نقد ما بعد الحداثة، حيث يلتجئ إلى تشريح النّص وتفكيكه لاستجلاء الأنساق الثقافيّة.

في حين "**أيزا برجر آرثر**" يعتقد أنّ **النّقد الثّقافي** هو الأنسب لمواكبة هذا المد الحضاري المتغيّر وللتّجاوب مع متطلباته الحداثية، لكونه يركن إلى دراسة النّصوص والخطابات في إطار أنساقها الثقافيّة المضمرة، **فالنّقد الثّقافي** كما يعتقد " **هو مهمّة متداخلة مترابطة متجاورة متعدّدة كما أنّ نقاد الثّقافة يأتون من مجالات مختلفة يستخدمون أفكارًا ومفاهيم متنوعة.**"[2]

فهو في لبّه مصطلح جامع لمحاولات عقلية مستمرّة تتكون من مختلف المسائل والأطر النظريّة التي لا تدور فحسب حول الفن والأدب، وإنّما حول دور الثّقافة في نظام الأشياء وتكمن قيمته فيما يكشفه من نظم بتوظيف مختلف العلوم المعرفيّة، والمناهج المتعدّدة في **النّقد الثّقافي**. وتلك العلوم ليست عودة " **إلى السّياقات بوصفها أنساقا خارجيّة مؤثّرة في النّص وإنتاجه كما هي الحال في المناهج السياقيّة التقليديّة، بل هي تقوم على تصور نقدي مختلف مرتبط بتحولات الثّقافة المعاصرة وقيامها على ثقافة المتن المفتوح الذي لا يختزله الجمالي أو المتن الجمالي المألوف أو التّقليدي، بل المتن الثّقافي المتعالق في فعلي الانتاج والتلقي**"[3] فهي ضرورة يطلبها العصر لتفسير الإشكالات الفكريّة والثقافيّة التي تلون بها.

ومن أهم السّمات التي يقوم عليها **النّقد الثّقافي**، العمل على تحويل أدوات النّقد من الاتجاه الأحادي المهيمن، إلى فتح المجال للأدوات النّقدية الأخرى لمحاولة الكشف عن الأنساق الثّقافية والكثير من العلامات الدّالة في سياق النّصوص. فليس " **القصد هو إلغاء المنجز النّقدي الأدبي**

---

[1]– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، استراليا، دط، 2010، ص96.

[2]– آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، ص 30–31.

[3]– سمير خليل، في دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2014، ص305.

وإنّما الهدف هو في تحويل الأداة النّقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره وتسويقه بغضّ النّظر عن عيوبه النّسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه."[1]

فقامت دراسات **النّقد الثّقافي** على التخلص من أشكال الهيمنة، وفي سبيل ذلك تقوم بتحليل الظّواهر على المستويات السطحيّة والباطنيّة، لتبحث عن المؤثّرات والموجّهات الواضحة والخفيّة.

بالإضافة إلى أنّ **النّقد الثّقافي** يُوسّع من مجال النّشاط الإنساني، نظرًا أنّ ضرورة التّطوير تتطلب منه إيجاد البدائل القادرة على تطوير جوانب من حياة الإنسان، وفق ما يتناسب وطبيعته باستحداث أفكار جديدة تتدخل في نطاق بحث **النّقد الثّقافي**، الذي استغله في محاولته لاكتشاف خبايا النّص مستفيدا من حقول ومجالات معرفيّة أخرى.[2]

ومن خلال هذه السّمات يقوم **النّقد الثّقافي** على مجموعة من الخصائص ويحدّدها "**ليتش**" في ثلاث نقاط أساسية، وهي تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب، كما أنّه لا يؤطّرُ فعله تحت إطار التصنيف المؤسّساتي للنّص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات ليبيّن الأبعاد الاجتماعيّة والتاريخيّة لنّص معين، كما يربط بين البنية اللّفظية والوضع الفّكري والثّقافي واكتشاف مدى تفاعل هذا النّص مع الثّقافة خطابا كان أو ظاهرة.[3]

فما يُكسب **النّقد الثّقافي** وظيفة توسيعية قيامه على نقد الخلفيّة النسقيّة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه.

فمهمّة **النّقد الثّقافي** من هنا تعدت النّصوص الأدبيّة وتجاوزتها، لتصل إلى غيرها من العناصر الثّقافية المختلفة، وهو بهذه الميزة كشف عن الطاقة التي ينطوي عليها النّقد. وهذا كله يتحقّق في حال اشتغاله ضمن أطر ثقافيّة أخرى، كالكشف عن التغيّرات الحاصلة وأساسها ودوافعها وتحديد اتّجاه وقيمة التغير برصد المتغير عنه إلى المتغير إليه، وإذا يُؤدّي هذا

---

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 08.

[2]– مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، ص 12–13. بتصرف.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 32. بتصرف.

الدّور، فإنّما يُؤديه مستفيدًا في معظمه ممّا تمّ انجازه على يد النّقد الأدبي والنقلات المعرفيّة التي خلفت وراءها رصيدًا.[1]

ولتحقيق مهمّة **النّقد الثّقافي** يجب أن يوازي النّاقد المشتغل في الدّرس النّقدي التطور والاتّساع الحاصل في هذا المجال المعرفي، بتنمية قدراته المنحصرة سابقا في حدود الدّرس الأدبي، وذلك بتصعيد النّاقد من قدراته المعرفيّة والفنيّة والفكريّة والشعوريّة، التي تسمح له ربط نصّه بمجالات المعرفيّة المتنوعة التي استغلها **النّقد الثّقافي** في مشروعه، ليفسرها بعد ذلك للكشف عن الخطاب الكامن وراءها.

وتتطور مهمّة النّاقد الثّقافي " **وفق هذه المهمّة المعرفيّة الشموليّة ذا رؤية تطل به على المشهد المعرفي متحقّقا، وعلى الكيفيّة التي تحقّق بها، والأسباب الموجبة لذلك، بدل اقتصاره على التّعامل مع فصل واحد من فصول هذا المشهد. وبذلك تُصبح الطريقة التي يطرح فيها النّقد الثّقافي، قد تخلصت من عقدة المقابلة بينه وبين الطريقة التي يطرح فيها الناقد الأدبي. كما تسمح بتوفير أرضيّة تفسر على أساسها جماليّة الجمال وقبيحة القبيح وبهذا تنجو الثّقافة من الأحاديّة.**"[2]

فالنّقاد الثّقافيون مطالبون بتصعيد من قدراتهم المعرفيّة، كونهم مُقدِمُون على دراسة الخطابات وعملية فك شفرات النّصوص في نطاقات وسياقات مختلفة.

وما يُميّز النّص في نظر **النّقد الثّقافي** كونه عبارة عن موضوع نقاش، لأنّه ينظر إلى النّص الثّقافي على أنّه نمط من التّعبير ذو مغزى شكلا ومضمونا، عندما يدرس كل تقطعاته بكل تعقيداتها. فيمكن تجزئة الثّقافة إلى رسائل مبطّنة أو ممارسات دلاليّة أو خطب تُنشر عبر مؤسسات معيّنة.[3]

---

[1]– هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، ص 175–177. بتصرف.

[2]– نفس المرجع، ص 175.

[3]– سايمون ديورينغ، الدراسات الثقافية، ص10. بتصرف.

فالنّقد الثّقافي انتقل بالنّصوص من حالتها الهادئة التي يتناولها المتلقي لتحقيق المتعة إلى جو من الإشكالات والتوتر، التي تحدثه نظرا لما تحمله من خبايا تنم عن خلفيّة ثقافيّة للمؤلف والقارئ على حد سواء.

كما ينظر **النّقد الثّقافي** إلى أنواع مختلفة من النّصوص ضمن إطار ممارسة ثقافيّة، وفي تحليل النّصوص من زوايا مختلفة من خلال تركزه على المعنى الذي تولده النّصوص كدراسة شكلها وبنيتها وسياقاها وأسسها النظريّة، وهذا يفترض أنّ **النّقد الثّقافي** فضفاض متداخل الاختصاصات."[1]

ممّا تقدم يتّضح لنا أنّ **النّقد الثّقافي** هو صورة جديدة من العودة إلى " ربط النّص بمحيطه الثّقافي، والمتميّز فيه أنّه ليس محدد المعالم، بل يمكن أن يتبدل بتبديل شخصية النّاقد وثقافته وتوجهات طبيعة النّص وقضاياه"[2]، واجتهاد النّقاد فسح المجال في كل مرة إلى صياغة مجموعة من الآليات الإجرائيّة، من أجل مقاربة النّصوص مقاربات ثقافيّة مختلفة.

ب.عند العرب:

يعتبر **النّقد الثّقافي** نشاط مغاير تماما لجلّ المدارس النّقدية المنتشرة في السّاحة النّقدية العربيّة، فهو في الغالب اتجاه وممارسة لصدى متأخر للمدارس النقديّة الغربيّة، هذا المشروع الذي يحاول تخليص النّقد العربي من أحادية الرؤية النّقدية، التي طالته فترة زمنيّة طويلة وإخراجه من بُعد الثّبات إلى بُعد التّحول والابداع.

ولقد توزعت أراء النّقاد العرب بين معارض رافض قاطع لهذا المجال وعدم توطئته عربيًا وبين مؤيّد حاول الخوض في غماره ونقله إلى السياق العربي، سواء كان من حيث التّنظير

---

[1]– سايمون ديورينغ، الدراسات الثقافية، ص10. بتصرف.

[2]– محمد عبيد الله، النقد الثقافي في الدراسات الثقافية، مجلة أفكار الإلكترونية، ع207، 2009. www.cultue.gov بتصرف.

أو الممارسة، ومنهم "**إدوارد سعيد**"، "**جابر عصفور**"،"**الغذامي**"، "**طه حسين**"، "**أدونيس**"، "**إدريس الخضراوي**"، "**محمد عابد الجابري**"، "**عبد الله العروي**"، "**عبد العزيز حمودة**" ...الخ.

ويُعدّ "**الغذامي**" أوّل من حاول تبنّي مفهوم **النّقد الثّقافي** بمعناه الحديث الذي حدّده "**فنسنت ليتش**" من أجل استجلاء الظواهر الثقافيّة العربيّة، فحاول صياغة مشرعه النّقدي بتقديم قراءات نقديّة تختلف على ما كان معهودا، وتنطلق في الأساس من مفهوم النّسق الثّقافي.

فَعُرِف برؤيته الخاصة **للنّقد الثّقافي** على خلاف أقرانه من النّقاد، فهو يُعرف **النّقد الثّقافي** على أنّه " **فرع من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللّغة وحقول الألسنية مَعنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثّقافي الجمعي**"[1]، **فالنّقد الثّقافي** وفق هذا المنظور هو مشروع يسعى إلى إبطال مفعول النّشاط المخدر، الذي تمارسه المؤسسة على النّصوص بكل أطيافها وتصنيفاتها.

وغير بعيد عن هذا يقدّم كل من "**سعيد البازعي**" و"**ميجان الرويلي**" تعريفا **للنّقد الثّقافي** فيريان في دراستهما "**دليل الناقد الأدبي**" أنّ **النّقد الثّقافي**، في دلالته العامّة، " **نشاط فكري يتّخذ من الثّقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها.**" [2] لقد ارتبط نشاط **النّقد الثّقافي** في بنيته بالثّقافة التي يرتكز عليها كميدان لبناء أبحاثه ودراساته.

وأوسم "**عبد القادر الرباعي**" "**النّقد الثّقافي**" بطابع الاتّساع والشمول، وهذا بربط مختلف العلوم الإنسانيّة والأدبيّة التي تشتمل كل تشعبات الحياة، والتي تستقي من تجارب الإنسان وكل ما يتعلق به ويتصل بإنسانيته، ممّا ساهم في إثراء الساحة الثّقافية والنّقدية التي تدرس كل هذا الكم الواسع، بكشفها عن كل الأنساق المتخفيّة وراء النّصوص. فحسبه **النّقد الثّقافي**" **يعني**

---

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 83.

[2]– سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 305.

التّوسع في مجالات الاهتمام والتّحليل للأنساق، الذي لم يعد الأدب بالمفهوم التّقليدي هو السّائد غالبا في مجال الدّراسة التحليليّة والنقديّة، وإنّما غدا في بعض الدّراسات المعاصرة جزءا من كل أكبر وأوسع وأشمل"[1]، فهو يتعامل مع النّص الأدبي بوصفه منجزا يتناول مختلف المنجزات الفكريّة والمعرفيّة، ولا يستثني أي ممارسات ذات الطّابع الشّعبي المهمّش.

ويُضيف "**يوسف عليمات**" عن أستاذه "**الرباعي**" أنّ **النّقد الثّقافي** يعتبر" **النّص علامة ثقافيّة قبل أن يكون قيمة جماليّة، فالتّعامل مع النّص الأدبي من منظور النّقد الثّقافي. يعني وضع النّص داخل سياقه السياسي من ناحية أو داخل سياق القارئ أو النّاقد من ناحية أخرى. النّص علامة ثقافيّة تتحقّق دلالتها داخل السياق الثّقافي السياسي الذي أنتجتها.**"[2]

فبما أنّ النّص يولد من رحم الثّقافة، تتم قراءته لكشف ما ورائه من خبايا والتي يحدّدها "**يوسف عليمات**" في نطاق النسق السياسي الثّقافي.

أو أنّ **النّقد الثّقافي** يتناول النّص الأدبي في نطاق النسق التّاريخي كجزء من المؤسسات والمعتقدات التي " **تنبني على التاريخ وتكشف الأنساق والأنظمة الثقافيّة وتجعل من النّص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكوّنات الثقافيّة المضمرة في اللاّوعي اللّغوي والأدبي والجمالي.**"[3]

وبصفة أعم حدد "**عز الدين مناصرة**" الأنساق الثقافيّة التي يسعى **النّقد الثّقافي** لاكتشافها بكل ما سُكت وأُحجب عنه، فأشار إلى أنّ **النّقد الثّقافي** يسعى إلى " **قراءة النّصوص قراءة تتضمّن مفهوم قراءة البنية، لتكشف المسكوت عنه في النّص، يقرأ النّقد الثّقافي تحولات**

---

[1]– عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص 15.

[2]– يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الجامعة الهاشمية، ط1، 2009، ص 166.

[3]– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 93.

هذه البنيات ومرجعياتها، ووظائفها وأثرها الاتّصالي وأشكاله"[1]، إذ يستخدم ويطّلع على كل المعطيات التي ساهمت في إنجاز النّص الثّقافي، باعتباره بنية مفتوحة على الثّقافة ودائم التفاعل معها.

وهذا ما أكّد عليه "**سمير خليل**" في كتابه " **في دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافية**" أين قال أنّ من خلال **النّقد الثّقافي** نعثر " **على تهريبات نسقية ليست في وعي الكاتب أو المنتج للخطاب لأنّها تطرح نفسها عن طريق ما نسميه بالمؤلف الثّقافي الذي يكمن في الخلفيات النسقيّة للكاتب الحقيقي، فلا مهمّش في النّقد الثّقافي، وما يهمّه هو الكشف عن أنساق مضمرة أخفتها جماليات الأداء اللّغوي أو ما يسميه "الغدامي" بالحيل النسقية، لأن حضور الخطاب مفاتيح لتهريبات نسقية تفتح الأفاق عن أنساق ما ورائية كامنة فيه.**"[2]

يأخذ **النّقد الثّقافي** من النص من حيث ما يتحقق فيه وما ينكشف من خلاله من أنظمة ثقافية كما أنّه لا يستثني المهمش، بل صار يستخدم النّص لاكتشاف أنساق معينة انصهرت فيه عبر حيل نسقيّة، تتحرك في كثير من الأحيان في حالة تخفي دائمة مستخدمة أقنعة كثيرة.

---

[1]– عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2004، ص 11–12.

[2]– سمير خليل، في دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، ص 303–304.

2. صراع النّقد الثّقافي مع النّقد الأدبي:

منذ حلول **النّقد الثّقافي** في السّاحة النّقدية العربيّة رافقته اشكالات عديدة تدور في ذهن النّاقد العربي، فتباينت الأراء حول مدى تعايش هذا الوافد الجديد مع النّقد الأدبي المتربّع على السّاحة النّقدية، أم إمكانية إلغائه وحلوله كبديل له فرضه التغيير والتّطور الحاصل في الثّقافة العربية.

ومن هنا تبنى "**الغدامي**" **النّقد الثّقافي** عوضاً عن النّقد الأدبي معلنًا موت هذا الأخير في دراساته فيقول: " **وأنا أرى أنّ النّقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النّضج أو سّن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلّبات المتغيّر المعرفي والثّقافي الضّخم الذي نشهده الأن عالميًا وعربيًا**"[1]، يُحل الناقد مشروعه مكان النّقد الأدبي كونه غير قادر على مُجرات التّغير الحاصل، وعدم مواكبته للمنجز الحضاري.

كما يُصرح "**الغذامي**" أنّ النّقد الأدبي حصر اهتمامه لمدّة زمنيّة طويلة بالبحث في جماليات النّص الأدبي فقط، لذلك قد " **آن الأوان لكي نبحث عن العيوب النسقيّة للشخصيّة العربية المتشعرنة والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثّقافي بعامة. لقد أدى النّقد الأدبي دورا هاما في الوقوف على جماليات النّصوص وفي تدريبنا على تذوق الجمالي و تقبل الجميل النّصوصي، و لكن النّقد الأدبي مع هذا و على الرغم من هذا أو بسببه أوقع نفسه و أوقعنا في حالة من العمى الثّقافي التّام عن العيوب النسقيّة المختبئة من تحت عباءة الجمالي**".[2]

يحاول "**الغذامي**" تجاوز مقولات ومنجزات النّقد الأدبي، من خلال استحداث وظيفة نقديّة ثقافيّة جديدة، غايتها رصد أنساق النّص الثقافيّة المضمرة. فالنّقد الأدبي حسبه لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقديّة صالحة للتوظيف، ولا أساس لمعرفة ذوقيّة أو تبصر جمالي.

---

[1]– عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص 12.

[2]– نفس المرجع، ص7–8.

وحجّة "**عبد الله الغذامي**" في إصراره على إقصاء النّقد الأدبي تقرير فكرة إحتواء الأدب على شيء غير الأدبيّة، ذلك لتحقيق أمرين أولهما: استحضار المعنى الأبعد لمصطلح أدبي وأدبيّة، ومن ثم استبعاد المعنى الأكاديمي الرّسمي لتهذيب المصطلحين، باعتبار أنّ التّصور السائد لهما هو التّصور الذي قررته المؤسّسة الثقافيّة، حسب ما توارثته من مواصفات بلاغية وجمالية قديما وحديثا، لأنّه على أساس هذه المواصفات تمّ الفرز والتّصنيف لسائر أجناس الأدب فصنّفت ضمن مجموعتين، راقية تحاكي رغبة المؤسّسة الثقافيّة، ودونية استبعدت من قبل تلك المؤسّسة لاعتبارات تتعلّق بتقسيمها لمضامينها.[1]

فخصوصية النّقد الأدبي هي اتّباع منهجيّة تبحث في بنية النّص عمّا هو جمالي، وكذلك اتّجاهه إلى النّصوص النخبويّة ذات المقاييس العالية، لم تدعه يطرح أسئلة يبحث عن وراء هذا الجمال، ولم تدعه يتّجه إلى الأدب الهامشي، فكانت مهمّة **النّقد الثّقافي** التّنقيب وراء كل هذا المهمل والذّهاب أبعد من ذلك.

فالنّقد الثّقافي نشاط يسعى " **إلى إعادة إنتاج قيم التمركز والنّسخ والاحتواء القسري والمتسرّبة بوساطة أنظمة ثقافيّة متحكمٍ في غاياتها ومراميها (...)، فالنّقد الثّقافي يقدّم نفسه بوصفه خطاباً نقدياً يحتفي بالاختلاف والغيريّة، ويناهض أشكال التّنميط والتّدجين أو قبحيات الخطاب التي لم يستطع النّقد الأدبي في كل تاريخه الطويل أن يسائل حركيتها القاتلة، والمتملكة لبنيات خطاب متنوعة، إبداعيّة وفكريّة، بسبب من العمى الثّقافي الشامل الذي خدّر أدواتِه نتيجة خضوعه للاستهلاك الجمالي دون نقد متعته أو تقويضها**"[2]، فهذا تحوّل جذري ونوعي يفترق فيه **النّقد الثّقافي** عن النّقد الأدبي الذي يرفض ويحارب معيارية هذا الأخير، وبدل النّظرة السطحيّة يتوغّل في عمق النّص ليكتشف القيم الفضلى والحقيقية التي تكمن فيه.

---

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص57 . بتصرف.

[2]– عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤيا الثقافية، دار الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2014، ص03.

واشتغال تلك القيم يكون " **عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجماليّة، أي أنّ الخطاب الجمالي يختبئ من تحته شيئًا أخر غير الجماليّة، وليست الجماليّة إلاّ أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعميّة الثقافيّة لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثّرة ومستديمة من تحت القناع**"[1]، فهمه كشف المخبوء من تحت أقنعة الجمالي، من خلال إعادة لصياغة الجمالي وفق معايير ثقافيّة، لتظهر حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النّقدي.

إنّ طرح "**الغدامي**" لمشروع **النّقد الثّقافي** على أنقاض النّقد الأدبي أثار جدلاً ونقاشا حادً عند المثقّفين والنّقاد العرب، فهو يدعو إلى هدم منظومة فكريّة تربّعت على عرش النّقد العربي لفترة طويلة، وتعويضه بفكر غربي، ممّا أدى إلى رفضه من طرف مجموعة من النّقاد الذين دافعوا بدورهم عن **النّقد الأدبي**.

فاتهم الكثير منهم نظرة "**عبد الله الغدامي**" الضيقة للأدب إذ حصره فيما هو جمالي فقط وبأنّه لا رسالة ترجى منه بعدما استكمالها، فيرى "**عبد النبي اصطيف**" أنّ "**الغذامي**" تسرع في إعلانه موت **النّقد الأدبي** وبحثه عن بديل له في تنظيره **للنّقد الثّقافي**، ومفهوم هذا الأخير لم يتّضح بعد حتى لصاحبه، ولا سيما أنّ الإجراء الذي يُقدمه ومصطلحاته بقيت في دائرة المبهم في توظيفها نظريًا أو تطبيقيها اجرائيًا، ولذلك من الصعب أن يُقنع به المتلقي العربي.[2]

فوظيفة **النّقد الأدبي** تظل قائمة، ويبقى النّص الإبداعي مليئا بالجمال والمتعة. فالنّص " **بوصفه واحدا من الفنون الجميلة، وهو الوظيفة الجماليّة المهيمنة والناظمة لسائر الوظائف الأخرى في الانشاء الأدبي، ولذلك فإنّ من الطبيعي أن يعني النّقد الأدبي بالكشف عنها والتأكيد من فاعليتها في النّص الأدبي**"[3]، وهذا بما أنّ الجمالية تمثّل الطبيعة الأساسيّة والرئيسيّة للأدب

---

[1]– عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 30

[2]– نفس المرجع، ص 198.بتصرف.

[3]– نفس المرجع ، ص183.

فلا يزال **النّقد الأدبي** ممارساً لعمله و" **لم يستنفذ أغراض وجوده، وأنّ مختلف وجوه القصور المنسوبة إليه إنّما تعود إلى محدودية تصورًا متماسكًا ومنسجمًا داخليًا (...)، النّقد الأدبي قادرًا على تأدية وظيفته الحيوية في مراقبة عملية الانتاج الأدبي الجديد في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة وفي التعامل مع هذا الانتاج، بل إنّه ربما يسهم على نحو غير مباشر في إلهام النّقد الثّقافي ليتدبر بدوره ضروب الإنتاج الثّقافي الاخرى التي من شأنه.**"[1]

ومن الذين عارضوا **النّقد الثّقافي** نلقى "**عبد العزيز حمودة**" حين وصف **النّقد الثّقافي** بأنّه ممارسة نقديّة عربيّة جديدة وهي في الحقيقة الأمر ماهي إلا صدى متأخر آتٍ من المدارس الغربيّة حين قال أنّه " **مشروعًا نقديًا جديدًا يجري الترويج له في أروقة المثقفين العرب هو النّقد الثّقافي الذي يمثل افتتانا بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثّقافة أو الثّقافات التي أنتجته**"[2]، فهو مجرد افتتان بمنهج نقدي غربي من طرف مجموعة من الباحثين العرب حتى أنّه ذهب أبعد من هذا، باعتباره توجه لم يثبت حتى فعاليته داخل الفضاء الذي أنتجه.

أمّا "**حاتم الصكر**" فهو من المقتنعين بعدم أهميّة **النّقد الثّقافي**، وقد انصبّ كلامه في مقاله على تجربة " **الغذامي**" مع **النّقد الثّقافي**، وذلك حين رأى أن محاولاته في **النّقد الثّقافي** حوّلت القراءة الثّقافية إلى محاكمات أخلاقيّة، تراجعت بالنّقد إلى النبش في السير والاستدلال بالنّصوص، ممّا يعيد النّقد للعمل داخل الحياة الخاصة والتاريخ والوقائع المشكوك بصحتها.[3]

ليصبح النّص في النهاية مجرد وثيقة تعكس القيم الأيديولوجيّة والسياسيّة، ويسلخه من قيمته الفنيّة ويجعله يتخبط في صراع ثقافي دائم.

في حين اتّجهت فئة أخرى للقول بصعوبة الاستغناء عن **النّقد الأدبي**، وبالتّالي صعوبة الاستغناء عن النّقد السامي ذو القيمة والجودة العالية للتّوجه إلى نقد يهتم بالعادي، لأنّ **النّقد**

---

[1]– عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص68.

[2]– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 351.

[3]– حاتم الصكر، تحولات الخطاب عند عبد الله الغذامي، www eldjazair.com. بتصرف.

الثّقافي هو فقط عبارة عن " **فاعلية تستعين بالنّظريات والمفاهيم والنّظم المعرفيّة لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبيّة المحضة المساس به أو الخوض فيه. اذ كيف يتسنى للنّاقد الأدبي أن يخوض في العادي واليومي، والسوقي بعد أن تمهر كثيرا في قراءة النّصوص المنتقاة والمنتخبة التي يتناقلها نقاد الأدب ودارسوه على مر العصور.**"[1]

فعلى حدِّ اعتباره، **النّقد الثّقافي** ليس منهج يتميّز بخطوات منهجيّة صارمة بقدر ما هو مجال نقدي يستعين بمجموع من الأدوات والآليات التي تنتمي إلى العلوم المعرفيّة الأخرى.

ويؤكد أيضا في موضع آخر على أنّ **النّقد الثّقافي** لا يمكنه التخلي عن **النّقد الأدبي** " **لا بصفة الملازمة وإنّما بصفة الدربة والتّمهر في قراءة النّصوص، أساليبها وبناها (أنساقها) وما يجعل منها ذات قدرة على توسيع رؤية القارئ وأخذه بعيدًا عن كتابة الوصف العادي أو التّحليل الميّت للوقائع، والنّقد الأدبي هنا ليست المزاولة المدقّقة لتحليل النّصوص إنّما المهارة النّظرية في قراءة كل نّص من خلال الإتيان به بمعية غيره من النّصوص، فلا نّص يحقّق حضورًا قويًا وفاعلاً أو مؤثّر بدون امتداد في عدد النّصوص الماضية أو المعاصرة.**"[2]

نظرا لما يتمع به النّقد الأدبي من صرامة إجرائية وقوانين ثابتة تأهله لتحليل الظاهرة الأدبيّة وفق الأطر المناسبة لذلك دون اجحاف، يرى أنصاره أنّ دراسة النّقد الثّقافي للنصوص الأدبية وفق مرجعيات ثقافية متعددة، هو مجرد تكرار للأدوات الاجرائية السابقة دون تجديد.

كما يشاطره الرّأي مجموعة من المفكرين الآخرين ومنهم "**صلاح قنصوة**"، الذي يقول عن **النّقد الثّقافي** بأنّه يتجه " **نحو النّقد الممارساتي أو الفاعلي الذي يستبطن كل المنتجات الثقافيّة فكريّة كانت أو مادية، بحيث يعدّ النّص – ضمنه– مجمل الممارسات القوليّة والفعليّة**

[1]– محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 12.

[2]– نفس المرجع، ص 14.

المولدة للمعاني أو الدّلالات، ولا ينتهي إلى منهج من المناهج أو المذاهب أو حتى النّظريات بل لا يعتبر من مجالات التّخصص أو واحدا من فروع المعرفة وروافدها."[1]

فالنّقد الثّقافي ينحوا إلى كونه فعاليّة أكثر من كونه علما أو نظرية محدّدة المعالم، باعتباره متطلع على سائر العلوم والنظريات النقديّة، هذا ما جعل مفهومه غير واضح وغير محدد.

ونفس الرّأي نجده عند "**صلاح فخري**" عندما أكّد على أنّ " **النّقد الثّقافي لا يزال عليل المنهج لم يشتّد عوده بعد ولدرجة أنّه أصبح دون منهج خاصّة إذا ماقيس بصرامة المناهج النّصانية**"[2]

ففي نظره **النّقد الثّقافي** يفتقر إلى قواعد نقديّة ثابتة تمكنه من مجاراة المنجز النّقدي الأدبي، لأنّه يعتمد على منهجيات غير مؤهلة لدراسة النّصوص الأدبيّة، ويجب عليه أن يقدم قراءات نقديّة متباينة حول طريقة النّقد ومنهجيته.

ويقابل هذان الرّأيان رأي ثالث يدعو إلى الدّمج بين **النّقد الثّقافي والنّقد الأدبي** ليحدث نوعا من التكامل، فلا يكن في نظر هذه الفئة تحليل نّص دون الكشف عن حيثياته، بواسطة نقد أدبي يدرس البنى اللّغوية ويستخرج جمالياتها، ودون نقد ثقافي يدرس ما وراء هذه البنى من أنساق مختفيّة.

وأول من ذهب بهذا الرّأي هو المؤسّس الفعلي **للنّقد الثّقافي** "**فنسنت ليتش**" الذي عبر عن استحالة فصلهما لتشاركهما في المهام، ومن وجود بعض نقاط الالتقاء والاهتمامات المشتركة بينهما بالرّغم من اختلافهما.

فتكلم عن هذه العلاقة بقوله " **أنّ النّقدين مختلفان ولكنّهما يشتركان في بعض الاهتمامات: يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنّقد الثّقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم**

---

[1]– صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، ص 5.

[2]– صلاح فخري وآخرون، آفاق النظرية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دط، 2007، ص40.

الأدبيّة"[1]، ففي نظر "**ليتش**" طبيعة العلاقة التي تجمع النّقدين هي علاقة تكامليّة لا يقوم أحدهما دون الآخر، وهذا ما يتجلى من خلال مشروعه الذي يصفه على أنّه " **تغيُّر في منهج التّحليل يستخدم المعطيات النّظرية والمنهجيّة في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتيّة من دون أن يتخلّى عن مناهج التّحليل الأدبي النّقدي.**"[2]

وعلى الرغم من ضرورة **النّقد الثّقافي** للكشف عن الأنساق الفكريّة والثقافيّة السائدة المترسبة تحت تربة الجمالي، ومحاولته الغوص فيما وراء الكلمات وما يُحيط بها، بغضّ النّظر عن كون النّص يحظى بقدرات بلاغية أم لا، مع الاهتمام البالغ بالأفكار والمعاني. ومع كل هذا " **ليس علينا أن نرى في النّقد الثّقافي بديلا مطلقا عن النّقد الأدبي، وإنّما الأحق أن نرى فيه ظهيرًا له أو باعتبار أخر، أن نرى في النّقد الأدبي ما رآه "أرسطوا" في الموجود النّقد الثّقافي هو الصورة والنّقد الأدبي هو المادة، والنّقد الأدبي هو الشّكل والنّقد الثّقافي هو المضمون فهما متكاملان لا مترافضان**"[3]، لا جدوى من الدعوى إلى تغليب **النّقد الثّقافي** على **النّقد الأدبي** أو الفصل بينهما، لأنّ هذين النّقدين لا يستطيع واحد منهما أن يحلّ محلّ الآخر، بل هما مكملان لبعضهما البعض.

فمن هنا على **النّقد الثّقافي** أن يتعامل مع الخطاب " **بوصفه نسقا من الرّموز والأفكار بدءا من مادّة النّص المحسوسة، وصولا إلى طبيعته التكوينيّة ثم أثره التّنفيذي، دون فصل بين هذه الثلاثيّة مع ربطها بالواقع الخارجي وحركته الدائمة التي تحكمها ظواهر الاندفاع حينا والانفعال حينا، والتذكير حينا ثالثا**"[4]، فعلى **النّقد الثّقافي** أن ينطلق من رؤية نقديّة واعية، من

---

[1]– سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 308.

[2]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 31،32.

[3]– شكري عزيز ماضي، العلاقة بين النقد الأدبي و النقد الثقافي، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، ع 1، 2009 ،ص 100.

[4]– محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص93.

خلال التعامل مع النّصوص كمعطى جمالي، لينتقل بعد ذلك إلى عيوب الأنساق الثقافيّة الواقعة في النّصوص وعلاقتها بالواقع.

ومنه يمكن القول أنّ أهميّة **النّقد الثّقافي** برزت على حساب **النّقد الأدبي** باعتبار الأدب جزء من كل أوسع، وهو الثّقافة، ليجمعهما التّشابك والتّبادل في المهمات، مما يزيد في صعوبة الفصل بين النقدين، فهما يتناوبان للإفادة من المعارف ذاتها.

مفهوم الثّقافة:

1. عند الغرب:

كلمة **الثّقافة** من أكثر الكلمات شيوعا واستعمالا وتعقيدا في الحقل الأدبي والفّكري، أين عرفت جدلا واسّعا بخصوص مفهومها، ممّا أدى إلى تباين تعريفاتها التي تنوّعت وتعدّدت باختلاف المنطلقات والاهتمامات الفكريّة لدارسيها. فوجدنا أنفسنا أمام تعاريف عديدة يصعب حصرها، فتطرقنا إلى رصد البعض منها.

ومن أقدم التعريفات التي لها مكان الصّدارة، تعريف العالم الأنثروبولوجي "**إدوارد تايلور**" حيّث عرّف **الثّقافة** بأنّها" **ذلك الكلّ المركّب الذي يتضمّن المعرفة، الإيمان، الفن، الأخلاق والعرف والتّقاليد والعادات، وجميع القدرات الأخرى التي يستطيع الانسان أن يكتسبها بوصفه عضوا في المجتمع.**"[1]

فالثّقافة من هذا المنظور الاجتماعي هي نمط معيشي معيّن، تأخذ مفهومها من مجموعة العناصر المشكّلة لنظام الإنسان وسلوكه في المجتمع الذي ينتمي إليه والذي يتفاعل معه، ويؤثّر ويتأثّر به من خلال المظاهر والممارسات التي يمارسها الفرد داخله.

أمّا "**أوجبرنو نيمكوف**" ذهب إلى أبعد من ذلك، محدّدا مكوّنات الثّقافة معتبرا إيّاها تلك " **المخترعات أو السّمات الثقافيّة المتكاملة في نسق بدرجات مختلفة من الارتباط بين أجزائه. وتنتظم السّمات الماديّة وغير الماديّة على السّواء حول اشباع الحاجات الإنسانيّة الأساسيّة وذلك لتمدّنا بالنّظم الاجتماعيّة التي هي قلب الثّقافة. وتتّصل النّظم الاجتماعيّة فيما بينها**

[1]– سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1983، ص34.

لتكون نموذجا فريدا في كل مجتمع."[1] فالثّقافة تشير إلى مختلف توجهاتها المتكاملة الماديّة والمعنويّة، لتلعب دورا في توجيه ممارسات الإنسان داخل البيئة الاجتماعيّة، ولكي تؤدّي ثمارها لابدّ لها أن تختمر وتنصهر وتتفاعل وتترسّخ بين كل ما صنعه.

ومع ظهور الدّراسات الثقافيّة بدأت المفاهيم القديمة **للثّقافة** بالتّراجع، حيث يختلف مفهوم الدّراسات الثقافيّة للثّقافة عن مفاهيمها التي كانت سائدة في الماضي، فيكشف مفهوم **الثّقافة** قدرًا من الغموض، فنراه يختلف مع علم الأنثروبولوجيا في أنّها لا تقف عند **ثقافة** المجتمعات البدائيّة بل وتسير إلى مجالات حديثة كالتطّورات العلميّة، ودراسات ما بعد الحداثة، " **فالثّقافة اليوم ليست شيئا أو حتى نظاما، إنّها جملة من الصّفقات والعمليّات والتحولات والممارسات والتكنولوجيّات والمؤسّسات التي تنتج أشياء وأحداثا مثل الأفلام والقصائد أو مباريات المصارعة العالميّة يجري اكتشافها ومعايشتها وإعطاؤها معنى وقيمة بطرق مختلفة ضمن شبكة الاختلافات والتّحولات غير منتظمة التي برزت فيها.**"[2]

فهي تقوم على مبدأ استيعاب ميادين القوّة الاجتماعيّة مهما كان مصدرها، فهي تجمع كلّ القوى التي يبني بها الكائن البشري حياته اليوميّة، ومهما اختلفت وتنوّعت إلاّ أنّها في آخر المطاف تعود لتجتمع تحت لواء **الثّقافة.**

كما تشمل في طياتها العديد من القضايا والرّموز والعناصر المنبثقة من روح الأمّة المكوّنة والمميّزة لها والتي تستقل بها عن باقي الأمم، وهي تقوم على " **جذور أساسيّة من روح الأمم وضميرها ممزجة بتكوينها الرّوحي والنّفسي والاجتماعي وتحمل طابع الأمّة أساسا. ومن هنا لا يمكن أن تكون الثّقافة مستوردة في أسسها حيث ترتبط بكيان الأمّة ومفاهيمها**

[1]– سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية ، ص48.

[2]– سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، ص23.

وقيمها الأساسيّة"[1]، فثقافة الأمّة في مستوياتها المختلفة تشقّ طريقها في الحياة، من خلال الأفكار والنّظريات التي تدور في عقول أبنائها ومفكّريها.

في حين يعرفها "**طومسون**" بقوله " **الثّقافة نمط من المعاني تتجسّد في أشكال رمزية في الأفعال والألفاظ والأشياء ذات المغزى، من مختلف الأنواع التي بموجبها يتواصل الأفراد مع بعضهم البعض ويقتسمون الخبرات والتصوّرات والمعتقدات**"[2]، وما يطبع الثّقافة عند "**طومسون**" استخدامها للرّمز كوسيلة تكشف كل ما يتعلّق بالإنسان ومحيطه، وذلك لخلق نوع من التّواصل بين الأفراد.

إضافةً إلى قياس درجة الوجود الإنساني داخل الإطار الاجتماعي، ممّا يكسبه معنًا ينفرد به، إذ أنّ " **الثّقافة هي إجابة لسؤال الفرد والجماعة عن كيف ولماذا وإلى أين، أي الغاية من الوجود (...)، هي التي تقف وراء النّشاط الحضاري للإنسان، وهي التي تجعل الحضارات الإنسانيّة تختلف عن بعضها نتيجة اختلاف المعايير الثقافيّة المحدّدة لنشاط الإنساني عامّة.**"[3]

فهي تساهم في قيام عمليّة الفهم وتقديم بعض التّفسيرات للكثير من القضايا التي تشكّل نقطة استفهام عند الإنسان المعاصر، والتي يسعى في فهمها خاصة تلك المتعلّقة بهويّته وانتماءه كما تساهم أيضا في إحداث التّنوع والثّراء الثّقافي، بالاختلاف الذي تتميّز به كل فترة في تاريخ المجتمع أو حسب الظّروف والمتغيّرات السّائدة في تلك الفترة، وبتنوّع الممارسات والأنشطة الإنسانيّة.

---

[1]– أنور الجندي، الثقافة العربية المعاصرة في معارك التغريب والشعوبية، مطبعة الرسالة، دط، 1962، ص13.

[2]– جاسم حميد جودة الطائي وهبه محمد صكبان، الأنساق الثقافية في أدب وادي الرافدين، جامعة بابل، العراق ، ع 4، 2015، ص 1795.

[3]– تركي الحمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، لبنان، ط1، 1999، ص16.

وتأخذنا الثّقافة إلى حسّ آخر يُعنى بالجانب النّقدي، ففي هذا الإطار" **تعني كلمة ثقافة اكتساب المعارف التي تنمّي الحسّ النّقدي والذّوق والحكم. كما قد تخصّص من خلال التعمّق بالفلسفة والعلوم والآداب والمجالات الفكريّة المختلفة. وهو ما يفتح سبيل التّعامل مع القضايا الإنسانيّة والاجتماعيّة بدرجة متميّزة من الاستيعاب والشمول.**"[1]

وفي هذا السّياق تُرجَع للثّقافة أهميّة كبيرة في فهم وتفسير الجوانب العلميّة والفكريّة التي تعدّ المرآة التي يرى فيها الفرد ذاته ومجتمعه، ممّا يكسبه قدرة التّعامل مع كل ما يتّعلق بالجوانب الحياتيّة، فيساهم في فهمها واستيعابها والحكم عليها.

فقيمة الثّقافة تعلو بمقدار الاستفادة والأثر السّامي الذي تتركه في النّفس، من خلال الاهتمام بجانبها الرّوحي، وأشار لهذه الفكرة "**هكسلي**" في قوله: " **أنّ ثقافة الانسان لا تقدر بمقدار ما قرأ من الكتب، وما تعلم من الفنون والآداب، ولكن بمقدار ما أوحت إليه الفنون والآداب، ولكن بمقدار ما أفاده العلم، وبمقدار ما أوحت إليه الفنون من سمو في النّفس، ودقّة في الشّعور، وتذوّق للجمال. فالثّقافة إذن تعني: السجيّة أو البديهيّة فيما يتّعلق بالفرد، وفيما يتّعلق بالأمّة، فهي تعنى شخصيتها وروحها، بحيث تكون ثقافة كل شعب مميّزا له على سواه.**"[2]

هذه التّعريفات تنم عن بعض نَظَرات العُلماء الغربيين لمفهوم الثّقافة، وسنحاول أيضا رصد بعض التعريفات الأساسيّة عند العرب.

---

[1]– مصطفى حجازي، حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص 18.

[2]– أحمد عبد الرحيم السايح، أضواء حول الثقافة الإسلامية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1993، ص19.

2. عند العرب:

الثّقافة عند العرب لا تختلف كثيرا عن نظيرتها الغربيّة، فهي أيضا تمسّ الجوانب الاجتماعيّة والفكريّة وغيرها التي تحيط بثقافة وبخصوصيات هذه الأمّة. " **والمعروف أنّ الثّقافة حظيت (...)، باهتمام كبير باعتبارها عنصرا حاسما في فهم المجتمعات، وتحليل الفوارق فيما بينها، وتفسير تطوّرها السياسي والاقتصادي والاجتماعي (...)، وبغضّ النّظر عن الاتّفاق أو الاختلاف حول ما إذا كانت العوامل الثقافيّة تؤثّر بالفعل في التقديم البشري وتعيقه في أوقات ما، فقد امتّد الاهتمام البحثي أيضاً إلى الثّقافة كمتغير تابع، من حيث ما إذا كان لجهد ما أن يغيّر أو يزيح العوائق الثقافيّة التي تحول دون التقدم.**" [1]

إنّ **الثّقافة** جملة من العوامل والملامح الخاصّة التي تميز مجتمع ما، التي يعود لها الفضل في تشكل القوّة الداخليّة لوعي وتطوّر فئة اجتماعيّة معيّنة، فلا مجال لقيام ثقافة ما دون الوجود الإنساني الذي ينميها والتي تميّزها عن الغير من خلال تطور حياته الاجتماعيّة، فهي في حقيقتها الصورة الحيّة للأمّة وقوام وجودها.

و**الثّقافة** أدّاة فعّالة يقاس بها درجة فكر ووعي مثقفي الأمم حيث تعبر عن علاقة توتّر مستمرّة، وثمرة هذا التوتر الدّائم بين الوعي والواقع والذّات والموضوع والحاضر والمستقبل والحلم والممكن، وبقدر ما تحاول **ثقافة** ما في إعطاء حلول لهذا التوتر، فهي تضفي على المجتمع الاستمراريّة والتقدم.[2]

من خلال ما جاء، **الثّقافة** تجمع بين الوعي والواقع ولا تفصل بينهما، **فالثّقافة** بالنّسبة للجماعة وعي للذّات ومشكلاتها وتأثّرها في محيطها، فبناء الذّات ليس سوى بناء **الثّقافة**.

---

[1]– حازم خيري، الاغتراب الثقافي للذات العربية، مركز العالم الثالث للدراسات والنشر، ط1، 2006، ص13.

[2]– برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفيّة والتبعيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2006، ص78. بتصرف.

أمّا "**قنصوة**" ذهب إلى اعتبار **الثّقافة** المعاصرة للمجتمع أنّها " **رغم صبغتها الخاصة الغالبة التي تميّزها عن غيرها من الثّقافات، إلاّ أنّها ليست متجانسة لأنّ الصّبغة السائدة هي التي تعبر عن توجهات الفئات المسيطرة ومسارحها، لذلك نجد داخلها أقاليم زمنيّة متفاوتة رغم العصر الواحد الذي يحتويها.**"[1]

وبما أنّ **الثّقافة** صيغة من صيغ الفكر والسلوك، فهي تتغيّر بحكم أنّها تتعاقب على المجتمع والأمّة ثقافات مختلفة عليها، وذلك من خلال التصادم الذي يحدث بين الحدود المكانيّة والفترات الزمانيّة، محاولة كلّ منها لفرض رؤيتها الخاصة للعالم.

وارتضى "**عبد الله الغذامي**" على أنّ **ثقافة** اليوم تتحدّد " **في آليات الهيمنة من خطط وقوانين وتعليمات، كالطّبخة الجاهزة التي تشبه ما يسمّى بالبرامج في علم الحاسوب ومهمّتها هي التحكم بالسلوك.**"[2]

من هنا يُشير "**عبد الله الغذامي**" إلى وجه آخر للثّقافة، كإجراء مهيمن يرتكز على فرض ثقافة معيّنة، وهذه الهيمنة تتكون بفضل الوعي للمسائل ثقافيّة من خلال مجموعة من الخطط والقوانين وتعليمات تُؤدّي وظيفة التّحكم في السلوك، فهي تُشبه ما يُسمى بالبرامج في علم الحاسوب.

الثّقافة إذن " **سرّا من الأسرار الملثمة في كل أمّة من الأمم، وفي كلّ جيل من البشر. وهي في أصلها الرّاسخ البعيد الغور، معارف كثيرة لا تحصى، متنوّعة أبلغ التنوّع، لا يكاد يحاط بها مطلوبة في كلّ مجتمع إنساني للإيمان بها عن طريق العقل والقلب، ثمّ العمل حتى تذوب في بنيان الإنسان فتجري منه مجرى الدّم، لا يكاد يحسّ به**"[3]، فلا مجتمع بلا **ثقافة**

---

[1]– صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، ص 16.

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 78.

[3]– أحمد عبد الرحيم السايح، أضواء حول الثقافة الاسلامية، ص13.

تميّزه، وترسم له شخصيته، وتحدّد له معالمه، فهي راسخة في نفوس أفراده، ملازمة لهم دائما كدليل ضمني أو ظاهر لكلّ أنماط الحياة والتّفكير.

كما تعتبر المعتقدات المتعلّقة بالهويّة بمثابة المحك الرّئيسي **للثّقافة**، حيث تتشكّل فكرة الهويّة من خلال كيفية إدراك فرد ما لذّاته وكيفية تميّزه عن الآخرين، مستندة إلى مسلمات ثقافيّة عامّة في فترة زمنيّة معيّنة، والتي تولد الإحساس لدى الافراد بالانتماء للمكان، لوجود علاقة وطيدة بين **الثّقافة** والهويّة التي تأخذ أشكالا مختلفة، فهي تتكوّن عبر التجربة وتترسّخ برموز لغويّة.[1]

ونظرًا لم تتمتّع به **الثّقافة** من ميزات وخصائص جعل النّقد الثّقافي يستثمرها في مشروعه الحداثي، باعتبارها تشكلا نسقيّا مضمرا داخل النّصوص، وهذا ما عبّر عنه المتخصصين في مجال دراساتهم الثقافيّة، فجعلوا **للثّقافة** وظيفة تتمثّل في ضبط مختلف الأنظمة ودلالاتها داخل النّصوص.

من هنا فهي تشكّل " **نسق من الأطر والمقدّمات الموضوعيّة التي تسمح بتحليل كافة أشكال الظّواهر الثقافيّة (...)، بوصفها انعكاسات لنظام من البديهيات المعياريّة (...)، وبالتّالي فإنّه يمكن لمقدّمة ثقافيّة أن تكون مصدراً لجملة من الأنماط السلوكيّة. وانطلاقاً من ذلك فإنّ منظومة من المقدّمات تشكل المنطلق الأساسي لثقافة معيّنة.** " [2]

من هنا فإن **الثّقافة** هي مكون معرفي شمولي ترصد حركة الإنسان وسلوكياته التي تحقق له خصوصياته، ليتكيّف وفق معطيات ثقافته لإعطاء المعنى والغاية لنفسه وجماعته.

---

[1]– هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان، دمشق، ط1، 2010، ص14.15. بتصرف.

[2]– اليكس ميكشيلي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1993، ص28.

النّقد الثقافي واحتضان مفهوم النّسق:

1. مفهوم النّسق:

يُعتبّر **النّسق** مفهوما محوريا في نظريّة **النّقد الثّقافي**، باعتباره مجموعة من العناصر المتضافرة التي تُؤدّي إلى قيام الثّقافة. ولعّله من المجدي أوّلا أن نقف عند مفهوم **النّسق** في إطاره العام، **فالنّسق** كما وُرد في مجال اللّسانيات " **نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشّكل كُلاً موحدًا وتقترن كلّيته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها. وكان** "**دي سوسير**" **يعني بالنّسق شيئاً قريباُ من مفهوم البنيّة**"[1]، ووفق هذه الرّؤية **النّسق** هو ما يتوّلد عن حركة العلاقات بين العناصر المكوّنة للبّنية بغضّ النظر عن الجزئيات الخارجيّة.

في حين يعتبر "**ميشال فوكو**" **النّسق** " **مجموعة من العلاقات تستمر وتتحوّل في استقلال عن الأشياء التي تربط بينها (...)، فالنّسق فكر قاهر وقسري(...)، دون ذات ومغفل الهوّية(...)، وموجود قبل أيّ وجود بشري وأي فكر بشري، وهو بمثابة بنّية نظريّة كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفيّة التي يحيا البشر عليها ويفّكرون.**"[2]

ومن ذلك نستطيع أن نقول أنّ **النّسق** عنصر يتّحد وفق نظام يُنظّم الأشياء والعلاقات فيما بينها، ممّا يُحقّق له نوعًا من التّكامل والتّفاعل.

بهذا انتقل **النّسق** من مجال اللّسانيات إلى ميدان علم الاجتماع، الذي استخدم مفهوم البناء الاجتماعي وهو قريب من مفهوم **النّسق**، وأكّد على هذا " **تالكوت بارسونز**" حين قال أنّ **النّسق** " **نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتّحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرّموز المشتركة والمقرّرة ثقافيا في إطار هذا النّسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النّسق الاجتماعي**

---

[1]– ايديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص415.

[2]– عبد الرزاق الداوي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، دط،2000، ص132.

أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[1]، **فالنّسق** يرتكز على مجموعة من الضّوابط والقيّم التي تتشكّل مع الفاعلين الآخرين وفق رموز اصطلح عليها ثقافيًا.

وفي مقابل هذا هناك من قسم **النّسق** إلى اتّجاهين، **نسق** خارجي و**نسق** داخلي ويُقصد **بالنّسق** الخارجي " **نسق كُلّي يتألّف من الأنشطة أو المشاعر والتّفاعلات الثقافيّة والفكريّة ويُوجّه نحو البيئة الخارجيّة**"[2]، ومن هذا المفهوم كل المكوّنات الداخليّة بجميع اختلافاتها تُشكّل **نسقًا** موجّهًا إلى المحيط الخارجي وهذا ما يسميه **بالنّسق** الخارجي.

أمّا **النّسق** الداخلي فيقصد به " **التّنظيم الذّاتي الذي يشمل عليه الأثر إلى جانب التّفاعلات الموجّهة نحو وحداته الذّاتية. أيّ التنظيم الذي ينطوي على اتّجاهات وعلاقات الوحدات الشكليّة أو اللّغوية وعلاقات هذه الوحدات بعضها ببعض**"[3]، ومنه ينجلي لنا أنّ **النّسق** الداخلي يعتمد على جمع وضبط كل ما يتعلّق ويتداخل في تشكيل الملامح الداخليّة للذّات.

يتكون **النّسق** في أبسط معانيه " **من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء الّتي يرتبط بعضها ببعض مع وجود مميّز أو مميّزات بين كل عنصر وآخر**"[4]، وبتعبير آخر يشير أنّ **النّسق** يتشكّل بواسطة تظافر أو تساند مجموعة من **الأنساق** داخليّة كانت أو خارجيّة، على الرّغم من التّفاوت الذي بينها.

وغير بعيد عن ذلك هناك من ذهب إلى إعطاء **النّسق** مجموعة من الخصائص الّتي ينفرد بها، **فالنّسق** يطلق على كل ما يتكوّن من عناصر مشتركة ومختلفة، وهو كل بنيّة داخليّة ظاهرة، يتمتّع ببعض الاستقرار في حدوده من خلاله يتعرّف عليها الباحثون من زاوية قبوله في

---

[1] – إديث كريزويل، عصر البنيوية، ص 411.

[2]– سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الافاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص 126.

[3]– المرجع نفسه، ص126.

[4] – محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1996، ص159–158.

المجتمع نظرا للوظيفة التي يُؤدّيها فيه[1]، ومن خلال ما وُرد يمكن اعتبار مجتمع من المجتمعات **نسقًا** عاما يتولّد عنه لاحقا **نسقًا ثقافيًّا**، ولهذه **الأنساق** علاقة وطّيدة بينها لدرجة أنّه لا يمكن فصل **نسقٍ** على آخر.

2. النّسق الثّقافي:

وإذا ابتعدنا قليلا عن المعنى العام **للنّسق**، للحديث عن معناه الخاص في **النّقد الثّقافي** سنجد أنّ **النّقد الثّقافي** استثمر ذلك المفهوم العام **للنّسق**، ولكنّه اتّجه به وجهة أخرى غير الوجهة المعروفة، **فالنّسق** على وفق **النّقد الثّقافي** هو **نسق** دلالي يتمثّل في مضمون النّص الثّقافي وحمولاته الثّقافية، له خصائصه ونظامه وقوانينه التي تُؤطره.

حيث يُعد "**كليفورد غيريتس**" من الأوائل الذين استخدموا مصطلح **النّسق الثّقافي** في بحثه حول النّظر إلى الأنظمة الاجتماعيّة الحاكمة بوصفها **أنساق ثقافيّة**، إذ يعالج الدّين بوصفه **نسقا ثقافيّا**، فتجاوز مفهوم البناء الاجتماعي، هذا المصطلح الذي كان يطلق عليه من قبل، وإلى جانب هذا يضيف "**غريتس**" أيضا الحديث عن وظيفة مهمّة **للنّسق الثّقافي** بوصفه مرشد للعمل ومسوّدة للسلوك، وهي الوظيفة التحكميّة في سلوك الأفراد، حيث يكون الفرد محكوما بالتّصرف وفق ما يمليه **النّسق الثّقافي** الذي يؤمن به كالدّين والعادات الاجتماعيّة.[2]

النّسق الثّقافي يقع في منطقة وسطى بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني، وذلك لجمعه بين وظيفة التّفسير والاستيعاب للتّجربة الإنسانيّة، ومنحه ما هو فاقد للمعنى من حيث أصل المعنى، كما أنّه بعد أن يكون كذلك ينقلب **نسقا** مهيمنا، يتحكّم في تصورات الأفراد وسلوكياتهم[3]، فهيمنة **النّسق الثّقافي** من خلال برمجة سلوك الأفراد والّتي

---

[1]– محمد مفتاح التشابه و الاختلاف، ص 159. بتصرف.

[2]– نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السرد في المتخيل العربي الوسيط، وزارة الاعلام الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2004، ص94–97. بتصرف.

[3]– نفس المرجع، ص95. بتصرف.

يستقيها من خلال البنيتين الاجتماعيّة والعقليّة، من خلال تحليله وفهمه لمختلف التجارب الإنسانيّة.

ففي هذه الحالة يحيى **النّسق الثقافي** " **في المخططات الذهنية (للمبدع) والتي تعمل كدعامة رمزيّة للنشاط الفكري والإبداعي، وتعمل الأنساق كموضوع للمعرفة ضمن نطاق الواقع الذي يتبعه، وتفاعل البنية الذهنيّة (للمبدع) مع النسق الثقافي بالخطابي، وأنّ الأنساق الثقافية باتت خاضعة لقواعد تكون جديدة داخل الخطابات.**"[1]

فهي حاضرة راسخة في لاوعي المبدع، ترافقه في غفلة منه في إبداعه لحظة الكتابة لتكتسب قواعد جديدة داخل الخطابات.

و**النّسق الثّقافي** يمتاز بطبيعة جمعية خاضعة لبنية اجتماعية، ومن أجل استمرار بقائه يستوجب عليه أن يفي بأربعة متطلبات حسب نظرية "**بارسونز**"، وهي ضرورة تكيف **النسق** مع بيئته ووجود أدوات يحرك بها مصادره كيفما يحقق أهدافه، والمحافظة كذلك على التواؤم والانسجام بين مكنوناته من خلال المحافظة قدر الإمكان على نمطيته.[2]

أمّا "**عبد الله الغذامي**" فذهب إلى إبرّاز فعل **النّسق** في الخطابات فيقول: " **يجري استخدام النّسق كثيرا في الخطاب العام والخاصّ، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوّه دلالتها وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد.**"[3]

إنّ فعل **النّسق** يُكرس وصفه فوق الخطابات سواء كانت عامّة أو خاصّة لكونه غالب على الكتابات، وأنّ البدايات كانت بسيطة كأنّ تهتّم بكل ما ينطوي داخل دائرة النّظام الواحد.

---

[1]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب و أنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب و شروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ، ص 144.

[2]– نفس المرجع، ص147. بتصرف.

[3]–عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 76.

وبما أنّ الخطاب الأدبي حادثة ثقافيّة **فالنّسق** يُعدّ إفرازا ثقافيًا يستهلكه الجمهور، وتكون الجماليات البلاغيّة قناعًا تمرّ من خلاله **الأنساق** بأمان، ويشترط "**الغذامي**" في الخطاب المنقود ثقافياً أنّ يكون جماهيرياّ وأن يمتلك نسقين ظاهر ومضمر، وأنّ يكون النّسقان في حالة صراع كما يشترط فيه، أن يحظى بمقروئيّة عريضة ممّا ينم عن كونه خطابًا جماليًا.[1]

فالأنساق الثقافيّة بنى مضمرة في النّصوص متضمّنة أبعاد النّص كافّة، وهذا أحدث نقلة نوعية في العملية النقديّة من خلال التوجّه إلى التّحليل الثّقافي وتتبع مضمرات الثّقافة وحفرياتها وذلك من خلال الوقوف على **الأنساق** دون النّصوص.

وإذا انتقلنا إلى وظيفة **النّسق الثّقافي** فهو" **ذو طبيعة سرديّة يقوم على وظيفة الدّلالة النّسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة منغرس في ثنايا الخطاب، كما أنّه يتحرّك في حالة تخفّ دائما ويستخدم أقنعة كثيرة ويقتحم العقول والأزمنة وفي شدّة امتدادها في القارئ وكيف يقبل على استهلاكها، غير أنّ ما يُميز النّسق ما ينهض به من وظيفة ولكن ليس من حيث وجوده المجرد.**"[2]

تقوم وظيفته التحكميّة في العقول من خلال التّفاعلات والمتواريات التي يحدثها في ثنايا الخطاب، نظرا للارتباط الوثيق الذي يعرفه بالسّياق الاجتماعي والثّقافي.

كما أنّ نظاميّة **النّسق الثّقافي** تتجلّى في مخاتلته وطبيعة لغته المراوغة، إذ يصبح الشّكل في الخطابات والنّصوص بهذه اللّغة الخاصّة قيدا لرؤيا المؤلّف وبابا لتحرّرها في آن واحد، ذلك لأنّ هذه الرّؤيا التي جمعت أشياء النّص وألفاظه في **نسق** خاصّ، هي نفسّها التي تنفتّح على العالم، بحيث تجعل من المؤلف إنسانا متساميا، لا يعيش متقوقعا في حدود زمنيّة ومكانيّة

[1]– عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد الثقافي أم نقد الأدبي؟، ص 32–33.بتصرف.

[2] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 77–80.

متينة الأسوار عالية الجدران، ولكنه يهدمها ويعلو فوقها ممتدا إلى عوالم لا تحدّها المواد مهما كانت صعبة الاختراق.[1]

فنظامية **النّسق** إذن تكمن في قدرته على تكوين خطط ليتحجّب خلف النّص الجمالي ليكشف عن ترّسبات مضمرة تكدّست في ثناياه، وذلك بهدف التّورية والمغالطة والتّعمية وغيرها من نماذج الخداع، وتجاوز مختلف الحدود محاولا الغّوص في أغوار عوالم أخرى لا تحدّها المواد.

فالأنّساق الثقافيّة، على اختلاف أنواعها في النّص الرّوائي ذات أهمية بالغة في انتاج الدّلالة، باعتبار أنّ هذه الأخيرة تعبّر عن مضمون ثّقافي، والذي هو **نسق** دلاليّ رمزي لأشكال متعدّدة من الوعي، فحضور الثّقافة في العمل الأدبي، يكون على شكل شفرات منظمة، وعلى القارئ تحليل هذه الشّفرات وربطها ببعضها البعض، للوصول إلى المعنى الإجمالي الذي يحمله النّص، ولترصّد هذه **الأنساق** نحتاج إلى قراءة ثقافيّة تستند إلى معرفة دقيقة وواسعة بثقافة الخطاب الروائي.

[1] – يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص42. بتصرف.

الفصل الثاني
الأنساق الثقافية في مستوى رواية خطوة في الجسد

نسق المكان

نسق الزمن

نسق السلطة

نسق الهوية

تُعتبر الرواية **الجزائرية** من الأنواع الأدبيّة الحاملة لأنّساق ثّقافية، مختزنة في ثناياها الحضور الثّقافي، المعبر عنه من خلال خطاب السارد والشخصيات على السواء، فتنطلق دراستنا في رواية "**خطوة في الجسد**" لروائي "**حسين علام**"، الحائزة على جائزة "**مالك حداد**" لعام 2005 لتسليط الضوء على مضمراتها وعن كيفيّة اشتغال هذه الأنساق الثّقافية فيها. فكل نّسق ينحت فكرة ويُعيد الروائي نحته بطريقته الخاصة، ليخلق في الأخير نصًا جامعًا، أو بعبارة أخرى ليكون النّص مرآة عاكسة للوقائع الثّقافية.

ف"**حسين علام**" أحد الروائيّين الذين عصفت تيارات الأزمة بأحاسيسهم، فحاول البوح بما يعّتري المجتمع **الجزائري** بصورة عامة و**تلمسان** بصورة خاصة، فراح يبحث عن بديل يبث من خلاله مواجعه وآلامه. ونحن في قراءتنا لروايته استوقفتنا العديد من الأنساق، فكانت بمثابة مفاتيح أو شيفرات للولوج إلى عمق الرواية، وإعادة بناء صرحها وذلك بالبحث ما بين سطورها.

نّسق المكان:

تحول مفهوم **المكان** بوصفه عنصرا أساسيا في الرّواية **الجزائريّة** المعاصرة من حقيقته المجردة تلك، ليصير رمزا يحمل وظيفة إيحائيّة تُضفي أبعاداً على الحقائق المجرّدة الثّاوية في الصور المرئيّة " **فالمكان ليس عنصرًا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل لأنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.**"[1]

من هنا وجب عدم التعامل مع المكان في الرّواية بوصفه مكان جامدا، بل من الأجدر النظر إليه على أنّه مكان ثقافي يمارس سلطات نسقيّة.

فعلاقة الإنسان **بالمكان** تنطوي على جوانب عديدة وعميقة، تجعل معايشته له عملية تتجاوز قدراته الواعية لتتوغّل في لا شعوره، باعتبار المكان إحدى العلامات المميّزة لحضوره الكامل، فهو" **كان وما يزال يلعب دورا مهما في تكوين هوية الكيان الاجتماعي وفي التعبير عن المقوّمات الثقافية (...)، وفي الوقت الراهن يعدّ المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصبت أو إذا**

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص 33.

ما حُرمت منه الجماعة أو احتكرته أقلية معيّنة من البشر، فإنّه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية."[1]

هو الإنسان الذي يعطي قيمة ودلالة **للمكان** الذي يرتبط به، فهو حقيقة معاشة يترك بصمته في نفسيّة البشر، وتألقه الوجودي في صنع الأحاسيس. فهو **مكان** ثّقافي" **يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة**" [2]، فجماليّة **المكان** في معالجتها لجوانب شتى من الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة وخاصة معاناة الشعوب.

حفل المتن الروائي **الجزائري** المعاصر بتوظيف متعدّد ومتنوع **للمكان،** فالكاتب ينتمي لثّقافته من خلال النّسق الثّقافي الذي يتواجد فيه، التي عمّد من خلالها الكاتب لتمرير رموز ورسائل مشفّرة، ولتجسّيد أفكار تعبر عن واقعه المعاش.

ومن بين أهم تلك **الأمكنة** التي كان لها حضور قويّ على مستوى الرواية، والتي أطرت لأهم الأحداث نجد:

1. المدينة /الهالكة / الآسرة:

احتل فضاء **المدينة** الصدارة في الخطاب الرّوائي **الجزائري** المعاصر، باعتباره أحد أماكن التجمعات الكبرى، ففي رّواية "**خطوة في الجسد**" يرسم لنا "**حسين علام**" **مدينة تلمسان** من خلال ما استحضره من الفترة الدمويّة التي مرت على الشعب **الجزائري، فالمدينة** " **إذا كانت لغة، فإنه لن تكلّمها إلاّ الجماعة وليس الأفراد، ذلك إنّه إذا كان الطّابع الحضري l'urbain نسقا من العلامات، فإنّ المدينة هي خطاب المجتمع باستعماله لهذا النّسق، ومن ثمّ فالمدينة التّي**

---

[1]– حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص51.

[2]– حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية(الطاهر وطار) مقاربة سوسيو ثقافية، دار الغرب، وهران، دط، دت، ص 116.

تمنح نفسها للخطاب أو للنّص هي مدينة ناطقة ينبغي الإنصات إليها"[1]، فصور لنا الروائي "**تلمسان**" بكل ما فيها من كيان، وكأنّها إنسان يمارس فعل الحياة ينطق ويعبر عن حالة التّمزق التي كان يعيشها المجتمع **الجزائري** بكلّ ما يحمله من تناقضات وصراعات نفسيّة حادة، بين واقعه وطموحه " **فتلمسان اليوم صارت سوسنة للخوف التي تعرّش في القلب.**"[2].

تفاعّل "**حسين علام**" مع **المدينة**، فقدم لها دلالات عميقة لتصير رمزاً للأيدولوجيا والوطن فهو لم يتخذها فقط مسرحًا لتصوير الأحداث، بل جعلها **فضاءً** لطرح أرائه وقضاياه، وصارت عنده " **تلمسان أشبه بالمدينة المحاصرة التي لا خلاص لها من نفسها.**"[3]

الشعور بالرعب هو الذي رسم جماليّات تلك **المدينة**، فهو من الممارسات الاجتماعيّة العنيفة السائد آنذاك " **رعب أهل تلمسان المحروسة يزيد أكثر عندما اكتشفوا ذات صباح ... وهم يخرجون إلى أعمالهم، جثّة امرأة مفصولة الرأس عن الجسد .. على بعد خطوات قليلة من دار الكوميسارية .. ظلوا مذعورين يومها طوال النهار لما رأوا بركة الدماء السوداء التي تغرق فيها الفتاة.**"[4]

"**تلمسان**" فقدت بريقها وتحولت إلى كومة سوداء و**فضاء** لكل المآسي، لكل أشكال الرعب والعنف، الذي بدأت تتّسع دائرته يوما بعد يوم.

ها هو "**بنعمر**" صديق "**يوسف**" يصف غدر وخيانة الأيادي الجبروتية التي تمارس سلطتها على **المدينة**، والأثر الفظيع الذي تركوه على سكانها قائلا هذه " **المدينة القاتلة التي أسرتني و أهلكتني و علّقتني كالخائن على أبوابها و تركتني أنتن .. يتفرّج الرائحون والغادون على موتي .. هذه المدينة .. آه منها .. لقد خرّقت قلبي و حبست عنه الدماء..**"[5]، وقد كان العنف في **المدينة** جرّاء التغيرات والصراعات السياسيّة الداخليّة في "**الجزائر**" وهذا التأزم دفع

---

[1]– حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص14.

[2]– حسين علام، خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 31–32.

[3]– الرواية، ص 210.

[4]– الرواية، ص 12.

[5]– الرواية، ص 17–18.

الروائي للحديث عما يحدث من اغتيالات في زمن الإرّهاب، واختار الشّخصية البطلة "**يوسف**" لتكون خير من يعبر عن الكراهية والموت التي تطارده في هذا الوطن فيقول: " **نحن نجرّب دوماً أوهامنا على أشلائنا. على بساط من الدم والخراب ...نقف على الدمار أخيراً ثم نشرع إما في التستّر عليه لسنوات قادمة وإما ننخرط في بكائيات لا تنتهي لحاضرنا الذي صنعناه بأيدينا (...)، فأية الفضائل هذه التي أردنا أن نحققّها بنوايانا الطيّبة على بساط من الجثث؟ ولماذا لم نتريّث كبقية البشر لماذا لم نستفد من تجارب الآخرين؟..**"[1]

وهذه التساؤلات التي طرحها "**يوسف**" في حقيقة الأمر ما هي إلاّ التساؤلات التي تدور في ذهن الكاتب، وفي ذهن كل **جزائري** عان من هذه الويلات.

لكن هذا الكره والحقد لا نلتمسه في "**باية**" الشّخصية البطلة، فرؤيتها **للمدينة** لا تنحصر في كونّها معطى مأساوي، بل هو امتداد لرحلة بحث من "**بجاية**" إلى "**تلمسان**" لتبحث عن شيء يخصها طامعة أن تجده هناك، حيث " **كان حديثها عن تلمسان يأخذ صيغ أخرى غير التاريخ. تريد أن تذهب أبعد بمعطيات أقل. تخمن. تقارن. تستفسر. تسأل عن أسماء العائلات.**"[2]

إنّ كثرة التأمل في هذه الروايّة يقودنا إلى القول أنّ هذا الحضور القويّ "**لتلمسان**" ليس اعتباطا، فهو بُؤرة مركزية يرتبط بجوهر النّص وجوهر القضيّة التي عالجها "**حسين علام**" من بداية العمل إلى نهايته.

فالروائي جعل حضور مدينة "**تلمسان**" وفق نظرتين مختلفتين، فلا طالما كانت **الأمكنة** عاملاً أساسياً في تجسيد الحضور الإنساني فيها، إذ أنّها صورة عن المقيم الذي يُقيم بها والعكس صحيح، حيث أنّ " **المدينة في الرواية العربية برزت من خلال ارتباطها بذكرى معينة**"[3]، المدينة

---

[1]– الرواية، ص69.

[2]– الرواية، ص 163.

[3]– شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1994 ،ص66.

أحد العلامات المكانية الأشد ارتباطا بالإنسان وذكراه، سواءً كانت الذكرى تبعث عن فرحٍ أو عن حزنٍ، فهي تحمل جلّ العواطف والمواقف الإنسانية.

2. الشارع / الرعب:

تُعدّ **الشوارع والطرقات** من أهم شرايين المدن، ومن الملاحظ أن **شوارع** مدينة "**تلمسان**" في زمن الإرهاب تحمّل دلالات رمزّية، يتخذها الكاتب قناعا للتعبير عن رؤيته الخاصة، ومن الصور التي صورها لنا الروائي عن حالة الشارع التي تحتضن جلّ الممارسات التي اعتاد سكان المدينة النهوض على وقعها كل يوم، ما يُشير إليه هذا المقتطف" **غمر المدينة ضباب رصاصي منذ ساعاته الأولى وسُكنت كل الأصوات وتسرّب إلى المضاجع ذلك الهدوء الدافئ الذي يسبق النهارات البيضاء عادة (...)، أصبحت الطرقات بليلة بالماء، المنزلق الذائب، وغابت الأرصفة وأُثقلت أشجار العمر بأكوام من البياض وصارت ترمي الرؤوس والأكتاف بالكتل البيضاء (...)، جميع الملامح انطفأت ولا يمكنك أن تمرّ عبر المحالات لترى وجهك إن كنت لا تزال حيا.**"[1]

ومن هنا نستنتج أنّ **الشوارع** احتوت على أحداث مختلفة، فهي تظهر مكتظة بالجثث والدم، وفي كلّتا الحالتّين فإنّ **الشارع** جسّد الحالة المرّعبة التي شهدتها "**تلمسان**"، هذا العالم "**المليء بالصخب والهوج، المظلّل بتهديد الكارثة والعنف المتوقع، ومن خلال هذا الفراغ وهذا الخوف الغامض الآتي من بعيد(...)، في بعض الشوارع.**" [2]

كما نجدّ صورة أخرى **للطرقات** في الرواية يلفها الصّمت المطبق، وتفاقم حالة التوّجس والذّعر، ويتحول بعدّ ذلك إلى **فضاء** للموت المحقق على أيدي رجال الغموض الذين يترصدون ويترقبون، وهذا ما نجده في المقطع التالي: " **في الطرقات الخالية الآن وفي الدروب المظلمة التي كُسرت أضواؤها. وحدها كائنات الليل بقيت تجوس في الناس قتلاً وتخويفاً.**"[3]

---

[1]– الرواية، ص41.

[2]– شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص 94.

[3]– الرواية، ص27.

تفضح الرواية عتمة **الشارع** وما يحتضنه من تطرّف وعنف، وتكشف الستار عن أغلب صور الاستبداد، وبكل بساطة تكشف الستار عن مسرح الموت المنبعث من فساد الحياة الاجتماعيّة والسّياسية، ليكون **فضاء** محملا ومعبّرا عن كلّ هذه الأبعاد.

3. الحمّام كمكان مدنس:

ينتمي **الحمّام** إلى **الأماكن** المشكّلة للمدينة، حيث كان له دّور مهم في سير الأحداث أيضا، وقد اتسم بتعدّد المهام حيث حضر في هذه الرواية ليؤدي دّورا غير دوره الحقيقي، إذ تحول من **مكان** ذو بعدِ اقتصادي إلى **مكان** ذو بعدٍ سياسي، ليعبر عن الممارسات الغير شرعيّة.

فقد استغل "**حسين علام**" صفات هذا **المكان** من ظلام ورطوبة لطرح التوجهات والممارسات المتعفنة التي تحدث في المدينة، فهو تبلور كمركز مدنس لعقد الصفقات والاتفاقيات. وهذا ما يعبر عليه هذا المقتطف؛ "**عندما كان الجلالي يكيّس أحدهم دون مقابل فذلك يعني أنّ هناك مقابلاً في الغرف المظلمة التي يلفها البخار ولا تظهر فيها ملامح أجساد المستحمين جيداً. هناك أين تزدهر الظلمة والوسواس. يتذكر بشكل عجيب أسماء وطبائع جميع من مرّوا تحت يديه .. يستطيع أن يصفهم واحداً وحداً، منذ طفولتهم إلى كهولتهم. يعرفهم جيّداً حقاً، فقد شهد كيف تحوّل بعضهم إلى إطارات مهمّة في الدولة. وكيف تحزّب أخرون وأضحوا خطباء وأطلقوا لحاهم وراحوا يفتون في الناس.**" [1]

يكشف لنا هذا المقطع عن حقائق تحدث في **الحمّام** جرّاء سوء استخدام السّلطة له وخروجه عن إطاره الحقيقي، وتغليب المصلحة الخاصة على حساب المصلحة العامة باستخدام طرق ملتوية وممارسات دون وجه حق، فهو بؤرة للفساد والمنكرات.

وهذا إذّا دلّ على شيء إنّما يدّل على حضور الدّولة بهيبّتها، وهو تأكيد على أنّها لا تحبّ ُمن يثور عليها، **فالحمّام** يعكس **فضاء** سياسي يُجسّد عمله في الظّل، فهو **فضاء** موضوعي معادل لواقع "**الجزائر**" وما تعيشه.

[1]– الرواية، ص24.

4. المقهى كفضاء أيديولوجي:

يُعدّ **المقهى** مكانًا اجتماعيا ثقافيا بامتياز في المجتمع الجزائري، وقد تجاوز **المقهى** في رواية "**خطوة في الجسد**" من مُجرد كونها ميدانا لشرب القهوة، إلى مكان للتأمل والانفراد بالذّات والاتكاء على الذاكرة ولقاء الأصدقاء قصد تبادل الأفكار، والنظر في كل ما يطرأ فيه من تغيرات ومستجدات في الساحة السياسيّة، كما يُعدّ مكان للعب الأفكار المثّقلة الهموم التي ضاقت بها النفس والتي يحملها الحاضر بكل أجزائه، فهو" **نسق مرجعي ذا دلالة وخطاباً رمزيا وإيديولوجيا.**"[1]

ومن بين الأفكار التي شغلت بال "**يوسف**" استغرابه من التناقض الذي تحمله الشعارات الرنّانة والتوجهات الدينية المتطرفة، الغائبة على أرض الواقع. فيقول عنهم "**يوسف**" أنّهم " **كائنات مليئة بالهلوسات التي تتلوّن تارة بالقداسة و مرّة بفظاعة الجسد وغرابته ووحشته و دمويته ... هكذا نحن نرى وجوهنا متشظية في آلاف القطع من المرايا المكسرة .. هكذا نحن وجود ولا هوية.. وجود بلا هوية...**"[2]

من المفترض أنّ الدّين قد وُجد لتنظيم حياة الأفراد بالتي هي أحسّن، إلاّ أنّ التوجّهات الدّينية التي رسمت لنفسها مساراً فوضوياً، حولت الدّين من دين يسرٍ إلى دين عسرٍ، ومن هذه الحالة أصبح الدّين وسيلة لترهيب المواطنين باستغلالهم لبعض المفاهيم الخاطئة والناجمة عن سوء فهمهم للحقائق الدينيّة الموضوعيّة. وبهذا أخذت منحى يجرّدها من روحانيتها ومن قداسة مدوناتها، فالدّين سمة روحيّة والتعدّي عليه يعني المسح الشامل لكلّ المقومات الدينيّة.

ها هي **المقاهي** ترسم حدود ثّقافة جديدة بعدما كانت **فضاء** للترويح والتفريج عن النفس إلى **فضاء** مكبل بالأغلال لا يستطيع الفرد قول ما يشاء دون حسيب أو رقيب، واختار "**حسين علام**" بعث هذه الفكرة وتجسيدها في شخصية النادل "**كريمو**" " **كان النادل كريمو متسامحا معنا ... كنا زبائنه منذ سنوات ولا نعرف عنه سوى به لوثة في اللسان لذا كان يفكر أن يعمل**

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 95.

[2]– الرواية، ص 103.

صامتا. ينتقل هنا وهناك. ساكتا .. كان هذا يريحنا. ينظر إلينا وننظر إليه فقط. هكذا يعرف ما نريد. كان حارسا صامتا لصداقتنا .. فسميناه حارس الصداقة الألثغ."[1]

هذا المقطع يغلفه الكثير من المراوغات يسعى من خلالها الروائي إلى تمرير رسائل مضّمرة، فصمت النادل يرسم إلى صمت "**الجزائر**" كلها الذي هو مبتغى النظام والسّلطة الحاكمة في نهاية المطاف، لاسيما في بعض القضايا المصيريّة كالمساس بالحريات الفرديّة، ومن هنا نجد موقفين متضادين صمت الشعب وتجاهل السّلطة المطلقة لهم.

وهذا الصّمت يتغلغل في جسّد "**كريمو**" شيئًا فشيئًا حتى يؤدي به لوضع حدٍ لحياته، فهذا مصير كل من يتخذ من الصمت سبيلا، ورغم وجود بعض ممن يريدون الانتفاضة وتغير الوضع إلاّ أنّ الاستسلام والرضوخ للوضع هو سيّد الموقف. هذا ما نجده في خوف "**يوسف**" على حياة صديقه "**بنعمر**" فأجبره على الصّمت لكي لا يلق نفسّ مصير "**كريمو**".

ففي هذه البلاد من يسكت يموت، ومن ينطق يموت " **أقصد أنك أخرق و أنك أبله .. قلت لك دائماً أن أخبارك و كلامك هذا.. لن يُغير شيئاً .. ما وقع قد وقع .. أقصد أن حنقك وغضبك لن يُعيدا الموتى إلى أهلهم .. فأغلق فمك و كُفّ عن هذا الهراء (...)، ثم أدار وجهه صوب الحائط .. لم يعد هناك من مكان ما بيننا للكلام أكثر لأنّنا كنا ضائعين وعاجزين .. كلانا كان عاجزاً عن فعل أي شيء لأي أحد.**"[2]

والطامة الكبرى أنّ عدم الثّقة والخوف بدأ يتسلّل حتى بين الأصدقاء والأصحاب، وحنكة الروائي تتجلى لنا من خلال قدرته على السفر بنا إلى الجوّ الذي يسود العلّاقات الاجتماعيّة آنذاك، من خلال هذا الحوار الذي دارّ بين "**يوسف**" وصديقه "**بنعمر**".

---

[1]– الرواية، ص 98.

[2]– الرواية، ص214.

5. المكان كملاذ:

ونظرا للحصّار الذي تعيشه مدينة "**تلمسان**" والحضر الممارس عليها جرّاء منع التّواجد في بعض **الأماكن**، دفع سكان المدينة المحاصرة للبحث عن **أماكن** أخرى للتنفيس عن النفس. وقد كان بيت "**حسان الداودي**" خير مكان يجتمعون فيه، ليكون هذا **المكان** العالم الذي ينقلنا إلى عالم الحكاية المتداولة على لسان سّكان المدينة، المتمثلة بعلاقة "**يوسف**" بالفتاة المقتولة، وتواجد صديقه "**بنعمر**" في ذلك **المكان** ما هو إلاّ لإعادة الحكاية إلى مسّارها الحقيقي بقراءة مذكرات "**يوسف**".

فهو الوحيد الذي يملك مفاتيح الحكاية، فيقول عن ذلك " **أنا بن عمر عبد الله بن خميس وحده من يعرف الحكاية كاملة .. أما هؤولاء السكارى الخائبين الخائفين الذين لم يقلعوا عن الخمر على الرغم من المناشير التي تعلق على الحيطان المتآكلة من الرطوبة والملل. وعلى الرّغم من الجوع ومن التهديد بإقامة الحدّ على من تسوّل له نفسه شربها لأنه سيجلد مئة جلدة على وجهة حتى لا يتعلم الحزن .. عليه أن يتعلم إغلاق الفم ..**"**مئة جلدة؟** "**قال بن عمر لنفسه**" **كأنما لم نكن نجلد كلّ يوم آلاف المرّات من الجوع والحقرة.**"[1]

فبعدما تفشت عمليات العنف في المدينة، تقوقع الناس في مثل هذه **المجالس** وامتنعوا عن الخروج إلى الشوارع بعدما أضحت وضعيتها مقلقة وخطيرة، وطالها النهب، فهو **مجلس** يعبّر عن العطلات الفكريّة والصراعات النفسيّة، والوهم الذي يعشش بداخلهم والتوتّر الذي بينهم وبين ذواتّهم وبين الآخرين، فالسكارى وحتى في ذروة سكرهم يتجاذبون أطراف الحديث عن مظاهر الاغتيالات والأحداث المزريّة. فمكان شرب الخمر " **يكثر ذكره في الروايات السياسية، والروايات التي تعبّر عن الكبت الاجتماعي والجنسي، باعتباره مشرب الخمر، الذي يلجا إليها الإنسان العربي، هروبا من واقعه الطاحن، وواقعه المقموع والمكبوت**"[2]، تتدرج إذن هذه الفضاءات كشكل

---

[1]– الرواية، ص 17.

[2]– شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص222.

من أشكال التعبير عن مأساة الذات الإنسانية، وكملجأ يتخذه الفرد للهروب من واقعه المزري، باعتبارها المكان الذي يذهب الهم وينسي الآلام.

وأصرّ الروائي على تصوير حالة الخوف التي تتلبس الناس جرّاء الحصار المسلط عليهم فأكدّ في موضع آخر على لسان "**بنعمر**" " **إذن كان هؤولاء السكارى في بيت عمّي حسن الداودي يتملضون هذه الحكاية ويمتصون ما تبقى فيها من الحياة. بل يتضاحكون في عته السكر ووقاحته من خوفهم من كل شيء .. من أيّة حركة خارج البيت المغلّق الأبواب والنوافذ. كانوا يخشون من تسرّب رائحة "الرّوج" الرخيص حادة ممزوجة برائحة العرق. الخمرة لا تزال جديدة غير معتّقة، ابنة هذه السنة أومن بقاياها التي لا تصر إلى الخارج. ولا يزال مذاق الكبريت فيها، بحموضته اللاذعة التي ستذهب مع الاستمرار في الشرب والتقدم في السكر.**" [1]

فالسياسة شغلت مساحة كبيرة في حياة أفراد المجتمع، إذ أصبحت لعبة تدار على حتى طاولات الخمور ولو كان خلسة.

6. السجن/ القمع / القهر:

أصبح **السّجن** في هذه الرّواية مكان يختلف بأبعادّه عن **الأمكنة** الأخرى، وما يميّزه أنّه يُعيد صياغة الإنسان من جديد، فرغم قساوته إلّا أنّه فضاء يتصالح فيه الإنسان مع نفسه. وهذا ما يُصوره "**حسين علام**" في هذا المشهد " **إن السّجن غيّرك. أقول: كُنت قد تغير تقبل ذلك. قبل ذلك كان الطوفان. أمّا السجن فلم يكن شيئاً ذا بال، لأن هناك في حقيقة الأمر سجون أخرى يجب أن نكتشفها قبل أن نطلب الحرية إنها أكثر رعباً هي العائق الحقيقي. لا بد أنك تعرفها .. إنها تلك التي تسكننا .. أما سجون الحكّام والعسكر فلا معنى لها. فهناك سجون أعمق. وهي التي ترعى الأجداف فينا وهي التي يجب أن نحطّمها واحداً فواحداً. إنه لا يُمكنني أن أسميها لك. لكننا نشعر بها دوماً**"[2]، صحيح أنّ **السّجن** يُفقد الإنسان حريته التي هي جوهر وجوده، ولكن ما جدوى طلبه للحرية، إن كان نفس **السّجن** يعيشه خارج أسواره، **فسجن** بالنسبة

---

[1]– الرواية، ص 16.

[2]– الرواية، ص199.

"**ليوسف**" قبر مُؤقت " **سجون الإنسان على وجه الخصوص كانت ظاهرة مميزة في أمكنة الروايات العربية المعاصرة (...)، وهي ظاهرة فنية واجتماعية وسياسية، لها ما يبررها في التاريخ العربي الحديث، فيما لو علمنا أن الأمكنة العربية، قد أصبحت سجون الإنسان العربي**"[1]، **فالسّجن** الذي صوره "**حسين علام**" في روايته، ما هو إلّا نموذج مصغر عن **سّجن** المدينة.

7. القرية كذكرى:

يحضر هذا **المكان** في الرواية من خلال استحضار الذاكرة لأيام الطفولة والصبا التي قضاها "**يوسف**" مع أخيه "**يحيى**" في **القرية**، واستحضارها للحاضر كان لقضاء حاجة ملحة **فالمكان** هنا " **مزيج من المكان الحاضر ومكان الذكرى، لا يأتي إلاّ عند إيصال طرفي السلك السالب والموجب، لكي يتم إيصال تيار المكان الثالث(...)، بمساعدة الخيال الذي هو شاشة الذكرى والدوار الذي يغيب الحاضر، وضبابية الذكرى تفتح الباب لهبوب ريح الماضي.**"[2]

فالحنين إلى مكان الطفولة كان في زمن القسوة والمأساة، واستحضاره كان بمثابة حلم يحاول اللجوء إليه ليحتمي فيه من أعاصير الشوق والموت التي اجتاحت "**تلمسان**".

فقد تعّمد الروائي طّرح هذين الفضائيين المتضاديّن، فهو لم يرد إغراق الرواية في جوّها السّلبي وفقط، ف "**الجزائر**" لا تتلخص فقط عنده في عشريتها الدمويّة، بل لها تاريخ يُشيح بنا عن وجهها السّلبي.

"**حسين علام**" أراد أن يرجعنا بنا إلى الماضي ليصور لنا حال "**الجزائر**" في فترة الهيبة ويُظهر نوع من التحسر، في قول "**يوسف**" " **ليست في الطفولة ما هو مهم. القرى ذهبت .. لم تعد موجودة تلك التي سكناها زمناً و تسكننا أزماناً..**"[3] فالأمان الذي لم يجده في هذا الحاضر

---

[1]– شاكر نابلسي، جماليات المكان، ص 309.

[2]– نفس المرجع، ص77.

[3]– الرواية ، ص123.

الذي أهلك كاهل الجزائريين، دفعه إلى الهروب بالذاكرة إلى ماضي المجد الذي هو بمثابة الحقيقة الثابتة في المجتمعات التي تنعدم فيها الحريّة.

8. الصحراء كفضاء للحلم:

وتصبح **الصحراء** هي الأنيس البديل، **فالمكان** يُعوض الإنسان ويجعله يستمر أكثر، حيث وجد "**يوسف**" في **الصحراء** ما لم يجده في المدينة، فيقول عن ذلك " **من هنا يبدوا القصر جزء ضئيلاً من هذا الامتداد. فهو مغطى بالنخيل كليّة وتكاد تختفي بنايات الطوب تحت خضرة السعف الذي يمتدّ في الأفق ويتطاول. البيوت تّمحي هنا ولا تظهر. ليس هناك ما ينغّص الرؤية. ليس هنا حيطان عالية أو دروب وحواري وعمارات وأرصفة تهدّد بالضياع، أو حال ومقرّات حكومية كثيرة، شامخة وأكبر من قامتنا. لا توجد ممرّات وأبراج وبنايات مصفدة بالحديد والثلج.**"[1]

من خلال هذا المقطع يستعرض "**يوسف**" جملة من المشاهد **الصحراوية** في وصفه **للصحراء**، موطن الجمال والبهاء الخالي من النفاق والرياء، التي اختارها "**يوسف**" لتكون محطته الأخيرة، وبذلك تحول **المكان** من مجرّد حيز عادي إلى مكان للإلهام، و**مكان** للبعث الجديد.

وهذه الصّورة التي صّورها لنا "**يوسف**" ما هي في حقيقة الأمر إلا صورة "**حسين علام**" عن "**الجزائر**" بعدما تتحرّر من هذا الوحش الذي يفتك بها. **فالصحراء** لا تريد "**منك دمك، ليسيل عليها و يبقى بل سرعان ما تشربه ليغور.. ليذهب .. ليزول و يمّحي فلا موت و لا حياة، لأنّه ليس فيها ما يُعلن نفسه سيدا سوى الامتداد**"[2]، ومن هنا جعل الروائي **للصحراء** مهمة أخرى غير الامتداد، لتكون بصيص أمل **لجزائر** الغد.

---

[1]– الرواية، ص192.

[2]– الرواية، ص 194.

نسق الزّمن:

كان الأدب من الحقول المعرفيّة الذي نال حظا وافرا في تعامله مع **الزّمن**، والاستفادة منه في رسم الكثير من البنى المعرفيّة الفكريّة المتعلقة بالنص الإبداعي " **مقولة الزّمن متعدد المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري.**"[1]

لم يعد **الزّمن** في الرّواية المعاصرة بذلك المفهوم التقليدي البسيط، بل تحول في العمليّة الإبداعيّة إلى أداة طيعة تسهم في جماليات النص الأدبي. كما صار ظاهرة تحمل الكثير من الدلالات المتنوعة والثرّية، فهو " **مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة.**"[2]

فالرّوائي يتعاطى ثقافة **زمنية** في كتاباته وتأملاته الفكريّة، ويسعى لتجسّيدها في متنه السّردي، ومن خلاله فقط تسّعى ذّاته المبدعة لتتصالح مع نفسها، **فالزّمن** الذي نعنيه هنا هو **الزّمن** الإنساني بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى.

ويبدوا لنا أنّ "**حسين علام**" مزج بين **الزّمن** المرجعي و**الزّمن** الإبداعي، انطلاقاً من المراوغات الزّمنية التي يتبعها في طرحه للأحداث. والأثر القوي الذي تتركه في نفوس الشخصيات.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، دت، ص61.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998 ، ص 173.

1. سطوة الزّمن/السواد/الذّات:

لا طالما كان **للزّمن** محمولات دلاليّة متعددة في النص الرّوائي الواحد، **فالزّمن** في جانبه المأساوي يُشكل مصدر تهديد لحياة الإنسان باستمرار، لأنّه في نظره يفاجئه ويقضي عليه دون سابق إنذار، **فالزّمن** في ربوع هذه الرّواية، **زمن** الموت والجماد في ظلّ تلك الفوضى الاجتماعيّة والتعفن العلائقي بين الأفراد. ففي "**هذا الزمن صار الخوف الطريقة الوحيدة للحياة(...)، لقد أصبح في الماء خوف و في الأرصفة خوف، وحتى في الشجر و الحجر .. إنّه ينُدّ من كلّ شيء، و من كل الكائنات .. من الأحباب .. من الأخ والأخت .. من الأب .. من الجار، من الشمس والمطر.. حتى من الثلج، ومن الغابة القريبة.**"[1]

يذوب إحساس الإنسان بجدوى **الزّمن**، عندما يفقد الإنسان إنسانيته، ولم يعد يحس بها فيسيطر عليه الإحساس باللاجدوى. أليس هذا **الزّمن، زّمن** قهر للإنسان!

وهكذا نكتشف أن "**حسين علام**" أولى اهتمام لهذا **الزّمن**، معتمداً في ذلك على لغة مكثفة وغير مباشرة، حيث تبين أثر الإحساس **بالزّمن**، فهو" **الزّمن الذي كان الموت هو الأقوى (...)، الموت باق لم يذهب بعد ولن يذهب.**"[2]

لأنّ **الزّمن** المتحدث عنه هنا ليس **الزّمن** الإنساني الجميل، فهو يقطر بالحزن والأسى ويَشُوبُهُ السّواد والقتامة، فالوعي" **بالزّمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المعلقة ويضعه في مجال سلبي يمنع حقه في الامتلاء الوجودي، ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال.**" [3]

وهذا ما حدث ل " **بنعمر**" عندما أحس بمرارة **الزّمن** وبثقله وضغطه قائلاً:" **لم يكن هناك من فرق بين عصر وعصر في بلادي(...)، إنّما لا نعرف العصور. إنّما هو امتداد فقط لخيط**

---

[1]– الرواية، ص 12.

[2]– الرواية، ص 183.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 110.

الدم منذ "الرومان" إلى زمن "قادة بن شيحة". فهكذا البلاد وهكذا الناس في هذه الأيام من أيام الله الخطيرة."[1]

فيتحول هذا المقتطف إلى رّمز يعبر عن تكرارية الحدث، وعن الدورة الفلكيّة التي تُعيد نفسها في كل مرة عبر مراحل **الجزائر**، "**قبنعمر**" لا يملك القدرة على تجاوز الفاجعة التي مرّت عليه مما أدى إلى إحساسه بالضياع.

ويُضيف "**يوسف**" مخاطبا صديقه قائلاً: " **هكذا تجري الأفلاك هنا. وهكذا مزاج النجوم عندنا. كمزاجي ومزاجك. لا يمكن أن نعدّل شيئاً في هذه الدورة الفلكية الجزائرية .. الذبح والدم الذي يسيل ويهدر على هذه الأرض. أتحسب أن هذه المسائل حديثة .. خاصة بعصرنا دون غيره؟ لا لقد وقع هذا دائما ولأتفه الأسباب.**" [2]

فهذا الاقتباس يحيلنا إلى سطوة **الزّمن**، فصيت سطوة **الزّمن** تمادت إلى أن صار فيها الواحد منهم يتناسى اسمه لكي لا ينال نفس مصير الذين سبقوه إلى الموت " **إنّنا نخفي اليوم أسماءنا و ننكرها .. ولا نمرّ من هناك إلاّ لكي نشرب نخب الذين ماتوا وكي نُجرّب نسيان أسمائنا لفترة ...**"[3]

فالموت لا يحاصر فقط الموتى، بل يُهدد حتى الأحيّاء منهم، فصار هاجس يترصّدهم كلّ لحظّة، فليس الموت الحقيقي هو رحيل الإنسان عن الدنيا، لكن الموت هو الموت المتجدد الموت الإنساني الحيّ، موت كل شيء جميل، وكل إشراقة ساطعة، فهو الذي " **يعبر عن فزعنا من أنّ نُدفن أحياء، وكأنما نحن نخشى ألا يكون موتاً كاملاً أو كأنما نتصور أننا نظل أحياء حتى في موتنا نفسه، أمواتاً أحياء، وكأنّ الموت ليس موتاً محضاً، بل شعوراً حيا بالفناء.**"[4] فالموت بِركة يسبح فيها الجميع، وجّو مسموم يتنفس فيه الكلّ، وفي هذه الرّواية اجتاز الرّوائي

---

[1]– الرواية، ص 119.

[2]– الرواية، ص 146.

[3]– الرواية، ص18.

[4]– زكريا ابراهيم، مشكلة الانسان، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 113.

المسافة التي تفصل بين الموت والحياة، ليصف اللحظة التي بينهما. فالموت ليس" **ملكا للذين ماتوا وحدهم .. الموت ملك خالص للذين يُجربونه(...)، لا نستطيع أن نكون في مكان أولئك الذين يُقتلون ولا في مكان أمهاتهم و أوليائهم (...)، رُبما يتناهى إلينا صداه .. صحيح .. أو يصلنا صهده، لكنّنا ما دُمنا لم نمت بعد أو لم نُقتل فإن كلّ كلام سيبقى بلا معنى. وعندما نجرّبه .. وعندما نذوقه .. حينها .. لن يهمّنا ما سيقوله الناس عنا وعن موتنا. لأن الكلمات ستصبح مجرد عبث.**" [1]

فالموت لا طالما كان مأساة الإنسان الحقيقية التي تخنقه، والهاجس الذي يبعث في نفسه القلق والخوف.

2. أحجية المقانة:

كما أنّ "**حسين علام** " أعطى لهذا الّزمن المجرد بعداً ماديا بتوظيفه **للمقانة*** التي لم يتخذها مُجرّد ديكور، بل انزاحت عن معناها العادّي إلى معنى أراد النص لها أن تتبناه، مما جعل فاعليتها تتجاوز وظيفتها الأساسية، لتصبح عنصراً مهماً من عناصر تشكل الزّمن على مستوى الرواية.

تتبعنا ما أحدثته هذه **المقانة** من أثر على شخصيات الرواية، وعلى ما جسّدته من رمزّية على سلطة الزّمن، وهذا ما لمحناه في هذا المشهد على لسان "**يوسف**" "**هنا تذكّرت المقانة. ساعة الحائط المعلقة في سماء العمر و في الصالة .. لقد تيقّنت الآن بهذه اللحظات أنها هي السبب(...)، لأنها كانت توحي إلينا دائماً بالنسيان والغفلة. كانت تريدنا أن نتغاضى عن شرطنا كبشر. عرفت لحظتها أنني لست إلا ضحية لها (...)، وأني إن لم أُحطّمها، إن لم أُوقفها فإنّها لن تترك لنا من الزمن ما لا نتخلص به من غفلة أجسادنا. لقد داخلني شعور حاد بهذا الأمر..**"[2] وهي بهذه الدلالات تتخلى عن وجودها المادّي لتتحول إلى كينونتها الرمزّية كآلية

---

[1]– الرواية ، ص 146–147.

*ساعة حائطية

[2]– الرواية، ص 227.

لرصد وجه الموت، توحي بحالة من اليأس، فهذا الموت تعانيه الذات في كل نَفَسٍ، ومع كل رمق وبين لحظة وأخرى، فأصعب موت قد يعانيه الإنسان هو ترقب الموت نفسه.

ربما يمكننا القول أنّ تحولات صورة **الزّمن** الذي جاء لنا تعبيرا عن محاولة الخروج من **الزّمن** الحقيقي، إلى **زّمن** غير حقيقي. وهو في الوقت نفسه هروب من ذلك **الزّمن** الذي يصدر منها، فصاغه الروائي عن طريق لغة مشحونة بإشعاعات رمزّية، لتعيش الشخصية بنوع من الثبات، بسبب بُطأ حركة **الزّمن** ولعدم اختلافه من عصر إلى آخر.

وهذا ما جعل الروائي يُجسّد ما يطرأ من تغير نتيجة تأثره بهذا الحس الزّمني المضطرب وخاصة المتغيرات الداخلية التي تحدث للإنسان " **أفكر دائماً في تلك المقانة عندما أضيع في صحراء الألم .. في وحدتي كانت تظل معلقة في الخاطر وفي الصالة(...)، منذ عهود والعقربان الكبيران ساكنان على الرغم من انتقلهما المفاجئ عندما تمر الساعات وينقضي النهار. كانا يتحرّكان في غفلة منا، ويمرّان من وقت إلى وقت. من رقم إلى رقم.**"[1]

إنّ اللافت للنظر في هذا المقبوس، هو **الزمن** الذي يتحكم في الإنسان المعاصر ومن ورائه تعبير عن نظرة الروائي، في ظلّ ما يعيشه المجتمع من إحساس بالاستلاب والعدمية التي تعزز رغبته القوية في الانفلات من **زمنه** المحاصر.

هو توالي إذن لصور الضياع المفضي إلى الموت، أين يحاول الإنسان المقاومة كسبيل للخلاص من وطأة هذا الواقع المرير. في هذه الأسطر يتجلى عمق حجم المأساة " **مع مرور الوقت ستصبح هاوية تأخذنا جميعا(...)، كانت المقانة كالغولة تسكن الجدار وتُحدّقُ فينا بعيون نهمة محمّرة من السهر. فنجمد في أماكننا. ننشّده، ونظل فاغرين أفواهنا ببلاهة كما الحملان الضعيفة أمام ذئبة الوقت .. كان لزمن رائحة تشل وكنا نبقا قبالة الساعة المعلقة لا نجرؤُ على التفكير في شيء.**"[2]

---

[1]– الرواية، ص 246.

[2]– الرواية، ص 248.

عصر الموت الذي يتبدى في كل زاوية، عصر سدد حرابه، وأمة ظلت سبيلها وعبثت بها يد الفتنة، فكل يرتقب نهاية يجهلها كأنّه في دهاليز الظلام الذي يسد عن الأنفاس " **أدخل في جوفها وأغرق، ولا أستطيع شيئاً .. أخوص حتى الركب .. يختفي الفخذان، أما الوسط والجذع والصدر ويدي مشلولة، متيبسة ..أتنفس رائحة التراب ..يُؤلمني صدغي.. تُؤلمني الرقبة.. أئن في صمت.. و الحكاية لا تزال تقول نفسها(...)، ما عاد شيء يُوجعني الآن .. انتهى كل شيء.. إني أرى فقط ..أرى و أغيب ..أرى ..وأغيب.**"[1]

فهذه الفقرة السردية تشمل على الكثير من السواد وما ينجر عنها من معاناة، ورهبة وخوف و انكسار، رعب أو اغتيال .. أي اغتيال القيم.

ونخلص في النهاية أنّ " **ايقاع واقعنا النفسي يركض، عندما يكون غنيا، حافلا فيركض معه الزمن ويحبوا عندما يكون فقيرا مجدبا، فيزحف معه الزمان، الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح، للقلب البشري، والذي يتلاعب بالنفس كما تتلاعب أصابع العازف بأوتار الكمان ...**"[2]

فالرواية ليست سرد فحسب، بل هي امتزاج الزّمن الحسي الطاغي القاسي على الشعب الجزائري، إذ أنّه لم يمر مرور الكرام، بل ترك بصمته عل كل نفس عاشت في تلك الفترة.

---

[1]– الرواية، ص 249.

[2]– سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، ط1 ،1980، ص 15.

نسق السّلطة:

شكّلت **السّلطة** بتنوعها محوراً مهماً من محاور انشغالات الأديب الجزائري، حيث حضرت بشكل كثيف في النّصوص السّردية خاصة في فترة التسعينيات، لمّا عرفته البلاد من أحداث لها علاقة مباشرة **بالسّلطة**، فعملت الرّواية على نقل تلك التحولات الاجتماعيّة والسياسيّة في قالب فنيّ جماليّ رمزي، يشمل مجموعة من الأنماط الثقافيّة السّائدة آنذاك.

عرّف "**ميشال فوكو**" السّلطة بقوله " **هي ممارسة نشاط ما على سلوك النّاس، أي القدرة على التأثير في ذلك السّلوك وتوجيهه نحو الأهداف والغايات التي يحدّدها من له القدرة على فرض إرادته. ولن تكون وسائل السّلطة في تحقيق ذلك الاستعمال الإكراه فحسب فبإمكانها تأمين الطّاعة وتحقيق الأهداف بواسطة الحظوة أو الصيّت أو الموقع الاجتماعي.**"[1]

فمن أجل أن تحافظ السلطة على مراتبها الاجتماعية وتضمن استقرارها، تلجأ إلى استعمال أساليب ملتوية وغير مشروعة.

"**فحسين علام**" حاول أن يقرأ واقع مجتمعه المزري من ظلم وتعسّف، فانطلق من رّؤية نقدية **للسّلطة** الثّقافية محاولا الكشف عن أمراض **السّلطة** الأبوية ونقمة ممارساتها على المجتمع فالمثقّف دائماً ما " **تشغله قضيّة الحقوق والحريات، أو تهمه السّياسة الحقيقيّة أو يلتزم بالدّفاع عن القيم الثقافيّة، المجتمعيّة، أو الكونيّة، بفكره وسجّلاته، أو بكتاباته أو مواقفه**"[2]، فالمثقف يعتمد على أفكاره كسلاح من أجل الدفاع عن مجتمعه في وجه النخبات المسيطرة في كل مكان كما يعمل على إعلاء كلمة الحق.

---

[1]– ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1994، ص44.

[2]– زكي العليو، المثقف مداخل التعريف والأدوار، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009، ص 50.

1. الذكورة/ الخراب:

تعدّدت صورة **الأب** في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر، إذ يمثّل مركز للحكم الذي تدور حوله العائلة و" **واقع السّلطة الأبوية في المجتمع العربي –التي تتمثّل في سلطة الأب– محاطة بالهيبة التي تجمع بين الاحترام والرّهبة في آن واحد. وذلك إذا ما رجعنا إلى التمثّل الجمعي للأب، الذي يقوم على مرتكزات دينيّة، وثقافيّة، واجتماعيّة واقتصاديّة متوارثة، والتي لها عظيم الأثر في صناعة هذه الهيبة على هذا النّحو ممّا نجده في مجتمعنا.**"[1]

ففي مجتمعنا يعتبر **الأب** الحاكم المتفرّد للبيت بطاغيته المستبدّة، وهيمنته المتجسّدة في الهرميّة الاجتماعيّة. إذن سطوة الرجال هي من بين الإشكاليات التي يطرحها محكي هذه الرّواية، وهو الهاجس الأبدي الذي يؤسّس عالم الأحداث المتناسلة عن الحدث الأساس، قسوة **الأب** في الفضاء الأسري وما تنجر عنه بقيّة الأحداث.

يحاول الرّوائي أن يكشف علاقة رضوخ كافة أفراد الأسرة لسطوة **الأب**، إذ يعلن "**يوسف**" عن دور **الأب السّلطوي** اتّجاه أسرته في هذا المقطع قائلاً: " **بعد قليل سأسمع آذان الفجر من الجامع القريب. وعليّ أن أبقى في مكاني لأنّ أبي سيقوم إلى كانونه (...)، كعادته. سيجرجر شيخوخته كما يجرّ الحصان الهرم عربة. ويسحب خطواته إلى بيت الماء. بعد أن يكون قد نكش النار وأضاف إليها بعض أعواد التوت، فتلتمع الجذوة ليولد يوم آخر حاملا معه كلّ الاحتمالات.**" [2]

يُشير "**حسين علام**" إلى صورة **الأب**، الذي رغم كبره إلاّ أنّه مازال محافظا على مكانته داخل الأسرة الهرمية، والتي تشرعها له قيم ومثل الأسرة التقليديّة.

---

[1]– عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 19.

[2] – الرواية، ص 33.

لعلّ أهم سمات **النّظام الأبوي** عموما هو قيامه على علاقة السّيطرة والخضوع والهيمنة والتّبعية، فالمجتمع **الأبوي** مجتمع ذكوري بامتياز، لا يستطيع تحديد ذاته وهويّته سوى من هذا المنطلق " **لست أدري ما الذي انكسر بيننا ولن ينجبر أبدا. لن يعاد سبكه أبدا (...)، وزادت اتّساعا يوم ماتت أمي فجأة. كان قبلها بأسابيع قد صفعها أمامي دون خجل(...)، أعلم أنّه كان يمارس حقّه في التّسلط على زوجته. كلّ الشرائع تقول ذلك.**"[1]

يعكس هذا المقتطف الفعل الشّرس للنّسق **الذكوري** بسلوكياته ومرجعياته القائمة على احتقار الأنثى، والتي تنتقص من مكانتها وتفرض عليها وضع كائن من الدّرجة الثانية، غير مؤهل يعيش ويتحرّك تحت إمرة ووصاية الرجل. فترغم كافة هذه التّوصيات المجتمعيّة المرأة للخضوع الكامل **لسلطة** الرجل، فحسبهم أنّ واجب الزوجة الدّائم هو الخضوع للرجل.

في موضع آخر من الرّواية، يحاول الرّوائي أن يعمق لدى القارئ صورة القسوة والبشاعة التي يمتاز بها **الأب**، وهو ما يؤكده "**يوسف**" بقوله: " **تربص بهما جدّي حتى ضبطها معه متلبّسين(...)، وجرجرها إلى البيت وأهل البلدة متحلّقين حولهما ساكتين، لم يجرأ أحدهم على الكلام، كانوا يعرفون أنّ مصيرها هو القتل(...)، لكن جدّي ربطها إلى جذع التينة القديمة سبعة أيام وسبع ليالي كالبهيمة. كان يقول عنها بهيمة هذه البنت ورأسها غليظ.**"[2]

في هذا المقطع السّردي تبرز **ذروة** الوصف **للأب**، ليعبر عن هيمنة حقيقيّة للذكورة لتتجلّى لنا صورة من صور اضطهاد ومعاناة المرأة التي عرفتها المجتمعات المحافظة، وتعتبر قوة الرجل وتسلّطه التي يبارك شرعيته الجميع مأساة حقيقية للآخر. **فالأب** يرسم بيته " **حسب مقاساته ومواصفاته، وشخصيّته وثقافته الذاتيّة، ومركزه الاجتماعي ومعطيات تراثه، الذي ورثه عن أبائه وأجداده**"[3]، ولطالما كانت سطوة **الأب** ذات صيّت على مرّ الزمن، من خلال السّيطرة على شؤون

---

[1]– الرواية، ص 34.

[2]– الرواية، ص 71.

[3]– شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص 132.

حياة الأبناء وفق مشيئته " **هذه الحكاية قديمة .. حكاية الأب و ابنه مكرورة .. معروفة و بديهيّة أحيانا .. منذ أمازيغ "بني يفرن" مرورا "بكُسيلة" إلى" أبي حمو موسى الزياني" .. إلى ثورتنا المباركة(...)، الأب يلتهم ابنه بكلّ الأسماء وكلّ القوانين والشرائع...**" [1]

و**سلطة** الذكورة لا تتجلّى عبر **الأب** فحسب، وإنّما عبر **الأخ** كذلك، فهو الوريث والوصي الشّرعي للحفاظ على المثل والقيم والأعراف والعادات الموروثة، فالمجتمع الذي يهيّمن عليه النّظام **الأبوي** لا يكتفي بمنح **الأب** وحده تلك القوّة، ولكنّه يمنحها طوعية لأي ذكر.

وعلى الرّغم من الاستلاب الذي عانت منه المرأة، إلاّ أنّ "**باية**" في هذه الرّواية استطاعت أن تكسر جدار الصّمت الذي أخرس كلّ امرأة منذ الأزل، وتمرّدت في وجه **أخيها** الذي أراد إجبارها على الزّواج من صديقها بأسلوب قسري، نظرا لوجود مصالح في هذا الزّواج، فقد كان **الأخ** على امتداد الرّواية جشعا انتهازيّا، أين انقلب من معاني الأخوّة الحقيقيّة إلى أخوّة قاسية تسعى إلى إذلال الأخت" **غير أنّ باية تحدّته وخرجت عن طوعه. كانت قد تحدّته بهروبها من البيت. هي التي أذعنت له طوال حياتها .. تهرب من البيت دون أن يعرف إلى أين .. تخرج عن سلطته هي التي لم تكن تجرأ في يوم من الأيام أن تتفوّه أمامه بكلمة واحدة. هي التي كانت تعتذر عن الكحّة في حضرته. هي التي تخافه تهرب .!**"[2]

وتظهر هنا "**باية**" بثوب المتمرّدة والثّائرة على وضعها، وتمرّدها ينبعث على رفضها لهذه القيّم المكرّسة لدونيتها، وللتخلّص من تلك القيود الصّارمة التي وضعها المجتمع حول عنقها وبذلك يكون التمّرد جسرا نحو بناء وتحقيق ذاتها وهويّتها خارج الحدود الضيّقة المحصورة والأحكام الجاهزة مسبقاً، لكن فعلة "**باية**" هذه لن تمر مرور الكرام على **أخيها**، فهي بتصرّفها هذا حطّت من هيبته ومكانته في المجتمع، والتي لا يمكن أن يتخلى عنها بأي شكل من الأشكال " **كان ذلك هزّة رجّت كلّ رجولته. فجعل كلّ كرامته ومكانته في كفّة وباية في الكفّة الأخرى. كان يشعر**

---

[1]– الرواية، ص 36.

[2]– الرواية، ص 156.

بنظرات أصدقائه تُحاصره. خاصة منصور بو يعقوب صاحب البازرات المتعدّدة الذي كان همّه الوحيد هو أن يزوّجه أخته."[1]

وقد نلمس أيضا تصريحا **بسلطة الذكورة** في هذه **الجملة النسقيّة** التي يتخلّى فيها النّسق عن عملية الإضمار، حيث نستشّف منه أنّ **الأخ** منح لنفسه الحق المطلق في التدخّل في تقرير مصير "**باية**" في سلوكها الوجودي، حيث أراد أن يُبقي هويّتها معلّقة ورهينة له، لكن بتمرّدها تجاوزت كلّ الأعراف التي تحرم عليها الانفكاك من تحت هذه **السّلطة** المستحكمة الأثر" **قرّر بينه وبين نفسه أن يعاقب باية عندما يجدها. سيعاقبها عقابا لم تر مثله طوال حياتها. قرّر أن يقطع يدّها التي رفعتها في وجهه. تلك اليد تجرّأت .. قال لنفسه سأقطعها و أرميها فوق سطح البيت .. تأكلها الشّمس. تأخذها الرّيح وينهشها الطّير الجارح. وكان يردّد يدّها سأقطعها لها يدّها متى وجدتها..**"[2]

يُشير هذا المقطع، إلى بطش الصورة الذكورية التي تخنق كلّ فعل أنثوي متمرّد وصارخ وتُقمعه لتصير "**باية**" "**زلقوم**"* زمانها، التي ولطالما كانت تقول أنّ حكايتها تشبه ما حدث لبطلة الحكاية الشعبيّة "**زلقوم**"، هذه الأخيرة التي وُردت كأحد عناوين الرّواية.

حيث تعتبر **الحكاية الشعبيّة** مضرب للإنسان حين تعيد نفسها في كلّ مرة، إذ تعطي دفقا لحياة الإنسان وحركته. وربطها بهذه الحركة يُعطيها بعداً رمزياً، فلو حذفنا هذا الرّبط تختفي دلالة الرّمز فتصير مجرّد حكاية صمّاء لا حياة فيها، بل تعمل على التّوسيع من مكنوناتها وجمالياتها. هذا ما أراده "**حسين علام**" عند إخضاعه **الحكاية الشعبيّة** لمقتضيات العصر ولتمثيلات الطّغيان والرّقابة التي لحقت أفراد المجتمع

---

[1]- الرواية، ص 156.

[2]- الرواية، ص157- 158.

*حكاية شعبية أمازيغية.

فالحكاية الشعبيّة إذن وسيلة يوظّفها الرّوائي لتجسيد الأفكار والحقائق المجرّدة وتقريبها للواقع، لتصير أسطورة "**زلقوم**" حقيقية في هذه الرّواية باعتبارها تضم معطيات الواقع كمادّة أساسيّة لبناء الصورة الخياليّة.[1]

ففي مجمل هذه الرّواية نجد حضورا قويّا للمضمرات النسقيّة **للسّلطة الأبوية**، فقد لجأ "**حسين علام**" إلى التّرميز وذلك من أجل خلق مقاربات إيحائية، جاعلا من **الأب والأخ** قناعا يخفي تحته دلالة رمزيّة صارخة لواقع **السّلطة** السياسيّة، إذ تجد الذّات البشريّة نفسها على الدّوام محاصرة بهذه العلاقات، فيحاول الرّوائي أن يصبّها في قالب جاهز ليبدوا النّص بشكل مخالف بفسحه المجال لنقد السّلطة، " **سلطة الأب في البيت، والتي تتماثل وتتماها مع سلطة الحاكم في الدّولة العربيّة** "[2]، لأنّ ما يحدث داخل جدران البيت من ثورات و نزاعات و انشقاقات ليس إلاّ نموذجا مصغرا لما يجري في المجتمعات العربية. فلقد نجح الكاتب في اختيار الشّخصيات المناسبة التي تنوبه في روايته والتي تحمل على عاتقها طرح أرائه.

2. المثقّف/ الوعي:

فالمثقّف أحد الشّخصيات الأساسيّة والمحوريّة التي تقوم عليها الرّواية، فهي خير من يناهض الوضع ويندّد التّغيير، وهذا باستثمار وعيه ومعرفته. **فالمثقف** " **إنسان يراهن بكينونته كلها على حس نقدي، على الاحساس بأنه على غير استعداد للقبول بالصيغ السهلة أو الأفكار المبتذلة الجاهزة، أو التأكيدات المتملّقة الدائمة المجاملة لما يريد الأقوياء والتقليديون قوله، ولما يفعلونه، ويجب أن لا يكون عدم الاستعداد هذا مجرّد رفض مستتر هامد، بل أن يكون رغبة تلقائية نشطة في الإفصاح عن ذلك علناً**."[3] وبعبارة أخرى يكون

---

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 14. بتصرف.

[2] – شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص 167.

[3]– إدوارد سعيد، صورة المثقف، محاضرات ريث سنة 1993، بيروت، دط،1997، ص 37.

المثقّف ذو رؤية اجتماعية واعية، يسهم بشكل كبير في الكشف عن مرارة الواقع، من خلال رفضه لكل أشكال القمع وكل التنظيرات السياسية المتسلطة والعمل على تحطيم قيودها.

والبطل "**يوسف**" في هذه الرّواية بصفته **مثقّفا** انتبذ واعتزل المجتمع الذي يرى الأمور بسطحيتها ولا يعي خطورة الوضع، ولا هو صانع لمصيره، فرفض فكرة الاندماج معه وأوجد لنفسه حيزا في زمن الصّمت، فعمد إلى كتابة مذكّراته ليجرّد فيها الحقائق الملفقة بشيء من الزّيف والتي لا يفهمها سواه. " **أنتم تريدون إذن أن تغيّروا من الوقائع و الأحداث بحسب أهوائكم في جلسة خمر.. لمّا سكرتم انتفخت عقولكم و بدأت الفهامة تدخل رؤوسكم وتريدون أن أسلّيكم .. أرفه عنكم .. ألم أقل لك يا حسان من الأوّل أنّ هذه الحكاية طاهرة وهؤلاء قوم نجاسة.**"[1]

فهم لا يفهمون الأشياء في عمقها لأنّهم يعيشون في محيط اجتماعي مغلق يستبد بهم الجهل وتحاصرهم التّقاليد الاجتماعيّة البالية، ينظرون إلى كلام **المثقّفين** أنّها تمتمات لا يفهمها أحد ولا تعنيهم في الأصل، فالذي يفهم الأمور هو الذي يضع يدّه على الجرح فقط.

فالمؤلّف يحاول ادراج القارئ إلى إدراك المسألة الثقافيّة وفهم الواقع، ودفعه إلى طرح تساؤلات والبحث عن تفسيرات لها. فهو بهذا يعول على **المثقّف** بجعله محركا فاعلا في النّص لأداء الوظيفة التنويريّة التي تجيش في صدره، فتأتي شخصية **المثقّف** هنا وفق ما يتصوّرها الكاتب.

لذا علينا أن نتوقف هنا لاكتشاف ما تنطوي عليه شخصية **المثقّف** اتّجاه **السّلطة** وما تحمله من مدلولات رمزيّة، "**فيوسف**" الشّخصية **المثقّفة** يعبر عن أوّل **سلط** الاستبداد والقمع التي يتلقّاها في حياته " **كان أبي ينظر إلّي بعينين صغيرتين فيهما أسئلة كثيرة. لم يدرك لماذا يقع هذا الانقلاب كلّه. وكنت لا أجرؤ على الإفصاح له عن كل ما يدور في ذهني، لأنّ البوح**

[1] – الرواية، ص 154.

سيكون فضيعا و لن يفهمه .. لن يستطيع أن يتحمّله ... أو على الأقل سيجعل الدمامل تنفجر ويسيل قيحها الأصفر النّتن الرّائحة بلزوجته الخانقة ودمّه الملوث."[1]

يبدوا لنا أنّ العلاقة بين الابن والأب لم تعد علاقة أساسها الطّاعة كما كانت في مرحلة الصبا، بل أخذت تتوجّه إلى المواجهة والتحدّي كترجمة لصراع قوي وعميق، حتى أصبح الأب حائرا أمام هذا الانقلاب كلّه.

عندما نغوص في العمق نستطيع أن نقرأ بين الأسطر، ونكتشف أنّ **سلطة** الأب ما هي إلاّ وسيلة رمزيّة لتطرح إشكالات تُوجّهنا في الوقت ذاته إلى ممارسات **السّلطة** الحقيقيّة على الشعوب وهي غالباً ما تتعرّض للتفكيك والانهيار لعجزها عن عدم المحافظة على وحدتها وتماسكها.

من خلال هذا الحوار الذي جرى بين "**باية**" و"**يوسف**" تتجسّد نظرته اتّجاه النّسق **السّلطوي** الأبوي الذي يتّسم بعنفه الرّمزي وما يتركه من ندوب **سلطويّة** في نفسيّته:

" **-حكايتك مع أبيك يا يوسف سجن .. وسينطبق عليك هذا السّجن وستتعفّن فيه إن لم تتخلّص من هذه الأوهام ...**

-أيّة أوهام. قلتُ. هل الدّم الذي يزبد في البلاد وهم؟..

-إنّ كلّ الذي يجري أمامك اليوم .. سببه الأب .. أنت تعرفين ذلك".[2]

لقد اشتدّ قوس الصراع بين الابن وأبيه، فيقابل "**يوسف**" بإعلانه فاضحاً أنّه سبب الخراب الذي سحب البلاد إلى مواقع مختلفة أيضاً. ويعبر عن هذا "**ادوارد سعيد**" بقوله أنّ **المثقّف** هو كل " **شخص يخاطر بكيانه كلّه باتّخاذ موقف الحسّاس، وهو الموقف الإصرار على رفض الصّيغ السّهلة والأقوال الجاهزة المبتذلة (...)، والاتّفاق مع كلّ ما يقوله وما يفعله أصحاب السّلطة.**

---

[1]- الرواية، ص 35.

[2]- الرواية، ص37.

وذو الأفكار التقليديّة ولا يقتصر رفض المثقّف أو المفكر على رفض السلبي، بل يتضمّن الاستعداد للإعلان عن رفضه على الملأ."[1]

خرج "**يوسف**" عن صمته ليقتحم معلنا عن أنّه ليس في حاجة إلى إذن من أحد كي يعبر عن أفكاره وطريقته في العيش، وطبيعة فهمه للحياة دون تحفظ " **لا أحد يفرض علي فهمي لنفسي وللعالم (...)، ولم أكن أريد أن يتدخل أي كائن مهما كان في تجربتي الخاصّة مع الحياة. حتى ولو كان أبي. خاصة أبي. كانت هذه أفكاري .. قناعاتي التي أربّيها بالتّجربة الفرديّة الخاصة عبر المعرفة وعبر القراءات.**"[2]

يكشف هذا المقتطف في بعض منه عن أوجه الصدام بين **المثقّف** و**السّلطة** التي لا تعطي الحيز الكبير من أجل التّعبير عن أرائه، بل وتراه ندا لها لأنّه يمثّل صفوة القوى الاجتماعيّة التي لا يمكن استغفالها، فتتعامل معه كحالة خرق وتجاوز للقانون. فالصّورة التي يمكن رصدها عن **المثقّف** " **هي الاصطدام، اصطدام بالآخر، بالمجتمع، بالسّلطة، بالحقيقة والاصطدام يتباين من حالة لأخرى.**"[3]

كما وظّف الرّوائي شخصية "**باية**" للتّجاوز البعد الدّوني للمرأة، الذي يعتبرها كائناً ضعيفا لا يستطيع بنفسه وإنّما بغيره، لتكون مثال للمرأة **المثقّفة** الواعية برفضها لمثل هذا النّمط من السّلوك لتخرج من هذه النمطيّة لتحقّق وجودها بتفكيرها بعيداً عن رتبات **السّلطة** " **لا تريد أن تقول رأيها لأنّها ستقول أفكارا ليست لها (...)، كانت تقول إنّها تريد أن تكون هي. وإنّها ليست صدى لأي أحد (...)، قد قرّرت أن تصنع مصيرها بيدّها. وأن تتعلّم وحدها كيف تتعرّف**

---

[1]– إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2006، ص58–59.

[2]– الرواية، ص 59.

[3]– محمد بن زيان، صورة المثقف العربي في الرواية العربية، جريدة النصر، 23 نوفمبر ،2015.

إلى البشر والأشياء حتى ولو كلّفها ذلك حياتها. كانت تقول أريد أن أدرك الأشياء بنفسي، وأن أعرفها وحدي. "[1]

تسعى "**باية**" للبحث عن ذاتها ورسم أبعاد شخصياتها، وفق ما تتبنّاه من موقف اتّجاه مجتمعها وعصرها، الذي يسلب الأنثى قدرتها على التّفكير والتّغيير والحياة لتصبح لها مقوماتها وأهدافها، لتلمس طريقها نحو الحريّة التي بقيت حكراً على الرجل.

إنّ الحديث عن التمرّد يقودنا إلى الحديث عن كسر الأنساق الثقافيّة المتعلّقة أساسا بتلك النّظرة المترسّخة في الوعي الذكوري، و العاملة على قمع المرأة و ازدرائها " **علموك كما علمونا جميعا، أن تكوني قاسية و أن تشيري بيدّك قائلة دعني من هذا .. إنّه مني ..لكنّي أتعذّب فيه. وها أنت في النهاية رزينة وحادة مثل سكين. قاطعة. ها أنت تُخفين عنّي ما فيك من البهاء..**"[2]

كما يقودنا للنّظر إلى **السّلطة** المعاكسة التي فرضت نفسها وأحدثت تأزّما في مسألة الهوّية الغير واضحة المعالم في فترة العشريّة السّوداء، فالفرد **الجزائري** وجد نفسه بين نارين، ما بين صراع **السّلطة** وصراع الإيديولوجيّة المتطرّفة المخالفة لتلك القيم التي تبنّاها في مراحل زمنيّة سابقة، فإنّ حاربها "**يوسف**" لرفضه استمرار ضياع الهويّة، فقد تبنّاها أخوه "**يحيى**" معتقدا أنّها وسيلته للوصول إلى الحق الذي يدعو إليه الدّين الإسلامي، ليكون في نهاية الرّواية ضحيّة لهذه القيم.

---

[1]– الرواية، ص 38.

[2]– الرواية، ص 39.

3. الصّمت/الجنون:

خلق "**حسين علام**" أزمة بتحرّره من قبضة موت الأجل إلى موت الرّوح، فعمل به لكشف الستار الحاجب عن توترات حياة الشخصيّة **الجزائريّة**، التي عانت من اختلالات وضغوطات نفسيّة كنتيجة عن إضمار الوعي واغتراب العقل، فهي ليست إلاّ رمزًا ناتجا عن حلقات العنف والدّمار التي خلفت مختلف "**مظاهر الكبت والإحباط ومختلف أمراض (الفوبيا) الاجتماعيّة والنفسيّة.**"[1]

اشتغل الكاتب على لغة **الصّمت** بدلا من كفاح الذّات، لتكون خير من يعبر عن القهر السياسي والاجتماعي والثّقافي الذي يعانيه "**يحيى**"، فقد ظهر **الصّمت** كصفة ملازمة له طيلة مسارها. فهو يهرب إلى عالمه الدّاخلي ليعبر عن ردّة فعل لذاتٍ منكسرة عجزت عن مواجهة الواقع، فاختار **الصّمت** كملاذٍ له بدلا من الأسئلة التي تعصف بوجدان كلّ **جزائري**. " **والكلام ليس مخترعا ثقافيا، وإنّما الصمت هو المخترع الثّقافي. فالكلام صفة جوهريّة غريزيّة في الإنسان وعجزه عن الكلام عل تطرأ عليه، إمّا لأسباب مرضية أو لأسباب قمعيّة سلطويّة أو ثقافيّة.**"[2]

نجد أنفسنا أمام **صمت** قهري كان مدخلا للضّياع، والإبحار في عوالم الجنون السّائد "**أغلقت خلفه كلّ الأبواب والنّوافذ وبقي هناك خلف زجاج الغياب يصرخ وحده دون أن يسمعه أحد. لا أحد يمكنه أن ينتقل إلى جهته ليرى ما يجري فيها. وهو أيضاً لا يستطيع ان يتخطّى جدار الدّخان الذي يفصلني عنه.**"[3]

ويبدوا أنّ الجنون حالة تقطع الصّلات بكلّ ما له علاقة بالحياة، وسبب حالته تلك انصياعه وراء الجماعات المتطرّفة متأثّراً بإغراءاتهم وشعاراتهم، فبقي "**يحيى**" حبيس نفسه يعانى

---

[1]– نفيسة الأحرش، كتابات امرأة عايشت الأزمة، منشورات جمعية المرأة في اتصال، ط2، 2002، ص4 .

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 203

[3]– الرواية، ص 73–74.

الاختناق في دهاليز الظّلام، كأنّه يمارس نوعا من الهروب من واقعه ومن القيد الذي يسيطر عليه وهو دليل عن نفسيته المرهقة والمنهزمة.

السّطوة التي أحدثها الخارجون عن القانون اتّجاه الانسان تصل إلى حد استلابه استلابا كاملا، بحيث يصعب معه أن يتعرّف على نفسه بعد ذلك، فحالة الاغتراب التي هي " **حالة انفصال واستلاب هو إحساس الانسان بأنّه ليس في بيئته، وموطنه، أو مكانه.** "[1]

فالشّخص المصاب بها يعاني اختلالات نفسيّة كونه يجد نفسه في صراع دائم مع ذاته ومحيطه، ليست له القدرة على التكّيف مع الواقع ولا مسايرة الوضع، فدائما ما يحاول الانسحاب كآخر حلٍ يبقي جسده على قيد الحياة.

يصف "**يوسف**" أخيه في صورة مأساوية الذي كان يقبع في داخله برد الرّعب حيث يعيش في جوف من النار الموقدة، وهنا " **وجدت أخي يحيى مكوّما على نفسه كعادته عند الكانون. يجلس بجسمه الصّغير إلى النار(...)، ينظر إلى اللّهب المتأجّج. مدهوشا به مفتونا. عيناه مفتوحتان عن آخرهما. وهو يحدق في ألسنة النار الحمراء والصفراء والبيضاء**" [2]، من هنا غابت عنّ "**يحيى**" نشوة الحياة إذْ لم يعد يشعر بوجوده، وأصبحت مشاعره مكبلة متأجّجة أبقته سجين الماضي.

فهو يجسد دور **المثقّف** السّلبي، الذي يحمل على لسانه ما يريده الرّوائي أن يكون، فهو أوحى بفكر عميق يسير بالأحداث وفق ما تمليه الثّقافة التي يحملها مسبقا، والتي اكتسبها أيضا نتيجة اختلاطه بفكر جديد، فنجد له خصوصية تميّزه عن غيره.

وأزمته كانت مفتعلة، حيث تمثّل أزمة **المثقّف** الذي لم يحسن استغلال ثقافته، إذ لم تشفع له أمام هذا الفكر الغير سوي للجماعات المسلّحة، إذ ترك كلّ قناعاته " **عندما حطّم كل**

---

[1]– مصطفى حسبيه، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص75.

[2]– الرواية ص 53– 54.

الأسطوانات وأحرق كلّ الكتب (...)، كنت أعود فأسأل من أين جاء هذا الانقلاب كلّه؟ ما الذي يجري في هذا البلد حتى يتحوّل أخي هذا العاشق أبدا إلى هذا الكائن الممسوخ؟"[1]

لقد كان"**يحيى**" النّموذج الرّئيسي لحالة التعفّن الإيديولوجي والتّحول السّلبي الذي وصلت إليه **الجزائر**، فهو المتضرّر الأكبر والرّعب الذي سكن في جوفه ما هو إلاّ نموذج للرّعب العام فقد جسد من خلاله تطرّف الجماعات المسلّحة وتأثيرها الكبير على شباب **الجزائر**.

اتّخذت الرّواية **المثقّف** بشكل عام شخصيّة أساسيّة للبوح عن الأجواء المعتمة التي لا ترحم أحد، وتعكس حالة التّمزق التي كان يعيشها المجتمع **الجزائري**، والتّناقض الذي يعيشه الفرد بين ذاته وواقعه، كما تعكس الصراع الذي كان يهلك المواطن في مرحلة تعدّ من أسوء مراحل **الجزائر**.

إنّ الرّسالة التي وراء هذه الشخصيّات المثقّفة اتّضحت لنا، من خلال تجليها في لغة مرنة تحمل ورائها الكثير من المعاني والدّلالات، تتدرج من الكتم إلى البوح بالأزمة، فردود أفعال الشخصّيات يتباين من جنون وتمرّد إلى انقلاب، فالجنون ما هو إلاّ ضحيّة **للسّلطة** والقتلة معا والتمرّد كنتيجة حتمية للقهر **السّلطوي**، وانقلاب عندما يعي صاحبه الأوضاع المنتهكة لحرمة المجتمع، ومنه تمكن الكاتب من الولوج إلى عمق الوعي، ليسعى إلى فكّ مضمرات التسلّط التي أثّرت على العقول.

[1]– الرواية، ص 64.

نسق الهويّة:

عبّرت الرّواية **الجزائريّة** المعاصرة عن موضوع الهويّة، كتيمة حسّاسة نظراً لما تشكّله من خصوصيّة أساسيّة لهذه المسألة الثّقافيّة، ولما تثيره من تساؤلات حول أصل الفرد **الجزائري** فهي ظاهرة موضوعاتيّة بارزة سيطرت على أغلب الأحداث.

فَعُرفت **الهويّة** بأنّها علامة دالة على الوجود الإنساني ومُميّزة له عن غيره، **فالهويّة** تعني تميز الذّات، انطلاقاً من قناعة راسخة، وفكرة مهيمنة تحتم على صاحبها عدم الذوبان في غيرها. **فالهويّة " مركب من المعايير، الذي يسمح بتعريف موضوع أو شعور داخلي ما. وينطوي الشّعور بالهويّة على مجموعة من المشاعر المختلفة، كالشّعور بالوحدة، والتّكامل، والانتماء والقيمة والاستقلال، والشّعور بالثّقة المبني على أساس من إرادة الوجود."**[1]

فالهويّة تكشف عن التأثيرات النفسيّة على الفرد، ليظلّ بذلك مفهوم معقّد يتغلغل في عمق حياتنا اليوميّة والاجتماعيّة، ليصير في الأخير نسقاً يعرف به الفرد حقيقة ذاته ووجوده، وبهذا الاكتشاف يكون مالك نفسه.

الذّات البشريّة تميل إلى البحث لنفسها عن رقعة من الأرض تضرب بجذورها، فارتبط البحث عن **الهويّة** في هذه الرّواية بالبحث عن المكان " **فالفضاء شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدّد ذاته إلاّ به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فالشّخص حينما يحضر إنّما يحلّ في فضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء أخر؛ والفضاء بهذا المعنى هو البداية والنّهاية، إنّه عنصر ثابت محسوس، يسهل له ثباته، له القابلية للإدراك من طرف كائن مستقر أو متحرّك."**[2]

---

[1]– اليكس ميكشيلي، الهوية، ص 10.

[2]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 22 .

تغلغلت "**تلمسان**" في جسد "**باية البجاوية**"، واستقرّت في صميم ذاتها فسكنتها، فعلى اختلاف محطّات السّرد ظلّت تبحث عن جذورها الخفية التي تشدّها إليها، متحملة كل المشاق من أجل احتضان الأصل المفقود " **لقد جاءت من أقصى الأرض لتبحث عن نفسها هنا.**"[1] عوامل كثيرة تضافرت على تغذية الإحساس بوجدانها خاصة ما تمثّله "**تلمسان**" من خصوصيّة فهي رمز للانتماء التاريخي والحضاري.

فحكاية "**باية**" في هذه الرّواية هي حكاية جسد معلق بين الحضور والغياب، فهما مفهومين مركزيين، يمنحان النّص تأويلات لا متناهية في توليد المعنى، المعنى الذي يمزج بين الظّاهر والمضمر.

1. الجسد وجدليّة الحضور/ الغياب:

أصبح **الجسد** قطبا مهما لكلّ محاولة تروم في فهم الوضع الإنساني بأبعاده ومراميه الحقيقية، ممّا يجعل هذا **الجسد** تتفجر منه انفعالات تعبر عن الذّات، وترتسم إنسانيّته وكينونته ووجوه وهويّته، **فالجسد** موطن المفارقات: موضع الفرح واليأس، والألم، والمستور والمكشوف والانا والأخر والظّاهر والباطن.

ولأنّ طبيعة **الجسد** في بعده كيانا متعدّد الدّلالات والوظائف، يخترق بإلحاح مجموعة من الإشكاليات، فهو" إذ أن علاقة الإنسان بجسده بأساسها تتم عبر مفهوم ثقافي إجتماعي يختلف من بيئة إلى و من عصر إلى أخر، إذ أن الجسد و كما يقول رمضان بسطاوسي هو الصورة التي تحدد هوية الإنسان، هو المكان الصغير الذي يربط الإنسان بالمكان الأكبر(الكون)، كما أن حركة الجسد بمثابة تعبير رمزي يختزل حركة الزمن الكوني (...)، و نتيجة لهذا جاء اهتمام الفكر

[1]–الرواية، ص 165.

المعاصر بدراسة الجسد[1]، ليكون **الجسد** المرساة الوحيدة القابلة إلى شدّ الإنسان إلى انغراسه الوجودي.

اللاّفت في الرّواية أنّ **الجسد** ليس موضوعا للكتابة فحسب، بل هو الذي يحمل ذوات الإنسان وتجاربهم ومصائرهم، أحلامهم وألامهم، حياتهم وعذابهم، فتعتبر إشكاليّة **الجسد** من أهم القضايا المعاصرة التي عالجها النّص الرّوائي الجزائري، ليعبّر عن عمق الدّلالات التي تناولها على الصّعيد الحقيقي البيولوجي وعلى الصّعيد النّفسي الرّوحي.

فالجسد " السّلطة التي أقامها الإنسان في نفسه وبنفسه ولنفسه عليه هي التي أخفت وتخفي حكمة هذه الحقيقة وعظمتها، فهي التي ترى الإنسان ما معنى أن تكون إنسانا وقابلا للتحوّل متفاعلا مع الأخرين، ومع المحيط فاعلا كذلك لأنّ الجسد هو أبجدية التحوّل تماما"[2] فهو مساحة شاسعة لطرح الإشكالات التي تشغل بال الإنسان.

أ. الغياب:

تحطّنا الرّواية على عتبات اللامكان واللازمان في الكثير من الفترات، و**الغياب** غير مستقل عن مؤثّرات الوجود الإنساني، فهو الطّرف الأوّل في المعادلة التي تجمع بين الشّعور الذّاتي بالانتماء وبين الحقيقة التي تبحث عنها. فهو يمثّل وحدة من المشاعر الداخليّة التي تتمثّل في شعورها بذلك الأصل المتأصّل في أعمق أعماقها، الذي يترك أثراً قويا عليها بغضّ النّظر عما إن كان ما تبحث عنه حقيقة أم مجرّد وهم.

---

[1]– بغلول فتحي وآخرون ، سوسيولوجيا الإعاقة الحركية، مقاربة ابستميولوجية، للظاهرة الجسدية ،الأكادمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية ، قسم العلوم الاجتماعية ، ع 11، جانفي، 2014، ص 26.

[2]– إبراهيم محمود، تلوين التاريخ جسديا الجسد الفردي والجسد الجماعي، مجلة الابداع والعلوم الإنسانية، بيروت، ع26، مارس 1997، ص27.

وهذا يعني بأنّ **الهوّية** هي وحدة من العناصر النفسيّة. فليست **هويّة** المرء " **مجرّد ممهاة خاوية مع النّفس، وإنّما هي صيغة مركّبة وملتبسة بقدر ما هي سويّة مبنيّة على التعدّد والتعارض**"[1]، فهي مجموعة من المشاعر المجرّدة التي تتلبّس صاحبها في حالة ضياعها.

لم تأتي أهميّة **الغياب** في هذه الرّواية اعتباطيًا، بل لما يمتلكه من مزايا وخصائص، فله علاقة بالنّفس والرّوح والواقع، فهو مكان للجوهر الرّوحي أين لا تستطيع النّفس الإنسانيّة أن تنفصل عن وجودها.

هكذا نكتشف أنّ "**حسين علام**" من خلال اهتمامه بعنصر **الغياب** عندما اتّبع شعور الشخصيّة، والذي يعتبر جزء من عالم الذّات، معتمداً بذلك على لغة مكثفة غير مباشرة، حيث يبيّن لنا أثر الإحساس بالضّياع الذي ينتاب فاقد الهويّة.

ففي هذا المقطع يصف "**يوسف**" حال "**باية**" أثناء تواجدها في بيته " **إنّها معنا في البيت حاضرة وغائبة. لا تدري ماذا تفعل .. تقرأ بعض الكتب الذي أرغمتني على إحضارها لها**"[2] فرحلة بحث "**باية**" هي رحلة بحث عن الذّات، تنطلق من فراغ محاولة التّأسيس لها من خلال مساءلة التّاريخ، فتغدو شخصية قلقة مهووسة بهمّ السّؤال، ممّا يُؤسّس لفكرة الصّراع بين التّصورات التاريخيّة وواقع الحياة.

كما تنقل الرّواية صور جسد "**باية**" الصّامت المغترب عن ذاته في بعض محطّاتها، حيث اتّجهت إلى داخلها محاولة جس نبض أعماقها، أين وقفت فيه ذاتها لتخاطب نفسها وتبوح بمهموساتها، فانقطعت عن العالم الخارجي وسحبت إلى صحراء اللاحياة " **عيناها غائبتان الآن. تنظران إلى أبعد من مداهما. ساهمتان في الغبش الذي تركته أنفاسها على زجاج النّافذة ماذا**

---

[1]–علي حرب، خطاب الهوية، سيرة فكرية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2008، ص 201–202.

[2]– الرواية، ص 174.

تستشرفين يا امرأة الرّؤى المستحيلة. قلت في نفسي وماذا تخبئين في روحك القلقة؟ هل أنا جزء حقيقيّ من هواجسك؟ أم أنّك العابرة التي لن تترك لي غير المواجع؟"[1]

وفي ذلك إشارة إلى نفسيّة "**باية**" المغتربة عن العالم الواقعي التي جعلتها غائبة في أحلامها وشرودها، حيث الفراغ والصّمت والعزلة، وكأنّها تمارس نوعا من الهروب من الضياع والتيه الذي تُحسّ به، فيتحول الانتماء الذي تحسّه في "**تلمسان**" إلى الدّاخل بعدما كان في الخارج، فالمكان في الرّوح قبل أن يكون في الجغرافيا، فمن يفقد هويّته يعيش دائما في حالة من انقباض وشرود لشعوره بالضّياع، لأنّ **الهويّة** هي الوجود.

كما يحمل هذا المقطع دلالة التيه و الفقدان، و يأتي هذا من منطلق أنّ الاغتراب ظاهرة إنسانية معبرة بدرجة الأولى عن المنطقة العتمة في ذات الإنسان " **أشعر دائما أني سوف أفقدها إذا ما واصلت بهذا المزاج، هذه الجالسة قبالتي، الحاضر بين يدي .. الغائبة عني. الذّاهبة الذّاهلة هذه التي لا تريد أن تشركني في جميع مشاغلها ولا تحبذ أن أطّل في الجهة الثّانية منها.**" [2]

"**فباية**" يوما بعد يوم تزداد انغلاقا عن نفسها، كردّة فعل طبيعية لمن يعيش في دوامة من الأسئلة لا يجد جواب اليقين لها، إنّها لحظة الذّهاب إلى عالم **الغياب**، فتعيش لحظة يتوقف فيها الزّمن، لحظة استثنائيّة طافحة بالشيء وضدّه، فتارة قريبة وتارة بعيدة، كما يراها "**يوسف**" هو الغارق في حبّها.

فشعور بعدم الانتماء غربة يعيشها بعض النّاس أمام أنفسهم وأمام الأخرين، كذلك فإنّ مجرّد التّواجد داخل الجماعة لا يعني بالضّرورة الشّعور بالانتماء لها " **لكن هيهات أن أهنأ بها**

[1]– الرواية، ص 39.

[2]– الرواية، ص 40.

وهي المنفلتة دائما. الشّارد في الأقاصي. الغائبة عن نفسها. تشهد الآن سقوط الثّلج. منشغلة عنّي بالمدينة التي تكتشفها منذ شهور فقط."[1]

رسمت "**باية**" لنفسها فضاء قائما على الذهاب في عوالم الخيال، لاستحضار شيئا مكملا لذاتها الضائعة، هذا الضياع الذي لم يستطع "**يوسف**" أن يفهمه ولا أن ينفذ إلى أعماق نفسها.

ب. الحضور:

الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينتمي إليه وتمتد فيه جذوره، يتعلّق فعل الانتماء دائمًا بما هو محلّ الانتماء، ودائما يظّل الفضاء الواقعي حاضرًا، فهو ما يمنح **الهويّة** معالمها وتجذرها. لا وجود **لهويّة** قابلة لتعريف بصفة نهائيّة، بمعزل عن الإحساس بالانتماء إلى تقليد ديني أو جنسية، أو إلى مجموعة إثنية أو لغوية وتدخل فيها العائلة والمهنة والمؤسسة والوسط الاجتماعي." [2]

شغلت "**تلمسان**" مساحة كبيرة في حياة "**باية**"، فنجدها منطلق تحقيق الذّات و منبر درب الأمنيات، فها هي ترجع إليها من أجل التّعبير عن الذّات " **عندما التقيتك قبل شهور كنت تبحثين مثلي عن شجرة نسب تأوين إليها ... بعدما اكتشفت أنّ في تلمسان بعض الأريج من بجاية .. لمّا صعدنا إلى سيدي أبي مدين أوّل مرّة رحت تسألين عن سرّ مجيئه ليموت هنا.**" [3]

---

[1]– الرواية، ص 45.

[2]– أمين معلوف، الهوّيات القاتلة، قراءات في الانتماء والعولمة، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1999، ص14.بتصرف.

[*] أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي ،ولد بحوز إشبيلية، استوطن بجاية ، توفي قرب تلمسان سنة 594هـ ، دفن بقرية العباد في تلمسان ،وضريحه بها مشهور مزار. ينظر مختار الحبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤية والتشكيل) منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط،2002، ص11.

[3]– الرواية، ص 140.

"**فباية**" تحاول تفسير ماهيتها و ووجودها وعلاقتها بالولي الصوفي "**أبي مدين**"*حيث تمتد هذه العلاقة في عمق الماضي، محاولة للإجابة عن التساؤلات التي مازالت تحيرها والتي تجعلها عاجزة عن تحقيق ذاتها الضّائعة " **إنّها تحب أن تسمع الحكايات القديمة و تطلب مني أن أحكي لها عن سيدي بومدين.**"[1]

ثمّة تأثير وامتزاج بين "**باية**" و"**تلمسان**" التي تأثرت بأجوائها فصارت جزء لا يتجزّأ منها إنّها مرتبطة بها بشكل عضوي بالجسد والرّوح، منها تستمد هويّتها وترى ذاتها ووجودها لا يتحقّق إلاّ من خلال علاقتها "**بسيدي بومدين**"، من هنا تحوّل الضّريح إلى عنصر من العناصر المشكّلة **للهويّة**، ويعبر في نفس الوقت عن انتماء "**باية**".

فعلاقة الإنسان بالمكان" **علاقة جدليّة تتشكّل من خلال عملية التأثّر والتأثّير بينهما؛ إذ أنّ الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقيّة جغرافيّة يعيش فيها، ولكنّه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصّل فيها هويّته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهويّة شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها.**"[2]

ينتاب"**باية**" دفق لا متناهي من الشّعور، هذا السيل هو التّعبير الصّادق عن ماهية وجودها، بل الوجود بعينه. فالمكان هو الملاذ، هو العودة إلى الأصل، فتحاول "**باية**" الوصول إلى الذّات المفقودة من خلال ترددها لمجموعة من الأمكنة التي تستطيع إيصالها إلى المبتغى المنشود " **لكن باية كانت تردّد تلك الأسماء الغريبة .. حومة اللؤلؤة. ساحة النجمة وسيدي الصوفي ويمّا قوراية وابن محرز والغبريني وسيدي أبي زكريا الزواوي وأسماء عجيب لم أكن لأعرف ماذا تعني في لغتها. أخذت بعض الخرائط وراحت تبحث في التفاصيل فتأكدّت أنّ هذه**

---

[1]– الرواية، ص 165.

[2]– حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، ص 112.

البنت لم تأت صدفة إلى هذه المدينة، إنّما هاجس ما كان وراء هذه الرّحلة الخطيرة التي انتهت عندي هنا بالعبّاد. "[1]

استحضرت "**باية**" الأماكن التاريخيّة لتكون صلة وصل بينها وبين جذورها، حيث يعتبر الشّعور بالانتماء من الحاجات الأساسيّة التي يتشكّل منها بناء نفس الإنسان " **إنّ نماذج العالم الاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة والعامّة التي ساعدت الإنسان –على مر مراحل تاريخيّة الرّوحي–على إضفاء معنى الحياة التي تحيط به.**"[2]

فالعناصر التاريخيّة كالأصول التاريخيّة تعدّ من العناصر **الهويّة** المهمّة، التي تنمو وتترعرع ككيان ينصهر ويندمج في بوتقة الشخصيّة، لتصبح منسجمة متفاعلة معها، ولتتشكّل في نهاية المطاف **هويّة** ثقافيّة.

كما تعبر "**باية**" عن لحظة استثنائيّة طافحة بالحسرة، حيث نجدها مرة أخرى ضائعة في بحر أسئلتها " **كنت أتمنى أن أجد من بين تلك أسماء العائلات المذكور إسما لعائلتي.. كنت أبحث عن نسب يقرّبني من هذا المكان..**"[3]، ممّا يجعلنا نستخلص أنّ كينونة الإنسان لا تتحدّد إلاّ في الحيز الذي تتجذّر فيه أصوله، فالمكان يلعب دورا وجوديّا، اجتماعيّا وثقافيّاً.

ليست **الهويّة** إلاّ أشبه بالتيار الذي يسري في عروقنا ويلاحقنا مهما ابتعدنا، **فالهويّة** ليس شيئاً معطى بل شيء مساو لجوهر النّفس.

كما يأخذ موضوع **الهويّة** في رواية "**خطوة في الجسد**" أبعادا تجعل الموضوع أكثر شساعة وشمولية لواقع الإنسان **الجزائري** المشتّت، حيث وضع الرّوائي يديه على وطن تمزّقت فيه **هويّته** بفعل التحولات التي عرفتها "**الجزائر**" في فترة التسعينيات.

---

[1]– الرواية، ص164.

[2]– أحمد طاهر حسنين، جماليات المكان، عيون المقالات، دار البيضاء، ط2، 1988، ص 69.

[3]– الرواية، ص263.

اختار "**حسين علام**" شخصيّة "**باية**" لتقديم صورة عن الوطن، من خلال البحث عن **هويّته** الضّائعة، إنّها **الهويّة** الضبابيّة غير واضحة المعالم إذن، التي تصاعدت في فترة العشريّة السوداء. "**فباية**" صورة الفرد **الجزائري** الذي ضاعت هويته وأحلامه.

فالجسد يختزل الوطن بامتداده واتّساعه مما يعكس تعالقًا بينه وبين الوطن، فاتّخذ الرّوائي من الجسد الحقيقي علامة يلفّ حوله المعنى مرتكزا على الشيفرات الثقافيّة لجسد الوطن، لينقله إلى جسد النّص حيث يتنهد الوطن فيه. ويعبّر عن هاجس ثقافي راهن محطّم.

خاتمة

شهدت النّصوص الروائيّة الجزائريّة المعاصرة تطوّرا وتغييرا في طرحها للمواضيع، حيث أصبحت أكثر مواكبة للرّاهن، فعملت على رصد تفاصيل الواقع الجزائري بكلّ تحوّلاته ممّا أكسبها المزيد من الدّلالات الرمزيّة، وممّا لا شك فيه أنّ كل عمل أدبي يستهدف مقصدية ينشأ في استثارة القارئ.

وبتطبيقنا لمنهج النّقد الثّقافي كدراسة لمدوّنة تعبر عن مرحلة حساسة من مراحل الجزائر والذي سمح لنا بتقنياته الحديثة استخلاص جملة من النّتائج أهمّها:

1) يعمل النّقد الثّقافي كأداة من أدوات قراءة النّصوص على فسح المجال لكل ما هو ثقافي وليضيء مضمراتها متجاوزا عقدة النصوص المركزية، مستفيداً من مرجعيات متعدّدة كالدّراسات الثقافيّة والتاريخانيّة، ومجموعة من الرّوافد كعلم النّفس وعلم الاجتماع، إضافة إلى مجموعة من المدارس كمدرسة برمنجهام وفرانكفورت.
2) يختلف مفهوم النّقد الثّقافي العربي عن نظيره الغربي، فنقطة الاختلاف تكمن في اختلاف الثقافتين، فلهم ثقافتهم ومصادرهم وعلومهم التي أمدوت منهجهم النقدي بآليات التعبير الثقافي. وللعرب ثقافتهم وتقاليدهم ومرجعياتهم وشريعتهم، وهذا كلّه صعّب من مهمة النقد الثقافي للتعارض القائم بين المنهج الغربي والممارسة العربية في استجلائها للظّواهر الثقافيّة العربيّة وتحصيل أنساقها من خلال تعرية خطاباتها.
3) الأنساق الثقافيّة من المفاهيم الأساسية التي يرتكز عليها النقد الثقافي، فهي بنى مضمرة تستتر تحت عباءة الجمالي في النّصوص، لها وظيفة مؤثرة تتجاوز وجودها المجرد لتتضمّن أبعاد النّص كافة.
4) في ظل ما يشهده العالم من انهيارات ونزاعات لا بد للنصوص الروائية أن تستشعرها، فعملت على طرح أسئلة جديدة متعلقة بالانتكاسات التي يعيشها. هذا ما جعل الروايّة الجزائريّة المعاصرة تنفرد ببعض الخصوصيّة، لرصدها لأهم القضايا التي تمس مختلف طبقات المجتمع خاصّة في العشريّة السوداء وتمظهراتها، والدّفاع عن الطّبقة المغلوبة عن أمرها، والكفاح ضدّ

عبوديّة المرأة، وتحرير المجتمع من ربقة العادات والتقاليد البالية. فهي بنيّة ثقافيّة متعدّدة المعارف وبانوراما حقيقيّة لما يحدث داخل المجتمع.

5) تعدّ الرّواية الفضاء الرمزي الأكثر ملائمة لقول ما لا يسمح، واماطة اللّثام عن المسكوت عنه في ظل زمن الخيانة والفساد، وزمن القتل والموت، وزمن يفرض قيوداً على الفكر الإنساني.

6) تتخلل رواية خطوة في الجسد أنساق ثقافية ظاهرة ومضمرة، تتصل بتصورات معينة تجاه بعض المواقف والممارسات الناشئة، وتعبر عن موقف ثقافي ما، "**فحسين علام**" أسهم في إضاءة بعض المناطق الحسّاسة التي تحرص السّلطة عادة على تسييجها.

7) زخرت الرواية بالأمكنة بماهيتها، وأبعادها ورموزها ودلالتها، فالروائي قدرة على استثمار تلك الأمكنة لنقل الرسالة والمضامين الفكرية، مما ينّم عن وعي عميق بالوضع الاجتماعي والثقافي فدائرة المكان في الفّن أوسع وأكثر وعيا وأعمق رؤية عن المكان المجرد.

8) لا تكمن أهمية الزمن في هذه الرواية كونه الزمن الحقيقي المحدّد، ولا لأنّه الزمن المتخيّل، وإنّما لأنه عنصر سردي يجمع من خلاله كل أبعاد الرواية والمغازي التي أرادها الكاتب، ودورها في رصد حركة المجتمع، منه أصبح الزّمن في الرّواية المعاصرة ظاهرة تحمل الكثير من الدّلالات المتنوّعة والثريّة.

9) وظّفت السّلطة الأبوية هيمنتها الثقافية في المشهد السردي المعاصر، واستطاعت رواية "**حسين علام**" اختراقها والالتفات حولها لتصدر عن رؤية رمزية تتجاوز البعد الحقيقي للشخصية الأبوية، فهذا الفعل النسقي تحكّم في النّص من السلطة الذكوريّة مرورا بالسّلطة الحاكمة وصولا إلى النّزاع الذي تعرفة مع الجماعات المتطرّفة.

10) اختلفت ردود أفعال الشخصيات في هذه الرواية أمام ما يحدث، فاختلفت خياراتهم حيث التمسنا حضور للشخصية المثقفة الواعية التي تناهض الوضع وتندّد بالتّغيير لتتماثل سمات مبدعها، وأخرى راحت ضحيّة سوء اختياراتها بتأثرها بالتوجيه القسري لحركة الفكر المتطرّف.

11) تمثّلت الهويّة كتيمة ثقافيّة في المتون الروائيّة المعاصرة، فموضوع الهويّة في هذه الرواية ينطلق من ذات قلقة تعاني الضياع حول ضبابية هويتها، وهي بطريقة غير مباشرة تعبر عن الضبابية التي عرفها الفرد الجزائري في نطاق الصراع الذاتي في أوقات الأزمة، إلى غير ذلك من المفاهيم الرمزيّة التي تشكل هوية وكيان النّص.

12) إنّ النّهايات المفتوحة التي رسمها المبدع لروايته لها سحر خاص، وضباب مغرّ كما تبيّن عن ذكاءه وقدرته على ألاّ يقدّم معنى كاملاً، ممّا دفعنا لطرح مجموعة من الأسئلة. ما كانت **هويّة** الفرد **الجزائري** في تلك الفترة؟ هل استطاعت السّلطة أن تمحوا هذا الكيان الجسدي من الوجود؟ وهل تمكّنت الذّات **الجزائريّة** من التغلّب على مخاوفها المسلّطة على جسدها المنتهك؟ هل استطاع الجسد أن يكون رمزاً للتحوّل وأن يجسّد الرّؤية الموغلة في جسد الثّقافة؟ هل استطاع الفرد **الجزائري** أن يقاوم من أجل **الهويّة** المغيّبة داخل المجتمع؟ وأخيرًا هل استطاعت " **باية/ الجزائر** " إيجاد **هويّتها** في نهاية المطاف؟

كان بودّنا اثراء هذا البحث أكثر بمحاولة الإجابة على هذه التّساؤلات لكن هذا المقام لا يسمح، لتبقى فرصة لبحوث مستقبليّة بإذن الله.

ملحق

إنّ القارئ المتمعن في رواية **خطوة في الجسد** لروائي "**حسين علام**" يستشف بوضوح عن البنية الثقافية التي تشكلت منها، من خلال صور الخراب و الدمار التي عاشها المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء ،التي تعتبر مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر في التسعينات ، حيث تمثل هذه الفترة أحد المرتكزات المعرفية التي اعتمدها الروائي في إبداع متنه السردي .

فجات الرواية مرتكزة على التشويق و اللغز منذ بدايتها إلى نهايتها، و ذلك خلال استعانة الروائي بشخصية "**بنعمر**" أحد شخصيات الرواية ليأخذنا إلى عالم الأحداث، بقصه لمذكرات صديقه ، التي تلفها أبعاد دلالية و رمزية.

حيث تدور تلك الأحداث حول ذهاب "**باية**" من **بجاية** إلى **تلمسان** في زيارة أخيها وفي نفس الوقت رحلة بحث عن الذات و الهوية الضائعة، عبر البحث في الأضرحة والمزارات لأولياء الله الصالحين، في وجه الخصوص ضريح **سيدي بومدين** ، أين تطمع أن تجد شجرة نسبها هناك، للتعرف على" **يوسف ولد المهدي الخراز**" في ظروف قاسية، فقد كان الحامي لها عندما هربت من أخيها صاحب النفوذ العامل في الكوميساريا، الذي أراد تزويجها قسرا من صديقه نظرا للمصالح الموجودة في هذا الزواج . لذلك يصبحان مطلبان منه و لإيجادهما سخر كل الوسائل المناسبة.

كما أتى "**يوسف**" مثال للشخصية المثقفة الواعية لما يحدث حوله من ظلم ، مما جعله يعيش حالة من غياب التفاهم بينه و بين والده ، الأب الموغل في حياته و المتسلط الذي لا يقبل أن يختلف معه أحد. بينما جاءت شخصية أخيه "**يحيى**" في ثوب الضحية جراء انضمامه إلى الجماعة المسلحة ، فيصاب بعد ذلك بضغوطات نفسية لتغرقه في عوالم الضياع .

لتأتي نهاية الرواية غير واضحة المعالم حيث هرب "**يوسف**" إلى الصحراء بعدما ضاقت به السبل في **تلمسان** ، نظراً لظلم الذي تعرض من طرف أخي "**باية**"، الذي سجنه

لمدة من أجل التعرف على مكان اختبائها، و عودة "**باية**" إلى **بجاية** بعدما رحلة بحث تتأرجح بين الحضور و الغياب حول ضبابية العلاقة التي تجمعها بشيخ المتصوفة "**أبو مدين**"، ليواصل "**بنعمر**" اجترار أيامه، و يعيش حياته في حالة من الخواء بعد وفاة حبيبته ،محملا بأوراق "**يوسف**" و حبه المهدور "**لباية**"، هذه العلاقة التي تجمع بينهما التي شكلت لغزا محيرا على سكان المدينة و بقراءته للمذكرات ، يسعى إلى إعادة الحكاية إلى مسارها، فهو الوحيد الذي يمتلك مفاتيح الحقيقة.

فبصفة عامة تمثل رواية **خطوة في الجسد** شفرة ثقافية لإشارتها إلى ظروف معينة كانت سائدة في البلاد، و استعراضها لموقف الإنسان تجاه تلك الحياة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1/ حسين علام، خطوة في الجسد منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

المراجع:

1/ آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

2/ أحمد طاهر حسنين، جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.

3/ أحمد عبد الرحيم السايح، أضواء حول الثقافة الإسلامية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1993.

4/ إدوارد سعيد، صورة المثقف، محاضرات ريث سنة 1993، بيروت، دط،1797.

5/ إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، ط1، رؤية، القاهرة،2006.

6/ اليكس ميكشيلي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، ط1، 1993.

7/ أمين معلوف، الهوّيات القاتلة، قراءات في الانتماء والعولمة، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة، سوريا، ط1، 1999.

8/ أنور الجندي، الثقافة العربية المعاصرة في معارك التغريب والشعوبية، مطبعة الرسالة، دط، 1962.

9/ ايديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

10/ برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفيّة والتبعيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2006.

11/ تركي الحمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، لبنان، ط1، 1999.

12/ توم بوتومور، مدرسة فرانكفورث، تر: سعد هجرس، دار أويا، ليبيا، ط2، 2004 .

13/ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

14/ جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، استراليا، دط، 2010.

15/ حازم خيري، الاغتراب الثقافي للذات العربية، مركز العالم الثالث للدراسات والنشر، ط1، 2006.

16/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009.

17/ حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

18/ حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار) مقاربة سوسيو ثقافية، دار الغرب، وهران، دط، دت.

19/ حلمي محمد القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، دراسة تطبيقية، العلم والإيمان، الرياض، ط1، 2008.

20/ حميد لحميداني، النقد الرّوائي والاديولوجيا، من سيسيولوجيا الرواية إلى سسيولوجيا النص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

21/ رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، فلسطين، ط1، 2003.

22/ رمضان بسطاوي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو أنموذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ط1، 1993.

23/ زيودين ساردار وبورين قان لون، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

24/ زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت.

25/ زكي العليو، المثقف مداخل التعريف والأدوار، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009.

26/ سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1983.

27/ سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، عالم المعرفة، الكويت، دط ،2015.

28/ سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دار الفراشة، الكويت، ط1، 2010.

29/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط1، دت.

30/ سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1980.

31/ سمير خليل، في دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2014.

32/ سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الافاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

33/ الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

34/ شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

35/ صلاح فخري وآخرون، آفاق النظرية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دط، 2007.

36/ عواطف عبد الرحمن، النظرية التقليدية في بحوث الإتصال، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2002،

37/ عبد الرزاق الداوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، دط،2000.

38/ عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤيا الثقافية، دار الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2014.

39/ عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2003.

40/ عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب و شروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 .

41/ عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، ط1، 2007.

42/ عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005.

43/ عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004.

44/ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

45/ عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2004.

46/ علا سعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق، الأردن، ط1، 2014.

47/ علي حرب، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.

48/ علي حرب، خطاب الهوية (سيرة فكرية)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2008.

49/ فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

50/ فرانسوا هارتوغ، تدابير التاريخانية الحاضريّة وتجارب الزمان، تر: تربدر الدين عرودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010.

51/ فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

52/ محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

53/ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الامارات العربية، ط1، 2011.

54/ محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003،

55/ محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1996.

56/ مصطفى حجازي، حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998

57/ مصطفى حسبيه، المعجم الفلسفي، دار أسامة، الأردن، ط1، 2009.

58/ ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

59/ ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1994.

60/ نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السرد في المتخيل العربي الوسيط، وزارة الاعلام الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2004.

61/ نفيسة الأحرش، كتابات امرأة عايشت الأزمة، منشورات جمعية المرأة في اتصال، ط1، 2002.

62/ هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان، دمشق، ط1، 2010.

63/ هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، مؤسسة الوراق، الأردن، ط1، 2014.

64/ يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الجامعة الهامشية، ط1، 2009.

65/ يوسف عليمات ، جماليات التحليل الثقافي، شعر الجاهلي نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن ، ط1، 2004.

الموسوعات:

كريس ويدن وآخرون، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، ضمن موسوعات كمبريج في النقد الأدبي، القرن العشرون، تر: هاني حلمي حنفي وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005،

الرسائل الجامعية:

1/ عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتورا، جامعة وهران، 2011 2012.

2/ جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2008-2009.

المجلات والجرائد:

1/ إبراهيم محمود، تلوين التاريخ جسديا الجسد الفردي والجسد الجماعي، مجلة الابداع والعلوم الإنسانية، بيروت، ع26، مارس 1997.

2/ بغلول فتحي و أخرون ، سوسيولوجيا الإعاقة الحركية ، مقاربة ابستميولوجية للظاهرة الجسدية الأكادمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية ، قسم العلوم الاجتماعية ،ع11، جانفي ، 2014.

2/ جاسم حميد جودة الطائي وهبه محمد صكبان، الأنساق الثقافية في أدب وادي الرافدين، جامعة بابل، العراق، ع 4، 2015.

4/ شكري عزيز ماضي، العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، ع1، 2009.

5/ طارق بوحالة، الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، اليوم الدراسي الوطني حول السرد، فلسفة السرد، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، مقال أدبي،10-04-2016.

6/ محمد بن زيان، صورة المثقف العربي في الرواية العربية، جريدة النصر، 23 نوفمبر 2015،

7/ محمد الربيع، الوجود والإبداع في كتاب السرد وأسئلة الكينونة، جريدة الوطن، ع 6347، فيفري 2013.

8/ محمد عبيد الله، النقد الثقافي في الدراسات الثقافية، مجلة أفكار الإلكترونية، ع 207، www.cultur.gov.2009

9/ مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المينا، من23-26ديسمبر2013.

المواقع الالكترونية:

1/ حاتم الصكر، تحولات الخطاب عند عبد الله الغذامي،www. Eldjazair.com

فهرس الموضوعات

المحتويات.....الصفحة

مقدّمة.....(أ – ث).

المدخل: خصوصيات الرواية الجزائرية المعاصرة.....(6-13).

الفصل الأوّل: مفاهيم ومرجعيات النّقد الثّقافي .....(15 -59).

نبذة تاريخية..... 15.

1. مرجعيات النّقد الثّقافي.....19.

أ. الدراسات الثقافية.....19.

ب. التاريخانية.....20

ت. المادية الثقافية.....21.

ث. خطاب ما بعد الكولونيالية.....22.

ج. النقد النسوي.....23.

2. روافد النّقد الثقافي..... 24.

أ. علم النفس.....24.

ب. علم الاجتماع.....25.

ت. علم العلامات (السيميولوجيا).....26.

3. مدارس النقد الثقافي..... 28.

أ. مدرسة فرانكفورت.....28.

ب. مدرسة برمنجهام.....29.

النقد الثقافي وبعث
الصراع.....31.
1. مفهوم النقد الثقافي.....31.
أ. عند الغرب.....31.
ب. عند العرب.....35.
2. صراع النقد الثقافي مع النقد الأدبي.....39.
مفهوم الثقافة.....47.
1. عند الغرب.....47.
2. عند العرب.....51.
النقد الثقافي واحتضان مفهوم النسق.....54.
1. مفهوم النسق.....54.
2. النسق الثقافي.....59.
الفصل الثاني: الأنساق الثقافية على مستوى رواية خطوة في الجسد..... (61 –100).
نسق المكان .....61.
1. المدينة/الآسرة/الهالكة.....62.
2. الشارع/ الرعب.....65.
3. الحمام كمكان مدنس .....66.
4. المقهى كفضاء أيديولوجي .....67.
5. المكان كملاذ.....69.
6. السجن/ القمع/ القهر.....70.
7. القرية كذكرى.....71.

8. الصحراء كفضاء للحلم.....72.

نسق الزمن.....73.

1. سطوة الزمن /السواد/الذات.....74.
2. احجية المقانة.....76.

نسق السلطة.....79.

1. الذكورة/ الخراب.....80.
2. المثقف/ الوعي.....84.
3. الصمت / الجنون.....89.

نسق الهوية.....92.

1. الجسد وجدلية الحضور/ الغياب.....93.

أ. الغياب.....93.

ب. الحضور.....97.

خاتمة.....102.

ملحق.....106.

قائمة المصادر والمراجع.....109.

فهرس الموضوعات.....118.