الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل–

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

الأنساق الثقافية في رواية "عازب حي المرجان" لربيعة جلطي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

- فاطمة ضوربي

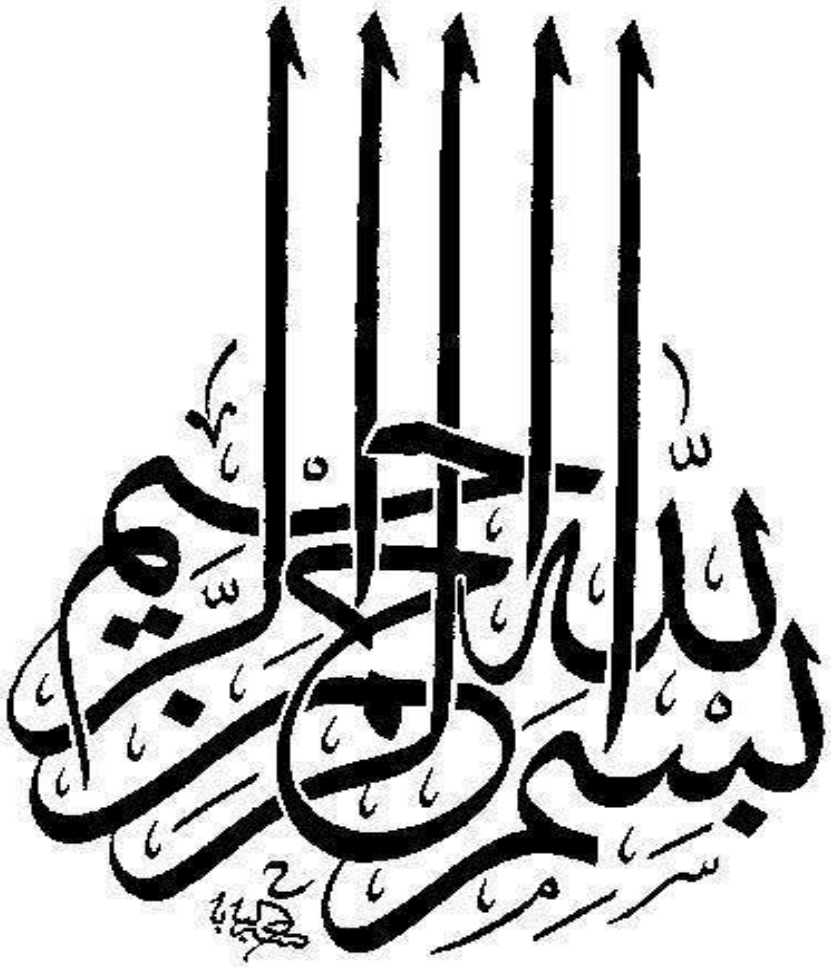
إشراف الأستاذ:

- توفيق قحام

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ(ة)	الجامعة	الصفة
وداد حلوي	جامعة محمد الصديق بن يحي —جيجل–	رئيسا
د/ توفيق قحام	جامعة محمد الصديق بن يحي —جيجل–	مشرفا ومقررا
بدرة كعسيس	جامعة محمد الصديق بن يحي —جيجل–	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين صلى الله عليه وسلم

ربّ اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي

اللهم إنّا نسألك علما نافعا ورزقا طيبا وعملا متقبلا

اللهم أعنا بالعلم وزينا بالحلم وأكرمنا بالتقوى وجملنا بالعافية

اللهم إنّا نسألك الصحة في الإيمان وإيمانا في حسن الخلق ونجاحا يتبعه فلاح ورحمة منك وعافيّة ومغفرة ورضوان

يا رب لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا، ولا باليأس إذا فشلنا، اللهم إن أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا، وإن أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ منا اعتزازنا بكرامتنا

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين وصلّى اللهم وسلم على خير الخلق أجمعين محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين.

شكر وتقدير

نحمد الله رب العالمين الذي رزقنا من العلم ما لم نعلم، وقدرنا على إنجاز هذا العمل وعرفانا منا بجميل جميع من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث نتقدم بجزيل الشكر إلى:

الأستاذ الفاضل المشرف " توفيق قحام " على حسن الإشراف وجميل النصح والتوجيه راجين من المولى عزوجل أن يوفقه في حياته العلمية والعملية والخاصة.

شكر موصول إلى لجنة المناقشة على قبولها وتكبدها عناء مراجعة وتنقيح هذا العمل.

إلى كل من ساعدنا ولو بابتسامة صادقة.

وفي الأخير نسأل الله عزوجل أن يجعلنا ممن يكثر ذكره فينال رضاه ويحفظ أمره وأن يغمر قلوبنا بمحبته ويرضى عنا.

إهداء

﴿ربي اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي﴾

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى:

الشمعة التي أنارت دربي وفتحت لي أبواب العلم والمعرفة إلى أعز الناس في الوجود الغالية أمي ثم أمي ثم أمي أطال الله في عمرها.

إلى الإنسان الذي سعى إلى تربيتي وتعليمي ودعمني وكان مثلي الأعلى

أبي الغالي حفظه الله.

إلى من شاركوني أبي وأمي وقاسموني ألعاب الصبا والكبر إخوتي الأعزاء:

مراد، عبد الله، عمر، عثمان، زكرياء، يحي، خديجة، حبيبة، مريم، أحلام.

إلى الأهل والأقارب والأحبة والأصدقاء.

إلى أختي التي لم تلدها أمي "هجيرة".

إلى نصفي الآخر الذي شاء الله أن يجمعني به في هذه الدنيا الفانية وأسأله تعالى أن يجعله رفيقي في الجنة العالية "إبراهيم" وكل عائلته.

إلى كل من وسعهم قلبي وسها عن ذكرهم قلمي.

فاطمة

مقـدمـــة

مقدمة:

لقد أحدث ظهور النقد الثقافي في أواخر القرن الماضي نقلة نوعيّة في مجال الممارسة النقدية ككلّ، إذ نلمس تحولا مائزا من نقد الأدب إلى نقد الثقافة، هذه الأخيرة التي أصبحت خطابا مركوزا في هذا المضمار.

والنقد الثقافي كثيرا ما يعانق الثقافة ولا يفارقها أبدا، فمثلما يأخذ من كل علم بطرف، يجمع في طياته بين المناهج السياقية والنسقية، بل حتى نظريات القراءة والتلقي، ونقد استجابة القارئ والتفكيك، كما ارتكز على علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ، واعتمد على كل ما من شأنه أن يحدث إضافة للأدب باعتباره ظاهرة ثقافية.

والملفت للانتباه أنّ النقد الثقافي يقوم على فكرة محورية ينطلق منها ويعود إليها ألا وهي نقد الأنساق خاصة الأنساق الثقافية المضمرة في كل خطاب أو المتوارية خلف النسيج اللغوي النصي، فيعمل جاهدا على فض العباءة الجمالية ابتغاء الوصول إلى ما هو مختف وراءها، فهدفه فضح الأقنعة ورؤية الأمور على ما هي عليه.

وقد كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع والرواية تحديدا راجعا إلى عوامل ذاتية وأخرى موضوعية. أمّا الذاتية فتكمن في أنّ طبيعة موضوع الأنساق الثقافية والنص الروائي في حد ذاته استفزازي ومثير للفضول وملفت للانتباه، كونه يكشف عن قضايا مختلفة تعبر عن (الأنثى/الذكر) كما نجدها في أشد الارتباط بالحياة وكأننا نبحث عن ذواتنا كما رسمتها ربيعة جلطي، ذلك أن كل إنسان فيه تشوّه يحاول أن يداويه، وكأن الرواية بحد ذاتها مرآة تشدنا بطريقة لا واعية إليها، فضلا عن أنّ انتماءنا للجنس اللطيف (الأنثى) التي شكلت جزءا لا بأس به في الرواية من خلال الروائية وشخصياتها، يجعلنا ندافع بطريقة لا شعورية عن ذواتنا المشتتة التي أضعفها الآخر.

أمّا الموضوعية فمتعلّقة بمحاولة الكشف عن النص السردي وإسهاماته في تشكيل خطاب ثقافي، يتوّجب الغوص في سراديبه من خلال أبعاد وأنساق ثقافية.

ولقد حاولنا من خلال دراستنا هذه الإجابة على إشكالية أساسية مفادها: ما هي أهم الأنساق الثقافية

التي شكلت البنية النصية لمدونة عازب حي المرجان؟ وإلى أي مدى نجحت هذه الأنساق في فك ألغاز النص؟ وكذا الإجابة على جملة تساؤلات فرعية: ما هي العلاقة التي تجمع بين السياق والنسق؟ وهل المرحلة النسقية الراهنة تلغي ما قبلها تماما وترفضها أم تقوم عليها؟ وما هي علاقة الثقافة بالنقد الثقافي؟ وما هي علاقة النقد الثقافي بالتخصصات الأخرى؟ وهل يمكن أن نجد هذه الأخيرة في النص؟

ولنتمكن من الإلمام بموضوع البحث بجانبيه النظري والتطبيقي رسمنا خطة منهجية اشتملت على مقدمة ومدخل وفصلين (نظري وتطبيقي) وخاتمة.

حيث أفردنا مدخلا بعنوان "بين السابق واللاحق في الدراسات النقدية من المناهج السياقية إلى النسقية إلى التكامل" تعرفنا فيه على الحركية التي عرفتها المناهج النقدية والتطورية التي صاحبتها حتى الوصول إلى ما يعرف اليوم بالنقد الثقافي.

أما الفصل الأول المعنون بـ "التشكيل الروائي في ضوء النقد الثقافي" فقد تطرقنا فيه إلى الأسباب التي أدت إلى الاهتمام بالثقافة داخل النسيج النصي الروائي، فقسمناه إلى ستة عناصر: حوار الثقافة والنقد الثقافي، الحوارية الثقافية في الرواية العربية والجزائرية، البناء الثقافي للشخصية في الرواية، الثقافة والإيديولوجيا في الرواية، النسق الأنثربولوجي في الرواية، النسق الثقافي المكشوف والمخفي، ولقد حاولنا من خلال هذه العناصر تأكيد علاقة الثقافة بالسرد، والتي منحت الرواية القوة الكافية للسيطرة، والخدمة التي تقدمها المعارف الأخرى الأنثربولوجيا والإيديولوجيا مثلا في إمداد الروايات بالتصورات، بل وإقامة تصورات كثيرة عنها عند الدراسة.

فيما يخص الفصل الثاني الموسوم بـ "قراءة النص الروائي في ضوء النقد الثقافي عازب حي المرجان – أنموذجا–" فقُسّم إلى أربعة عناصر: العتبات النصية، الأنا والآخر وصراع الثنائيات، النسق الإيديولوجي، النسق الأنثربولوجي، عملنا فيه على تقصي الكيفية التي ساهم بها السرد في نمذجة العتبات لخدمة المنظور الثقافي، ثم

أقمنا نوعا من التقابل بكشف المخبوءات المتموضعة خلف الكلمات، ومن وراء السرد أيضا، وحاولنا من خلالها تعرية هذا النص الذي تعاملنا معه على أنه نسيج استهدفنا تفكيك خيوطه والكشف عن الأنساق الثقافية التي عبّرت عنها الروائية بتلاعب ومخاتلة.

هذا وقد أنهينا البحث بخاتمة، هي حوصلة لأهم ما جاء في البحث، حيث خلصنا فيها إلى مجموعة من الاستنتاجات.

ومن المعلوم أن كل بحث يقتضي منهجا يوجهه من البداية إلى النهاية، ويضع له حدودا تكسبه ملامح موضوعية، وعليه اعتمدنا في تحليل المدوّنة على مقولات النقد الثقافي كمنهج يتعمّد الاهتمام بالبنية النّصيّة الداخليّة دون إغفال البنية الخارجية تماما (ظروف اجتماعية، نفسية، تاريخية) والتي ساهمت إلى حد ما في إنتاج النص.

ولقد اعتمدنا في هذا البحث على المصدر الرئيسي وهو رواية "عازب حي المرجان" لـ "ربيعة جلطي" وعلى مجموعة من المراجع الأخرى ارتأينا أنّها أساسية وتصب في موضوع هذا البحث وأهمها كانت ثقافية منها كتاب "النقد الثقافي- قراءة في أنساق الثقافة العربية" لـ"عبد الله الغدامي"، وكتاب "النقد الثقافي- تمهيد للمفاهيم الرئيسية-" لـ "آرثر آيزبرجر"، وكتب من نوع آخر كانت بمثابة المفتاح الذي مكننا من الكشف عن البنية السردية ثم الولوج تاليا لدراسة الأنساق الثقافية ومنها كتاب "نظرية الرواية" لـ "عبد الملك مرتاض".

ولأنه لا يخلو بحث من صعوبات وعراقيل تعترض طريق الباحث، خلال الرّحلة البحثيّة، فقد صادفتنا نحن أيضا مجموعة صعوبات أهمها أنّ موضوع هذا البحث كان في مضمار النقد الثقافي من خلال أنساق تتجاذبها تخصصات متعددة منها: الأنثربولوجيا، الإيديولوجيا، الأنا والآخر...).

وأخيرا نتمنى أن نكون قد وفقنا ولو قليلا في إعداد هذا البحث، آملين منه أن يكون لبنة تضاف إلى لبنات هذا الصرح المعرفي، ومدخل ممهد لبحوث ودراسات لاحقة.

ولا يسعنا في نهاية هذا التقديم لمحتوى البحث إلاّ أن ننوه بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف الدكتور "توفيق قحام" الذي رافق البحث منذ بدايته، ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة.

والحمد لله على توفيقه وامتنانه.

المدخل:

من المناهج السياقية إلى النسقية إلى التكامل

❖ من المناهج السياقية إلى النسقية إلى التكامل:

عرفت العملية النقدية بتميزها بطابع الحوار، الذي يظهر جليا من خلال التفاعل المتواصل بين النص والناقد، هذا الأخير يحاول تشكيل النص الأدبي انطلاقا من تصوراته ورؤاه في هندسة معينة، هنا يحدث نوع من التجاذب للنص من طرف الناقد، ثم استجابة النص لهذا الناقد، وهذا أمر طبيعي، ذلك أن النقد والنص مرتبطان أشد الارتباط ببعضهما، ولا يمكن وجود الواحد دون الآخر، خاصة إذا تم التسليم بأن النقد « ينطوي على درجة عالية من الوعي بالذات، وأنه في الوقت الذي يؤكد الحضور المستقل للأعمال الأدبية في حال تناول لها، يؤكد الحضور المستقل لنفسه، بوصفه مؤسسة أو بنية علائقية من الممارسات الخاصة، أو مجالا معرفيا متميزا بذاته وفي ذاته »[1].

وهنا نلمس أن النقد يساهم في كتابة الوعي عندما يحدث وعيا بالنص، ويساهم من ناحية أخرى في إحداث وعي بالكتابة، عندما يكون الوعي من خلال بعدين: بالنص وبذاته أيضا.

تكون الانطلاقة من المرئي إلى المكتوب الموجود، ليتم تجاوزه بعدها إلى ما وراء المرئي إلى المقصود من المكتوب ومن المفقود، محاولا إيجاد فضاءات وعوالم نصية خطية جديدة، يحاول الناقد من ورائها أن يصل إلى ما وراء المرئي، أو ما وراء أفق النص (القراءة) فيتفاعل النص « مع النصوص الخارجية ويقيم أنماط من العلاقات معهم، فإنه يتفاعل أيضا مع نفسه مما يؤدي إلى تشعبه، ولكن هذا التشعب لا يؤدي إلى التشتت والفوضى والاضطراب، بل إنه يكون محكوما بآليات تضبط تطوره وسيره وتوجهه نحو هدفه »[2].

فالتفاعل إذن موجود دائما لا يفارق النقد والنص، إنما كلاهما يقومان عليه سواء كان تفاعلا خارجيا بين النص ونص آخر، أو بين النص والنص ذاته، فهي إذن رحلة تفاعلية للإنتاج غرضها إيجاد منجز نصي ذهني آخر

(1) جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العربية العامة، مصر، د ط، 1998، ص268.

(2) محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 1999، ص 4،3.

وبالتالي يكون بمثابة إعادة تحرير للكتابة التي أنتجتها الأنا المبدعة إلى كتابة ثانية تنتجها الأنا الناقدة، فهو إذن « توجه دينامي عن طريق التحولات التي تمت في زمان وفي فضاء، كل جملة منبه بمثابة نقلة شطرنج تتولد عن احتمالات عديدة بعضها ممكن وبعضها ممنوع، أو بتعبير آخر تتشعب بعضها ينمى وبعضها يلغى» [1].

فالانطلاقة من النص لا تحتم العودة إليه بالضرورة، وكما قلنا سابقا فإن العملية النقدية محكومة بضوابط وآليات يطلق عليها مصطلح "المنهج"، هذا الأخير « يمثل طريقة في التعامل مع الظاهرة موضوع الدراسة، التي تعتمد أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وأيديولوجية بالضرورة، وتمتلك هذه الطريقة أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة » [2].

هنا نقف على حقيقة لا يمكن تجاهلها هي أن المنهج النقدي يتعامل مع النص، وفي نفس الوقت يحترم خصوصيته وما يناسب مادته، فالمبدع ينتج لنا نصا وفق تصور ما، والناقد يعيد إنتاج نص آخر، بعدها يخضع النص الأول لمنهج معين، حيث تتحقق العملية القرائية، وتتولد لنا بنى نصية فيتجسد لنا بعد ذلك كل مركب في آخر.

وقياسا على هذا يجب أن يكون الناقد أشد حرصا في اختيار المنهج المناسب للنص، ويحاول أن يطوعه ذلك أن « المنهج الذي لا يمكن تطويعه ليتناسب مع حقيقة ما، حقيقة مادته لا يعلم غير الوهم » [3].

ومن خلال مبدأ التطويع مر المنهج النقدي الأدبي بعدة مراحل في دراسة المنتج الإبداعي.

يعتبر النص البناء اللغوي الذي تشتغل عليه مختلف الاتجاهات والمناهج، فقد خضع في الفترات السابقة كما عرضنا من قبل لتعاملات متباينة، ونماذج قراءة متعددة، وهذا ما مكننا من القول أن المناهج النقدية تتأرجح

(1) محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص4.

(2) سيد بحراوي: البحث عن المنهج، دار شرقيات، مصر، ط1، 1993، ص9.

(3) سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 1995، ص279.

بين بعدين مختلفين أحدهما "سياقي" يهتم عند دراسة والوقوف على المنجزات الذهنية والإنتاجات الأدبية على السياقات الخارجية المختلفة التي تحيط بالمؤلف وتحدد رؤاه وأطره مثل الظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية وظروف كتابة المنتج زمانه ومكانه وانعكاسات ذلك على صاحبها، وقد كانت بداية هذه المناهج في أوربا نتيجة لتطور المنهج في المجالات، بداية بالمنهج التجريبي في العلوم الطبيعية، إلى المناهج في العلوم الإنسانية، هذه الأخيرة استفاد منها النقد ونقلها إلى حقله ليطبقها على دراسة الأدب، وتتمثل في المنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي.

وقد عرفت هذه المناهج انتشارا واسعا وذيوعا كبيرا، فقد سادت لدى دارسي الأدب، وطبقت بعيدا عن فهم النص من الداخل لكونها مناهج خارجية تدرس الظاهرة الأدبية من خارجها وتفسر العمل الأدبي برده إلى السياق الذي نشأ فيه، سواء الظروف التاريخية، أو العوامل الباطنية للمؤلف أو البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها لتشترك بذلك المناهج السياقية على اختلافها في عناصر محددة ذلك أنها تتجاوز الإطار اللغوي المحض إلى السياق الاجتماعي والنفسي والثقافي والتداولي، فالتداولية كما حددها "رودلف كارناب" « تسعى أساسا للإجابة عن أسئلة المتكلم وعلاقته بالمتلقي، ودراسة اللغة في علاقتها بالعالم الخارجي، أي علاقتها بظروف إنتاجها »[1]. فهذا البعد لا يهتم بالنص كشبكة لغوية فنية بقدر ما يكون اهتمامه بهذا النص من خلال ما يحيط به من ظروف خارجية خاصة عند التسليم بأن النص الأدبي انعكاس للمجتمع فالنص حسب نظرية القراءة السياقية ابن بيئته التاريخية والاجتماعية، لأن الأديب أثناء إنتاجه للعمل الإبداعي يتأثر ويؤثر من خلالها، فالتفاعل إذن ملموس وبوضوح، فهو ذاتي وموضوعي ويتصل بالتاريخي والاجتماعي والنفسي، وغير ذلك من المعطيات الخارجية «حيث السياق يعادل كل ما هو خارج لغوي كالعلاقات الاجتماعية والثقافية والنفسية التي تحيط بإنتاج الملفوظ المقام»[2]، وبالتالي تصبح خلفية المؤلف ومكتسباته وظروفه ضرورية عند كتابة النص، بل يتطلب فهمها من ممعنيها

(1) علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة –، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1 ، 2000، ص16.
(2) المرجع نفسه ، ص168.

اتصالا بكل ما يحيط بالمؤلف، ففهم النص يكون من خلال خارجه خاصة عندما يصبح السياق « الطاقة المرجعية التي يجري القول فوقها، فتمثل خلفية الرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها، فالسياق إذن هو الرصيد الحضاري للقول، وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه » [1].

ونجد تفرق الدراسة السياقية بين التاريخي والنفسي والاجتماعي، فقد كانت البداية بداية علمية منطلقها التاريخ، ولهذا يعد النقد العلمي نسخة مبكرة للنقد التاريخي، وبدأ ذلك عندما قدم "داروين" تفسيرا لتطور الأحياء من منظور تاريخي، ثم قام "سبنسر" بعدها بنقل هذه النظرية من المجال البيولوجي إلى جميع المجالات خاصة الأدب « ظهر لدى هيبوليتين (....) في ثلاثيته العتيقة (العرق– البيئة– الزمان) التي تجسد حتمية كون الإنسان نتاج الوراثة والبيئة، تجسيدا طبيعيا تحت وطأة الفلسفة الداروينية وبرونتيار في دراسته التطورية للأجناس والألوان الأدبية، وسانت بيف (....) كذلك » [2].

وبالتالي تعتبر طروحات كل من "سانت بيف" و"هيبوليتين" المهاد النظري لظهور المنهج التاريخي في دراسة الظاهرة الأدبية، وقد اعتبرت المحاضرة التي ألقاه "لانسون" في جامعة بروكسل البداية الجدية لهذا المنهج « فإن الناقد الفرنسي الشهير غوستاف لانسون (....) هو الرائد الأكبر للمنهج التاريخي في النقد » [3]، ويعد هذا الأخير واضع المبادئ الأساسية للدراسة النقدية التاريخية، والتي قام بتقسيمها إلى مجموعة من المراحل أهمها « تحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره » [4]، ومن هنا يتبين أن الدراسة النقدية التاريخية عند "لانسون" تقوم على ربط العمل الأدبي بسياقه الأدبي التاريخي في مختلف الجوانب، وهذا من أجل اكتشاف واستخراج المقصود منه، فالنقد التاريخي إذن « هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات

(1) اليمين بن تومي: مرجعيات القراءة – السياق والنص عند نصر حامد أبو زيد–، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2003–2004، ص32.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر في اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، ط1، 2002، ص19، 20.

(3) المرجع نفسه، ص20.

(4) المرجع نفسه، ص21.

وشخصيات الكتاب، فهو يعنى بالفهم والتفهيم أكثر منه عناية بالحكم والمفاضلة والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج القارئ منه بحكم لنفسه » [1]، ومنه نجد مخالفة النقد التاريخي للنقد التقليدي الذي كان يهتم بالحكم والتمييز أكثر منه بالمقصود من العمل الأدبي.

وقد حظيت الساحة النقدية العربية بتطبيق متأخر للمنهج التاريخي في دراسة الظاهرة، وكان هذا عبر مجموعة من النقاد العرب على رأسهم "طه حسين" الذي « طبق بعض ملامح تبين على بعض النماذج العربية (المعري، المتنبي....) » [2]، أما آخرون فقد أخذوا عن "لانسون" وأهمهم "محمد مندور" « وكان هذا الأخير أول من أرسى معالم الأنسونية في الوطن العربي » [3]، ويظهر هذا جليا في العديد من مؤلفاته من بينها "في الأدب والنقد" و"النقد المنهجي عند العرب".

وفي الجزائر فقد كانت انطلاقة الخطاب النقدي مع المنهج التاريخي لذلك يمكن القول بأن « النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها » [4]، ومنه لا يمكن الحديث عن تطبيق أي منهج في الساحة النقدية الجزائرية، حيث كان أول تطبيق له مع الناقد والمفكر الجزائري الكبير " أبي القاسم سعد الله " في رسالته المكملة لنيل شهادة الماجستير.

إضافة إلى المنهج التاريخي نجد تطبيقا منهجيا آخر في دراسة الأدب هو المنهج النفسي، الذي ظهر نتيجة للعلاقة التي تربط النفس بالأدب لأن « النفس هي التي تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس النفس تجمع أطراف الحياة التي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس » [5]

(1) محمد منذور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص20.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص22.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

(4) المرجع نفسه، ص ن.

(5) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، د ت، ص5.

ولهذا كان هذا المنهج من أكثر المناهج إضاءة لمختلف الجوانب انطلاقا من الإبداع إلى منتج هذا الإبداع وأخيرا ظروف إنتاج هذا الإبداع. واعتمد المنهج النفسي على إجراءات مدرسة التحليل النفسي، حيث استمد إجراءاته المنهجية وأدواته التطبيقية غالبا من أعمال عالم النفس النمساوي "سيغموند فرويد" التي تقوم أساسا على « تبيان المعنى اللاواعي لكلام وأفعال شخص ما، وكذلك معنى إنتاجه الخيالي (....) »[1]، ومن هنا كانت استفادة النقد استفادة عظيمة من علم النفس، حيث تم تطبيق هذا الأخير على مجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية، منها الدراسات التي قام بها "فرويد" حيث حلل شخصية الرسام الإيطالي العالمي "ليونار دي فنشي" من خلال لوحته الشهيرة "الموناليزا" كما حلل الروائي الروسي "دستوفيسكي" من خلال رواية "الإخوة كارل أمازوف" ، وبالتالي نستطيع أن نطرح سؤالا جوهريا بقي محل جدل ونقاش هو هل درس علم النفس الأدب من أجل النقد أم أن هناك سببا آخر؟.

يرى الكثير من النقاد أن علم النفس له غاية أخرى من دراسة الأدب هي تطوير النظريات النفسية وبالتالي فالدراسة كانت من أجل علم النفس ذاته، ولهذا ليس بالضرورة أن يكون عالم النفس ناقدا للأدب، ومنه فالمنفعة والاستفادة عامة ومتبادلة بينهما، فقد لجأ المحللون النفسيون إلى « الأعمال الأدبية بحثا عن توضيحات لطروحاتهم أو دفع بنقاد الأدب نحو التحليل النفسي بحثا عن معرفة جاهزة تأويلية تعطي "حقيقة النص" »[2].

عمد المنهج النفسي إلى تحليل نفسية الأديب والاستفادة منها في فهم الأدب الذي أنتجه، ولهذا حدد "محمد النويهي" في كتابة "ثقافة الناقد الأدبي" المعارف النفسية للناقد كي يحسن فهم العمل الأدبي والحكم عليه. وهنا بدا الاختلاف واضحا بين الممارسة النقدية التقليدية والحديثة حيث « كان معظم النقد ينصب على العمل الفني نفسه، أما كيف أنجز هذا العمل ولماذا أنجز وما دلالته بالنسبة لمن أنجزه ولمن تلقاه فأسئلة لا نظفر لها بجواب

(1) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص79.

(2) مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، عالم المعرفة، الكويت، د ط، د ت، ص51.

فالناقد لم يكن ليشغل نفسه بما وراء الواقعة والواقعة هنا هي العمل الفني »[1].

ومن النقاد الذين حللوا نفسية الأديب من أجل فهم أدبه نجد الناقد المصري الكبير " عباس محمود العقاد " الذي قام بدراسة نفسية لكل من شعر أبي نواس والمتنبي، إضافة إلى ذلك تبرز بشكل واضح في هذا المجال أعمال كل من عز الدين إسماعيل وجورج طرابيشي.

وقد اشتهر بعض النقاد الجزائريين بتطبيقهم للمنهج النفسي لكن بشكل ضئيل ومحدود جدا، وأبرزهم "سليم بوفنداسة" الذي درس روايات "رشيد بوجدرة" دراسة نفسية، من خلال تحديد مثمن عقدة أوديب في كل واحدة منها، وكذلك دراسة "أحمد حيدوش" عن المنهج النفسي.

شغل النقد الاجتماعي مساحة واسعة داخل علم اجتماع الأدب، فقد ظهر في البداية « مغطى برؤية سوسيولوجية مستمدة بصورة واضحة من الفلسفة المادية الجدلية التي أسسها ماركس »[2]، حيث عرف بعدة أسماء كالمنهج الواقعي، المنهج الاجتماعي، المنهج الماركسي، المنهج الإيديولوجي....إلخ.

كتب "كلود دوشيه" في أحد مؤلفاته معرفا النقد الاجتماعي « إن النقد الاجتماعي يستهدف النص أوّلا، وإنه ليكون بهذا قراءة محايثة، بمعنى أن يأخذ على عاتقه مفهوم النص الذي أنشأه النقد الشكلاني، وأظهره بوصفه موضوعا له (....)، بيد أن الغاية تختلف لأن مقصد النقد الاجتماعي وإستراتيجية يكمنان في إعادة المضمون الاجتماعي إلى نص الشكلانيين »[3].

وبهذا لم يعد النص كما كان عند الشكلانيين آلة أو محرك سيارة، وإنما أصبح ينبض بالحياة من خلال المضامين الاجتماعية الحاضرة داخله ولهذا يعترف "دوشييه" بأن «كل ما في النص إنما يصـــدر عن فعل ما من

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص11.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص39.

(3) جازيف ثادوين: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، سوريا، ط1، 1994، ص136.

أفعال المجتمع، وإنه يصدر كما ترى الماركسية عن علاقات اجتماعية للإنتاج » [1].

وتعد " نظرية الإنعكاس" السفير الأول للنقد الاجتماعي داخل الأدب، حيث درج النص الأدبي ضمن قائمة البنى الفوقية التي تعكسها البنية التحتية للمجتمع، وهذا ما عبر عنه سعيد علوش بـ (السوسيو- نقدية) وقال بأنها « تستهدف القانون الاجتماعي في النص، لا قانون النص، فهذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل » [2].

وقد ارتبط النقد الاجتماعي ارتباطا وثيقا بالمؤسسات والنماذج الاجتماعية والثقافية، ولهذا ركز على الأيديولوجية داخل النص باعتبارها « بعد من أبعاد العيش في مجتمع، ولقد ولدت من تقسيم العمل، وارتبطت السلطة، إنها شرط ولكنها أيضا إنتاج لكل خطاب » [3]، وبالتالي فالنقد الاجتماعي نتيجة لتغير النظرة إلى مفهوم النص والخطاب، ولهذا اختلفت أهدافه عن بقية أنواع النقد، حيث عمل على تباين مجموعة من الأمور في النص أهمها « معرفة كيف أن القضايا الاجتماعية ومصالح المجموعة تترابط على السطح الدلالي، والنحوي والسردي »[4].

تعتبر روايات "نجيب محفوظ" ساحة خصبة لمختلف المواضيع الاجتماعية والسياسية، واهم النماذج التي يمكن أن يطبق عليها النقد الاجتماعي، وذلك بوصفها بنى اجتماعية وثقافية ولسانية، حيث نجد تمثلا للصراع الاجتماعي فيها وهذا من خلال شبكة الألفاظ المستخدمة على مستوى البنى اللسانية مثل (إخواني، شيعي ناصري) كما تبينه رواية "الكرنك".

استغرق النقد الاجتماعي مساحة واسعة من الكتابات النقدية العربية من أمثال " لويس عوض"، " محمد منذور" كما تجلى بوضوح على الساحة النقدية الجزائرية خاصة عند "عبد الله الركيبي" و"محمد مصايف".

(1) جازيف ثادوين: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 136.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص39.

(3) جازيف ثادوين: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص137.

(4) المرجع نفسه، ص138.

رغم القدرة الكبيرة للسياق في تحليل النص والدور الذي يلعبه، ورغم أنه ضروري لتحقيق التفاعل بين الذات والموضوع، ورغم اتساعه ليشمل كل الأطراف المكونة لعملية التواصل، وقدرته الإجرائية على الفهم والتأويل في المجال الأدبي، فإنه يبقى مصطلحا يتخلله العديد من التصنيفات فالقراءة (....) للنص تبقى مجرد مشروع قراءة من بين مشاريع قرائية[1]، ومنه وقعت المناهج السياقية في فشل ذريع بسبب طريقة تعاملها مع النص الذي جعلته شبيها بالوثيقة وبالمادة الصماء التي يتعامل معها الباحث في مجال العلوم، وبالتالي فالتذرع بالمناهج واتخاذها سلاحا لا يخرجها من الدائرة التي يبقى المتلقي يدور حولها وهي الإجابة عن استفهام واحد وهو: ماذا يقول النص؟ وإهمال جوهر النص وكنهه، وهو: كيف يقول النص؟ وهذا ما أحدث فجوة وثغرة كبيرة جعلت الانتقال إلى داخل النص أمرا مهما، ليصبح النص إذن شكلا مستقلا، وفي الآن نفسه عالم قائم بذاته، هذا الأخير يتشكل ويتكون مستغنيا عن كل العوالق التي تربطه بما هو خارج عنه أو غريب عن مادته ولغته، فدلالة المنتج الذهني ومعناه لا يكتب من خارجه كما كان سابقا، بل من شكله وكيفية نظمه وأنساقه لتهتم به، فتحيي النص وتجدده و« بالنظر إلى الدراسات اللغوية التي تناولت بالتحليل قضية النسق يرى كثير من البنيويين أن النسق العام للنص، يتشكل في نقطة البداية من الأنساق الكلية، التي هي أنساق نصية بمعنى أن التكوين الدلالي للنص ينطلق من النسق اللغوي الكلي الذي يحتوي على انساق سردية وخطابية ناقلة للخطاب »[2].

مما يجعل النص مركبة من مجموعة من الأنساق والأنظمة تستدعي نوعا خاصا من الدراسة والتحليل يختلف تمام الاختلاف عن سابقها.

فالوحدات النصية المنظمة بطريقة مقصودة هي التي تخاطب رؤى الناقد، والناقد يخاطب نسيجها أيضا ويصب اهتمامه على بنياته الدلالية ولعلاقتها الداخلية ببعضها البعض، ما يجعلها قابلة لقراءات متعددة،

(1) علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة –، ص12.

(2) سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي –دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي–، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2003-2004، ص11.

فالنــص وحده من يؤثر في الناقد، وهذا الأخير يتأثر به.

وقد كان لدراسة النص النسقي ومن خلال انتهاج المنهج النسقي مزالقه أيضا، إذ كان الاهتمام ينصب على اتجاه واحد وهو: شكل النص وبنيته الداخلية، أو على حد تعبير الشكلانيين الروس "ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"، ومع إهمال كامل للمعنى وللمضمون، وهذا ما جعل هذا النوع من الدراسة يخفق في تحديد معنى النص أو: ماذا يقول النص؟ لأنها ركزت على: كيف يقول النص؟ أي أنها عملت على « اكتشاف آليات إنتاج المعنى »[1] وتجاوزت المعنى ذاته.

تعلقت الدراسات النسقية وارتبطت باتجاهين رائجين في النقد الأدبي هما: الشكلانية الروسية والبنيوية فقد رأى الشكلانيون الروس أن « النسق الأدبي La serie littéraire (مقابل النسق التاريخي) يتميز باستقلالية معينة، لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض- وتسمح هذه الإستقلالية بالتفكير في مسألة الأدبية » [1]، وهذا ما يوضح طموح الشكلانيين الروس الذين اتجهوا إلى جانب الشعرية محاولين بذلك اكتشاف القوانين والأنساق التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا حيث جعلوا من اللغة الوسيلة الأولى لتحقيق ذلك، فكانت أغلب دراساتهم تنصب على دراسة "اللغة الشعرية" وأبرز مثال على ذلك دراسة "الانزياح" في النصوص، خاصة الشعرية منها، ويعتبر الشكلاني الروسي "جون كوهين" أول واضع لهذا المصطلح الذي لازم الدراسات النقدية فترة طويلة جدا ومازال مستمرا إلى يومنا هذا.

أما المنهج البنيوي فقد بنى نفسه انطلاقا من الدراسات اللسانية التي تزعمها "سوسير"، حيث اتبعت سبيلا منهجيا قائما على « نموذج تصوري (....) بكل ما يلزم عن هذا النموذج من نظرة كلية تبحث عن العلاقات الآنية التي تشكل النسق » [1]، ومنه فقد آمن البنيويون منذ البداية بوجود النسق، وحملوا القارئ اكتشاف الأنساق التي تحكم النص، لكنهم لم يجعلوا ذلك رهينا بأي قارئ، بل قصروه على القارئ النموذجي الذي يملك استراتيجيات الولوج إلى النص، من بينها: أن يكون قارئا محايثا يؤمن أن النص نسق مستقل بذاتـه، وأن الأنسـاق معزولة عن بعضها البعض، وكل نسق له قوانين خاصة تختلــف عن الأنســاق الأخرى

(1) جابر عصفور: عصر البنيوية، دار سعاد الصباح، ط1، الكويت، 1993، ص8.

ومنه فإن مهمته الكبرى هي اكتشاف النسق الأصغر الذي يحكم نصا أدبيا بعينه، ثم النسق الأكبر الذي يحكم جنسا أدبيا، وأخيرا النسق الكلي الذي يتحكم في جميع الظواهر الأدبية.

عرف هذا التوجه بجميع تفرعاته رواجا كبيرا في أوربا بفضل مجموعة كبيرة من النقاد أهمهم: "جون بياجيه" "رولان بارت"،"كلود ليفي ستروس".... إلخ، وفي أواخر الثمانينات من القرن العشرين، وبعد تراجعه في بيئته الأم انتقل إلى الساحة النقدية العربية، حيث طبق من طرف عدد كبير من النقاد العرب من بينهم: "كمال أبوديب" "يمنى العيد".... إلخ، ومن خلال ما سبق يكون الاختبار واجبا هنا إما الخارج أو الداخل (الشكل المضمون) المضمون أو الشكل، السياق أو النسق ليحدث نوع من التصوير مع "لوسيان غولدمان" « الذي حاول هو الآخر تحديد العلاقة بين النسق كبنية فكرية داخل النص، والنسق الخارجي كنظام اجتماعي، فإذا عقدنا مقارنة بين نسق داخلي نصي، ونسق خارجي فكري، نجد أن التطابق يشكل ما يسمى بالنسق الأيديولوجي » [1]، فهو يحاول أن يجمع بين النص كمكون لغوي تحكمه علاقات داخلية مع عناصره الصغرى، وبين ما هو خارج عنه من أفكار ورؤى، ويمكن معادلته بـ « الأنساق النظيرة، بمعنى أن لكل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع لها ما يماثلها في الإبداع الأدبي » [2].

بعد فترة حدثت انتقالة نوعية وهامة في النقد الأدبي حاولت الاستفادة من كل ما هو قبلي، ونعني بالقبلي السياق والنسق كاتجاهات سادت في فترة "الحداثة"، لكن جاءت فترة "ما بعد الحداثة" ثائرة على سابقتها ومكملة لها في الوقت ذاته، وهذا حسب رأي بعض النقاد الذين اعتبروا "الحداثة" مشروعا لم يكتمل بعد، فالأحق يكمل السابق، والسابق يثري اللاحق ويعززه، فبعدما عرفت المناهج السياقية والنسقية بانفصالها واختلافهما في طريقة معالجة النص وتحليله، ولدت دراسة جديدة ومتكاملة من رحم "ما بعد الحداثة" إنها الدراسات الثقافية التي ألغت الحواجز بين مختلف النظريات والتخصصات فقد « استعارة الدراسات الثقافية مصطلحاتها وأدواتها من جميع

(1) سليم بركان: النسق الإيديولوجي، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 11.

العلوم: علم الاجتماع، الأنثربولوجيا، الفلسفة، التاريخ، علم النفس، نظرية الفن، العلوم السياسية فهي كما يقول سردار مصطلح تجميعي »[1]، وبالتالي فإن الدراسات الثقافية جمعت بين مختلف العلوم الإنسانية بل تجاوزت ذلك إلى تغيير بعض منها وتطويرها ومنها الدراسات الأدبية والنقدية ومنه فهي ليست مجرد فرع فرعي بل تخطت ذلك لأنها لم تقتصر على تخصص معين ولم تتوقف عند مجال محدد، فقد اشتقت مفاهيمها وتطبيقاتها من مختلف فروع المعرفة « ولأن النقد الثقافي فعالية، لا فرعا معرفيا، فإنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات »[2]، ومن خلال هذا تظهر العلاقة التي تربط النقد الأدبي بالنقد الثقافي بعدما ألغاها الكثير من النقاد وعلى رأسهم "عبد الله محمد الغدامي" الذي حكم بقطع الرقبة على النقد الأدبي عندما أعلن موته، ودعا إلى إحلال النقد الثقافي مكانه، لكن الحقيقة تقول عكس ذلك لأن النص الأدبي بمختلف أنواعه أن يكون تشكيلا ثقافيا كان تشكيلا جماعيا، وبالتالي فتضافر المعطيات الجمالية في النص ساعد الناقد الثقافي على اكتشاف مختلف الأنساق الثقافية المضمرة تحت عباءة الجمالي « وبناء على هذا فإن النص (....) يعد تشكيلا جماليا ثقافيا في آن واحد، حيث تصبح المعطيات البلاغية أو مكونات الصورة الفنية أدوات مؤثرة تحفز المحلل الثقافي على اكتناه المدلولات النسقية في بنية النص (....) »[3]، وبهذا يعتبر النقد الأدبي جزءا لا يتجزأ من النقد الثقافي، وبالتالي كيف استثمر النقد الثقافي في دراسة النص الأدبي عموما والرواية خصوصا.

(1) جميل الحمداني: نحو تحليل ثقافي – تجربة نقدية في قصيدة النثر وخطاب الأغنية –، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2007، ص12.

(2) محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي – الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقها وبناها الشعورية –، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص195.

(3) يوسف عليمات: النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم –، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009، ص4.

الفصل الأول:

التشكيل الروائي في ضوء النقد الثقافي

1/ حوار الثقافة والنقد الثقافي.

2/ الحوارية الثقافية في الرواية العربية والجزائرية.

3/ البناء الثقافي للشخصية في الرواية.

4/ الثقافة والإيديولوجيا في الرواية.

5/ النسق الأنثربولوجي في الرواية.

6/ النسق الثقافي المكشوف والمخفي.

1/حوار الثقافة والنقد الثقافي:

لقد ظهر النقد الثقافي كأحد أهم التوجهات النقدية المعاصرة الذي يتجه إلى دراسة النصوص ويستهدف الخطابات الأدبية التي تتمظهر كظواهر ثقافية، ولكن الوصول إليه والوقوف عنده كتوجه نقدي يحتم علينا تقديم مفهوم للثقافة عندما نسلم أنه يتخذ منها مادة له، فنكشف العلاقة بينهما.

وردت كلمة "ثقافة" في العديد من المعاجم العربية، ومن بينها "المعجم الوسيط" فـ « (ثقف)- ثقفا: صار حاذقا فطنا- فهو ثقف، (ثقف) الخل ثقافة: ثقِف- فهو ثقيف و- فلان: صار حاذقا فطنا.

(ثاقفة) مثاقفة، وثقافا: خاصمه و-جالده بالسلاح- و- لاعبه إظهار للمهارة والحذق، (ثقف) الشيء: أقام المعوج منه وسواه و- الإنسان: أدبه وهذبه وعلمه.

(تثاقفو): ثاقف بعضهم بعض.

(تثقف): مطاوع ثقفه- ويقال: تثقف على فلان، وفي مدرسة كذا.

(الثقافة): العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها »[1].

وقد تبلورت مجموعة من الآراء والأطروحات التي صبت جام نظرها حول الثقافة، ففي منتصف القرن التاسع عشر نشرت مقالة "ماثيو أرنولد" الرائد "الثقافة والفوضى" Culture and anarchy، التي مازال بعض الناس يحفظ عن ظهر قلب بعض عباراتها التي تعرف الثقافة بأنها « أفضل ما قيل وما جال في الفكر وكذلك قوله أن الثقافة معبر إلى الجمال والإشراق »[2]، فالثقافة أقوال تروج وأفعال تجسد، وتخص كل ما يعيشه

(1) إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر: المعجم الوسيط، الجزء 1، باب التاء، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، د ط، د ت ص98.

(2) إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، د ط، 2006، ص45.

الإنسان وسط مجموعة يميزها دون غيرها، كما أنها أداة يستخدمها الإنسان لتجعل حياته أكثر نورا وارتقاء وإشراقة، ثم ما يلبث "أرنولد" يؤكد بأن «الثقافة قيمة عالية جدا امتلكها صفوة المجتمع، فهي أشبه برسالة تحملها هذه الصفوة لتشيع روحها بين الجماهير علها تكون خبير مناهض لجبروت الحياة المعادية المهنية »[1] فهي تقيم عدائية مناهضة لكل ما يهتم بالإنسان على أنه شكل مادي أو محقق للمادة في الوقت الذي ينتزع منه أو يتجاهل كيانه الداخلي، فكره، روحه، أطره ورؤاه، فهي تميز عالم الإنسان، وتضع فاصلا بين العوالم الأخرى (عالم الحيوان مثلا)، حيث تجسد أسلوب الحياة من دين وأخلاق وعادات وتقاليد وإدراك وعلم وأدب، فهي تأخذ من كل العلوم وتلامسها كلها، فكل ما يمثل خصوصيتها القومية والوطنية والعرقية هو ثقافتنا، هو وعاء يضاف إليه كل يوم كميات كلها صلة بالعالم الذي يعيش فيه الفرد ويترعرع في علاقاته بالمجتمع، ذلك أن «الثقافة هي الشيء الوحيد الذي لا يمكننا السعي إليه عن عمد- فهي نتاج مناشط شتى على قدر من الانسجام، يزاول كل منشط منها كفاية في نفسه، يجب أن يعكف الرسام على قماشه، والشاعر على آلته الكاتبة، وموظف الدولة على إيجاد حل عادل لمشكلة مشكلة مما يرد إلى مكتبه، وكل واحد من هؤلاء لا يعمل بحسب الموقف الذي يجد نفسه فيه »[2]، فكل فرد مثقف في تخصصه عندما يبرع فيه، المهم أن يظهر صفوة ثقافته في العمل الذي يقوم به ولا يوجد فرع أفضل من آخر، إنما الفارق هو في طريقة التقديم ذلك «أن ثقافة الفرد لا يمكن أن تفصل عن ثقافة الفئة وأن ثقافة الفئة لا يمكن أن تخرج عن ثقافة المجتمع كله، وأن فكرتنا عن الكمال يجب أن تراعي المعاني الثلاث للثقافة في وقت واحد، وكذلك لا ينتج مما سبق الجماعات المعنية بكل من المناشط الثقافية في مجتمع ما مهما تكن درجة ثقافته ستكون متمايزة ومنفصلا بعضها عن بعض، بل على العكس لا يمكن أن يتحقق التماسك الضروري للثقافة إلا بالتداخل والمجاراة في الاحتمالات، وبالمشاركة والتقدير المتبادل »[3]، فكل ميدان في المجتمع يكمل الآخر ويرتبط به، بل ويحتاج إليه، ولا يمكن إقامة أي نوع من العزل بينهم، أو تحقير الواحد في

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، ، ص45.

(2) ت.س. إليوث: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2001، ص29.

(3) المرجع نفسه، ص34.

مقابل إعلاء شأن الآخر فالإنسان يحتاج إلى الأدب كما يحتاج إلى الطلب وهكذا دواليك.

أورد "هومي ك. بابا" تعريف آخر للثقافة وذلك « بوصفها تعيش هوية حقيقية إنسانية خطابية معينة حقيقة الإنسان الذي هو بيت الثقافة، حقيقة "تفرق" الثقافات وتباين بينها، وتؤكد على أهميتها دولالتها الإنسانية، وعلى سلطة توجهها » [1]، فالفرد هو الذي يؤكد على أهمية الثقافة فهو بحد ذاته مكون لها، وعندما يظهر منتوج ثقافي، فالجمهور هو الذي يحقق له القبول كمستهلكين له فـ « ثقافة مجتمع ما يشارك في صنعها أو التعبير عنها كل أعضاء المجتمع مدة طويلة من الزمان، وهي المنظومة العقائدية والقيمية والأخلاقية والسلوكية للمجتمع، وهي التي تشكل خريطته الإدراكية وتحدد مجال إدراكه ووعيه وأنماط الشخصية فيه باختصار شديد، الثقافة هي النظارة الملونة التي يرى أفراد المجتمع العالم من خلالها، وهي وعاء هويته ومصدر تماسكه » [2]، فمن خلال لفظي النظارة الملونة ندرك أن الثقافة هي التي ترينا العالم جميلا متناسقا رغما أنه في كثير من الأحيان أسود ومظلم.

إن وقوفنا عند مصطلح الثقافة يحيلنا مباشرة وبطريقة تلقائية إلى عنصر آخر هو "التعدد الثقافي" الذي يمثل أحد الاتجاهات النقدية المعاصرة التي أثارت اهتماما كبيرا، وهذا عندما اتجهت إلى مقاربة النصوص والخطابات الأدبية أولا، ثم الثقافية ثانيا، أو الأدبية الثقافية في الوقت نفسه، ولقد استخدمه "فنست فيتش" حيث أراد به « الإشارة إلى نوع من النقد يتجاوز البنيوية وما بعدها، والحداثة وما بعدها، إلى نقد يستخدم السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي » [3]، فهو إذن ينطلق من كل أنواع النقود السابقة، ثم ما يلبث أن يتجاوزها بعد أن يبني منها أكبر مقولاته، هذا هو النقد الثقافي تدمير وإلغاء وانطفاء من الملغى أصلا.

يعتبر النقد الثقافي أيضا « فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية)

(1) هومي ك. بابا: موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص239.

(2) عبد الوهاب المسيري: الثقافة والمنهج، دار الفكر، سوريا، ط1، 2009، ص180.

(3) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث – من المحاكاة إلى التفكيك –، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 2007، ص 138، 139.

معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه، وصيغه، وما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء سواء، من حيث دور كل منها في حياة المستهلك الثقافي الجمعي وهو لذا معني بغير الإجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي الجمالي (....) مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة »[1]، فهو بذلك يتجه لدراسة مجموعة من الأنظمة والأنساق المستخفية تحت أقنعة النسيج النصي، أو الخطاب الثقافي بكل تمظهراته، فهو يتجاوز ما يبحث عنه النقد الأدبي وهو أدبية الأدب (الجمالية) إلى أبعاد أخرى، إلا انه وبالرغم من ذلك فإن الوعي بالنقد الأدبي يؤدي إلى الوعي بالنقد الثقافي وبالتالي فقد استفاد الثاني من الأول، ما يجعل من النقد الثقافي في مهمة متداخلة مترابطة، متجاوزة متعددة، كما أنم نقاد الثقافة ينحدرون من مجالات مختلفة ويشتقون أفكارهم ومفاهيمهم من منابع متنوعة ومختلفة، فبمقدور النقد الثقافي أن يشمل « نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الأدب الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثربولوجية....) ودراسة الاتصال وبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى غير المعاصرة »[2]، فهو إذن يتخذ نوعا من دراسة تجمع بين طياتها كل شيء تنطلق من السياق وتتجه تدريجيا إلى النسق أو العكس، تجمع بين الداخل والخارج الخاص والشعبي القديم والمعاصر، تهتم بما له علاقة بالصورة والسياسة والمجتمع واللغة والأدب....

لا يسعنا هنا ونحن نتحدث عن النقد الثقافي ألا نذكر الدراسات الثقافية التي « تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني (....) والنقد الثقافي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية الجمالية في ضوء معايير

(1) عبد الله الغدامي: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية –، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005، ص 83-84.

(2) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي – تمهيد للمفاهيم الرئيسية –، تر: وفاء إبراهيم ورمضان سيطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص30، 31.

ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية » [1]، فالنقد الثقافي إذن هو فرع من فروع الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ثقافة، في حين يهتم هو بالثقافة المتجذرة داخل النصوص والخطابات الأدبية.

يشير "ليتش" إلى أن « النقدين مختلفان ولكنهما يختلفان في بعض الاهتمامات: يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية » [2].

وبالتالي يصرح "ليتش" بوجود اختلاف بين الدراسات النقدية على الرغم من وجود اشتراك بينهما، وهذا الفصل يرسم خطوطا لهذا النقد، بل يحدد معالم النقد الذي يدعو إليه، فيذكر ثلاث معالم هي « (1) أن اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد، (2) أنه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي، بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية، (3) وهي أبرز سماته، أنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية، كما تتمثل في أعمال باحثين مثل: بارت ودريدا وفوكو » [3].

وبذلك تظهر الحوارية التفاعلية بين الثقافة والنقد الثقافي من خلال أن النقد الثقافي « كما يوحي اسمه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها » [4] فهنا يتجلى النقد الثقافي على أنه اتجاه لدراسة الثقافة التي تعبر عن أفكار كثيرة في المجتمع وخطيرة في الوقت نفسه منها ما يتعلق بالسلطة والسياسة، والإرهاب والقمع واضطهاد المركز للهامش، فالثقافة لا تخص الجميل فقط، بل تعبر عن الواقع بكل ما فيه مثلما تفعل اللغة، فهي لا تنتمي من الألفاظ التي تعبر عن العزلة، مثلما لا تنتفي الثقافة من المجتمع، فهي إذن تعري طبقة أخرى غير طبقة النخبة.

(1) Barker. L, Sage dictionary of culturalll studies, London, 2004, P 21.

(2) سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص308.

(3) المرجع نفسه، ص309.

(4) المرجع نفسه، ص305.

يبحث هذا النوع من النقد عن أنساق مضمرة متخفية عبر عنها المؤلف بطريقته أو سكت عنها وتركها فراغا أبيض، فالبحث يكون عن المقصود بتلك المساحة البيضاء الفارغة والصامتة، وما الذي تقوله، وبأي الحروف تتحدث.

أحدثت ما بعد الحداثة تغييرات على المستوى النظري والإجرائي عندما تبلور في أحضانها نقد ثقافي فني يخلق نوعا من الوعي في دواتنا يجعلنا ندرك أن الخطأ ليس في فعل التفكير وإنما في طريقة التفكير، ندرك أن « من حق الدراسات أن يتساءل أي ثقافة سوف يكون "النقد الثقافي"؟ هل هي ثقافة الخاص أم العام؟ ثقافة الهامش أم المركز؟ ثقافة النخب أم العامة؟ ثقافة المصالح الشخصية الذاتية أم ثقافة الطبقات الكادحة؟ ثقافة الذكور أم ثقافة الإناث؟ » [1].

هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عنها إلا من بعد معرفة العلاقة التي تجمع النقد الثقافي أو الثقافة مع الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، إذ إن هذه الثنائيات لا يمكن استكناه مضمراتها إلا من خلال اللامرئي المفقود الذي يدفعنا إلى الموجود، فمحاولة إيجاد المنجز الذهني شبيه بعملية حل أحجية.

يوجد أيضا ارتباط وثيق بين الثقافة وبين اللغة (الأدب)، ذلك أن في « الستينيات وأوائل السبعينيات ظهرت البنيوية، ربما لتقول لرواد الثقافة أن اللغة نظام لا شأن له بالمجتمع، لكن الثقافة استوعبتها »[2]، إذن فقد انتصرت الثقافة على البنيوية وقد كانت غنيمتها الوحيدة في هذه الحرب هي اللغة، هنا أقيمت علاقة بين الثقافة (المجتمع) واللغة، ولسنوات طويلة بدت إقامة مثل هذه العلاقة علاقة غير مشروعة، ذلك أن النظام اللغوي كان عالما قائما بذاته مستقل عن خارجه بما فيه المجتمع.

ذهب " إدوارد سعيد " إلى أبعد من ذلك وهذا عندما تصبح « الرواية هي الثقافة التي تحضن أصحابها

(1) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط3، 2002، ص227.

(2) إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، ص9.

وتحميهم من الذوبان في منظومة المهنية التي تملى عليهم من الخارج »[1]، هنا إذن تتساوى الرواية مع الثقافة عندما تصبح الأولى منظومة ثقافية، هذا لأنها تحمل شيفرات ورموز ثقافية تستدعي قارئا لها من نوع خاص، يكون بالضرورة مثقفا، وهي إن تحمي فهي تدافع عن موجدها أولا، عن باعثها إلى الحياة، عندما تسجل حياته وثقافته وعلومه ومعارفه وعاداته وتقاليدها، لباسه ولون بشرته وقامته، وهذا في مقابل ثقافة الآخر، ثم بعد ذلك تحمي من يساهم في استمرار حياتها وهو الناقد الثقافي بصفة خاصة، فتحافظ على هوية أصحابها وأفكارهم وتقف ضد أي ممارسة سلطوية أو فعل هيمنة يكون ضدهم من طرف من هو خارج عنها.

إن الثقافة وحدها هي من تجعلنا نشعر بقوميتنا ووطنيتنا في مقابل لمن يختلف عنا أو يخالفنا، أو بطريقة ثقافية ترد عليهم، وبنفس الطريقة تدرس منتجاتهم عنا متسلحة بالنقد الثقافي.

وأخيرا نخلص إلى أن هناك علاقة متلازمة بين ثلاثة أطراف لا يمكن تجاوزها، وهي الثقافة والنقد الثقافي والفاعلية الوظيفية الحاصلة بينهما، فالثقافة هي المادة والنقد الثقافي هو الإجراء، أما الرواية فهي الأرضية الخصبة التي تختبر فاعلية هذين العنصرين.

2/ الحوارية الثقافية في الرواية العربية والجزائرية:

تعتبر ثنائية الأنا / الآخر من المسائل والقضايا التي شغلت المؤسسة الفكرية والفلسفية، ولا تزال تحظى بالاهتمام والصدى نفسه عندما تهافت عليه الدارسون والمتخصصون في كل المجالات، خاصة إذا تم التسليم بأنّ الكون منذ البداية الأولى قائم على هذه الثنائية، الأنا/ الآخر، آدم/ حواء، وقد حظيت الرواية كجنس أدبي وإنتاج إبداعي اهتماما كبيرا في هذا الخصوص من حيث أنها ظاهرة نصية تحركها شخصيات فاعلة أو ما يطلق عليهم العوامل لكنها ما انفكت وتحولت إلى ظاهرة ثقافية، عندما تصبح الثقافة تجاذبها مجموعة من الأنساق والنظم (الأنا، الآخر، الذات، الهم، النحن ...).

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، ص8.

تصير الرواية بذلك تعبر عن الواقع، وعن المجتمع، بل ترصد الأحلام والآمال والأوجاع، فهي المرآة الصادقة التي تحمل في طياتها كل شيء وتسجله وتجسده كما هو ثم تضيف عليه بعضا من البهارات والتقنيات والجمالية، وحدها الرواية تستطيع أن تفعل ذلك، تعبر عن الألم والعنف بجمالية، فهي إذن تعبر عن الأنا وعن المبدع كذات ، وتضعه أمام الآخر في مقابلة أدبية وحضارية وفكرية ....

إذن أين الأنا في الرواية وأين هو الأخر، وهل حقا تفرض هذه الكينونة حضور الهوية؟

كثيرا ما تتمظهر الرواية لتصبح عبارة عن كتابة، والكتابة كذلك تصير عبارة عن .« عمل تحريضي يحرض الذات ضد الآخر، وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات (...) إنها الكتابة الهدف والمنطلق: منها وإليها وليست الذات ولا الآخر إلا نصا لا تتكسر على نضال. والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة، فهي الباقي بعد أن يفن الكاتب الفاعل، ويتغير القارئ المنفعل »[1].

فالأنا والآخر يمارسان لعبة اللف والدوران داخل هذه الكتابة التي تمثل سجلا توثيقي للمجتمع والواقع فمن أجل أن تكتب الذات عن نفسها لا بد أن ترى نفسها في منظار الآخر أو في عينه، إما إيجابا أو سلبا والشيء نفسه يفعله الآخر ضد الذات، فلا بد إذن من حضور الآخر حتى تكتب الذات أو العكس، بل إنّ الذات كمفردة حتى وإن تجاهلت الآخر .... المادي، فإنها لا تستطيع أن تكتب حتى ترى نفسها في المرآة لترى آخرا هو ذاتها لكنه يختلف عنها، هنا نتأكد أنّ الكتابة « عمل مضاد من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عما لديهم، كما أنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث إنّ الكتابة –كإبداع– هي إدعاء كونيّ يفوق الذات الفاعلة ويتمرد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها»[2].

(1) عبد الله محمد الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، لبنان، ط1، 1991، ص 7.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

وبالتالي تتجاوز الذات حدودها الجغرافية المكانية والزمانية إلى حدود غيرها حتى تبدع، بل تتجاوز ذاتها كموضوع وعامل سردي إلى ذوات أخرى بالنسبة لها هي الآخرون.

فالحوارية التفاعلية بين هذه الثنائيات حاضرة « ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر يحول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية وصور ذهنية وهيئات تخييلية تتجدد فيه وتتولد له مع تقلب حيوات النص. ولسوف يدعي الكاتب لذاته هذه ما يشاء، والنص كفيل بعرض الصورة المضادة للواقع وللظروف وتخليدها »[1]. فليس الشعر وحده ديوان العرب، فالرواية أيضا ديوان الإنسان تصوره في كل ثانية وفي كل حركة يقوم بها، وتوثق حياته عندما يتصالح مع ذاته وكل ما حوله، وعندما يتناقض معها، فحتى صرخته تكتبها بحبر على ورق.

تعد الكتابة هذا الإنجاز التخييلي الإبداعي الذي يتضاد« مع الذات من خلال كونها عملا انتقائيا يصطفي من الفعل ومن الذاكرة، أي الذات أجمل ما فيها أو أقبح ما فيها، المهم أنه ينتقي منها أشياء، وهو انتقاء لا يتم إلا بإلغاء أشياء أخرى، وربما تكون الملغاة أهم من المصطفى أو أدل منه على الذات، وعن ماذا تدل الذات عن نفسها، أو ما نتصور فعلا أن الذات من الممكن أن تكشف عن نفسها أو تدل عليها »[2].

فما هو مقدار الجرأة والشجاعة التي تمتلكها الذات الكاتبة تكشف حياتها كتابة أمام كل الأعين، ومن أين لها كل القوة حتى تصور هفواتها وأخطائها وتجارب الحب التي وقعت فيها، ومتى وجدت حبها الأخير؟.

فيجيب "عبد الله الغدامي" « إن الذات وهي تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدل على كل ما هو مفقود منها، وبذا فهي لا تدل على ما هو سواها وما هو غيرها، وكأنما الذات هنا تنفي نفسها من خلال الكتابة مثلما أنها تنفي الأخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة تقدم الاختلاف وتعرض الضد: الذات المختلفة في

(1) عبد الله محمد الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

النص المختلف، ومن هنا ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشبيه، فالمؤلف ليس هو الشخص ذاته والنص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضد »[1]، فهذا هو عالم الذات يضعها دائما في شبكة معقدة من العلاقات في عالم فقط يحضن الضد ضده ويعانقه بمخاتلة أو بمحاباة، هو عالم الواحد + واحد لا يساوي اثنان، ففيه تنقلب المعادلات وتتعاكس المقولات.

فالنص يستدعي إذن من القارئ نوعا خاصا من القراءة بما أنه يوجد فيه التطابق والتهجين وتتحرك فيه الذات والأنا والآخر سواء كانوا من عوالم حقيقة إلا أنهم في الحقيقة ليسوا سوى مخلوقات تعيش وتتنفس على الورق. والذات المبدعة وحدها من تعطيهم الحياة وتقود لتمنحها لهم لأنها الوحيدة من تؤكد عالم الإنس، فهي من لحم ودم وتتنفس من الهواء والواقع معا.

فالحوارية التفاعلية بين الذات والكتابة حاضرة لا يمكننا تجاهلها أو التغاضي عنها، وإلاّ كان الوقوع في الخطأ حتمية مؤكدة، والأنا والآخر عاملان أساسيان لا يمكن أن تحيى الرواية بدونهما.

تحتضن الرواية العالم الإنساني واللاإنساني كله بما رحب، بما فيه الأنا، هذا المصلح الذي لا ننفك نذكره في حياتنا اليومية حتى إنه ذكر في مواضع كثيرة في القرآن الكريم منها قوله تعالى : « إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ». [طه: الآية 12]

فالله عز وجل يخاطب سيدنا موسى عليه السلام ويأمره بخلع نعليه مؤكدا له أناه الإلهية سبحانه وتعالى، وقد تكرر التأكيد عليها في سور كثيرة من القرآن الكريم تنزّه الله عز وجل من كل نقص.

كثيرا ما تحدد الأنا على أنها « الإشارة إلى النفس المدركة، أما في الفلسفة الحديثة فتشير كلمة "أنا" في معناها النفسي والأخلاقي إلى الشعور الفردي الواقعي وإلى ما يهتم به الفرد من أفعال معتادة ينسبها إلى نفسه

(1) عبد الله محمد الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 8.

نفسه الشخص المفكر »[1].

فوجود الأنا تعني تحقيق وجودنا على حد تعبير "ديكارت" ويتبين هذا في قوله الشهير أو ما يعرف بالكوجيتو الديكارتي "أنا أفكر إذن أنا موجود".

وقولنا بأن « الأنا حاضرة في السرد الروائي ضرورة يجعلنا نبحث مباشرة عن وجود الذات أيضا، بما أنها ترتبط في أغلب الأحيان بالمؤلف وهي الذات الكاتبة التي تقع على تخوم السيرة الذاتية والرواية والتخييل الذاتي والتاريخ لتحولات الوعي والذات »[2].

نجد أن هناك من يقيم فرقا بين الأنا والذات ذلك عندما نقف أمام هذا القول: « الأنا هي ما يصلح لأن يعلم ويخبر عنه، وذات الشيء نفسه وعينه وجوهره »[3].

إذن فالأنا هي ما يخبر عنه الشخص للناس من أخبار يعلم بها هو نفسه لأن الغير يمكنه إدراكها، في حين أن المكونات التي تحيى داخله وباطن جوهره فهي تمثل الذات، كما أن الأنا توجد لدى كل شخص، في حين أن الذات تتطلب وتشترط خبرات ومكنونات معينة، ففي كل "ذات" هناك "أنا" وليس في كل "أنا" "ذات" خاصة إذا تم التسليم بأن الذات « هي التي تميز الفرد عن غيره، والتي يتكون منها الجوهر المتكامل من الشخصية »[4].

فالذات الحقيقية هي التي تجعل الشخصية تظهر، وبدون ذلك فهي تضمر وتبدو بسيطة تطفو على السطح.

هناك علاقة وطيدة بين " الأنا " و" الذات "، والإبداع الروائي لا يمكنه إقامة أي نوع من الفصل بينهما

(1) مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، ط2، 2001، ص 45.

(2) محمد برادة: الذات في السرد الروائي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2010، ص 17.

(3) حسين مجيد العبيدي: من الآخر... إلى الذات –دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة والفكر العربي المعاصر–، دار الطليعة للطباعة والنشر لبنان، ط1، 2008، ص 5.

(4) أحمد سعد جلال: الامتيازات والمقاييس النفسية، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2008، ص 143.

عندما يصير هذا الأخير هو الذي يخلق الثنائية الأولى، فيعبر عنها وينميها ككيان قائم بذاته غير مستقل عن المتن الروائي بل يمكن القول أن « نضوج الرواية واستوائها جنسا أدبيا مستقلا في العقود الأربعة الأخيرة تعني في الوقت نفسه وعيا بالذات في معترك معركة الحداثة والتأصيل »[1]، فعمق الرواية المعاصرة وتعقيدها متعلق بالتطرق إلى موضوع أكثر شبكية وعمق هو موضوع الذات.

جمع السرد الروائي بين "الأنا" و"الذات" وجعل العمل لا يقوم إلا بحضورهما، إلا أننا نجده يحتضن ثنائية أخرى هي ثنائية "الأنا" و"الآخر"، ذلك أن الآخر « في أبسط صوره هو مثيل، أو نقيض "الذات" أو "الأنا"»[2]. فالآخر لا يتحدد إلا عند حضور "الأنا"، ولعل سمة "الآخر" المائزة هي تجسيده ليس فقط كل ما هو "غريب" «غير مألوف أو ما هو "غيري" بالنسبة للذات أو الثقافة ككل، بل أيضا كل ما يهدد والصفا »[3].

وبالتالي "فالآخر" أو "الغيري" يحضر في كل مظاهر الحياة حيث أن الغير لا بد أن يختلف معناه في اللغة وفي اللباس وفي العمران وفي الحضارة ككل.

إذن فإن العلاقة بين "الأنا" أو "الذات" مع "الآخر" علاقة لا يمكن إنكارها لأنها علاقة تلازمية، ومنه من المستحيل فصل "الأنا" عن "الآخر"، أو معرفة "الأنا" في معزل عن الآخر والعكس صحيح.

كل هذا يؤكد أن الإبداع حوار تفاعلي لا إلغاء أو تجاوز بين عديد العناصر منها كما ذكرنا سابقا "الذات"، "الأنا"، "الآخر".

ومن النماذج الروائية التي تحظر فيها هذه الثنائية بكثرة نذكر رواية " الورم " لـ" محمد ساري "، هذه الرواية التي تعبر عن أزمة الجزائر سنوات الجمر والعشرية السوداء، حيث نجد فيها ثنائية الأنا/ الآخر من خلال تعدد الأصوات وتوزعها بين الأنا والآخر، وهذا عندما تقسم الأصوات على الساردين « السارد غير الصريح وهو الذي

(1) عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، الرياض للكتب والنشر، لبنان، ط1، 2003، ص 11.

(2) سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

يستولي على غالبية السرد ويستعمل ضمير الغائب (هو، هي)، والسارد الثاني ويتمثل في "كريم محمد"، شخصية أساسية في العمل الروائي، فاهتم بتفاصيل حياته وعرض معاناته الفكرية والشخصية وانهزامها كشخصية مثقفة أمام تيار التطرف والعنف ومحاولتها الصمود الذي لم يستمر طويلا، والسارد الثالث هو السلطة، ويتمثل في "بلقاسم عرفاوي" رجل الدرك الذي يوجه خطاب عن الضمير "أنا"، فـ"محمد ساري" يتحدث عن "الأنا" بالضمير "أنا" »[1]، وما ينفك يتحدث عن الذات عندما تعج الرواية بسيرة ذاتية وثيقة الصلة بحياته وبالواقع بكل ما فيه من صراعات دينية وتاريخية واجتماعية.

ما يجعل ارتباط الأنا الداخل بالآخر الخارج لا مفر منه، بل إن العملية الإبداعية ترتكز في الوقت ذاته على وجودنا كذوات منفعلين (مؤثرين) مع طرف آخر هو الوجود الغيري في عملية عكسية دائما، تفرضها الحياة والواقع ثم الأدب. لأن هذه الحوارية هي التي تكفل الدينامية والخلق والتجديد فالهرم الحضاري يفرض نفسه هنا (ثقافة – هوية – إبداع) فهويتنا لا تظهر من الداخل، فهذا ظاهريا فقط، إلا أننا عندما نقف على خوالجنا نلمس التمزق والانشقاق سرعان ما نرى الآخر، كما لا تكون الهوية من الخارج فحسب، وإنما تتولد وتخلق من التفاعل والحركة الدائمة بينهما، ما يستدعي دائما من الداخل الانفتاح على الخارج والإطلاع والاستفادة من مستجداته بشرط المحافظة على روح الأنا الإبداعية وعدم الانغماس المفرط حتى تفقد الأنا أنوثتها.

فمن الصعب جدا إذ لم نقل من المستحيل إنتاج نص بانغلاق تام على نصوص الأخر، فالنصوص الأدبية دائما تستدعي بعضها.

فمظاهر الأنا والآخر كثيرة ومتنوعة تكون إذن في النص بين عوامل سردية بل وفي النسيج اللغوي ذاته.

3/ البناء الثقافي للشخصية في الرواية:

يعود تاريخ الرواية إلى الملحمة الأوروبية لكنها لم تبقى محصورة في شكلها الأول، فقد طبعت بطابع التطور

(1) حنفاوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري – آفاق ومتاهات التجريب–، ص 453.

والتغير ويرجع هذا إلى جملة التغيرات الحاصلة في العالم وعلى مختلف المستويات، خاصة في ظل المد والجزر الواقع في الإحساس بتراجع الذات ورفعتها.

تأرجحت مفاهيم الرواية بحسب اختلاف الأصوات المتناقضة الداعية إلى كيفية تشكيل الشخصية الروائية لهذا يرى "السعيد الورقي" أن الرواية« تشكيل للحياة ذاتها ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه وعلى نحو يجسد في النهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة » [1]، وبهذا تكون الرواية مرتبطة بالأولى بالأسس التي يجب أن تبنى عليها الشخصية خاصة وأنها تعبّر عن الحياة بكل تقلباتها، فكل من الرواية والحياة والشخصية يشكلون كلا متكاملا لمنظومة صناعة الأدوار المتبادلة والمشتركة بينها، فالحياة تصنع الرواية والشخصية معا والرواية والشخصية يعبران عن الحياة وقد يصنعانها أيضا، ولهذا تعد الرواية «الشكل الأدبي الباحث عن الحقيقة بعيدا عن القوالب الجاهزة وقريبا من كل ما يمثل الفرد» [2]، وبهذا تكون الشخصية في الرواية نموذجا واضحا للشخصية في الإنسانية بكل مظاهرها النفسية والاجتماعية والسياسية وحتى التاريخية.

اعتبر النقاد المتأثرون بفلسفة اليقين الشخصية الروائية ذاتا ورقية لا قيمة لها ولا أهمية فقد عرفها "رولان بارت" بأنها «كائن من ورق»[3]، لكن مع عودة موجة الشك إلى الفلسفة استرجعت الذات مكانتها وقداستها فاستعادت بذلك الشخصية الروائية أهميتها في التشكيل الروائي، ولهذا فالنقد «لا يعترف بالروائي الحقيقي إلاّ بهذا فالروائي "الحقيقي" هو ذلك الذي يخلق الشخصيات» [4] وبالتالي تقع على عاتق الروائي مهمة كبيرة تتمثل في اختيار الشخصيات المناسبة للأحداث المتضمنة في الرواية على اعتبار أن الشخصيات «تشمل بصفة عامة الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة على أساس أنه لا يوجد فعل بدون فاعل، فلا

(1) السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1997، ص65.

(2) فيصل الدراج: نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص167 .

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2002، ص200.

(4) آلان روب غريه : نحو رواية جديدة ،تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط ، دت، ص34.

يوجد أيضا سرد بدون شخصيات.... » [1]، فالشخصيات إذن هي المكون الأساسي في التشكيل الروائي الذي يقوم عليه السرد الروائي بحيث يكون خلقها وتشكيلها وفق مجموعة من المعطيات الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية لأنّها يجب « أن تتمتع باسم علم بل باسمين إن أمكن : اللقب واسم الأسرة، يجب أن يكون لها أقارب وورثة، يجب أن تكون لها وظيفة وان كانت لها أملاك فهذا طيب جدا، ثم أخيرا يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه » [2] ، فالفرادة والتميز صفتان أساسيتان في الشخصية الروائية، وهذا ما يجعلها ترتقي وترتفع إلى درجة النمطية بحيث لا يمكن أن يحل أي شيء مكانها. لكن هذا لا يعني أن نسلب من المؤلف حريته في اختيار شخصيات روايته وخاصة شخصية البطل التي تبدو وكأنها تحطم «إحدى هذه القواعد المتفق عليها كان يكون طفلا لقيطا أو عاطلا عن العمل أو مجنونا أو إنسانا ذا طابع غير محدد يثير دهشة صغيرة هنا و دهشته أخرى هناك ولكن على ألا يبالغ المؤلف في خوض هذا الطريق»[3] وهذا ما تجسد في العديد من روايات الكاتب الفرنسي الكبير "فيكتور هيجو "خاصة في روايته "البؤساء" التي صور أغلب شخصياتها على هذا النحو من خلال شخصية "جان فالجان" بطل الرواية الفقير المعدم ثم السجين الهارب وبعدها الثري ذو القلب الرحيم، وكذلك من خلال شخصية " كوزيت " إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية فصورها على أنها طفلة لقيطة ثمرة علاقة محرمة تعرضت لأقصى أنواع الحرمان.

احتلت الشخصية الروائية باعتبارها تجسيدا للشخصية الإنسانية مكانة هامة في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، سواء من الناحية الاجتماعية أو من الناحية النفسية، وذلك بقصد التعرف إلى مكونات هذه الشخصية وكيفية تكيفها وتفاعلها مع محيط الرواية بما يتيح نمو الشخصية وتطورها.

(1) يحي بعيطش: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، قسم الآداب و اللغة العربية كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جانفي2008.

(2) آلان روب غريه: نحو رواية جديدة، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

على الرغم من الاتفاق على وحدة الشخصيات وتكاملها كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرك لتصرفاتها ومواقفها من جهة أخرى رأى "أندري جيد" أنّ «العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل حيث يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية»[1]، ولهذا تعددّت تعريفات الشخصية تبعا لتعدد جوانب النظر إليها في النقد الثقافي، وانطلاقا من أن الشخصية تعبّر عن الجوهر الاجتماعي، عرّفها "رالف لينتون" بأنها «المجموعة المتكاملة لصفات الفرد العقلية والنفسية، أي المجموع الإجمالي لقدرات الفرد العقلية وإحساساته ومعتقداته وعاداته، واستجاباته العاطفية المشروطة»[2]، لكن كيف تكسب الشخصية الروائية كل هذا؟. إنّ الروائي هو المسؤول الوحيد عمّا يصبه في وعاء شخصيات روايته، حيث يملؤه بوجهات نظره انطلاقا من رؤاه المتعددة للجوانب الاجتماعية والنفسية والثقافية، وبهذا تتدخل خبرة الروائي بشكل كبير في تشكيل الشخصية داخل الرواية.

لم يقف تعريف الشخصية عند هذا الحد لأنّ تعريفات أخرى ظهرت للعيان، ومن بينها تعريف "فيكتور بارنواب" الذي رأى بأنها «تنظيم ثابت لدرجة ما للقوى الداخلية(...) وترتبط تلك القوى بكل مركب من الاتجاهات والقيم والنماذج الثابتة بعض الشيء، والخاصة بالإدراك الحسي، والتي تفسر – إلى حدّ ما- ثبات السلوك الفردي»[3]، وبالتالي فالتشابه يبدو واضح بين كل من الشخصية الروائية والشخصية الإنسانية، خاصة وأن الانفعالات الداخلية والمظاهر النفسية لكل منهما تتمظهر في سلوكهما وتصرفهما وتفاعلهما مع العالم الخارجي، وكما أشرنا سابقا فإن الشخصية الروائية عبارة عن عجينة في يد الروائي يشكلها وفق منظوره هو وانطلاقا من واقعه المعاش، إضافة إلى ذلك فالمثاقفة دور كبير في هذا التشكيل، ولهذا عرّفها "محمد غنيمي هلال"

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص91.

(2) عيسى الشمّاس: مدخل إلى علم الإنسان (الأنثربولوجيا) – دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

(3) المرجع نفسه.

بأنها «مدار المعاني الإنسانية، ومحور الآراء والأفكار العامّة»[1].

وهكذا يعبّر مفهوم الشخصية عن الوصف الاجتماعي للإنسان داخل الرواية، والتي تشمل الصفات التي تتكون عند الكائن البشري من خلال التفاعل مع الظروف المحيطة به والتعامل مع الشخصيات الأخرى بصورة عامّة، وهو ما يعرف بالجوهر الاجتماعي للشخصية، لأنّها مجموعة من الخصائص التي تميّز شخصية بذاتها من غيرها في البنية الجسدية العامّة وفي الذكاء والطبع والسلوك العام، وبهذا فهي تجسد جوانب فيزيولوجية إضافة إلى الجوانب النفسية، فالعمليات الفيزيولوجية ترتبط بالأفعال السلوكية، هذه الأخيرة التي يكسبها الروائي إياها انطلاقا من تجاربه السابقة، ومن بينها طريقة اللبّاس، طريقة تناول الطعام بصورها المتعددة، فهي تتضمن كل أفعال الشخصية ومناشطها الجسمانية والسيكولوجية، وأيضا التحكم والتفكير، وكل شيء يدخل في محتوى السلوك «فالشخصية بحكم قدرتها على حمل الآخرين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته»[2]، وبالتالي فاختلاف الشخصيات في الرواية وتعددها، يكشف عن مظاهر متعددة للحياة الواقعية.

إنّ الحديث عن الشخصية في الرّواية يوجب علينا الحديث عن نوع هذه الشخصية، خاصة وأن الرّواية لم تبق حبيسة قوالب جاهزة، بل إنّها تغيّرت وتطورت حسب تطور السرد الروائي بمختلف مكوناته، وعلى رأسها الشخصية التي استرجعت مكانتها المفقودة أثناء ثورة التجريب المنتسبة على الأغلب إلى فترة الحداثة، لكن عصرا جديدا أشع بنوره على جميع الأجناس الأدبية، إنّه عصر ما بعد الحداثة، هذا الأخير الذي قلب العديد من موازين القوى فحوّل الرواية من كونها مجرد تقنيات سردية تتبع من بداية السرد حتى آخره إلى منتوج ثقافي، وهذا ما جعل الشخصية الروائية ترتقي إلى درجة الشخصية الثقافية، أو ما يعرف بـ"الإنتيلجانسيا الروائية".

يمكن أن نقسم الإنتيلجانسيا الروائية إلى شقين أساسيين هما: الروائي باعتباره إنتيلجانسيا، والشخصية

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص562.

(2) عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977، ص216.

الروائية كإنتيلجانسيا، ويكاد يتفق الجميع حول الملامح العامة للإنتيلجانسيا على اعتبار أنّها شخصية «علم ومعرفة وموقف حضاري عام: (فالمثقفون هم الأشخاص الذين يمتلكون المعرفة Knowledge وموهبة الحكم Judgment على المواقف المختلفة... والصفة الغالبة على كل المثقفين هي استيعابهم لأدوات المعرفة واستخدامها في العمل الذهني Mentallabot»[1]، ولهذا السبب نجد الرواية ذات حمولة فكرية ضخمة خاصة وأنّها تحتوي على مجموعة من الشخصيات المثقفة، لأنّ «الإنتيلجانسيا تعطي ولاءها للأفكار والمعرفة، وتمثل الجانب الخلاق في الفكر الاجتماعي والسياسي، إنّها تراقب، تدرس وتتأمل وتحلل، وتنشغل نقديا بالأفكار والقيم والتصورات الإيديولوجية»[2]، لكن الشرط الأساسي كي يتحقق كل هذا هو أن تكون الإنتيلجانسيا حاملة للوعي ومجسدة له من خلال نشاطها الفكري والنقدي المتضمن داخل النص الروائي، وهذا الوعي قد يكون وعي الروائي نفسه، أو وعي الشخصية الروائية، الذي يعود أساسا إلى وجهة نظر صاحب الرواية ذلك أنّ «العمل الفكري نفسه يدعو المثقف إلى النقد الذي يمثل هذا الوعي ويعبّر عنه»[3]، فالروائي إذن يملك آلة التحكم التي يسير بها الشخصيات، هذه الأخيرة تفكر وتحلل وتنقد وفق رؤاه هو، فرغبته في تحقيق هدف أو تغيير وضع ما يصل إليه من خلال ملئ الوعاء المحرك للرواية، إنّه الشخصية الروائية التي يكسبها طابع الثقافية بواسطة رصيده الثقافي وتوجهه الإيديولوجي.

وهذا هو «الوعي الذي يجب أن يميّز الإنتيلجانسيا، والذين يرغبون في التغيير الاجتماعي السياسي يجدون أنفسهم مضطرين إلى تبني موقف فلسفي مناقض للموقف الذي يهيمن على الواقع القائم ... ويجدون أنفسهم عادة في حاجة إلى سلاح إيديولوجي»[4]، وبالتالي يمكننا القول أنّ كل روائي مثقف يتبنى موقفا إيديولوجيا معيّنا حيث يظهر هذا الموقف من خلال آراء وأفكار الشخصية الروائية.

(1) عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، دط، 1994، ص138.

(2) نديم البيطار: المثقفون والثورة – الإنتيلجانسيا كظاهرة تاريخية–، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، لبنان، ط2، 2001، ص63.

(3) المرجع نفسه، ص64.

(4) المرجع نفسه، ص66.

عُرفت الرواية العربية بإنتاجها الثقافي، سواء من ناحية كتّابها أو من ناحية مضامينها لأنّ «الروايّة يمكنها على هذا النحو أن تعبّر بمرونة أكثر من جميع الفنون الأدبية الأخرى عن شخصية المثقف ومشاكله الأساسية»[1] وبهذا تعدّ الرواية من أكثر الفنون الأدبية تنوعا وثراءا من ناحية الشخصيات، حيث «تتكاثر الآراء وتتعدد المواقف فتتباين وجهات النظر، فإذا بنا نسبح بفضل الكاتب الروائي بين العديد من وجهات النظر في محيط الشخصيات الروائية المتباينة»[2]، هذه الشخصيات التي تربطها علاقات تجاوب وتنافر في الوقت نفسه وبطريقة متداخلة والروائي الحقيقي هو من يستطيع خلق هذه العلاقات، حيث يصبح الأمر أشد صعوبة عليه، إذا كانت «الشخصية الأساسية في الرواية شخصية مثقفة»[3]، هذا لأنّ أبعاد هذا النوع من الشخصيات تكون معقدة نوعا ما أكثر من الشخصيات الأخرى.

لكي نتعرّف على الشخصية المثقفة، لابد من الإلمام بجميع المعالم النفسية والفكرية للشخصيات الروائية الأخرى المحيطة بالشخصية المثقفة والتي تربطها بها مجموعة من العلاقات، سواء كانت علاقات قرابة أو علاقات صداقة، أو حتى علاقات عداء، فهناك عدد كبير من الروايات التي تبدو فيها الشخصيات المحيط بشخصية المثقف وكأنها مرآة يعكس عليها الروائي باعتباره المثقف الأول العالم الداخلي للشخصية الأساسية المثقفة، مثل رواية "خان الخليلي" لـ "طه حسين"، و"أصابع لوليتا" لـ "وسيني الأعرج".

وبحديثنا علن الرواية العربية عامّة، يجب أن نخص بالذكر الرواية المغاربية التي مثّلت أبرز نموذج للإنتيلجانسيا الروائية، لكن في شقها الأول الذي يمثله الروائي المغاربي بامتياز خاصة في فترة الاستعمار التي عرفتها بلدانهم، حيث أنّه «لم يكن الكثير من الروائيين يفصلون "الإبداعي" عن "السياسي"، وهذا الموقف على ما يحويه من نبل المثقف وجذرية ارتباطه بالواقع وبالاتجاه الإيجابي للحياة، إلاّ أنّه أنتج بعض الظواهر السلبية وأخرى

(1) عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

إيجابية»[1]، وبهذا اختلط الأدب بالميادين الأخرى فلم يبق مقصورا على وظيفته الجمالية بل يتعدّاها إلى مجال السياسة وعلم الاجتماع، إلاّ أنّ هذا قد يسبب خطرا كبيرا على الأدب في نظر الكثيرين، لكن آخرين يعتبرون «عدم التمييز الواعي بين السياسي وبين الأدبي، والانحياز إلى رسالة الأدب السياسية العقائدية، بنية صادقة، أنتج ظاهرة الأدب "الوقائعي" السياسي المباشر الذي يطغى عليه حماس اللحظة والبحث عن استعجال الحل الانتصاري ضد قوى الظلام والاستعمار (...) إنّ نصوصا كثيرة تدخل في إطار "أدب الشهادة" و"المذكرات" يمكن أن تقدّم خدمة في كتابة التاريخ بوصفها وثائق صادقة وذات دلالات كبيرة في تحليل سيكولوجية الإنسان المقهور أو المستعمَر في مواجهة سيكولوجية الذات القاهرة أو المستعمِرة»[2]. ومنه فالروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من أهم الروايات التي تعبّر عن ثنائية الأنا والآخر، فتعكس بذلك نظرة الأنا المستعمَرة إلى الآخر المستعمِرة، وبالتالي انتقلوا من الإخبار عن الذات بعين الآخر إلى الإخبار عن الآخر بعين الأنا، وهذا على العكس من الرواية الكولونيالية التي كانت سائدة أيضا والتي عبّرت عن دونية الأنا المستعمَرة في عين الآخر المستعمِر وعلى رأسها رواية "اللاأخلاقي" لـ "أندريه جيد"، لكن ظهرت الكثير من الروايات الجزائرية التي عبّرت عن الواقع الجزائري المر إبّان فترة الاستعمار الفرنسي ففضحت وحشية وهمجية هذا الاستعمار وأهمها رواية "نجمة" لـ "كاتب ياسين" و"الحريق" لـ"محمد ديب".

4/ الثقافة والإيديولوجيا في الرواية:

يظل النص السردي وعلى الرغم من الجمالية-الأدبية، التي تمثّل جوهره الأساسي وتميّزه حاملا لرسالة فكرية تتعالى بوعيها حيث توّجه للقارئ فمنها إليه، والنص الأدبي الرّوائي بذلك أكثر النصوص استحضار للظواهر الفكرية والمعرفيّة، وبطبيعة الحال في قالب مغرٍ وجمالي عميق ومعقد.

(1) أمين الزّاوي: عودة الإنتيلجانسيا، ص70.

(2) مميمي ألبير: صورة المستعمر والمستعمر، تر: جيروم شاهين، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1980، ص7.

فالرواية –كما قلنا سابقا– تعرض حياتنا الاجتماعية والنفسية والاقتصادية فهي لا تتجاهل حياتنا الفكرية بصراعاتها وأطرافها ومعترك الأحداث التي نجد أنفسنا فيها سواء مخيرين أو مجبرين.

لذلك لابدّ لنا أن نؤكد بأنّ النص الأدبي حمّال لمجموعة من الإيديولوجيات يؤيدها الكاتب أو يقف ضدها بما أن الإيديولوجيا عبارة عن محمولات ثقافية، كما أن المتحدث باسمها في النص الروائي هو مثقف بالدرجة الأولى، وهذا عندما يعود المؤلف إلى الحياة.

وفي الآونة الأخيرة التي تمتد من العصر الحداثي إلى ما بعد الحداثي أصبح هذا المصطلح يحظى بالشيوع والانتشار والاهتمام يوما بعد يوم، وهذا لأنّه يتميز بنوع من الزئبقية والهلامية، فالإمساك به وتقديم مفهوم واحد له أمر عسير جدّا، ذلك أن العثور عليه وتحديده بات صعبا لاتساع مساحته وامتداد معانيه، فضلا عن اتصاله الوثيق بالثقافة والأدب، بل إنّ المفردتان إيديولوجيا – ثقافة أضحتا «موضوعا مركبا لا يمكن مقاربته بصورة يتم فيها عزل المفردتين، ذلك أنّ الجمع بينهما في صيغة إشكالية يفيد موضوعا محددا، مختلفا عن موضوع التفكير في كل منهما، وفي مسألة التفكير فيهما كثنائية موحدّة لأفق في الفكر موصول بإشكالات ذات ارتباط وثيق بسؤال دور الفكر في التاريخ»[1]. فهذان العنصران ونعني بهما ثقافة – أيديولوجيا مكملان لبعضهما البعض في بعض الأحيان وليس دائما، فقد يلغي غياب أحدهما الآخر، فالحضور الثقافة في الأيديولوجي «يكون لحضور الوسيلة المستخدمة من أجل هدف معيّن، فلا الهدف يستغني عن الوسيلة، ولا الوسيلة تحضر دون استدعاء معلن أو غير معلن، ومن هنا فإننا نفكر في أن يكون تقاطع الإيديولوجيا والمعرفة خاصيّة ملازمة للعلاقة بينهما»[2]. فالرّواية إذن كمنتوج ثقافي تحتاج للإيديولوجيا وتتمسّك بها من أجل تمرير أهدافها وتبرير أفعالها، بل إنّها بمثابة النهر الذي تلجأ إليه الرّواية كخطاب ثقافي من أجل إحداث الإقناع في المتلقي وجعله يقبل أفكارها بمجرد قراءته، بل أنّه يحمل الآليات والمسلمّات الأيديولوجية، لتتمظهر الإيديولوجيا على أنّها عبارة عن «أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل

(1) كمال عبد اللطيف: في الإيديولوجيا والمعرفة: مدخل عام، مجلة المستقبل، العدد 78، ص2.

(2) المرجع نفسه، ص22.

تفسيرات للواقع السياسي، تؤسس أهدافا جمعيّة لطبقة، وجماعات أو للمجتمع ككل، في حالة الإيديولوجيات الأحكام السلبية أو الإيجابية وتصلها بأحوال المجتمع أو الأهداف السياسيّة»[1]. وبذلك فإنّ الإيديولوجيا هي مجموعة من الأفكار التي تتخزّن في الطبقة الذهنية لدماغ الإنسان لتبرير كل الأنظمة، وقد تكون معلنة ظاهرة للعيان، وقد تلبس قناعا لتتخفى به وهذا لتكون مضمرة باطنة فتتحول بذلك إلى نسق ثقافي مضمر ومخفي داخل النص الثقافي.

ولنقترب أكثر فأكثر من أجل تقديم مفهوم أكثر وضوحا للإيديولوجيا فإننّا نلجأ إلى عالم الاجتماع الألماني "كارل مانهايم" خاصة في كتابه "الإيديولوجيا واليوتوبيا" والذي قام فيه بالتمييز بين معنيين للإيديولوجيا «الأول جزء خاص والثاني كلّي عام ويشير المعنى الجزئي إلى التشكيك في الأفكار التي تصدر عن الآخر بمعنى باعتبارها مجرّد أقنعة لطبيعة الموقف الحقيقية، وأنها تزييفات تتراوح بين الكذب والتحريف وبين المحاولات المحسوبة لخداع الآخرين بمعنى آخر هي منظومة الأفكار الخاصّة لصالح جماعات معيّنة تسعى إلى تضليل جماعات أخرى، وتنهم الإيديولوجيا بالزيف أمّا المعنى الكلي العام للإيديولوجيا، فهو يشير إلى الطريقة العامّة للتفكير داخل المجتمع ككل في حقبة تاريخية معيّنة، فهو يتناول المعرفة بشكل كليّ»[2].

ثم لا يلبث "مانهايم" ليقدم تعريفا أدق للإيديولوجيا عندما يحدد لها بعض الوظائف، فيرى أنّ الإيديولوجيا تهدف إلى «الدفاع عن الوضع الفعلي الراهن والمحافظة على استمرارية الواقع، ونفي بذور التغيير الموجودة فيه وإيجاد التبريرات اللازمة لحماية مصالح الفئات الحاكمة، أمّا اليوتوبيا فإنها تعني عند "مانهايم" ذلك النوع من التفكير الذي يركز على النظر إلى المستقبل بصورة مستمرة ووظائفها هو زلزلة النظام الذي يحاول أنصار الإيديولوجيا المحافظة عليها، أي أنّها أحلام تلهم الجماعات المعارضة التي تهدف إلى تغيير المجتمع تغييرا كاملا»[3].

(1) آرثر أيزبرجر: النقد الثقافي، ص103.

(2) أمين حافظ السّعدي: أزمة الإيديولوجيا السيّاسية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2014، ص22.

(3) المرجع نفسه، ص23.

وبالتالي يريد "ماتهايم" أن يؤكد لنا بأنّ الإيديولوجيا على الرغم من معنويتها وتجريديتها تبقى عبارة عن مجموعة من التصورات الحقيقية والمزيّفة حول العالم تقدم لنا مجموعة من التبريرات قد نتقبلها بسذاجتنا وقد نرفضها بثقافتنا.

ومصطلح الإيديولوجيا لا يخص علما دون غيره أو توجه أو فلسفة فهي تتسع لتشمل كل الحياة بحيثياتها وعناصرها وتناقضاتها فتشمل السيّاسة، وعلم الاجتماع والنقد والأدب... ما يجعلها من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، ولذلك «فالكتابة عنها تعدّ مغامرة غير محمودة العواقب من الناحية العلمية، إذا لم يستطع الباحث تحديد المواقع التي يتحدث انطلاقا منها عن المفاهيم المختلفة للإيديولوجيا، هذه الصعوبة التي تتحدث عنها الآن متصلة بمشكلة معالجة الإيديولوجيا في الحقل الاجتماعي والفلسفي غير أنّ المشكل نفسه يزداد تعقيدا عندما يتعلق الأمر بانتقال الإيديولوجيا إلى ميدان الأدب»[1]، وتسرّب الإيديولوجيا إلى الأدب يؤكد تأكيدا جازما على انتقالها إلى الرواية فهذه الأخيرة أصبحت تتشرب من الإيديولوجيا وتتخذها مادة وسلاحا لها في الوقت نفسه ويظهر ذلك من خلال شقّين «الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا»[2]، فهما إذن يتحدان ويفترقان عندما يتبادلان الأدوار والترتيب فقط، بل إنّ معانقتهما لبعضهما تبقى حاضرة لا تكذبها العين ولا القراءة.

تتشكل الإيديولوجيا في الرواية من خلال محتوى النص الروائي الذي يبرزه ويبنيه لبنة فوق أخرى وعي الكاتب المبدع والمثقف، فهو يجعلهما يقفان مع بعضهما جنب إلى جنب.

تعني الإيديولوجيا في الرواية كلّ الأفكار التي نجدها داخل بناء النص اللّغوي والتي غالبا ما تتبلور أكثر فأكثر بين الشخصيات والأبطال والكلمات والمواقف والأحداث، هنا تحدث نقلة نوعية عندما يصبح النص الروائي خطابا إيديولوجيا لا لوحة فنية إبداعية فقط، في حين نجد أن «الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة»[3]. هنا ينتقل العامل من النسق إلى السياق، وتعود الحياة

(1) حميد الحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص13.

(2) إبراهيم عبّاس: الرواية المغاربية – تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي –، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص59.

(3) دافيد هوكس: الإيديولوجيا، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط1، 2000، ص8.

من جديد للمؤلف وتنتهي فترة موته لتعود لاحقا للظهور، ذلك أن تحديد الإيديولوجيا النصية أو إيديولوجيا الرواية يحتم علينا أولا أن نعود إلى حياة كاتب النص لنفقه إيديولوجياته ونفهم الأفكار التي ترتبت وتراكمت عبر السنين، ذلك أن الإيديولوجيا ليست عبارة يمكن أن تنزع بسهولة إلاّ أنها تنزع في الآخر لنبني على أساسها الرواية كإيديولوجيا باعتبارها مطلبا نصيا لابد منه، ولندرك الزيف من الحقيقة في الرواية كشبكة معقدة، ذلك أن «نزعة الشك ما بعد الحداثية في موقفها من هاذين المفهومين تطمس مشروعية مفهوم الإيديولوجيا. وهكذا فإن الأفكار الثلاث الكبرى الواقفة تحت هجمات عصر ما بعد الحداثة هي: 1- النموذج الرجعي (الإشاري) للتمثيل 2- الذات المستقلة، 3- الكليّة سواء أخذت شكل التاريخ ككل أو كلية المجتمع، وقد تعرّضت هذه المفاهيم للنقد في الماضي، ولكن لم يسبق أن حقق النقد مثل هذا النجاح الذي يصحب الآن ما بعد الحداثة داخل الأكاديمية وخارجها، والأثر المجتمع لذلك هو الإيماء إلى أن الفكر الإنساني يدخل بالفعل في عهد جديد، وإلى أنه لا مكان في هذا العهد لمفهوم الإيديولوجية باعتبارها وعيا زائفا»[1].

وبذلك فقد نهضت إيديولوجية جديدة تأخذ بعين الاعتبار بمهمة التمحيص وتؤديها بدقّة، عندما ترفض كل ما هو زائف يبتعد عن الحقيقة ولو بدرجة واحدة ذلك «أن الإيديولوجيا ليست مجرد انعكاس "زائف" للواقع، فهي ليست لصيقة بواقع الحياة وعلاقات الإنتاج في المجتمع بل إنّ لها دورها الفاعل في إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية»[2]، بل حتى العلاقات الأدبية، وكل ما له علاقة بحياة الكتابة، وبالثقافة «ذاتها خاصة إذا ما تم التسليم بأن تعريف بوبر للإيديولوجيا على أنها مصطلح يدل على أية نظرية أو عقيدة أو رؤية (غير علمية) للعالم تثبت أنها جذّابة وتشغل الناس، قد تكون بمن فيهم العلماء وقد تكون مفيدة، وقد تكون مدمرة»[3]، هذا الذي يؤكد بأن الإيديولوجيا ليس لها حدود معيّنة، بل تتسع ارتباطاتها لتشمل كل ما هو ثقافي وعلمي، المهم هو الرؤية

(1)دافيد هوكس: الإيديولوجيا، ص8.

(2) فيصل دراج: تقرير عن ندوة المعرض الإيديولوجي في الفكر العربي المعاصر، مجلة المستقبل العربي، العدد198، بيروت، 10-12ماي2010.

(3) وجيه كوثراني: الإيديولوجي والمعرفي في الخطاب التاريخي العربي، مجلة المستقبل العربي، العدد 80، ص1.

والأطر التي تجعل الإنسان ينتبه إليها فتسيل قلمه أو تشغل باله.

بما أننا اعتبرنا الرواية منتوج ثقافي وظاهرة ثقافية تعدّ «مكان تجميع إيديولوجيات أو عناصر إيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة»[1]، وبالتالي لكي تظهر الرواية الإيديولوجيات التي تحتويها نجدها تجمع بين العديد من الثنائيات أهمها الأنا/ الآخر، المستعمِر/ المستعمَر، رفض/ قول، نعم/لا...، وعلى رأي "باختين" فحتى «الكلمات منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى، إنّها لحمة العلاقات المجتمعية لجميع مجالاتها، ويتضح من ثم أن الكلمة ستكون دائما المؤثر الأكثر ملموسية لكل التطورات المجتمعية»[2]، ذلك أنّ النّاص أو صاحب النص يتوخّى الحذر في اختيار كلماته ويتعامل مع ذلك برصانة ومخاتلة وهذا عندما تصبح الكلمة في حد ذاتها ذات حمولات إيديولوجية.

شارك الدكتور "عمر عيلان" في أحد الملتقيات بموضوع افتتاحي حول "إيديولوجيا النص الأدبي" والذي قسمه إلى محورين متكاملين، حيث عالج في المحور الأول علم الأفكار متطرقا بالدرجة الأولى إلى «مصطلح الإيديولوجيا في الفكر باختلاف منطلقاتها المنهجية وغاياتها متوقف عند المفهوم الماركسي، ثم السوسيولوجي، أمّا المحور الثاني فتحدث فيه عن علاقة الأدبي بالإيديولوجي، وضمنه إعادة قراءة هذه العلاقة ليخلص إلى كون الخطاب الأدبي هو منتج إيديولوجي، تركز على الشكل والرواية والأسلوب واللغة»[3].

5/ النسق الأنثربولوجي في الرواية:

شهد القرن التاسع عشر ثورة علمية ومعرفية كبيرة استطاع الغرب من خلالها التحكم في التقدم العلمي والتكنولوجي، كما عرف الريادة في أغلب العلوم، وعلى رأسها العلوم الاجتماعية، وهذا ما سهّل عليه السيطرة الجغرافية على مجموعة كبيرة من الدول، والتي أسماها بالدول المتخلفة، وجعل من كل هذا ذريعة لدخول هذه

(1) عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص104.

(2) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكر وبمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص25.

(3) عيسى العتوي: التخييل في رواية التسعينيات، الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، جريدة العرب (يوميات الثقافة).

البلدان، مرسّخة على المستوى الفكري والسياسي إيديولوجية وجود غرب متقدم في مقابل شرق متخلف، ورأى وجوب نقل هذا العالم من ظلمات الجهل إلى نور العلم، في حين كان الهدف ولايزال البحث عن الموارد الطبيعية لاستدامة تقدمها الاقتصادي وقيادتها للعالم، لكن كيف استطاع العالم المتقدم أو كما يعرف بالدول الأمبيريالية أن يحقق هذه الأهداف الخفية؟ إنّها المساهمة الكبيرة في الدراسات الأنثروبولوجية التي سهلت عليه الأمر فـ«هاته الإيديولوجية الاستعمارية ما كانت لتكرس قواقع أمبريالي لولا المساهمة الكبيرة التي قدمتها الأنثربولوجيا منذ بدايتها، ذلك أن معرفة الشعوب المتخلفة علميا، والتي تتوفر على ثقافة لا تقل أهمية وتنظيما وعمقا حضاريا من الغرب، كما أكد عدد كبير من الأنثروبولوجيين أنفسهم فيما بعد، خاصة بعد أن اكتشف هؤلاء الاستغلال البشع الذي تعاملوا من خلاله المستعمر مع هذا العلم والاجتماع»[1]، وقد اقتصرت مهمة الأنثربولوجيين الذين يعملون تحت إمرة الدول الإمبريالية على اكتشاف طرق وأشكال تفكير الشعوب المستعمرة، وأنساقها في مجال التواصل وهذا من خلال معرفة عاداتها، تقاليدها، تاريخها، وحتى جغرافيتها، ويعدّ كل هذا من بين الخدمات الجديدة التي يقدمها الأنثروبولوجيون للمستعمر، لكنه في مقابل ذلك منحهم مساعدات كبيرة سهلّت عليهم دراستهم.

وبهذا يمكن القول أن الأمبريالية الاستعمارية تتوافق زمنيا مع الأنثربولوجيا المعاصرة فـ«كلتاهما تعودان إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر»[2]، وبالتالي يتبين بشكل واضح أنّ الغرب ارتكز على الأنثربولوجيا من أجل إحكام سيطرته على المستعمرات، وجعل منها حجة لتبرير أفعالها ضد هذه الشعوب التي نعتها بالبدائية والتخلف.

بعد أن تم عرض الكيفية التي نشأت بها الأنثربولوجيا والظروف التي ترعرعت فيها، يمكننا الآن أن نقسّم الأنثربولوجيا أو النّيّاسة بالمصطلح العربي إلى نسق أنثروبولوجي ثقافي ونسق أنثروبولوجي اجتماعي، ذلك أنّ

(1) عياد أبلال: أنثربولوجيا الأدب "دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي" روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص21.

(2) جيرار لكلرك: الأنثربولوجيا والاستعمار، تر: جورج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1996، ص12.

«نسق الفعل الاجتماعي بتعبير السوسيولوجي الأمريكي تالوكت بارسونز هو النسق الموجه للسلوكات الإنسانية التي هي نفسها تشيّد الحضارة في بعدها المادي والرمزي، وهو نتاج النسق الثقافي في تعالقه مع نسق الشخصية والنسق الاجتماعي»[1]، وبهذا يكون علم الاجتماع هو المجال الذي يخوّل له هذا النوع من الدراسة التي ستنتقل فيما بعد إلى مجالات أخرى ومن بينها النقد والأدب.

تشتغل الأنثربولوجيا على الإنسان وتدرسه فهي «العلم الذي يدرس الإنسان في شموليته، أي على المستوى الجسدي الفيزيقي، وهو ما يسمى في البداية بالأنثربولوجيا الفيزيقية (Anthropologie physique) التي ارتبطت بالعلوم الطبيعية وبخاصة علم التشريح وعلم وظائف الأعضاء، ويدرس لإنسان العاقل من كل الجوانب للوصول إلى أصول الجنس البشري، وكذا التطورات التي عرفها منذ البداية وصولا إلى اليوم»[2] وبالتالي فالأنثربولوجيا علم كان يهتم في بداياته الأولى بالإنسان من الناحية الفيزيولوجية والمورفولوجية، وهو في هذا شبيه بالدراسات القائمة في مجال علم الأحياء، أو كما يسمى البيولوجيا بكل مهماته ووظائفه، لكن لم يبقى كما ظهر في البداية بل واصل تطوره فأفسح المجال لتخصص جديد يهتم بالجسد من الناحية المعنوية، كالألم، المرض المعاناة، الحب، الحزن وما إلى ذلك من التحولات والتمظهرات التي يمكن أن يتعرض لها الجسد البشري، ولا يمكن أن ننسى أنه يشتغل أيضا على السلوك الإنساني، وطرق تفكير الإنسان وثقافته (الدين، التقاليد، المعتقدات أو حضارته، وحتّى أشكال وجوده في المجال الجغرافي «فالثقافة هي في العمق نتاج اجتماعي وإنساني تنشأ عن الحياة الاجتماعية البشرية من خلال سعي الإنسان لابتكار سبل التكيّف مع الظروف البيئية الجديدة، ومحاولته بالتالي التحكم في الظروف المحيطة به»[3]، وبهذا فالجسد هو الموضوع الأساسي الذي تشتغل عليه الأنثربولوجيا الثقافية ومن هنا تبرز العلاقة القائمة بين الأنثربولوجيا والثقافة خاصة في الفترة التي لم تكتسب فيها الثقافة معناها الفكري

(1) عيّاد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص37، 38.

(2) المرجع نفسه، ص38.

(3) عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة–، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006 ص111.

بعد، فقد كانت تعني في «القرون الوسطى الطقوس الدينية caltes لكنها في القرن السابع عشر كانت تعبّر عن فلاحة الأرض»[1]، وبهذا يمكن القول أن الأنثربولوجيا تشتغل على الثقافة أيضا، هذه الأخيرة التي تعدّ جزء لا يتجزأ من الإنسان لأنّها رمز هوّيته وانتمائه، ومن هذا المنطلق تصبح الأنثربولوجيا الثقافية «ذلك العلم الذي يدرس الإنسان في بعده الثقافي في جغرافية محدّدة، وفي مرحلة زمنية معلومة، من خلال دراسة كافّة أشكال التفكير والتصور والتمثلات التي يحملها الأهالي تجاه العالم الطبيعي المادي، والعالم الرمزي الذي ينبسط أمام الأنثربولوجي من خلال رصد ووصف وتحليل مجموع السلوكات والطقوس والشعائر، كما من خلال رصد التجليات الدينية على أرض واقع العلاقات الاجتماعية في إطار العلاقات بين الفردية أو علاقة الجماعة بالمقدّس (...) التي لا تنفصل عن سسياتيم القرابة والزواج وتنظيم الجماعات والطوائف السلاليّة»[2].

ومنه فهي تهتم بجوانب مختلفة متعلقة بحياة الإنسان الدينية من خلال علاقته بالإلاه بمختلف تجلياته على الأرض وحياته الاجتماعية من خلال علاقات القرابة والزواج والصداقة والعمل، وحتّى بالتنظيم السياسي والعشائري والقبلي للجماعة التي ينتمي إليها.

كما لا ننسى اشتغال الأنثربولوجيا على مختلف «الأشكال الإبداعية التي يتميز بها شعب من الشعوب (...) على مستوى تقنيات البناء والسكن والطبخ وكافة تقنيات العناية بالجسد، وتمثلاتها حول انتمائها الجغرافي والثقافي»[3]، فرغم الارتباط الشديد بين الثقافة والمجتمع إلاّ أنّ الأنثربولوجيا اتخذت من كلّ واحد منهما مجالا مستقلا، وهذا ما أنتج مجالا جديدا في الدراسات الأنثربولوجية هو الأنثربولوجيا الاجتماعية التي أصبحت الدراسات المجتمعية من صلاحياتها الأساسية، وبهذا فإنّ «نظم القرابة والزوّاج، ونظم العمل والتعاون داخل مختلف أشكال العمل الجماعي، ونظم القواعد القانونية والعرفية المنظمة للاجتماع والمنازعات، والطقوس والشعائـر

(1) الظاهر لبيب: سوسيولوجيا الثقافة، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، ط5، 1971، ص6.

(2) عيّاد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص42.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

الدينية والاحتفالية والنظم السياسية (...) الموضوع المفضّل للأنثربولوجيا الاجتماعية»[1].

إنّ انفصال حقلي الأنثربولوجيا الثقافية والاجتماعية لا يعني بتاتا اختلاف المواضيع التي تدرسها، لأنّها على الأغلب تشتغل على المواضيع نفسها لكن مع وجود فارق بسيط بينهما هو أنّ الأنثربولوجيا الثقافية تبدأ بدراسة الأشياء المادية لتنتقل منها إلى دراسة النشاط الاجتماعي والسياسي بينما تبدأ الأنثربولوجيا الاجتماعية بدراسة الحياة الاجتماعية لتنتقل بعد ذلك إلى الأشياء التي تنتجها العلاقات الاجتماعية.

تسلحت الدراسات الثقافية والنقد الثقافي بمجموعة كبيرة من العلوم خاصة في تحليلها للظاهرة الأدبية باعتبارها منتوجا ثقافيا، فاستعانت بالأنثربولوجيا الثقافية والاجتماعية في ذلك، لكن برز نوع جديد من الدراسة الأنثربولوجية وحّد بين مختلف فروع المعرفة الأنثربولوجية إنّه الأنثربولوجيا التأويلية الرمزية التي كانت أقرب إلى الآداب خاصة بعد الأهمية الكبرى التي حظي بها مجال تحليل الخطاب، وبالتالي نلحظ وجود علاقة بين الأنثربولوجيا والأدب بشكل عام وبين الأنثربولوجيا والكتابة السردية بشكل خاص، فما هي طبيعة هذه العلاقة إذن؟.

تكمن العلاقة بينهما على الأغلب في كون الأنثربولوجيا التأويلية الرمزية «امتداد للدراسات التي مزجت وفق تداخل معرفي وتخصصاتي بين البنيوية كما صاغها وبلورها كلود ليفي شتراوس ومناهج تحليل شعائر المرور التي أبدعها فان جنيت، من جهة، وتأثير تأويلية بول ريكور وفينومينولوجيا دلتاي، من جهة أخرى وسيمنطيقا بيرس رافدا أساسيا من روافد وخلفيات هذه المدرسة الأنثربولوجية التي تعالج الحياة الاجتماعية والأنشطة الثقافية من حيث هي ظواهر يمكن دراستها وفهمها على أنّها حوار المعاني»[2].

(1) عيّاد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص44.

(2) السيّد حافظ الأسود: الأنثربولوجيا الرمزية –دراسة نقدية مقارنة للاتجاهات الحديثة في فهم الثقافة وتأويلها–، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1 2000، ص112.

وقد صاغ "كلود ليفي شتراوس" نظرياته هذه في كتابه "الأنثربولوجيا البنيوية الذي تعرّض فيه لدراسة الأساطير دراسة بنيوية محللا في ذلك البنية العقلية للشعوب البدائية، ليتواصل في النهاية أنها تشترك في نفس البنية العقلية للشعوب البدائية، ليتوّصل في النهاية أنّها تشترك في نفس البنية العقلية، وبما أن "كلود ليفي شتراوس" أوّل من نقل البنيوية من مجال اللغويات التي أخرجها "سوسير" واشتغل عليها، فهو بذلك يعتبر أوّل من صنع الرّابط بين الأنثربولوجيا والأدب، ممّا جعل من الأدب ظاهرة أنثربولوجية، أمّا مناهج تحليل شعائر المرور التي أبدعها "فان جنيت"، فيمكن أن ندرجها ضمن مجال علم الدلالة التي بدل روّاده مجهودات جبّارة من أجل تحليل السّرد الرّوائي من ناحية البنية الدلالية.

وفي هذا السياق يمكن القول أن الأنثروبولوجيا الرمزية نجحت في «تقديم أدوات بحث ومناهج تتفق والطبيعة المركبة المتشابكة للظواهر الرمزية كما أنها حققت نقلة نوعية تمثلت في ابتعادها عن الموضوعات التقليدية المتكررة واهتمامها بموضوعات ذات أهمية خاصة بالمجتمعات مثل: أشكال المعرفة المحلية (...) والتحولات الثقافية والشخصية والذاكرة الجماعية .... والهوية الثقافية ، كما نجحت في تعيد الكتابة الأنثروبولوجية على أسس أدبية حيث يحتل التخييل مساحة هامة »[1] لم تنتهي العلاقة بين الأنثروبولوجية والأدب عند حد استعانة النقد الثقافي بهذا العلم من اجل دراسة الظاهرة الأدبية ، بل تعدت ذلك إلى ضرورة توفر الأنثروبولوجي على الموهبة الإبداعية وان يكون متمكنا من الكتابة الأدبية، وهذا ما طرحه" كلود ليفي شتروس " في كتابه"المدارات الحزينة" ولكن بصيغة غير مباشرة.

ارتبطت الأنثروبولوجيا الأدبية بالخيالي والتخييلي فجاءت بذلك على عكس العديد من التوجهات الأدبية و على رأسها البنيوية التي أعلنت موت المؤلف بحجة أنها تعتبر النص نظاما قائما بذاته مستقلا عن كل مرجعية تربطه بمؤلفه لأنهم اعتبروا الكتابة على حد تعبير " رولان بارت" «قضاء على كل صوت وكل أصل، الكتابة في

(1) السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1997،ص65.

هذا الحياد، هذا التأليف والنص الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد، البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من كل هوية الجسد الذي يكتب»[1] فالكتابة الأنثروبولوجية الأدبية أحيت المؤلف من جديد متبعة نهج مدرسة كونستانس التي ربطت فعل القراءة بالحوارية القائمة بين كل من المؤلف والقارئ والنص، خاصة تفاعل القارئ مع النص لتصبح " القراءة في النهاية فعلا أنثروبولوجيا رمزيا يتموقع من خلالها القارئ في عمق البحث الأنثروبولوجي كما لو كان في الميدان، خاصة وأن الكاتب بدوره يستعير هذه المكانة أثناء فعل الكتابة ذاتها"[2].

فالكاتب وهو يقوم بفعل الكتابة يوظف مثلا الرمز الأسطوري، ذو البعد الأنثروبولوجي الذي لن يكون ملائما للموقف الذي وضع من أجله إلاّ إذا كان المؤلف على دراية كاملة بالأسطورة في حقل الأنثروبولوجيا وبهذا يتقلد المؤلف الروائي دور الأنثروبولوجي، والأمر نفسه بالنسبة للقارئ، فيجب أن يكون مثقفا في هذا المجال حتى يتمكن من الدخول في عملية التفاعل مع النص.

تجلى النسق الأنثروبولوجي، في الخطاب السردي العربي من خلال وجهين، تمثل الوجه الأول في احتواء النص السردي على النسق الأنثروبولوجي الاجتماعي، أما الوجه الثاني فيظهر من خلال وجود النسق الأنثروبولوجي الثقافي، وهذا ما لمسناه في العديد من الدراسات الأنثروبولوجية للأدب العربي، والتي قامت أساسا على هذا التقسيم.

عرف الخطاب السردي بأنه خطاب تتمظهر فيه مختلف البنيات الاجتماعية، ومن بين هذه البنيات نظم القرابة وطقوس الزواج، التي تحملها العديد من النصوص السردية العربية، وعلى رأسها رواية "عرس الزين" لـ"الطيب صالح"، هذه الرواية التي تسرد أحداث حفل زفاف بدوي تم في صحراء السودان لتبين الطقوس المتبعة ومختلف الممارسات الشعبية والتطبيقات الدينية، فتظهر بذلك ملامح الاختلاف بين المدن وأحزمتها الشعبية من جهة

(1) رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط، 1976 ص77.

(2) عياد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص55.

والقرى البوادي من جهة أخرى، و هذا عائد بالدرجة الأولى إلى اختلاف الثقافات التي تتجلى في الوسط الشعبي و بعبارة أخرى «لاختلاف المكان الرمزي و المكان الاجتماعي بتعبير بيير بورديو، فالقرية كفضاء روحي وذاكرة ثقافية تختلف كليا عن المدينة، خاصة إذا تعلق الأمر بقرى لا يعرف أهلها القراءة والكتابة»[1] فالزواج في القرية لا يتم بنفس الطريقة التي يكون عليها في المدينة، لأن الأب هو من يزوج ابنه ويختار له الزوجة التي تناسبه، وعلى الابن أن يخضع لسلطة الأب أو الأم، و على الزوجة أن تخضع لسلطتهما أيضا وهذا لمكانتهما في العائلة، أما البنت فلا رأي لها في اختيار زوجها خاصة وأنها تزوج في سن صغيرة لا تعرف معنى الزواج بعد، وهذا لغاية تبتغيها معظم العائلات القروية والبدوية، وهي ضمان وجود بكارة البنت في ليلة الدخلة، لأنه كلما كبرت قد تتعرض لخسارتها آو فقدانها، وهو ما سيعرضها وعائلتها لخزي وعار كبيرين، خاصة وأن النساء بعد ليلة الزفاف يقمن بالطواف في القرية حاملين المنديل الأبيض الخاص بالعروس الملطخ بالدم، وهو الدليل على افتضاض بكارتها، وهنا تثبت عفة العروس وطهارتها، هذا هو حال معظم القرى المغربية فهي الى جانب هذا «تتخذ الظاهرة الدينية فيها أشكالا معقدة يصعب تحليلها وخلخلتها وتفسيرها»[2] لأنه بالرغم من مرجعتيها السنية الإسلامية، نجد أنها تمارس طقوس وتؤمن بتصورات لا تمت لهذه المرجعية بأي صلة، و هذه الأماكن الثقافية على اختلافها تكاد أن تشترك في بعض النماذج والطقوس كزيارة الأضرحة، و الإيمان بالأولياء الصالحين وتقديم القرابين لهم، و زيارة المغارات والكهوف، وتقديس منابع المياه أو "العيون المباركة" كما يسمونها و استخدام الأحجبة الواقية من العين والحسد وزيارة العرّافين والمشعوذين والتصديق بهم، لدرجة أنهم يضفون على الدين نوعا من الشعبية.

أما إذا تحدثنا عن النسق الأنثروبولوجي الثقافي فإننا نجده يتمظهر في الروية من خلال مجموعة من الظواهر الثقافية التي تأصل للهوية الفردية والجماعية ومن بينها: المعمار الداخلي وديكور البيت، المطبخ وطقوس الضيافة

(1) عياد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص141.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

إضافة إلى النسق الأنثروبولوجي الخاص بالجسد المادي والمعنوي الذي يمثل شكل الجسد وثوراته الداخلية كالحب والألم.

6/ النسق المكشوف والنسق المخفي:

لقد طالت مدة دراسة النص الأدبي مع التركيز على جماليته أو شكله الخارجي الذي يمثل بطبيعة الحال الأنساق المكشوفة أو الظاهرة، وأصبح الحال يستدعي عدم الوقوف عند هذا الحد، بل تجاوز ذلك إلى الغوص في أنساق أخرى أهم ميزاتها التعقيد والعمق، وهذا ما دفع "بالغدامي " إلى التساؤل «هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية ؟ لقد شغلت أدبية الأدب حيزا عريضا في البحث النقدي على مدى قرون، وما تزال تفعل ، غير أن جهودا خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبية الأدب »[1]، من خلال هذا الطرح نلمس أن نقلة فريدة من نوعها قد حدثت على مستوى الخطاب النقدي المعاصر فالانتقال من الظاهر إلى الباطن أصبح لازما بل محتوما.

صار النص الأدبي بعد كل هذه الدراسات يصبغ بصبغة أو ميزة ثقافية «فإذا كانت الثقافة جسدا مركبا من الأنساق فلابد لهذه الأنساق أن تتصارع، والحس الفضولي في الثقافة الذي هو (المتن) الوجداني والعقل لنا ولثقافتنا لابد أن يندرج تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء أو ربما بمخاتلة لكي يشاغب المتن ويهز بعض جدرانه»[2] لتكون مقاربة النص الأدبي لا تلغي كل ما هو خارجي عنه بل تستفيد منه وتستعين به لتخرق تلك الأفق القريبة و السطحية إلى أفق أخرى تدفعنا إلى استخدام الذهن أكثر والنظر إلى البعيد البعيد وهذا من أجل استجلاء كل العناصر التي تركب النص ثقافية وفكرية و إيديولوجية واجتماعية....

كل هذا يدفعنا أثناء مقاربة النص إلى الاهتمام بالنسق المضمر و«السعي إلى اكتشاف آفاق الخطاب

(1) عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، ص13.

(2) عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005، (المقدمة).

المضمر المهمشة التي تقبع بعيدا عميقا هنا تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعة البليغ الفحولي»[1].

فيفرض علينا خرق البنية السطحية وتمزيقها، من أجل الوصول إلى العمق وإقامة دراسة تكشف كل الإستراتيجيات والإيديولوجيات التي لا يمكن الوصول إليها عند التوقف على دراسة الجمالية الأدبية والبلاغة السردية.

إذن ففي كل خطاب أدبي على الخصوص هناك نسق مضمر، ويأتي مفهوم النسق المضمر في نظرية النقد الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا، والمقصود هنا أن «الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها في دعوانا هو قناع الجمالية أي أن الخطاب البلاغي الجمالي يختبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلاّ أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء فتحت كل ما هو جمالي شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع»[2].

وكأننا بالجمالي عبارة عن عباءة يلبسها النص ويتزين بها للناظر للوهلة الأولى، ثم ما يلبث هذا الناظر حتى يتسلح ببصره وبصيرته وكل ما يملك، من أجل رؤية ما يرتديه هذا النص باطنيا، فيعمل جاهدا على تعريته وفضح مكنوناته.

ثم لا يطيل "عبد الله الغدامي" كثيرا،حتى يظهر مزالق النقد الأدبي، المتمثلة في عدم اقترابه من الباطن وانكفاءه على الأدبية فحسب، فيقول «نزعم في عرضنا لمشروع النقد الثقافي أنّ في الخطاب الأدبي والشعري تحديدا قيما نسقية مضمرة تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه منذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو

(1) عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، (المقدمة).

(2) عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، سوريا، ط1، 2004، ص30.

عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة»[1].

وقول "عبد الله الغدامي" هذا يوضح أن النص الأدبي يحمل الجمالية التي تمثل لبّه، وفي نفس الوقت فإن شبكة العلاقات اللغوية تحمل أنساقا أخرى غير مرئية، تتطلب دراسة لا يكفي النقد الأدبي وحده لإبرازها. و«المقصود هو أن كل خطاب يحمل نسقين أحدهما واع، والآخر مضمر وهذا يشمل كل أنواع الخطابات، الأدبي منها وغير الأدبي، غير أنه في الأدبي أخطر لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية»[2]، لذلك فإن فعل النسق المضمر أخطر وأكثر تأثيرا من النسق الجمالي، ففي هذا الأخير تصبح العملية انعكاسية بين عينيه وأوراق النص الأدبي، فقد تغريه بجماليته في حين أن الأولى تفعل فعلتها في فكر الذات وذهنيتها، وقد تقلبها رأسا على عقب، هذا ما يؤكد أن «النقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة فيتضح أن هناك نسقا ظاهر يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن ويقول شيئا آخر ... وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي، وغالبا ما يتخفى النسق الثقافي وراء النسق الجمالي والأدبي، ومن ثم فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال»[3] فالنسق المضمر إذن هو النسق الثقافي ذاته، وذكر أحدهما يجعل الآخر يتداعى في ذهن المتلقي، والنقد الثقافي الذي يحتضن كلا النسقين هو نقد إنساني محض، يخدم الإنسان ومنتجه، ولا يهمه من هذا الإنسان هو نوعية منتوجه لا مستواه كما أنه يرفض النخبوية رفضا قاطعا، وينادي باللانقسام ذلك «أن المقاربة الثقافية لا يهمها في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية والمضامين المباشرة، بل ما يعنيها هو اكتشاف الأنساق الثقافية المضمرة»[4] التي أراد لها الناص الحياة في لحظة معينة، بوعي أو دون وعي منه، الأمر المهم أنها تستدعي وعيا من نوع خاص من طرف القارئ

(1) عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المصطرقة والسندان، 4يناير2012، ص8.

(4) عائشة بومهراز: نحو وعي ثقافي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي، مجلة النّاص، العدد التاسع، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة جيجل، الجزائر، أفريل2010، ص90.

المتلقي، ذلك أن النسق المضمر موجود غالبا وفاعل دائما، وهو حي لا يموت كصاحبه حيث نستطيع من خلال حياته وفاعليته أن ندرك الفرق القائم بين هذا النسق المضمر المخفي والظاهر المكشوف، ذلك أن الأول قد تمكن من «التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات، وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي »[1]، في الوقت الذي ظل النقد الأدبي متمسكا بالمكشوف متجاهلا كل ما هو نسق مخفي مضمر يختبئ عن أعين الناس، انتفض النقد الثقافي وأعلن ثورته التي قلبت كثيرا من الموازين وجعلت الدفة لصالحها.

تتطلب التفرقة بين النسق المكشوف والنسق المضمر شروطا معيّنة وصفها "عبد الله الغدامي" حيث يزول الالتباس أهمها «1- وجود نسقين يحدثان معا وفي آن واحد أو في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد»[2].

فكل نص إذن لا بد فيه من وجود نسقين اثنين يكون تحققهما معا، سواء كانا متصارعان أو ملتحمتان إلاّ أنّ حضورهما لجنب بعضهما حتمية مشروطة.

وبالتالي «2- يكون أحدهما مضمرا والآخر علنيا، ويكون المضمر نقيضا، وناسخا للمعلن، ولو حدث وصار المضمر غير مناقض للعلني فيخرج النص عن مجال النقد الثقافي»[3]، ذلك أن النقد الثقافي يعمل جاهدا على استجلاء الأنساق المضمرة التي ترفض الأنساق العلنية والمكشوفة حتى ولو قلنا أنها تنطلق منها.

ومنه «3- لا بد أن يكون النص موضوع الفحص نصا جماليا، لأننا ندعي أن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق»[4]، فالنص سواء كان نصا أدبيا أو غير أدبي، على سبيل المثال لوحة فنية

(1) عائشة بومهراز: نحو وعي ثقافي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي، ص91.

(2) عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص32.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

(4) المرجع نفسه، ص ن.

وإلى غير ذلك، إلاّ أنّه لا بد أن يتغلف بالجمالية، حتى يستطيع النقد الثقافي أن يؤدي دوره من خلال استكشاف الأنساق المضمرة التي تقبع هناك بعيدا وراء هذه البلاغة الجمالية ولهذا «4- لا بد أن يكون النص ذا قبول جماهيري ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي، والنخبوية هنا غير ذات مدلول لأن النخبوي معزول وغير مؤثر تأثيرا جمعيا»[1].

ذلك أن النقد الثقافي يتسع ليحلل كل ثقافة أو منتوج ثقافي تشترك كل الأمة في استقباله، ويكون له تأثيره الكبير فيها رغم أنه شعبي دائم، ومحفوظ في الذاكرة وليس نخبوي زائل مع زوال قيمة النخبة.

إن تحقق هذه الشروط الأربعة مع بعضها البعض في نفس النص دلالة على أن هذا النسق هو نسق مضمر وليس أي نسق آخر، ذلك أن النسق المضمر «هو كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة»[2].

ولا يمكن أن ننكر أن المقاربة أو القراءة الثقافية، هي الأجدى والوسيلة الفاعلة من أجل اكتشاف هذه الأنساق الثقافية، التي ظلت مغمورة ومضمرة لسنوات تتخفى يوما بعد يوم وراء الجمالية والأدبية في كل خطاب شعريا كان أو نثريا، أو مختبئة خلف قناع الفنية كما في الفن التشكيلي، منتظرة من ينفض الغبار عنها و يدرك أنها على شعبيتها وبساطتها أو تعقيدها فإنها لديها ما تخفيه وما تقوله بطريقة غير علنية.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ أن ننبه إلى دور النسق المضمر والمركزية التي يحظى بها في مشروع النقد الثقافي عندما استطاع أن يكشف عيوبا وعادات وتقاليد وأفكار وإيديولوجيات، ظلت مخفية ومختبئة خلف الخطاب الجمالي الأدبي، خاصة وأن النقد الأدبي ظل في غفلة عنها فترة طويلة من الزمن، ولهذا يمكن أن نعتبر الجمالي نسق مكشوف، ونعتبر الثقافي مضمر مخفي.

(1) عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص32.

(2) المرجع نفسه، ص33.

الفصل الثاني:

قراءة النص الروائي في ضوء النقد الثقافي

عازب حي المرجان – أنموذجا –

1/ العتبات النصيّة.

2/ الأنا والآخر وصراع الثنائيات.

3/ النسق الإيديولوجي.

4/ النسق الأنثربولوجي.

1/ العتبات النصية:

تعتبر العتبات النصية من الملامح المحورية في الدراسات الأدبية الحديثة، بل تعد نسقا ثقافيا لا يمكن إغفاله أبدا خاصة أنها أول ما يصادف القارئ عند تناوله لمؤلف ما، بل إنّها أول ما يقع بعينه عليه، فقبل البدء في معرفة أبعاد النص الدلالية والثقافية والولوج إلى أعماقه وبداية فك مجاهله وفتح مغاليقه وتفكيك مركبّاته، لا بد من الوقوف مليا عند هذه العتبات التي تبدو في الظاهر خارجية، إلاّ أنّها المعين الأول لدخول النص من أجل الانفتاح على معماريته.

وهذا ما يجعلنا لا نتصور أبدا وجود خطاب أو نص لا يرتدي عتباته، عار من ألوانه ورسوماته وأيقوناته، فهي الخيط الذي يجب أن نمسك به لأنها تأخذ بيدنا لفهم النص ودلالاته عندما تصبح هي «مجموع النصوص التي تحضر المتن وتحيط به من عناوين، وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس، والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره» [1]، لتكون دراستها عبارة عن إعادة تشكيل نص جديد يكمّل فهمنا للنص الكتابي باعتبار أنّ العتبة النصية تتموضع داخل وضعية موازية للنص (الرّواية).

والقارئ عند استقباله للنص كمستهلك لا يمكن أن يتعّرف عليه ولا على تسميته، واسم صاحبه إلاّ من خلال هذه العتبات، التي تعرف بمصطلحات أخرى منها: «النص المصاحب، المناص، النص الموازي، خطاب المقدمة، المكملات...وهي كلها تصب في نهر واحد»[2]، ويدفعنا هذا المدخل التنظيري الوجيز إلى البحث في عتبات النص لرواية "عازب حي المرجان" للروائية "ربيعة جلطي"، باعتبار الرواية تزخر بالعتبات النصية من بدايتها إلى نهايتها، حيث كان أول هذه العتبات التي صادفتنا: عتبة الغلاف، وما يحمله من مصاحبات أخرى كالعنوان واسم المؤلف والصورة...والتي سنقف عندها في عنصرنا هذا.

أ– عتبة الغلاف:

تعدّ عتبة الغلاف من المفاتيح النصية التي تفتح للقارئ أفاقا رحبة تفضي إلى كشف جوانب مبهمة في المتن، بل إنّ الغلاف عبارة عن علامات إشارية ورمزية يفضي بكثير من الدلالات، ما جعل الكتّاب والمبدعين خاصة يولون أهمية كبيرة لمسألة اختيار الغلاف المناسب الذي يسيج أعمالهم، حتى تلفت الانتباه، ذلك أن الرّواية

(1) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000، ص21.

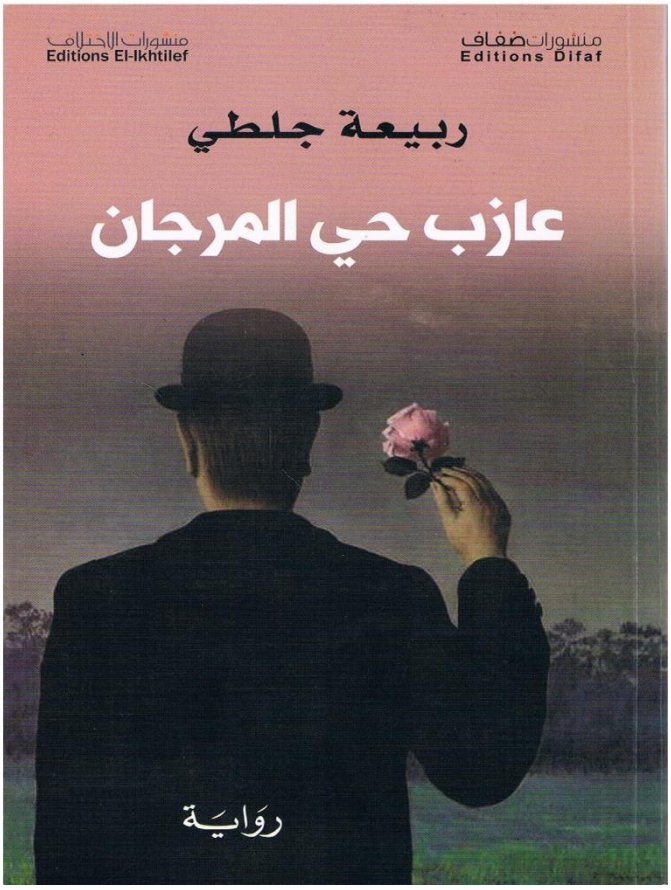
(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص223.

سلعة، وبما أنها منتج استهلاكي يختلف كل مبدع في الطريقة التي يروّج بها لسلعته الإبداعية، حتى من خلال الألوان التي يستخدمها.

ولهذا قسم "جيرار جنيت" الغلاف إلى أربعة أقسام مهمة وهي: «الصفحة الأولى للغلاف وأهم ما نجد فيها: الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف، عنوان أو عناوين الكتاب، المؤشر الجنسي (...) أما الصفحة الثانية والثالثة للغلاف. تسمى كذلك الصفحة الداخلية حيث نجدهما صامتتين، الصفحة الرابعة للغلاف يمكن أن تجد فيها التذكير باسم المؤلف، عنوان الكتاب، كلمة الناشر(...) أما جلادة الكتاب فهي المضاعفة للرسالة المناصية للكتاب بعد الغلاف»[1].

وتختلف هذه التقسيمات التي حددها "جيرار جنيت" في وجودها من كتاب إلى آخر، و من رواية إلى أخرى، وهذا حسب الاستخدام التجسيدي للمؤلف وقناعات الناشر أيضا.

الغلاف الأمامي لرواية عازب حي المرجان لربيعة جلطي



(1) Gerard Genette : Seuills, ed, du seuil , paris, 1997, pp, 28, 29, 30.

وقد كانت دراستنا للغلاف الأمامي من الأعلى إلى الأسفل، حيث نلاحظ إشارتين لدار النشر في الأعلى، وهي لدارين وليس لواحدة فقط، واحدة على اليمين منشورات ضفاف (Edition Difaf)، وعلى اليسار منشورات الاختلاف (Edition Eikhtilef) بخط أسود باللغتين (العربية والفرنسية)، و بعدها بقليل وفي أعلى الصفحة في الوسط يوجد اسم المؤلف "ربيعة جلطي" بخط أسود ثخين «ووضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[1]، إذ يوحي بالثقة بالنفس ورفعة صاحبها فوجود اسم ربيعة جلطي في الأعلى بقوة اللون الأسود وتماسكه في مواجهة بينها وبين نفسها، وبينها كأنثى كاتبة وبين كل كاتب ذكر، وبينها كمحركة للسرد وبين شخصيتها التي تستأذنها على الحركة، كما يؤكد ذلك على المكانة التي تحظى بها الروائية على الساحة الأدبية، وقناعاتها القوية والراسخة بوجودها و كيانها ورسالتها، ويوجد الاسم الفني للروائية في أعلى الغلاف بخط بارز، لكنه أقل درجة من العنوان والذي يتموضع تحته بتشكيل أكبر وبخط أبيض عريض غاز على سطح الغلاف، (عازب حي المرجان) فالعنوان باللون الأبيض، وكأن الروائية تريد أن توهمنا بنقاوة العازب و براءته وطهارته في المكان الذي تواجد فيه وهو حي المرجان.

ذلك أن اللون الأبيض عادة ما يقترن ببراءة الطفولة التي تمثلها الشخصية الرئيسية في الرواية (الزبير الكروفيت) بطهارتها و نقاوتها من كل شوائب الدنيا.

وتحت العنوان وفي أسفل الرواية وبالأبيض توجد كلمة (رواية) توحي إلى الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي، أو ما يسمى بالعنوان التعييني أو المؤشر الجنسي الذي يختلف عن الشعر والقصة والمسرحية، وهذا ما يوحي أن الروائية لم تولي أهمية كبيرة للجنس الأدبي بقدر الأهمية الأكبر التي أعطتها للعمل الأدبي بحد ذاته.

كما لا يجب أن يخفى عن القارئ أنه ليس بالضرورة أن يكون الغلاف ذا صورة مميزة وأشكال بارزة، وألوان محفزة كون العين تنجذب نحو الألوان والصور المميزة والأشكال البارزة، فقد نجد على ظهر الغلاف لوحة سوداء أو صورة من الصور، لكنها مع ذلك لها دلالات إشارية قادرة على تأويل وصناعة نص يوازي النص الرئيسي، و هذا ما نلمسه في الرواية.

فغلاف الرواية مشكل من لونين في الغالب يشقان الغلاف إلى قسمين لون وردي يشمل الجهة العلوية للغلاف وهو الأقل، بينما اللون الأسود و ألوان أخرى تتماهى فيه وهو الغالب يحتل الجهة السفلية منه.

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص60.

على الغلاف نجد رجلا واقفا يرتدي معطفا أسود وقبعة سوداء، وهذا من جهته الخلفية، ذلك أنه يواجهنا بظهره، فهناك شيء يخفيه عنا ولا يريد أن نراه، إلاّ أنّ هناك بعض التشوهات التي نلحظها، ذلك أنّ أذنه تبدو ناقصة مشوهة مجروحة في مقابل الأذن الأخرى، كما أن كتفيه عند مقابلتهما مع بعضهما البعض تظهر بعض الإمالة والانحراف فهما غير متوازيان بالشكل الطبيعي.

ورجل الغلاف يرتدي قبعة في جو غائم، والقبعة نرتديها عندما نريد أن نحمي أنفسنا من حر الشمس أو من عيون الناس، وهو في الغالب يخفي نفسه عن عيونهم.

والسواد الذي يغلب على الجهة السفلية في اللباس والمنظر يوحيان بالكلاسيكية في الشكل وفي التفكير والملاحظ أن الرجل يحمل بأصابعه الممتلئة وردة متفتحة باللون الوردي لتقلص مساحة الأسود، لندرك هناك مقابلة عكسية في الرواية بين اللونين الوردي والأسود.

الرجل الذي يرتدي بزته وقبعته السوداء تظهر عليه بعض التشوهات في جسده هو " الزبير الكروفيت" بطل الرواية، إذا فهو يخفي عنا عبثا نقصه وبشاعته «اشتريت معطفا جديدا طويلا جميلا يغطي جسدي بحيث لا يظهر منه سوى قدمي وكفي الغليظتين ورأسي الكبير ثم أضاءت في ذهني فكرة شراء قبعة لتغطية صلع رأسي وكبر حجمه»[1].

والسواد الموجود على الغلاف هو السواد الذي يعيشه، وهو نفسه السواد الذي لا يفارق أعين الناس ساعة يرمقونه بنظراتهم «أكاد أجزم أنهن يسخرن من شكل رأسي الكبير، وهندسة جسمي غير المتناسق بذراعيه المترامیتین، ومن مشيتي المائلة نحو اليمين مثل ديك أعور»[2].

أما الوردة في يده فهي كل أنثى في الرواية، ويظهر هذا من اللون على قلته ليذكّرنا بحضور الأنثى، بل ويؤكد لنا أن الزبير كما يظهر للعيان أنه عازب لم يتزوج قط، ولم يحب النساء، إلاّ أنه في حقيقة أمره قد أحبهن وعاشرهن «كلما انتهينا من لقاءاتنا الحميمة الحارة، أستعد للنهوض والنزول من السرير، ألمحها تعتدل في جلستها

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، منشورات ضفاف-منشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، ط1، 2016، ص61.

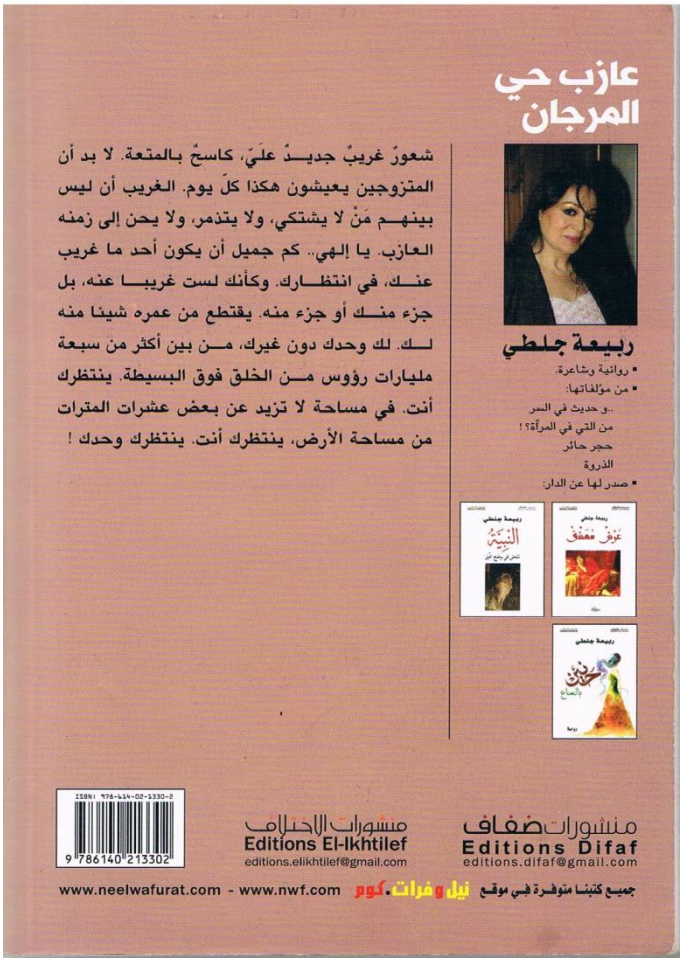
(2) المصدر نفسه، ص81.

تغرز نظراتها في جسدي من خلف غطاء السرير، تضعه على فمها وهي جاحظة العينين، تنظر إلي مليا، وكأنها تكتشفني لأول مرة»[1].

فالوردة التي يمسكها بأصابعه هي كل أنثى لمسها في غرفته في حي المرجان وعلى سريره «لم تعد سكينة تصرخ بجنون فوق جسدي من اللذة وهي تعدد أوصافي الذكورية الخارقة»[2].

إذن فزبير عازب حي المرجان كما لا يراه أصدقاءه هو متزوج بطريقته الخاصة غير المشروعة بنساء كثيرات، فالوردة عادة ما تبعث على الراحة والسكينة والأمل وانتظار الفرج والتفاؤل والجمال، والوردة الأنثى هي التي نظمت حياة الزبير وجعلت لشقته بابا يدقه فيجد من يفتح له، إذن فالوردة هي كل أنثى حتى لو كانت الغرفة التي يضاجعها الزبير ما دام أن الغرفة لفظ مؤنث.

الواجهة الخلفية لرواية عازب حي المرجان لربيعة جلطي



(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص103.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

أما عن الواجهة الخلفية أو ما يسمى بظهر الغلاف فيتكرر فيه عنوان الرواية "عازب حي المرجان"، وتحته بقليل صورة شخصية للروائية، وضعتها رغبة في تسجيل صورتها في قائمة الأديبات اللامعات المعروفات بكتابتهن المتميزة، إضافة إلى أن وضع الصورة هي سمة في كتب ربيعة جلطي تعبر عن نوع من النرجسية والتباهي بالذات إلى جانب اسم الروائية ربيعة جلطي ميزة أخرى تثبت الروائية من خلالها ملكيتها للعمل الروائي وأحقيتها به فتحميه من أن ينسب إلى أي روائي آخر.

ثم ترجمة مختصرة جدا عن الكاتبة من خلال مؤلفاتها: وحديث في السر، من التي في المرآة؟، حجر حائر الذروة، مع بعض ما صدر لها عن الدارين بتصوير الروايات الثلاث (عرش معشق، النبيّه، حنين بالنعناع) وفي الأسفل إحالة مرة أخرى للدارين اللتان اختصتا بالنشر (منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف)، وفي الجانب الأخر نجد مقطع مأخوذ من متن آخر(شعور غريب....ينتظرك وحدك).

إنّ هذا المقطع يحيلنا إلى أهم قضية تعالجها الرواية وهي العزوبة، الارتباط، الحب وكل التشوهات التي تصاحب بعض الأشخاص وتنحى بهم إلى منحى آخر، والتي تمثل معاناة الإنسان مند زمن سحيق، فالروائية تحاول الكشف عن حيثيات هذه العناصر الثلاث، فبمجرد أن يطّلع القارئ على هذا المقطع يثير في نفسه الفضول والرغبة في اقتحام هذا المتن والغوص في جماليته، واكتشاف أسباب ألم الروائية وأوجاعها من أنوثتها التي ظلت تدفع ثمنها من خلال الأنثى التي تظهر وتختفي في الرواية خاصة "سكينة" التي عانت ظلم زوجها «ثم ضربها ضربا مبرحا كادت تفقدها عينها اليمنى فطلقها ثلاثا. و لم يتردد في الرمي بها وبأشيائها إلى الشارع»[1] ما يجعل الأنثى تهرب من أنوثتها، إلاّ الزبير الكروفيت ورغم أنه ذكر مع اكتمال أعضائه الذكورية مشوه وهذا ما جعله يهرب من ذكورته ورجولته.

ب– عتبة العنوان:

لقد حظي العنوان بمكانة كبيرة، بما أنه عتبة نصية وعلامة تتموقع في واجهة النص الأدبي وتفرض سيطرتها عليه، كما يعتبر واجهة إعلامية فهو أول لقاء بين القارئ ، والنص والكاتب، ودائما وليس أبدا ما يكون العنوان قصيرا يجمع بين ثلاث كلمات أو أكثر إن لم نقل أقل، يحاول الروائي من خلاله أن يثبت مقاصده برمتها، كما أنه الدليل والمفتاح الذي يرشد القارئ لمضمون النص وفحواه.

(1)ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص96.

ويحدد جرار جنيت للعنوان أربع وظائف:

– وظيفة تعيينية: تعطي الكتاب اسم يميزه من الكتب.

– وظيفة وصفية: تتعلق بمضمون الكتاب أو نوعه أو بهما معا، فيرتبط بالمضمون ارتباطا غامضا.

– وظيفة تضمينية: ذات قيمة تضمينية وتتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالطريقة والأسلوب الذي يعين به عنوان الكتاب.

– وظيفة إغرائية: تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته [1].

فوضع الكاتب للعنوان لا يكون اعتباطيا عبثيا، بل يخضع تشكيله لوعيه وإحساسه وقناعته أيضا، ذلك أنه يجد نفسه أمام اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه باعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية [2].

ما يجعل القارئ لا يهمل بشكل من الأشكال العنوان ولا ينكره فهو لا يتجلى إلا ليكشف عن نفسه ويفصح عما في النص، لذلك عدّ مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وبالتالي مصباح يستخدمه القارئ ليضيء المناطق المعتمة في النص الأدبي والتي يستعصي فهمها، فالعنوان بلا منازع هو قائد النص وواجهته العلامية يمارس على القارئ سلطة أدبية كما أنه يمثل البنية اللغوية التي تدل على النص، وذلك بوصفه وسيلة للكشف عن طبيعته وخباياه مما يخلق علاقة بين العنوان والنص [3].

فهو بمثابة إجراء تحليلي يحتل الصدارة، كما أنه البداية الفعلية للنص عندما يدفع القارئ ليغور في أعماق النص ويوجهه كي لا يضيع في متاهاته.

كما أنّه يجمع كل التفاصيل ويجعلنا نقف أمام كل كلمة لنعرف علاقتها بالعنوان ويحتم علينا أن نحلق ونسافر في رحلة حدودها الكلمات، فهو نص صغير مكثف في مقابل نص آخر لا يقل كثافة عن النص الأول. إنه آخر عمل المبدع وأحد أهم عتبات النص التي يطلع عليها القارئ، ويمنحه فكرة عامة على محتوى النص قبل

(1) لطيفة زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص 126.

(2) بسام قطوس، سميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2007.

(3) نقلا عن: عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي (أهميته أنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر العدد3، 2008، ص 8.

الاطلاع عليه، ولقد اختارت الروائية عنوانا يصف موضوع الرواية بدقة، بل ويغطي المساحة التي شغلتها الرواية والتي تحركت فيها شخصياتها، دون إقصاء لاعتبارات فنية وإشهارية وتجارية، لأنها ثقافة ترويجية بالدرجة الأولى مركزة على الصورة ومؤكدة أسبقيتها على الكلمة، وتكمن براعة ربيعة جلطي في اختيارها المحكم والدقيق لعنوان مشفر وجذاب، يرغم القارئ على الدخول إلى عالم الرواية رغبة منه في سبر أغوارها واستكناه أسرارها، فجاء العنوان مكوّن من ثلاث كلمات مكثفة بالدلالة والإيحاء تحت عنوان "عازب حي المرجان" فعادة ما يكون الرجل العازب، هو رجل لم يتزوج بعد، بل لم يكشف ستره أحد، ولم يكشف ستر أي أحد (امرأة)، فشهوته وإن كانت مستيقظة إلا أنه يقتلها ويرجئها إلى إشعار آخر، وفي حي المرجان دليل على أن كل رجال حي المرجان متزوجون وقد أقاموا علاقات إذن عازب واحد ووحيد في حي المرجان يعني أن كل الرجال المتبقين متزوجون والزبير الكروفيت هو عازب حي المرجان «لعل سؤال أمي سال على لسانها هكذا بشكل عفوي وطبيعي، بعد أن فاجأتني ذلك اليوم خلف الباب، وأنا أتفرس بعيني الذئبيتين في نهدي بنت الجيران من خلال فتحة صدر فستانها يوم جاءت رفقة والدتها وجارتين أخريتين لزيارة أمي وحضور جلسة العصر عندنا، لعلها كانت سعيدة وفخورة بي بالرجل المستتر في ولدها، بعدما تأكدت لخطتها فقط، ومما لا يدعو للشك أنني ذكر مثل جميع الذكور» [1].

فالعنوان يؤكد أن الزبير عازب/ رجل/ وذكر أيضا «أنا العازب، أصبحت أشعر بثقل العزوبية أكثر عندما أصبحت وحيدا بعد فقدان والدي» [2]. إلاّ أنه أحيانا يصبح الزبير غير العازب «أكتشف أنني لست بريئا تماما كما كنت أعتقد (...) استيقظ في شيء ما كان نائما تحت رأسي الغليظة، مختبئا بين ثنايا جسدي الذي لا توازن فيه ولا انسجام.... شيء منسجم تماما ومتوازن مثل شيطان بقرنين» [3].

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 90.

(3) المصدر نفسه، ص 89.

فالعزوبة إذن في الرواية دائما ما تقترن بالبراءة، وفقدان هذه البراءة شيئا فشيئا يعني فقدان العزوبة أيضا بالتدريج «ها أنا يا أمي عازب أبدي، وأشعر بالوحدة الحارقة (...) ومع ذلك أشعر بالوحدة، المتشظية القاتلة أعود إلى شقتي بحي المرجان مثل جنرال مهزوم يكذب على نفسه، ويداوي غروره وهو يحاول أن يقنع ذاته بعد كل حرب بأنه انتصر»[1]، فالزبير الكروفيت يتردد في الرواية بين العزوبة وفقدان البراءة (اللاعزوبة) وتنتهي الرواية على هذا الحال«إذ يشاع في المدينة أنّ النّاس سمعوا صوت نواح امرأة في شقة السي الزبير تزلزل لبكائها الجدران الحاملة للعمارة، بينما أنكر آخرون وأكدوا أنّه عازب ووحيد، بعض سكان العمارة الآخرين يقسمون بأنّ الشقة مسكونة بجنية، يسمع حديثها مع روح الزبير وهما يرقصان ويضحكان وتغني له بصوت بديع..

تير لي ...تير لي..تيرلي تام...بوبوبي تو...»[2].

بالإضافة إلى هذا فقد «شوهد انطلاق جنازة المعلم سي الزبير المهيبة من (مدرسة الأمير عبد القادر) فمشى خلفه جميع تلاميذها وأساتذتها وعمالها وموظفيها وحتى طباخيها من بينهم سيدة تدعى سكينة، تسير باكية رفقة ولدها، والعجيب أن ولدها رأسه ضخم جدا، ويداه كبيرتان مثل صفحتين من صبّار»[3].

ومن خلال العنوان "عازب حي المرجان" نقف أمام مفارقة مفادها أنّ العازب جسد، ليتمظهر الجسد على أنّه عتبة نصية، كما أنه جهاز فيزيولوجي للتواصل مع الذات والآخر وكل العالم بما وسع ورحب.

ونجد علاقتين بين العازب/الجسد/الزبير، فعلاقة الزبير بجسده المشوه هي علاقة خجل «أحمل هذا الجسد المشوه الذي لا يعجب أحدا، أنا أيضا لا يعجبني فيه شيء سوى "الكروفيت" بل إنني فخور بها»[4]، فالآخرون إذا يشمئزون منه ومن جسده، كما أنّ علاقته بذاته منكسرة ومحطمة، «قبل أن أخرج وقفت أمام المرآة قليلا

(1)ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ، ص91-98.

(2) المصدر نفسه، ص221.

(3) المصدر نفسه، ص220.

(4) المصدر نفسه، ص76.

(...) لكنني ما لبثت أن شعرت بالخذلان حين واجهت رأسي الضخم ويديّ الغليظتين، نسيت ما ظننت أنني حفظته عن ظهر قلب. أحكمت شد القبعة حول أذني وشددت ثوب ذراعي المعطف نحو الأسفل حتى نهاية أصابعي..ثم نزلت»[1].

فجسده إذن مشوه وهو جسد لا تواصلي، انطوائي وناقص في حين أنّ علاقته بالمحيط وبالآخرين هي نفس العلاقة.

إلاّ أننّا لابدّ أن نشير إلى أنّ الزبير في علاقته مع الآخر خارج حيز حي المرجان هو عازب، إلاّ أنّه داخل شقة حي المرجان فهو غير عازب أبدا.

كما أنّ المرجان يدل على الولادة وعلى الأمل والحياة الجديدة، إنّه نسل وذرية الزبير الذي أنجبها بعد عناء طويل، بل إنّ المرجان هو اللون الأحمر، هو الدم الذي كان يتدفق من قلبه والجراحات والشقوق التي كان يعانيها من جسده المشوه، فالزبير يقول: «أفهم الآن لماذا كانت أمي تكره كلمة "عازب" تردف الكلمة بتعليق يرن الآن في رأسي الكبيرة (العازب يأكل ولادو في كرشو) العزوبية في ثقافة أمي عند الذكور والإناث معا مرادف لضياع العمر خوف مفزع من انقضائه دون ذرية»[2]، فالزبير عازب حي المرجان حقا، ولكنه ليس عازب شقة حي المرجان ودليل ذلك ابن سكينة المشوه.

ومن هنا يظهر النسق الثقافي جليا، خاصة فيما يتعلق بالثقافة الشعبية التي تبرز في الرواية من خلال رأي الأم حول موضوع الزواج، فهذا الأخير حسبها يعدّ من أساسيات العيش والحياة في مخيال المجتمع الجزائري، على عكس بعض المجتمعات الغربية التي لا تراه ضرورة أبدا، ويرجع هذا بالدرجة الأولى إلى اختلاف الديانات التي ترسم الحدود الخاصة بكل مجتمع من هذه المجتمعات.

(1)ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص91.

ج– عتبة الإهداء:

لطالما كان عربون المحبة أو تعبير عن أحاسيس المودة التي جمعت بين المهدي والمهدى إليه ويحدد في كثير من الأحيان بأنه «تقدير أو عرفان سواء كانوا أشخاص أو مجموعات (واقعية أو اعتبارات)» وهذا الاحترام يكون إضافي بشكل مطبوع (موجود أصلا في العمل (الكتاب))، أو في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة [1]، هنا يمكن أن نقف على معنى مفاده أن الهدية الأدبية هي هدية معانيها الكلمات هي لا ترى بالعين المجردة بل تكتشف بالفكر والبصيرة كما يسعنا في هذا المقام أن نشير إلى أن الإهداء ينقسم إلى قسمين إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه يتسم بالواقعية والمادية وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات، الهيئات، المنظمات، الرموز... [2].

وبذلك سنقف على الإهداء الذي قدمته ربيعة جلطي لنعرف إلى أي قيم ينتمي، ولقد جاء إهداء الرواية في هذا الكتاب كما يلي:

لأن وعد الحر دين...

إليك أسامة...صغير سور الغزلان وإلى جميع من هم مثلك مع مزيد من الصحة والنجاح [3]

إذن ربيعة جلطي أنثى حرة وها هي تؤكد على حريتها وصدقها فتقضي دينها وتوفي بوعدها.

من خلال عبارة "إليك أسامة" يتضح أن الإهداء خاص تتوجه به إلى صغير سور الغزلان ليؤكد وجود علاقة ثقافية قوية ما دام أن اسمه قد خط على ورق أدبي ثقافي.

والإهداء قد يكون إشادة منها للمهدى إليه وبأفكاره أو مواقفه، عندما تحاول أن تلحق إهداءها بالتعميم من خلال عبارة إلى جميع من مثلك....

(1) عبد الحق العابد، عتبات لجرار جنيت من النص إلى التناص، منشورات اختلاف الجزائر، ط1، 2008، ص 93.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 5.

في الأخير تتمنى لهم مزيد من الصحة والنجاح.

فالمهدى إليه كما هو يتمتع بصحة فكرية وتألق.

د– عتبة الاستهلال:

إلى جانب العتبات النصية التي سبق ذكرها وعلى أهميتها نجد الاستهلال أيضا من أهم المفاتيح النصية التي لا يستغني عنها كثير من الروائيين، عندما تمكن القارئ إلى الولوج إلى عالم المتن وسبر أغواره وفك مغالقه ويعتبر حلقة النص المفقودة بما أنه أحد عناصر النص الموازي التي تأخذ بيد القارئ إلى النص العام وينزل الاستهلال أو التقديم نزولا لائقا ما يسميه"جنيت" بالنص المحيط، حيث يشكل بدوره علامة دالة في النسيج السيميائي للنص، تقوم بتنظيم الفعل القرائي وربما توجيهه مثلما تحدد توجه المؤلف في مؤلفه وتلخص نظرته إلى الفعل الكتابي ونظريته في الجنس الأدبي الذي ينتظم بنصوصه [1].

لذا نجد الروائي يمارس لغته من خلاله، حيث يتخذه سبيلا للإيحاء والرمز والظهور للتجلي والاختفاء فيثير القارئ ويوقد لاكتشاف النص، وكل ذلك إنما يأتي ابتغاء مرضاة القارئ (...) عسى أن يستجيب للعبارة الضمنية[2].

وقد اختارت الروائية هنا لاستهلال روايتها مقطع مقتبس من كتابها النبيّة تقول فيه:

وكم جادلتني عينا "هاريس" الحبيبتان:

الحياة..؟!

(1) يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2009، ص 136.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

سؤال مفخخ..

كلما لمسته،

حدث انفجار العظيم.!

* ربيعة من (كتاب النبيّة..) [1].

تتطرق ربيعة جلطي في الاستهلال لموضوع زئبقي هلامي لطالما أسال الحبر وتداولته الأقلام ولا تزال إلى اليوم، ليس في تخصص الأدب فقط بل في كل التخصصات (الطب، الرسم، الموسيقى، النحت...) فكل فرع يخص الإنسان يبحث عن الحياة ويحاول أن يكشف سرها، فالحياة إذن ذلك السر الذي لا ينفك يحيّرنا والذي نحاول أن نمسك به بأيدينا وبأعيننا وبقبضتنا، وبكل ما أوتينا من قوة، إلاّ أننا إذا حدث ولامسنا الحياة قليلا وحققنا فيها مبتغانا وكل أحلامنا وآمالنا، حدث الانفجار العظيم والذوي الصاخب الذي لا يطول كثيرا حتى يلحق فخ الحياة وهو الموت فنهاية الحياة هي الموت.

إنّ الزبير الكروفيت إذن ذلك المعلم الذي يعيش حياة روتينية تتخللها بعض المغامرات التي لا تدركها إلاّ نفسه ومن مارس مغامراته معهن حقق مبتغاه في الحياة، فقد ترك خليفة هي شبهه والنسخة المشوهة عنه أو صورة طبق الأصل القبيحة قبح الزبير، ليؤكد أنه عاش، وأن الحياة قد عرفت شخصا اسمه الزبير الكروفيت تمثله شخصية أخرى مشوهة مثله هو ابنه غير الشرعي الذي أنجبه من سكينة، وبعد أن يحقق مبتغاه، ولكن بعد ذلك حدث الانفجار العظيم بمباغتة الموت له، هذه النهاية كسرت أفق توقع القارئ ولم يتوقعها بتاتا، لم يتوقعها حتّى الزبير خاصة وأنه كان منغمسا في حالة رقص.

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 7.

فالحياة هو ذلك السؤال المفخخ على حد تعبير الروائية يكلل بالموت أو بالانفجار العظيم، وهذا تعبير عن عجز الزبير وعدم قدرته على مواصلة مواجهة العالم ومجابهته، والاستسلام للموت لا يعني بالضرورة الهزيمة، بل قد يكون أكبر إنجاز في الحياة، فقد ضاع الزبير من لعبة الغميضة التي تمارسها معهم، وضاق من قبعته التي دائما ما ينزلها أكثر ويضغط عليها بيده كي تغطي حاجباه وعيناه ووجهه، أحيانا تبدو الحياة مثل ملعقة عسل تنسيك تجهمها البغيض، ثم تفاجئك باسمة بالأمل والفرح، تأمرك أن تفتح فمك لتدس العسل بين شفتيك لتطعمك حلاوة شهد لم تكن في الحسبان.

يالها من لعوب هاته الدنيا.

فالحياة إذن لعوب سؤال مفخخ وذوي عظيم هكذا حدث للزبير [1].

تقترب الأغنية من النهاية ترتخ أوتارها، ترتخي أوتار قلب الزبير أيضا يميل رأسه الضخم عن صدره كأن به دورا...يحاول التثبت بشيء ما بأحد ما بعباس وسقط الزبير على الأرض هامدا ذراعاه الطويلتان المنتهيتان بيدين غليظتين مثل صفحتين من الصبار تتمددان حوله، ويداه الضخمتان مفتوحتان بحرية إلى أصابعها الإثني عشر عيونه شاخصة نحو اللاشيء، حيث لا يرى الآخرون ولا يراه أحد [2].

مثلما تدل الأهرامات على إنجازات مصر يدل ابن الزبير الكروفيت على إنجازات أبيه في الحياة، حياة أخرى مقدر له أن يعيشها دون أن يكون هو موجود فيها [3].

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 220.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

نحو ما لا يراه الآخرون، نحو ما لا يراه أحد فحياة الزبير لا تنتهي أبدا بموته، بل أن طيفه يعيش مع الآخرين وسيظلون يرمقونه بنفس النظرات وسيسمع همسهم أيضا مادامت أن صورته المشوهة مازالت تتبادلها الأعين وقد ذرع هو بذاته بممارسته غير المشروعة.

2/الأنا والآخر وصراع الثنائيات:

بتعدد ثنائية الأنا/الآخر، ستتعدد بالتأكيد العلاقات التي تربط كل ثنائية، فمثلا علاقة الروائية بالزبير الكروفيت، وهي علاقة تحكمها تغيرات عدّة، فأحيانا تتجلى على أنها علاقة تنافر إلى درجة أنها تجعلنا نشمئز من "الزبير" ونشعر بحالة قرف كلما تذكرنا صورته التي تتحرك بين البشرية واللابشرية الأولى بأخلاقه وإنسانيته والثانية بجسده المشوه «أنا الزبير بن احميدا، وحفيد المجاهد الكبير سي قادة، لا أنكر أنني مشوّه الخلق، بجسمي الضئيل ورأسي الضخم المترنح فوق كتفي الضيقين، وذراعي الطويلتين أكثر من اللازم أكثر من اللازم، ويدي الكبيرتين... أعترف ببشاعة صورة رأسي وشكلي ولا سبيل إلى نكران شيء لا تخطئه العين، ولكنه في رأيي يظل تشوها خارجيا فحسب»[1]، وتظهر أحيانا على أنها علاقة تشجيع، فهي تقف إلى جانبه وتحاول أن تساعده أدبيا وفكريا لمواجهة الحياة، فالأنا الشاردة تتحكم في الذات (ذات الزبير) وتصورها كما تريد هي، فكلما قلبنا صفحة أخرى كلما وقفنا على بشاعته.

كما أن "الزبير" يعيش حالة من الأنا والآخر في نفس الشخص، ذلك أنه هو "أنا" أما ذاته فمتألمة موجوعة تعاني حالة نفسية عصيبة، إذ أن أناه غالبا ما تتنكر من ذاتها وتتنصّل منها، حتّى أنها تخجل من النظر في المرآة وتهرب منها، بل إنّ المرآة هي التي تظهر وحشه فيرى الكائن الحي الذي ليس هو، وحش لا يشبهه أبدا فعلاقته بذاته إذن منكسرة محطّمة، والزبير كشخصية محورية في الرواية والناطق الرسمي بعد الروائية داخل المتن السرّي تعيش داخله "الأنا" إلى جانب "الآخر" المعنوي، فهو شخص مشوّه ناقص بشع وقبيح إلاّ أنّ هناك آخر

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص24.

داخله لا يشبه أناه أبدا يبعث فيه القوة وروح المواجهة ضد كل من يحدقون فيه ويرمقونه بنظرة احتقار إلى درجة أنّه يقّرر الزواج، هذا الأخير الذي سيمثل مرآة أخرى يواجهها الزبير، فهو إن كان قد هرب من مرآة البيت ومرآة الواقع، إلاّ أنّه يجد نفسه في حالة تحدّ فيواجه مرآة الزواج، امرأة في البيت لا يستطيع التنصل من عينيها أبدا «أخبرته أنني أريد التقدم إلى خطبة "الآنسة نبيّة"، وأفضيت له بشعوري العميق في تحقيق رغبة المرحومة والدتي التي كانت تأمل دائما أن أتزوج وأن أنشء أسرة، وتحلم أن أنجب لها ولدا»[1].

هنا نجد أنفسنا نقف أمام مفارقة أخرى "أنا" و"ذات" الزبير في مقابل الآخر المادي المتمثل في المرأة، فهو بعدما كان يخجل من جسمه وشكله ويتجرّد من أناه ومن الآخرين حتى من بعض أصدقائه نجده يبحث عن الجزء المفقود منه والقطعة التي أضاعها جسده، ويحاول أن يداوي وجعه ويلملم فجيعته، وجزءه الناقص هي كل امرأة قاسمها الفراش أو مرّت على مخيلته أو سمع صوتها حقيقة أو خيالا «منذ تلك الجمعة شعرت أنني أمتلك جسد نبيّة، نعم أمتلكه عن قرب، مسافة سماء معلقة بين عمارتين متجاورتين، تدير واحدة وجهها للأخرى»[2].

إذن يريد "الزبير" أن يقيم نوعا من الحيلولة الصوفية، فيهدف إلى أن يشكل جسده مع جسد امرأة أخرى جسدا واحدا، يبحث جاهدا عن نصف دينه، وإن صح التعبير عن نصف جسده، يريد أن يحقق نوعا من الاكتمال النفسي والروحي والجسدي.

اهتم النقد الثقافي باستجلاء الأنساق الثقافية المخبئة تحت عباءة الجمالي البلاغي، والتي تحمل شحونات ثقافية تعبّر عن صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخر، ولعل أهم هذه الأنساق ثنائية الأنا/الآخر، التي تتجلى بوضوح داخل النص الروائي، هذا ما يجعله يضم أزمة الاختلاف والتضاد التي تولد مجموعة من النزاعات بين الذوات المختلفة.

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان ، ص62.

(2) المصدر نفسه، ص61.

تبرز "الأنا" في الرواية وهي تحاول فضح "الآخر" محاولا الحّط من قيمة "الأنا"، من خلال التعبير عن دونيتها بمجموعة من الممارسات والأعمال، إضافة إلى هذا كله قد تلجأ "الأنا" إلى جعل نفسها أقل مرتبة من الآخر بواسطة المكانة الرفيعة التي تمنحها لهذا الآخر في مقابل اضطهاد أناتها.

تتمظهر ثنائية الأنا/الآخر في رواية "عازب حي المرجان" لـ "ربيعة جلطي" من خلال احتواء الرواية على أطراف متصارعة في الرواية والفكر والحضارة والدين وحتّى في الجنس، وتعّد ثنائية المستعمِر/ المستعمَر من أهم الثنائيات، فالمستعمِر هو الآخر، بينما يمثل المستعمَر "الأنا"، ويتبين لنا هذا في العديد من المقاطع السردية التي حاولت من خلالها الروائية إبراز صورة المستعمِر في نظر المستعمَر، كما أبرزت رؤية "الأنا" إلى نفسها من خلال الصورة التي رسمتها لهذا الآخر المستعمِر «علمت أنّ معمرا فرنسيا يدعى "جاك لوغران" كان يقطن بها من قبل بعد الاستقلال ترك وهران إلى مدينة "مارساي" على الضفة الأخرى من المتوسط، بعد أن علّق أوهاما كبيرة على نتائج "اتفاقيات إيفيان" لعل من بين بنودها ما يسمح له أن يظل بها مالكها. لكن دون جدوى»[1]. هنا تظهر صورة الآخر في عين الأنا، إنّه المستعمِر الجشع الطامع في أراضي غيره، فرغم خروج الاستعمار الفرنسي من الجزائر، ما زال الأصل قائما لدى المعمرين في المحافظة على ملكيتهم التي هي من حق أصحاب الأرض.

لم تكتفي "الأنا" الجزائرية بفضح أطماع المستعمِر الفرنسي، بل بيّنت وبفخر واعتزاز كبيرين انتماءها للمجاهدين والشهداء الذين قدّموا النفس والنفيس من اجل استقلال بلادهم «والدي وحيد أبيه، يثير إعجاب من حوله في إخلاصه لذكرى والده واعتزازه به، حتى يخيل لك أنّه وحده من حرّر البلاد، ولولاه لما حدث تغيير في التاريخ، ولما ظلّت السماء معلقة فوق رؤوس العباد، إنّ ذكره يثير النخوة في نفسه إلى درجة أنني لم أسمع أمي يوما تنادي أبي باسمه، بل تقرنه دوما باسم جدي، وكأنها تدرك ما يتركه ذلك من أثر طيب في قلبه، وما يثيره في نفسه

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان ، ص16.

من فخر»[1]، وبالتالي فوالدّ الزبير" يفضّل الانتساب إلى والده ويفخر بهذا النسب الذي يمثل هوّيته هو وهوّية نسله من بعده، إنّها الهويّة الثوريّة التي يعتّز بها أبناء المجاهدين والشهداء، رجال ثورة التحرير التي وصل صداها كل أنحاء العالم.

إضافة إلى ثنائية المستعمِر/المستعمَر تظهر ثنائية أخرى تحتل حيزا لا بأس به من السرد الروائي إنها ثنائية الغرب/الشرق، هذا الغرب الذي يظهر على أنّه المتقدم، المتألّق، صاحب الحضارة، المتحكم في وسائل التطور والمسيطر على العالم، بينما يظهر الشرق متخلفا رجعيا تابعا للغرب في كل شيء «(...) تعلّمه الإتيكيت والمفاتيح الخفيّة للديبلوماسية علّه يقدم بلاده للعالم أثناء الحرب وأثناء السلم في صورة شخصه هو تارة كبطل جبار بمطلق البطولة لا يشق له غبار، وتارة أخرى أنيقا رومانسيا مرهفا، إنه صورتها...»[2].

ولا ننسى كذلك الصراع القائم بين طرفي ثنائية المرأة/الرجل فالمرأة ك "أنا" تتعرض باستمرار لاضطهاد واحتقار "الآخر" الذي يمثله الرجل، ويظهر هذا واضحا من خلال قصة "سكينة" مع "زوجها" الذي لا يستطيع الإنجاب لكنه رغم ذلك يلقي اللوم عليها معكرا عليها حياتها «سكينة الروخة متأكدة أنها ليست السبب في عدم الإنجاب، فقد سبق وأن عرضت نفسها على طبيبة مختصّة وأكدت لها مبتسمة مباركة أنها قادرة على إنجاب قبيلة وما على زوجها إلاّ أن يأتي لتكشف عليه بدوره وتعالجه، وحين أخبرته سكينة نتيجة التحاليل استشاط غضبا وأخذ كلامها مأخذ السّب والقذف في رجولته...ثم ضربها ضربا مبرحا كادت تفقدها عينها اليمنى وطلقها ثلاثا»[3]، وبهذا تظهر أنانية الرّجل وحبّه لنفسه فاعتبر الحقيقة التي تصارحه بها المرأة حول نفسه انتقاصا من كرامته، فهو يحاول دائما حفظ كرامته على حساب كرامة المرأة وحياتها، وبالتالي طبّق الرّجل أو الذكر المقولة

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص11، 12.

(3) المصدر نفسه، ص95، 96.

الشهيرة التي أوردها عبد الله الغدامي في كتابه "ثقافة الوهم" على المرأة والأنثى وهي «إذا صاحت الدجاجة صيّاح الدّيك فاذبحوها»[1]. ومنه فالرّجل ينظر إلى نفسه نظرة فوقيّة، وفي المقابل يرى المرأة أقل مرتبة وشأنا منه.

3/ النسق الإيديولوجي:

تعرض الرواية للحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية للأفراد، لذلك فهي حاملة لمجموعة من الإيديولوجيات، التي قد يقف الكاتب منتصرا لها أو ضدها، والتي قد تعبّر عن قناعة الكاتب أو المجتمع الذي يعيش فيه، هذا لأنها «كل تفكير متشكّل بواسطة قيم ومقولات تتلاقى مع موضوع جماعي معيّن»[2]، خاصة إذا تلاءمت هذه الإيديولوجيا مع قيم الجماعة ومصالحها فقد ارتبط «مفهوم الإيديولوجيا في تشكله الأساسي بالتفكير في الصراع التاريخي ودور الوعي في التاريخ، ولهذا ارتبط بالمجال السياسي ومجال الدراسات الإنسانية»[3].

وبهذا نجد أن الإيديولوجيا من أهم المباحث التي تتناولها العلوم الإنسانية ابتداء بعلم الاجتماع والفلسفة وحتى الأدب والنقد، فعلم الاجتماع مثلا ينظر للإيديولوجيا وأشكال تواجدها، أمّا الأدب فحامل للفكر الإيديولوجي، حيث يستعين النقد في هذه الحالة بالنظرية الاجتماعية للكشف عن هذه الأنساق الإيديولوجية وتحليلها.

تتمظهر الأنساق الإيديولوجية في الرواية من خلال آراء وأفكار ومواقف الشخصيات، التي تتجسد من خلال اللغة السردية، حيث أن هذه الآراء والمواقف والأفكار تعبّر عن إيديولوجية الكاتب بالدرجة الأولى، والتي يحاول أن يظهرها عن طريق شخصيات روايته، ففي رواية "عازب حي المرجان" لـ "ربيعة جلطي" اعتمدت الروائية على تصوّر حصرت خلاله الإيديولوجيا في المستوى السياسي والديني، وهذا عندما اتجهت إلى بناء مؤشرات

(1) عبد الله الغدامي: ثقافة الوهم –مقاربات حول المرأة والجسد واللغة–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص15.

(2) محمد نديم خشفة: تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان–، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص82.

(3) كما لعبد اللطيف: المعرفي والإيديولوجي في الفكر العربي المعاصر، ص58.

توضّح الصراع السيّاسي والاجتماعي والتطرّف الديني في الجزائر في فترة العشرية السوداء مبرزة أهم الأسباب التي أدت إليها.

أ– الحضور السياسي:

تهدف الإيديولوجيا إلى الدفاع عن وضع من الأوضاع، أو نقده ومحاولة تغييره، خاصة إذا تعلق الأمر برأي المثقف وأفكاره ومواقفه، وهذا ما نلمسه في هذه الرواية من خلال إحدى الشخصيات الرئيسية فيها، وهي شخصية "عباس" الملقب بـ "عباس تشي غيفارا"، فالاسم الذي منحته الروائية لهذه الشخصية هو في حد ذاته يعبّر عن إيديولوجيا معيّنة مرتبطة أساسا بحركات التحرر في العالم، وهذا ما يؤكد أن الروائية حاولت أن تجعل من هذه الشخصية رمزا للتحرر الفكري والسياسي من خلال آرائه ومواقفه اتجاه الوضع السياسي والاجتماعي الذي ساد الجزائر في العشر سنوات السوداء التي عاشتها «ما هذا الموت الذي يزحف في كل مكان ويقضي على الأخضر واليابس»[1]، هنا تتبين بشاعة مناظر القتل والموت ورائحة الدم المنتشرة في كل بقعة من تراب الوطن، أما ما زاد عمق جرح عبّاس ومنعه من الالتئام إزاء هذه الأحداث هو فقدانه لوالديه في هذه المرحلة الدموية «اعلم أنّه موجوع من فقدان والديه وخاصة من الصورة المؤلمة التي وجد عليها جثتيهما بعد اغتيالهما، أظن أنها لا تفارق مخيلته»[2]، فصورة والديه وهما مقتولان بطريقة بشعة لا تفارقه أبدا «كأنه يطرد صورة جثتي واديه المنكل بهما من خياله وذاكرته»[3].

وبالتالي يمكن أن تكون للروائية غاية من وراء إطلاق اسم "عبّاس" على إحدى أهم الشخصيات في الرواية، وجعلها تعاني ألم فقدان الوالدين بطريقة بشعة خاصة وأنها تسرد أحداث العشرية السوداء، فعبّاس استنادا

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص33.

(2) المصدر نفسه، ص34.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

إلى هذا يمثل أطراف الصراع "عبّاس مدني"، أمّا والديه المغتالان فيمثلان الحق المغتال وهو "السلطة" أو "الحكم".

برز النسق الإيديولوجي في هذه الرواية من خلال الصراع القائم بين الثنائية المثقف/السلطة، حيث يمثل "عبّاس" شخصية المثقف في مقابل السلطة التي يمثلها نظام الحكم في الجزائر منذ بداية الاستقلال، والذي قام عبّاس بانتقاده بشدّة خاصة وأنه ألقى على عاتقه كل المسؤولية لما حدث للبلاد في سنوات التسعينات، فقد أعلن عن موقفه الصريح اتجاه هذا النظام من فترة حكم الرئيس "أحمد بن بلة" إلى غاية حكم "اليمين زروال" «يعلّل عبّاس بأن الخطأ أو الاعوجاج بدأ منذ الاستقلال، ففي رأيه حين تكون البداية خاطئة تكون النتائج كارثية»[1] وبهذا ففساد نظام الحكم بعد خروج الاستعمار الفرنسي واستمراره في هذا الطريق هو السبب الرئيس في الظروف الكارثية التي عرفتها الجزائر.

برّر "عبّاس" باعتباره مثقفا موقفه الناقد للسلطة من خلال التدابير التي اتخذتها هذه الأخيرة بعد الاستقلال، خاصة من ناحية التكوين العلمي والمعرفي في الجزائر منذ أطواره الأولى، فقد رأى بأن جلب الدولة لأساتذة ومعلمين ينتمون إلى جماعة الإخوان المسلمين من المشرق العربي وتعيينهم كمربين ومعلمين في المدارس أعظم خطأ وأكبر ظلم في حق الأجيال الناشئة خاصة وأنها على دراية بما عاناه جمال عبد الناصر معهم أثناء حكمه لمصر، فتطرّفهم الديني جعلهم ينشرون بعض الأفكار المهدّدة لسلامة الدولة وأمنها واستقرارها «إنّ من السهل تمرير الأفكار الهدّامة والخطيرة عن طريق الدين ولا يشك في أن هؤلاء الذين اتخذوا ذلك القرار كانوا يعلمون مسبقا ما كان الرئيس عبد الناصر نفسه يعاني منه في حكم بلاده من هؤلاء، فلماذا الانتحار.؟!»[2].

إنّ ظهور نقمة المثقف على السلطة لا تعني أبدا تجرّده من هويته الوطنية والقومية، ويتجلى هذا بوضوح في المقطع السردي التالي «على الرغم من جرحه العميق، إلاّ أنّ عبّاس يعشق بلاده، ولكنه لا يتردد في نقد من

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص32.

(2) المصدر نفسه، ص33.

هم في السلطة منذ فجر الاستقلال قاطبة، ويرمي على عاتقهم ما عاشته البلاد خلال فترة العشرية السوداء»[1] فارتباط المثقف بأرضه ما عاشته البلاد حلال فترة العشرية بالرغم من أوجاع "عباس" والذكرى الأليمة التي تربطه بالوطن إلا أنه لم يتخلى عنه أبدا، بل إن الحنين يدفعه إليه في كل خرجاته وجولاته في البحار والبلدان، وهذا على عكس غير المثقف الذي يترك وطنه في أول فرصة سانحة ويظهر هذا من خلال شخصية "محند" صديق "عباس" وزميله في الدراسة «أخبرني محند أنه تزوج من فتاة فرنسية بعد أن قطع المتوسط من سنوات على متن مركب مطاطي صغير منطلق من شاطئ فرنسا»[2].وبالتاي نجد أن الرواية قد تنوعت في توظيف النماذج الذكورية التي أبانت عن إيديولوجيات متعددة، والتي تظهر أيضا من مواقف وآراء بطل الرواية "الزوبير" خاصة الذين حرروا البلاد، وحرمتهم من حقوقهم بعد الاستقلال، واستنزافها لثروات البلاد وخيراتها والاستئثار بها من طرف رجال السلطة «ورث أبي الشقة عن أبيه المجاهد سي قادة الذي افتّكها –كما يقول بعد الاستقلال – شقة في الطابق السابع هي كل غنائمه من سبعة أعوام من الجهاد المرير، ثم لا شيء بعدها مما أغدقه البترول الغزير لم يكسب جدي سي قادة المجاهد ولم يملك غيرها»[3]. وبهذا فأصابع النقد دائما موجهة للسلطة ورجالها خاصة من طرف المثقفين باعتبارهم أشخاص مالكين للوعي السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وملمين بجميع الأسباب التي أدت إلى معانات الشعب الذي لم ينل شيئا من الخيرات التي يتوفر عليها بلده.

عمدت الروائية إلى توظيف الأسطورة في جانبها الرمزي محاولة إخفاء النسق الإيديولوجي السياسي الكامن في الرواية، وهذا من خلال استخدام البحر كرمز للحرية والانطلاق، فالحرية حسب الروائية لا تنال إلاّ بمواجهة الأخطار التي قد يتعرض لها راكب البحر «البحر خطر مطلق ومغامرة جميلة، كما الحرية خطر مطلق أيضا

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص36.

(3) المصدر نفسه، ص15.

ومغامرة أجمل»[1]، وهذا ما دفع بـ "عبّاس" إلى اختيار مهنة "البحّار" التي ينفس من خلالها عن نفسه خاصة بعد أحداث العشرية الدموية، لكن كيف يشعر البحر الإنسان بالحرية رغم الأخطار التي يمكن أن يواجهها، إنّ ما يشعر عبّاس بالراحة والحرية وهو يجوب البحار "حورية البحر" التي تظهر له كل مرّة «ابتسمت له تلك الابتسامة التي يصفها بدقة الفنّان ليوناردو دافينشي، قبل أن تغيب في عالم المياه، وهي تشير بذراعها الأيسر شبيه لمعة البرق»[2].

إنّ اليسار في المجال السيّاسي يدل على التطرف والمعارضة السياسيّة ولهذا أرسلت "حورية البحر" الإشارة بيدها الأيسر لـ "عبّاس" وهي تبتسم له أرادت أن تبلغه من خلالها رسالة مفادها أنه يجب أن يستمر في معارضته السياسيّة حتى وقت الحصول على الحريّة وافتكاكها من نظام الحكم الفاسد الذي قاد الجزائر إلى الهلاك.

لكن عرفت "حورية البحر" بأنها رمز للفتنة منذ الأزل، لأنّها كانت تفتن البحّارة بصوتها العذب لدرجة أنهم يتبعونه حتى ينتهي بهم الأمر في قاع البحار، فعبّاس لم يعد يرى هذه الحورية ولم تعد تظهر له لسبب وجيه هو أنّه لم يكمل في طريق المعارضة خاصة بعد ترشحه لمنصب وزير البحرية.

ب– الحضور الديني:

أظهرت الرواية الديانة التي تعتنقها جميع الشخصيات الروائية، والتي تبين عن المرجعية الإسلامية لأغلبها ويتجلى هذا بوضوح في العديد من المقاطع السردية، «كانت مكبرات الصوت الكثيرة تنقل خطب الجمعة لمئات المساجد القريبة منّا والبعيدة، بحيث تصل إلى أبعد نقطة ممكنة فتتجاوز الخط الأزرق في أفق البحر. تتداخل أصوات الخطباء وتتقاطع. منها الصارخة الغاضبة المنذرة بجهنم وعذابها، ومنها الحنون الطيبة الخيّرة الواعدة بالجنة

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص46.

وثمارها»[1]، فيوم الجمعة من الأيام المقدسة عند المسلمين، أو كما يسمى عندهم بعيد المسلمين، الذي يتم فيه إلقاء خطبة الجمعة منذ عهد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وتقام هذه الخطب بجميع المساجد على مستوى مدينة وهران ومساجد الجزائر ككل، يعمل الخطباء من خلالها على تهذيب الناس وتصويب سلوكاتهم وتعليمهم الأخلاق عبر تبيان الحدود التي رسمها الشرع لهم، مستخدمين في ذلك عبارات الترهيب من جهنم وبئس المصير وعبارات الترغيب في الجنة وحسن المآب.

بالرغم من قداسة يوم الجمعة عند المسلمين، لأنه من الأيام التي يتضاعف فيها الأجر والذنب معا، تصر بعض الشخصيات على ارتكاب المعصية والفاحشة، خاصة وأنها تخلت عن صلاة الجمعة وانشغلت بنزواتها وشبقها الجنسي المحرم، ويظهر هذا من خلال أفعال "الزبير" الذي ظل يراقب الفتاة "نبيّة" وهي تقوم بحركات لا أخلاقية، «صعقت حين شاهدتها وقد دست يدها اليمنى في صدر فستانها والأخرى بين فخذيها (...) فكدت ترك كوة المرحاض والنزول من على غطائه. لولا أنني لعنت الشيطان ثم وأن شيء ما قويا جبّارا استبقاني»[2] فكيف تجد هذه الأفعال صدى في قلب "الزبير" بينما لم يتأثر بأصوات الخطباء وهم يلقون خطبة الجمعة منذرين أمثاله بالعقاب، إنّ هذا له تفسير واحد فقط فالزبير يعتبر نفسه يعيش جهنّم فوق الأرض، بجسده المشوه وحياة الوحدة التي يحياها.

هذا من جهة ومن جهة أخرى يتجلى النسق الإيديولوجي بجانبه الديني في الرواية من خلال شخصية "مصطفى" صديق "الزوبير" و "عباس" وزميلهما في المرحلة الثانوية من الدراسة، هذه الشخصية التي اتبعت طريق التطرف عندما تخرجت حاملة الشهادة في علوم الشريعة وعملت مدرسة لمادة التربية الإسلامية «سمعت أنه يدرس مادة التربية الإسلامية في مدينة أرزيو بدالي إبراهيم سيما وقد ظهرت عليه بوادر الشيخوخة المبكرة ... بارز

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص58.

..... أزراره تحت ثقله (...) كان يجر طفلتين إحداهما على رأسها غطاء أسود لم تتوقف عن الصراخ والقلق. لمحت ظل زوجته خلفهم تتعثر في ثوب أسود واسع يسيل من فوق رأسها حتى الأرض تتطاير أطرافه المغبرة»[1] وتظهر ملامح التطرف من خلال مظهر الفتاة الصغيرة ترتدي غطاء أسود على رأسها، فكيف لطفلة بريئة لم تكلف بعد من طرف الشرع أن تحرم من حريتها وهي في سن مبكرة جدا.

ينطبق على شخصية "مصطفى" باعتباره ملتزما إلى حد التطرف ظاهريا رأي الشرع حول الناس الذين يظهرون الإيمان ويخفون الكفر «لم تترك المرأة ذات الصوت العذب مصطفى في حيرته طويلا أو تجاهله، فأخبرته للتوّ وبضحكة كأنها زقزقة طير:

– يااااه أنا "الراقصة نورهان" نتاع "كباري العيون"!، ثم عاتبته في جملتين قصيرتين قاسيتين لغيابه عن سهرة الخميس التي كانت حامية وصاخبة، وأنها انتظرته على أحر من الجمر»[2]، فمصطفى يظهر للناس عكس ما يخفيه، فقد أراد أن يخدع الجميع بمظهره، ومهنته وطريقة تعامله ليبين لهم أنه متمسك بدينه ملتزم بشرع ربه لكنه في الحقيقة إنسان عابث فار يرتكب المعاصي والمحرّمات، وبهذا كان هدف مصطفى رسم صورة مزيفة عن شخصيته الحقيقية بل إنه ما يخفيه أيضا «ليس أنت ما تفصح عنه يا ولدي، ولكنك أيضا ما تسكت عنه، نعم يا والدي فمصطفى يسكت عن أشياء»[3].

4/ النسق الأنثربولوجي:

تتمظهر الأنساق الأنثروبولجية في الرواية من خلال مجموعة من الممارسات المرتبطة بالمعيش اليومي، والتي تختلف باختلاف الأماكن الثقافية فالممارسات في المدينة تختلف عنها في القرية، خاصة إذا تعلق الأمر بالارتباط

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص39.

(3) المصدر نفسه، ص41.

والزواج، الحب،العادات والتقاليد.

أ– الزواج:

يعدّ الزّوج ربّ البيت وواهبه الأمن، ووليّ الأسرة وسيّدها، حيث تخضع له الزّوجة والأبناء خضوعا تامّا ويظلّ هذا النّظام مستمرّا حتّى ينتقل الطّفل إلى الرّجولة والرّشد ويتحوّل إلى زوج وربّ أسرة أيضا، ويتّضح هذا جليّا في الرّواية من خلال عائلة البطل"الزّبير الكروفيت" خاصّة في علاقته بوالده ووالدته «تصيدت الفرصة السّانحة بعد تردّد وتفكير، وطلبت من والدتي التّوسط لي لدى أبي كي يسلّمني مفتاح شقّة جدّي "سي قادة" بحي المرجان وأن يسمح لي بالبقاء فيها، تذرعت بحجّة رغبتي في مواجهة عبئ الدّراسة وصعوبتها، ومراجعة دروسي في هدوء والاستعداد للامتحانات عن بعد»[1] هنا تظهر سلطة الزّوج على العائلة وهيمنته الذّكورية، كما تظهر المكانة التي يمكن أن تحتلّها المرأة في الأسرة عموما وفي العلاقة الزّوجية خصوصا« لست أدري كيف فعلت أمّي لتقنعه بفكرتي بتلك السّرعة... يالهنّ النّساء... يالقدرتهنّ وجبروتهنّ حين يعلمن نبعه!! يالهنّ الأمّهات.. لا شيء يقف أمامهنّ حين يقرّرن إسعاد أطفالهنّ.! »[2]

يعتبر الاحتفاء بالزواج في المدينة مناسبة أسرية واجتماعية ودينية وحتى سياسية لأنه يتم انطلاقا من الأسرة والجيران والأصدقاء مرورا بالمسجد الذي يتم فيه العقد الشرعي، ثم البلدية التي تمثل إحدى أهم مؤسسات الدولة والتي ترخص لهذا الزواج، ومن هنا يبدو نظام القرابة والزواج مؤسسا وفق نسق اجتماعي وثقافي وطقوسي مقدس وهذا ما يظهر لنا جليا من خلال رواية "عازب حي المرجان" للروائية الجزائرية "ربيعة جلطي" من خلال الشخصية الرئيسية في الرواية "الزبير الكروفيت" ورغبة أمه في رأيته متزوجا قبل أن توافيها المنية خاصة وأنه يحمل تلك التشوهات الخلقية في جسده، فأمه هي الوحيدة التي تبني عليه آمالا كبيرة في تكوين أسرة والمحافظة على نسل

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

العائلة « يا وليدي الزبير.... كيفاش راح تسمي وليدك إنشاء الله !؟» [1]، إنها أمنية كل أم أن ترى ولدها متزوجا وبالأخص إذا كان وحيدا مثل "الزبير الكروفيت".

إن التشوه الجسدي الذي يحمله "الزبير" جعل أمه تعيش حالة قلق دائم خوفا من أن يكون هذا التشوه قد مس حتى ذكورته فتفقد الأمل في تزويجه ورؤية أولاده، لكنها اطمأنت منذ الحادثة التي جرت له مع بنت الجيران «.... بعد أن فاجأتني ذلك اليوم خلف الباب، وأنا أتفرس بعيني الذئبيتين في نهدي بنت الجيران من خلال فتحة صدر فستانها، يوم جاءت رفقة والدتها وجارتين أخريتين لزيارة أمي وحضور جلسة قهوة العصر عندها، لعلها كانت سعيدة وفخورة بي، بالرجل المستتر في ولدها، بعدما تأكدت لحظتها فقط ومما لا يدعو للشك أنني مثل جميع الذكور»[2].

ومن هنا عاد الأمل إلى قلب الأم فجاء سؤالها العفوي الذي وجهته لابنها عن اسم ولده في المستقبل وبالتالي فالزواج قائم بالدرجة الأولى على السلامة الجنسية وعلى اكتمال الذكورة عند الرجل، ليأتي دور الأسرة بعدها كمحطة أولى ينطلق منها التنظيم للزواج.

يستند الزواج كنسق أنثروبولوجي إلى المجتمع والدين، اللذان يعتبران المنبع الأساس لطقوس الزواج، وهذا ما تظهره الرواية عندما يستعين الزبير بأحد أصدقائه لخطبة الفتاة التي أحبها خاصة وأنه فقد سنده في الحياة "والديه" «السعيد الطيب قال إنه سيساعدني في كل شيء، وسيحضر هو وزوجته مراسيم الخطبة بحكم معرفته لي للعروس»[3].

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 62.

ويظهر الطقس الديني من خلال طريقة طلب يد الفتاة «جئنا طالبين القرب من أهلكم الطيب يا سي الحاج بطلب يد ابنتكم المصون البكر نبيّة على سنة الله ورسوله للزواج من أخينا وصديقنا الزبير»[1].

ب– الحب:

في العهد الماضي كان جسد المرأة وقلبها ملكا لزوجها، وكان جسد الرجل وقلبه ملكا لزوجته فقط، لكن مع مرور الزمن حيث شهدت الثقافة العربية «انشطارا جسدانيا عجّل بسقوط عدد من القيم والتصورات، بل وباستبدال رؤية للعالم والنّاس والأشياء برؤى أخرى»[2]، ظهرت علاقات من نوع آخر إنّها علاقات الحب بين الجنسين، التي جاءت نتيجة الاستعمار الثقافي في لباسه الإمبريالي الجديد.

إنّ الحب شحنة من المشاعر والعواطف التي تنشأ بين الطرفين، وهذه المشاعر هي نتيجة للحواس الجسدية «بعينيّ الاثنتين الجاحظتين أرى نبيّة تتأرجح بسرعة أكثر فأكثر ... يدفع البياض في عينيها بما تبقى من عسل لونهما نحو الأعلى، تزداد نبيّة توهجا»[3]، لذلك وتأسيسا على هذا فإنّ الحب إحساس ومشاعر بطله الجسد لأنّه في نهاية الأمر يتم به، وهذا من خلال مجموعة الحوّاس التي تجعل الإنسان يتعلّق بمن يحب، لكن في الرواية نرى أنّ الحب مقصور على طرف واحد فقط، إنّه حب الزبير لنبيّة «أصبحت نبيّة شغلي الشاغل ومركز اهتمامي. اصطنعتها كما أشاء في خيالي، رسمة صورتها كما لا يروق سوى لي»[4].

اختلف الزواج عما كان عليه في الماضي، فبعد أن كان الصمت يعبر عن القبول بالزواج، أصبح الحب مطلبا ملحا يعبر عن متطلبات اجتماعية وثقافية عصرية تناقض الزواج والجنس التقليدي القائم على الغريزة فقط والذي يشعر الجنسين بالتحجر، على عكس الزواج والجنس القائم على الحب ففي هذا تسرد الروائية «لست

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 67.

(2) عياد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص374.

(3) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 59.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

أدري أو قابلتها بالصدفة، أو تقاطعت طريقنا على رصيف شارع العربي بن مهدي الذي أسلكه بالضرورة إلى حي المرجان الذي نسكنه معا، تتزلزل الطريق تحتي وأفقد توازني المفقود مسبقا وأتمنى لو أن الأرض تنشق فتبلعني»[1]، هنا تظهر البوادر الأولى لقصة حب الزبير الكروفيت للفتاة "نبية"، فالحب بدأ من رؤية الرجل للمرأة بعد أن كان في زمن مضى عبارة عن قصص تروى فقط، وهذا ما يبين تحول «النسق الثقافي العربي من الحكي إلى الصورة»[2]، فحكايات العشق الغريبة كالتي بين عنترة وعبلة وقيس وليلى لم تعد تسمع فقط ل أصبحت صورة مألوفة في المجتمع، تبين التطور الحاصل في منظومة التنشئة الاجتماعية، فقد كانت الأسرة المصدر الأول لهذه التنشئة، لكن بعد ذلك تدخلت مؤسسات أخرى كالمدارس والجامعات، وسائل الإعلام، والوسائل التكنولوجية وعلى رأسها الانترنت.

يشكل الحب شكلا من أشكال العبور من مرحلة إلى أخرى، ولهذا يعمل الجنسان على إعداد نفسيهما نفسيا وجسديا خاصة الفتاة، فبمجرد وصولها السن المحددة «سرحت نبية شعرها ثم جمعت خصلاتها كلها وألقتها على كتفها الأيسر وهي تمسد عليها بأصابعها، وتمتص شفتيها بشغف، شفتاها مغريتان تلمعان بقوة أحمر الشفاه القاني الذي يغطيهما وأكثر»[3].

وبهذا تحاول الأنثى إظهار أنوثتها خاصة وأنها أصبحت أكثر تطورا من ذي قبل، فبالرغم من أن المرأة كائن جنسي مثلها مثل الرجل إلا أن شبقها الجنسي ما يزال يشكل عيبا في الوسط الاجتماعي، ويبدو هذا واضحا في قول "الزبير" «صعقت حين شاهدتها وقد دست يدها اليمنى في صدر فستانها والأخرى بين فخديها

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 51.

(2) عياد أبلال: أنثربولوجيا الأدب، ص 162.

(3) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 57.

إنها تحركهما ببطء»[1]، وبالتالي أصبحت اللذة والتجاوب الجنسي مطالب لا تقبل النفي والتجاوز، وأصبح البوح الجنسي من أشكال انتفاضة المرأة ضد الرجل المتحجر الذي يمتلك الغريزة الجنسية الحيوانية.

والأمر نفسه بالنسبة للرجل الذي يحاول أن يلفت انتباه الفتاة من خلال تأنقه والاهتمام بمظهره "فالزبير" رغم معاناته من التشوه الجسدي حاول أن يغير مظهره ويحسن مظهره «اغتسلت جيدا ورششت عطرا تحت إبطي، وعلى كتفي وحول وجهي، لا أدري متى سبق وأن مسكت قارورة عطر بين أصابعي... قبل أن أخرج وقفت أمام المرآة قليلا لأطمئن على تناسق هندامي»[2].

ج– العادات والتقاليد:

تتجلى العادات والتقاليد من خلال المظاهر الاجتماعية مبرزة ثقافة المجتمع، وتبدو لنا واضحة في الرواية من خلال طقوس الزواج، فالعادات والتقاليد تظهر غالبا أثناء حفل الزفاف وقبله خاصة وأن لكل أسرة ثقافتها في إقامة وتنظيم هذا الحفل ابتداء من تجهيز العروس «وتلمح إلى أنه من الحكمة الاستفادة من حنكتها في مجال اختيار جهاز عروس نبية»[3].

ثم الحديث عن نوع السيارة التي ستحمل العروسين «ثم لا يلبث الحديث أن يتحول نحو اختيار نوعية السيارة التي ستحمل العروسين»[4].

ولا ننسى أيضا المكان الذي يقام فيه حفل الزفاف خاصة وأن الناس في المدينة يعطون أهمية كبيرة لهذا الموضوع «ولعل موضوع "الصالة" وهي القاعة التي تقع أحداث الحفل البهيج فيها مهم جدا، ولا بد من البحث

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3) المصدر نفسه، ص 71.

(4) المصدر نفسه، ص ن.

فيه بحكمة وترو قبل الحسم النهائي»[1]، وتختلف فخامة القاعة التي تقام فيها حفلات الزفاف باختلاف الطبقات الاجتماعية فهناك قاعات بسيطة تقام فيها حفلات الطبقة المتوسطة، وقاعات أخرى مخصصة لإقامة حفلات زفاف الأثرياء كالقاعة التي أقيم فيها حفل زواج صديق "عباس" والذي حضره "زبير" أيضا «أخبرتني شهر زاد أن الحلبة الجميلة بمنطقتها هناك قرب مجلس العروسين المرتفع، مخصصة لإلقاء كلمات الترحيب والتهنئة قبل أن تنطلق الموسيقى الراقصة وتنافس المطربين والمطربات على نشر الفرح بين الحضور ودعوتهم للرقص والحبور إكراما للعروسين»[2].

وهنا يظهر التباين بين القرية والمدينة التي اتبعت وسائل جديدة ومتنوعة في إقامة طقوس الزواج.

بالرغم من المرجعية الدينية الإسلامية لشخصيات الرواية، إلاّ أنها ترتكب المحرم والمحظور وتخرق العادات والتقاليد وتنشز عن العرف، يظهر هذا من خلال الممارسات الجنسية غير المشروعة خاصة العلاقات التي جمعت بين الزبير وسكينة «كلما انتهينا من لقاءاتنا الحميمة الحارة، أستعد للنهوض والنزول من السرير، ألمحها تعتدل في جلستها، تغرز نظراتها في جسدي من خلف غطاء السرير»[3].

كما تتجلى الأنساق الأنثروبولوجية في هذه الرواية من خلال أنواع الطبخ وفنونه «تقاطعني بكلامها عن طاجين الزيتون بالدجاج والجزر، وعن أهمية البهارات الهندية والمغربية»[4]، فالمطبخ يشكل شكلا من أشكال الحفاظ على الهوة الثقافية والمجتمعية إلى جانب هذا كله يعتبر ديكور البيت ومعماريته من بين أهم أشكال التأصيل للهوية، فهو المعبر عن ثقافة المجتمع وحتى عن مختلف طبقاته، لأنه هو من يبرز الوضعية الاجتماعية لكل أسرة، كما يبين الخصائص الثقافية في فن العمارة لمجتمع ما، فالبيت المغربي مثلا له تصميمه الخاص الذي يختلف

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 71.

(2) المصدر نفسه، ص 206.

(3) المصدر نفسه، ص 103.

(4) المصدر نفسه، ص 15.

عن تصميم البيت المشرقي، فتصميم بيوت مدينة وهران متشابهة تقريبا خاصة وأن معظمها عبارة عن شقق داخل العمارات المرتفعة «كنا نلتقي كل مساء خميس في شقتين بوسط مدينة وهران والقريبة من المؤسسة التعليمية (ابن زيدون) التي ندرس فيها، شقة صغيرة من غرفة وصالون وحمام ومطبخ صغير أيضا»[1].

إن غنى وتنوع الديكور الداخلي وأثاث الغرف، خاصة الغرف المخصصة للضيوف "الصالون" تعتبر في الثقافة العربية والمغربية رمز الثقافة الترحاب بطقوس الضيافة «استقبلنا والد نبية بأدب وسلم علينا بحرارة ثم مشينا خلفه نتبعه نحو الصالون، كنت منحني الرأس مثل بقية الخطاب الجدد، أنظر أغلب الوقت نحو قدمي كعادة الخطاب الجدد أيضا، لفت انتباهي البساط الكبير السميك الذي يغطي أرضية الصالون من أربع زواياه »[2].

إن جمالية الكتابة عند "ربيعة جلطي" ليست مرتبطة بجمالية لغتها السرية فحسب بل بالدرجة الأولى بإتقانها لتقنية الوصف المكثف، وبموسوعية ثقافية مكنتها من تأويل أنثروبولوجي لأسس الثقافة الجزائرية خاصة في الغرب الجزائري، أعطت سلطة الوصف لـ "عباس" إحدى شخصيات الرواية «وهناك مدن نظيفة بمعمار متناسق وحدائق صغيرة تلتصق بالبيوت الجميلة، بينما تتسلق الأشجار السماء دون خشية قاطع عروق، ثم يروي عن مدن أخرى فوضوية البناء، تهجم الأوساخ على جغرافيتها بالكامل، سكانها تعودوا على منظرها ذاك، فلم يعودوا يخشون بأي حرج منها بل تصبح سمة ضرورية في المشهد وبدونها لن يكتمل الحسن »[3].

لم تكتفي الروائية بوصف الأماكن فقط، بل طال وصفها ثقافات المجتمعات وطبائع الناس «أخبرنا عن مجتمعات أغلبها كريمة ومتسامحة، وأخرى تنتظر بحين الريبة لمن لا يشبهها في الشحنة، واللباس واللغة»[4].

(1) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

(4) المصدر نفسه، ص 45.

خاتمـــة

ونحن بصدد نهاية البحث لا يسعنا سوى ذكر أهم النتائج المتوصل إليها، والتي سنعرضها كالتالي:

1- يعتبر النقد الثقافي من المفاهيم المستجدة على الساحة الأدبية والنقدية، كما أنه وليد ما بعد الحداثة، ويتجه لدراسة كل الخطابات لاسيما النصوص الأدبية، ووصلنا إلى أن رواية عازب حي المرجان لربيعة جلطي تعد خطابا ثقافيا، تتجاذبه العلاقة القائمة داخل النص بين النسق كشكل ثقافي- ليس بشكل معلن- واكتشاف القارئ لهذا النسق.

2- لقد جمع النقد الثقافي كممارسة نقدية يهدف إلى مقاربة النصوص بين المناهج السياقية (تاريخية، نفسية، اجتماعية) والمناهج النسقية، بالإضافة إلى نظريات القراءة والتلقي والتأويل... ولقد كان النسق الثقافي هم النقطة المائزة عنده، بل هو مشروع النقد الثقافي المركزي، الذي يهدف القارئ من خلاله لاكتشاف الأنساق المضمرة المخبوءة خلف الخطابات الأدبية التي أغلها النقد ولنقل تغافل عنها.

3- يقيم النقد الثقافي علاقة ثلاثية بين النص، المؤلف والقارئ والتفاعل بينها من صميم النقد الثقافي، كما تعد الرواية حقلا قابلا لإقامة التجارب عليه، فاختبرت فعاليّة الأنساق التي أثبتت جدارتها وقدرتها على تحليل الخطاب.

4- تمكنت الروائية بحنكتها ومهارتها أن تضفي على اللغة السردية جمالية كبيرة غلفت بها معظم الأنساق الثقافية الحاضرة في الرواية.

5- ارتكزت الرواية على مجموعة من الأنساق الثقافية المختبئة تحت عباءة الجمالي البلاغي أهمها: ثنايا الأنا والآخر، النسق الإيديولوجي، النسق الأنثروبولوجي، تجلت ثنائية الأنا والآخر من خلال مجموعة من الأطراف المتصارعة باعتبار الطرف الأول يمثل الأنا والثاني يمثل الآخر وعلى رأسها المرأة/ الرجل، المستعمَر/ المستعمر...إلخ.

6- وتحضر في المذكرة عدّة ثنائيات وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع منها ثنائية الأنا/الآخر، والذي تعددّت مستوياته في الرواية، فالأنا هي (المرأة) والآخر هو الرجل (الذكر)، والأنا أيضا هي (الجسد) والآخر (الجسد) بنعمته ونقمته، وبهذا تأخذ ثنائية الأنا والآخر موقعا بارزا في الرواية، فقد كانت (الأنا) ممثلة في الشاردة والمرأة، في حين أن الرجل تعدّدت تمثلاته.

7- تمظهر النسق الإيديولوجي من خلال احتواء الرواية على حمولة فكرية ضخمة ثقافية، سياسية ودينية؛

8- برز النسق الأنثربولوجي في الرواية في ثلاثة جوانب رئيسية هي: الزواج باعتباره منظومة للممارسات الاجتماعية، الحب كنتيجة لتغير القيم والتصورات الاجتماعية حول العلاقة بين الجنسين، العادات والتقاليد وتجذرها في المخيال الشعبي.

9- تعدّ الأنساق الثقافية متطلبّات ينبغي الاهتمام بها، وإقامة دراسة مكثفة من خلالها، لأنها تمكننا من كشف البطانات الإيديولوجية والسياسية والأنثربولوجية والثقافية وكل الصراعات الماديّة والفكريّة التي أخفتها الروائيّة عنّا، عندما غلّفتها لنا بجمالية لغويّة.

10- يمكن القول أنّ ربيعة جلطي استطاعت أن تدجج نصها وتسلّحه بأنساق ثقافيّة، معتمدة على ذكر صور لعدد من الرجال المختلفين، فجمعت بين الرجل المثقف، المتمرد، المتسلط، المتديّن، لتصل في الأخير إلى نقطة البداية المتمثلة والظاهرة على العتبات النصية خاصّة الغلاف والعنوان، إنّه الرجل العازب الذي يؤكد لا عزوبيته بأنثاه الوردة التي تمسك بها يده ويحكم عليها الشدّ.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نحمد الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا في مسعانا، ونسأله الصلاح والفلاح في الدنيا والآخرة، وأن يجعل لنا من العلم زينة أخلاقنا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1/ المصادر:

1) ربيعة جلطي عازب حي المرجان، منشورات ضفاف –منشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، ط1، 2016.

2/ المعاجم:

2) إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر: المعجم الوسيط، الجزء1، باب التاء، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، د ط، د ت.

3) لطيفة زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار، لبنان، ط1، 2002.

4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

3/ المراجع باللغة العربية:

5) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث- من المحاكاة إلى التفكيك- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 2007.

6) أحمد سعد جلال: الامتيازات والمقاييس النفسية، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2008.

7) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصرن ط3، 2002.

8) بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2007.

9) جابر عصفور: عصر البنيوية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

10) جميل المجيد: نحو تحليل ثقافي – تجربة نقدية في قصيدة النشر وخطاب الأغنية-، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2007.

11) حسين مجيد العبيدي: من الآخر... إلى الذات –دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة والفكر العربي المعاصر–، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2008.

12) السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1997.

13) السيد حافظ الأسود: الأنثربولوجيا الرمزية – دراسة نقدية مقاربة للاتجاهات الحديثة في فهم الثقافة وتأويلها–، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.

14) الظاهر لبيب: سوسيولوجيا الثقافة، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، ط5، 1971.

15) عبد الحق العابد، عتبات لجرار جنيت من النص إلى التناص، منشورات اختلاف الجزائر، ط1، 2008.

16) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2000.

17) عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، د ط، 1994.

18) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التفكيك– ، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.

19) عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة –المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة–، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، .2006

20) عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، الرياض للكتب والنشر، لبنان، ط1، .2003

21) عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، .1977

22) عبد الله الغدامي: النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005.

23) عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، .2005

24) عبد الله الغدامي: ثقافة الوهم –مقاربات حول المرأة والجسد واللغة–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998.

25) عبد الله محمد الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، لبنان، ط1، 1991.

26) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.

27) عبد الوهاب المسيري: الثقافة والمنهج، دار الفكر، سوريا، ط1، 2009.

28) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، د ت،.

29) عياد أبلال: أنثروبولوجيا الأدب "دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي" روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.

30) عيسى الشماس: مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)–دراسة– من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

31) مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، ط2، 2001.

32) محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي –الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقها وبناها الشعورية– ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

33) محمد برادة: الذات في السرد الروائي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010.

34) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

35) محمد منذور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت.

36) محمد نديم خشفة: تأصيل النص –المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان–، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1997.

37) نديم البيطار: المثقفون والثورة، -الإنتيلجانسيا كظاهرة تاريخية -، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، لبنان، ط2، 2001.

38) يوسف عليمات: النسق الثقافي –قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم-، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009.

39) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر في الانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، ط1، 2002.

40) يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

2- المراجع المترجمة:

41) إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، د ط، 2006.

42) أرثر أيزاجر: النقد الثقافي –تمهيد للمفاهيم الرئيسية-، تر: وفاء إبراهيم رمضان سيطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

43) ت.س. إليوث: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2001.

44) جازيف ثادوين: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، سوريا، ط1، 1994.

45) جيرار ليكلرك: الأنثروبولوجيا والاستعمار، تر: جورج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1996.

46) رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، د ط، 1976.

47) مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، عالم المعرفة، الكويت، د ط، دت.

48) هومي ك. بابا: موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.

3- المراجع باللغة الأجنبية:

49)Barker. L, Sage dictionary of culturalll studies, London, 2004.

50)Gerard Genette : Seuills, ed, du seuil , paris, 1997.

4- الرسائل والمذكرات:

51) سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي –دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2003-2004.

52) اليمين بن تومي: مرجعيات القراءة السياق والنص عند نصر حامد أبو زيد-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2003-.2004

5- المجلات:

53) عائشة بومهراز: نحو وعي ثقافي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي، مجلة الناص، العدد التاسع، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة جيجل، الجزائر، 2010.

54) عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته أنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد3، 2008.

6- المقالات:

55) جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، 04 يناير، 2012.

الملاحق

❖ **التعريف بالشاعرة "ربيعة جلطي":**

روائية وشاعرة من مواليد 05أوت ببوعناني، بالقرب من بدرومة (تلمسان)، تلقت تعليمها الابتدائي في المغرب من (1964-1969) والثانوي بوهران (1969-1975) جامعة دمشق، تزوجت الروائي "أمين الزاوي" وبعد عودتها من دمشق التحقت بالتعليم العالي بجامعة وهران، وحضرت شهادة الدكتوراه بعدها اصطرت إلى مغادرة أرض الوطن إلى فرنسا رفقة زوجها لتعود سنة 2000م إلى الجزائر، فدرست الأدب المغاربي في جامعة وهران، وتعتبر "ربيعة جلطي" من أشهر الشاعرات الجزائريات من جيل السبعينيات التي بقيت تكتب وتنشر مجموعاتها الشعرية أصدرت العديد من الدواوين، وقد ترجم شعرها إلى اللغة الفرنسية، كترجمة الشاعر المغربي "عبد اللطيف اللعبي" لديوانها "وحديث في السر" ونجد كذلك ترجمة الروائي "بوجدرة" لمجموعتها الأخيرة. بدأت في كتابة الشعر في مرحلة المتوسطة، حيث أعجب الشاعر وأستاذها "حضر عبد الواحد" بكتاباتها، فأوصلها إلى أن تلقي شعرها على مسامع تلاميذ ثانوية حمو بوتلياليس بوهران، وبعدها كثرت اللقاءات والأمسيات التي ألقت فيها شعرها، كما عملت في برنامج إذاعي كانت تقرأ فيه ما تكتب وما يكتبه غيرها، تعرفت على شعراء العرب الكبار والروائيين كالروائي "بشير مفتي"، وفي كتاباتها نجدها قد مزجت بين الشعر والنثر، فكانت حرة في كتابتها.

من مؤلفاتها نجد:

الشعر:

- "تضاريس" وكان أول ما ألفته.
- وحديث في السر.
- حجر حائر.
- الذروة.

- النّبيّة تتجلى في وضح الليل.

الروايات:

-عرش مُعَشو.

-حنين بالنعناع

-عازب حي المرجان.

❖ **ملخص الرواية:**

تدور معظم أحداث الرواية حول الشخصية الرئيسية المتمثلة في **''زبير الكروفيت''**، هذه الأخيرة التي تعد نموذجا للإنسان المشوه خلقيا الذي يخجل بتشوهه إلى درجة أنه دخل في صراع داخلي مع نفسه، خاصة وأن جميع من حوله ينظرون إليه بعين الاستصغار والاحتقار، باستثناء صديقه "عباس" الذي كان يقيم في شقته بحي المرجان كلما عاد من رحلاته البحرية، ووالدته التي رغم امتلاكه لهذا الجسد مازالت تأمل في أن يتزوج ويؤسس أسرة.

شكل التشوه الخلقي الذي يحمله "زبير" عائقا كبيرا في حياته منذ بدايتها، ففي المرحلة الثانوية من الدراسة كان يتعرض للسخرية والاستهزاء من طرف أصدقائه الذين أطلقوا عليه لقب **''زبير الكروفيت''** لتأكدهم أن هذا التشوه قد طال حتى ذكورته، لكنه دخل في تحد معهم وأثبت لهم عكس ذلك.

أنهى **''زبير''** دراسته وبعد أن فقد والديه التحق بسلك التعليم، في هذه الفترة عرف نساء كثيرات من بينهم **''سكينة الروخة''** التي تعمل طباخة في مطعم المدرسة التي يدرس بها، حيث أقام معها علاقة غير شرعية استمرت ثلاثة أشهر، لكنها هجرته بعد ذلك فعاد إلى حياة الوحدة التي كان يعيشها.

بعد كل معاناة **''زبير''** وبعد طول تفكير قرر أن يتقدم لخطبة **''الآنسة نبية''** جارته في حي المرجان وقبل أن يقصد أهلها في البيت اشترى ملابس جديدة حاول من خلالها أن يخفي تشوهه عن الأعين، لكن في النهاية لم يتم هذا الزواج.

قاربت الأحداث على النهاية بعد حضور **''زبير''** حفلة زفاف مع صديقه **''عباس''**، وخلال هذا الحفل جاء خبر تتويج **''عباس''** بمنصب وزير البحرية، ومن فرحة **''زبير''** قام برقص هيستيري بعد أن التف كل الحضور حوله، ليلفظ أنفاسه الأخيرة هناك قبل أن يحقق حلمه وحلم أمه في الزواج، وبهذا عاش **''زبير''** حياته عازبا ومات عازبا، لكنه رغم ذلك ترك شبهه والنسخة المشوهة عنه، إنه ابنه غير الشرعي الذي كان ثمرة لعلاقته غير الشرعية مع **''سكينة''**.

فهرس الموضوعات

العنوان ..... **الصفحة**

شكر

مقدمة.....**أ–د**

مدخل: من المناهج السياقية إلى النسقية إلى التكامل

الفصل الأول: التشكيل الروائي في ضوء النقد الثقافي

1- حوار الثقافة والنقد الثقافي.....19

2- الحوارية الثقافية في الرواية العربية والجزائرية.....25

3- البناء الثقافي للشخصية في الرواية.....31

4- الثقافة والإيديولوجيا في الرواية.....38

5- النسق الأنثروبولوجي في الرواية 43

6- النسق الثقافي المكشوف والمخفي.....51

الفصل الثاني: قراءة النص الروائي في ضوء النقد الثقافي

1- العتبات النصية.....57

2- عتبة العنوان.....62

3- عتبة الإهداء.....67

4- عتبة الاستهلال.....68

2- الأنا والآخر وصراع الثنائيات.....71

3- النسق الإيديولوجي:

1- الحضور السياسي.....76

2- الحضور الديني.....79

4- النسق الأنثروبولوجي.....81

1- الزواج.....82

2- الحب.....84

3- العادات والتقاليد.....87

خاتمة.....**90**

قائمة المصادر والمراجع.....**93**

الملاحق.....**99**

فهرس الموضوعات.....103