الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

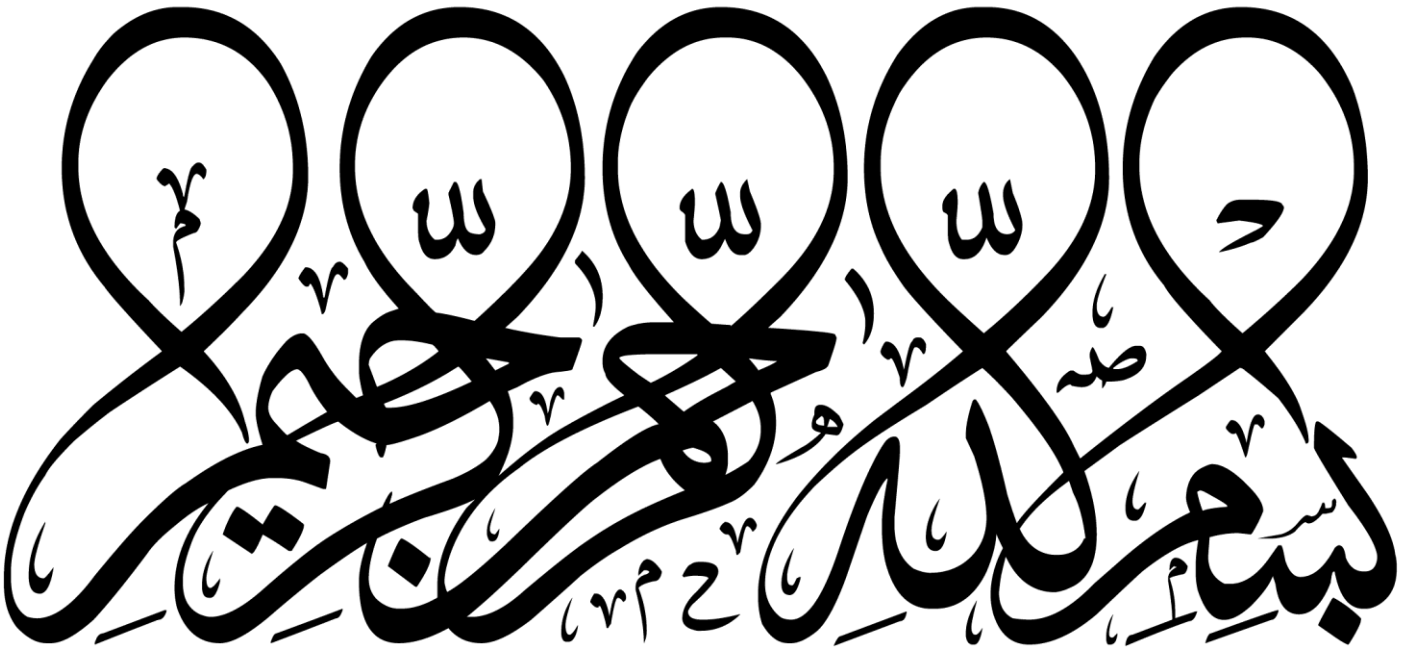
الأنساق الثقافية في رواية "سيرة المنتهى ...عشتها كما إشتهتني " لواسني الأعرج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
**** شيماء عجرود***
**** عائشة ثغري***

إشراف الأستاذ:
د. وهيبة جراح

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

"يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آَمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ

أُوتُوا

الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ"

"صدق الله العظيم

شكر وتقدير

قال رسول الله – صل الله عليه و سلم:

" لا يشكر الله من لا يشكر الناس"

من منطلق هذا الحديث نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان، المفعمة بمشاعر الطيبة الصادقة إلى أستاذتنا المشرفة الدكتورة "وهيبة جراح" التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث، حيث قدمت لنا كل النصح و الإرشاد، طيلة فترة الإعداد فلها منا كل الاحترام, إلى الأستاذة المحترمة " بن عميرة زوينة " التي وجهتنا و أمدتنا بالمعلومات القيمة و لم تبخل علينا قط، كما نتقدم بجزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مراجعة هذا العمل وتصويبه.

مقدمة

مقدمة:

سعت الرواية ما بعد الحداثية إلى تقويض وهدم مرتكزات الفكر الحداثي التي هيمنت على الساحة المعرفية العالمية منذ ظهور الفكر العقلاني المفضي إلى رسوخ القناعات الثابتة عن الحقيقة والدين والتاريخ وغيره من المجالات الفكرية، ناهيك عن أوهام المركزية الغربية التي ألغت مساحة التفكير خارج إطارها .لذلك حاولت الرواية ما بعد الحداثية إخضاع كل شيء لمسائلة وإعادة الإنتاج.

لقد حاول بعض الروائيين اعتماد نوع الكتابة المسمى "السيرة الذاتية "سبيلا للتفكير ومعالجة القضايا بمختلف أنواعها، ومن هؤلاء الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" الذي غاص –عبر هذا النوع –في تضاعيف التصوف وغياهب الذات الإنسانية وتعالقاتها الوجدانية، مما أدى إلى تشكل مجموعة من الأنساق الثقافية المضمرة في باطن الخطاب والتي فرضت على الناقد البحث في السياق السوسيو–تاريخي والسياق الثقافي الذي يتحرك فيه العمل الأدبي. انطلاقا من التشابك المعرفي بين ثقافة الروائي ومرجعياته في التخييل والسياقات المعرفية والثقافية المتداخلة يكتسب الموضوع أهميته الفنية والمعرفية. بناء وتأسيسا على ما سبق اخترنا عنوان موضوع دراستنا على النحو التالي: الأنساق الثقافية في رواية "سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني" لواسيني الأعرج.

لا يمكن معالجة موضوع ما والوصول إلى نتائج دقيقة وفعالة دون ضبط وتحديد للإشكالية الرئيسية، والتي جاءت صياغتها كما يلي:

ما هي أبز الأنساق الثقافية المضمرة في ثنايا العمل الروائي؟ وما هي أهم المرجعيات الثقافية المساهمة في تشكلها واشتغالها؟

وقد توسلنا لآلية النقد الثقافي للكشف عن الأنساق المضمرة، كونها الأنسب لدراسة هذه المواضيع المنفتحة والمتشابكة، خاصة لما يتميز به النقد الثقافي من استثماره لجملة من الحقول

المعرفية، كالتاريخ والنظرية الأدبية وعلم العلامات وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها لأنه الأجدر والقادر على كشف المضمر.

ولمعالجة هذا الموضوع رسمنا خطة بحث تقوم على: مقدمة، مدخل، فصلين خاتمة، في المدخل تطرقنا إلى مفاهيم وتحديدات من مفهوم للنقد الثقافي والمرتكزات المعرفية له وكذا مدراسه ومفهوم كل من الدراسات الثقافية والنسق الثقافي، أما الفصل الأول جاء بعنوان الفكر ما بعد الحداثي والرواية وقد تحدثنا فيه عن خصائص الفكر ما بعد الحداثي وسمات الرواية ما بعد حداثية، والرواية السير ذاتية وخصائصها الفنية، أما الفصل الثاني جاء بعنوان: اشتغال الأنساق ودورها في تشكيل المعنى في رواية " سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني" لواسيني الأعرج، فذكرنا الرؤيا التاريخية ودورها في تشكيل النسق الثقافي، والإيديولوجيا والنسق الثقافي المكون العرفاني واشتغال النسق الثقافي وختمنا بحثنا بأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للرواية.

كما اعتمدنا في بحثنا على مجموعة متنوعة من المصادر والمراجع أهمها: عبد الله الغذامي النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية آرثر ايزار بجر النقد الثقافي، إلى الثمانيات تمهيد مبدئي للمفاهيم رئيسية، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المتخيل في الرواية الجزائرية لآمنة بلعلى.

ومما شجعنا على اختيار الموضوع الرغبة في مزيد من الكشف عن مضامين وأنساق الأدب الجزائري، خاصة ميدان الكتابة عن التصوف، وكذلك السيرة الذاتية الذي تعرف ندرة في الإنتاج والدراسة، وإضافة النزر القليل إلى ميدان الدراسات الثقافية في الجزائر، بالإضافة إلى ثراء مدونات الروائي واسيني الأعرج بقضايا الراهن المحلي والعالمي.

تزامن إنجاز هذا البحث مع جملة من الصعوبات والعراقيل منها ما هو ذاتي خارج عن إرادتنا ومنها ما هو معرفي كعمق أسلوب الكاتب وقلة زادنا العلمي، ومنها ما هو نقدي إجرائي راجع إلى عدم الإحاطة التامة بأدوات البحث في النقد الثقافي، واعتماده على مقولات هلامية قابلة

للتطبيق في أجزاء دون أخرى، عكس صرامة آليات بعض المناهج الأخرى كالمنهج السيميائي مثلا.

لا يسعنا في الأخير إلا أن نشيد بالجهد الذي بذلته الأستاذة المشرفة "الدكتورة وهيبة جراح" في سبيل تقويم وتنقيح البحث عبد التوجيهات والتصويبات والنصائح، فلها منا جزيل الشكر والامتنان، مع تمنياتنا لها بالتوفيق والسداد في خدمة البحث العلمي .وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المدخل

المدخل:

1_ مفهوم النقد الثقافي

ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة ويعتبر النقد الثقافي من أبرز ما طرحته الساحة النقدية آنذاك وقد جاء رد فعل على النظريات النصية المغلقة، "ظهرت ملامحه سنة 1964 بجامعة برمنجهام حيث شرع مركز الدراسات الثقافية بنشر صحيفة أوراق عمل الدراسات الثقافية التي تناولتها وسائل الإعلام والثقافة الشعبية وثقافات الدنيا والمسائل الإيديولوجيا و الأدب."[1]، غير أن مصطلح النقد الثقافي قد تبلور مع الناقد الأمريكي "فتست ليتش" سنة 1992 في كتابه النقد الثقافي" نظرية الأدب لما بعد الحداثة حيث طرح: "مصطلح النقد الثقافي مسميا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله رد لمصطلحي لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب لأنه خطاب، وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب ولكنه أيضا تغيير في منهج التحليل يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السيسيولوجيا والتاريخ والسياسية والمؤنسانية دون أن يتحلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي."[2]، ومن هنا فليتش يدعوا إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي يكشف عن الأنظمة الكامنة في النص ويقوم بتحليلها واستنطاقها. وجعل ليتش ثلاث خصائص انفرد بها النقد الثقافي وهي:

أ_ لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة سواء كان خطابا أو ظاهرة.

[1]– ينظر: آرثر آيزابرجر ، النقد القافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: ابراهيم رمضان بيطاريس، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص30 31.

[2]–عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص31–32.

ب_ من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج_ إن الذي يميز النقد الثقافي إلى ما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو"[1].

فيما تعددت تعاريف النقد الثقافي من بينها نجد تعريف ارثر ايزبرجر، عرفه في قوله:" النقد الثقافي كما أعتقده هو مهمة متداخلة مترابطة ومتجاورة متعددة، كما ان نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكار ومفاهيم متنوعة، والتفكير الفلسفي وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات والنظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والأنتروبولوجية...الخ، ودراسات الاتصال والبحت ووسائل الاعلام والوسائل الأخرى المتنوعة، والتي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى الغير معاصرة."[2]، وهذا يعني أن النقد الثقافي هو نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته يستخدم النقاد فيه مفاهيم قدمتها المدارس الفلسفية والنفسية والسياسية والاجتماعية في تراكيب معينة، كتطبيقها على الفنون المختلفة وثقافة الشعبية؛ أي أنه ممارسة يتم فيها التوسل بأكثر من إجراء توفره المناهج النقدية على تعدد توجهاتها وتباين خلفياتها المعرفية.

كما يعد الناقد السعودي محمد عبد الله الغذامي من أكبر النقاد العرب الذين تبنوا مفهوم النقد الثقافي ويعرفه بأنه" فرع من فروع النقد النصوصي العام، و من ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته و أنماطه و صيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذالك سواء بسواء. من دور كل منها

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص32.

[2] – آرثر آيزابرجر، النقد القافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 30–31.

في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معني بكشف لا الجمالي"[1]، يؤكد الغذامي في قوله هذا على أن الطرح الثقافي عنده يقدم على كشف الأنساق المتوارية في الخطاب بكل أنواعه سواء أكان جماهريا أو نخبويا، مركزيا أو هامشيا المهم إزالة الستار عن العلامات الثقافية المضمرة خلف النسق الجمالي، فوظيفة النقد الثقافي تعدت الوظيفة البلاغية التقليدية التي تعتمد على دراسة الخصائص الجمالية الأدبية التي تجعل من النص الأدبي فنا فهو حسبه " أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي."[2]، وعرفه "صلاح قنصوه" "النقد الثقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية كما أنه ليس فرعا أو مجالا، بل هو ممارسة أو فعالية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية، أو فكرية ويعنى النص هنا ل ممارسة قولا أو فعلا معنى أو دلالة."[3]، فهو إذن عابر للتخصصات يستثمر كل منجزات المعرفة الإنسانية وأدوات التفكيك لمعاينة النصوص وكشف المضمرات. ويمكن حصر الخطوات المنهجية التي وضعها الغذامي للنقد الثقافي في المراحل التالية:

أ_ مرحلة المناص الثقافي: ندرس فيها كل العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة، واهداءات وسياق، وهوامش، ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية...وذلك كله من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطة.

ب_ مرحلة التشريح الداخلي: هنا، نقوم بتحليل النص، وتشريحه، وتفكيكه جماليا، وبنيويا، وسميائيا وأسلوبيا، فلابد من الاهتمام بما هو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ما هو ثقافي.

---

[1]–عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص83 _84 .

[2]– المرجع نفسه، ص 08.

[3]– صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2007، ص05.

ج_ مرحلة الرصد الثقافي: تعتمد هذه المرحلة على رصد التمظهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات والصور والدلالات والأنساق الثقافية المضمرة.

د_ مرحلة الرصد الثقافي: نتكئ في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والفلسفة وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية وفضح الإديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية."[1].

2_ مرتكزات النقد الثقافي عند الغدامي

أ_ المجاز الكلي:

المجازات الثقافية الكبرى من النقاط التي يهدف إليها النقد الثقافي "والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا حتى لا نصاب بالعمى الثقافي كما يسميه الغذامي، وفي اللغة مجازاتها الكبرى، والكلية التي تتطلب منا عملا مختلفا لكي نكتشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير يختبئ من تحته نسق ثقافي ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة."[2]

وهذا يعني إن النص أو الخطاب الثقافي يتحول إلى مجازات كلية تحتوي على مدلولات ثقافية مباشرة و غير مباشرة " وعبر العنصر النسقي وما يفرزه من وظيفة نسقية، وعبر توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوما كليا لا يعتمد على ثنائية الحقيقة المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال. فإننا نقول

[1]– جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص38 39 .

[2] – المرجع نفسه.

بمفهوم(المجاز الكلي) متصاحب مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معا مفهومان أساسيان في مشروعنا في (النقد الثقافي) كبديل نظري و إجرائي عند النقد الأدبي."[1]

أ-التورية الثقافية

يهتم النقد الثقافي بالنسق على عكس النقد الأدبي الذي يهتم بالجمال لاسيما الجمال المرتبط باللغة ومنه فان التورية الثقافية تختلف عما جاءت به البلاغة فهي تنطوي على بعدين إحداهما مضمر لا شعوري ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ هو مضمر نسقي ثقافي، وجد عبر عمليات التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقي يتلبس الخطاب."[2] وفي هذا الصدد يقول الغذامي "وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي فان التورية هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين احدهما قريب والآخر بعيد والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة ونحن هنا نوسع من مجال التورية لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد ولكننا نقول بالتورية الثقافية أي أن الخطاب يحمل نسقين واع والآخر مضمر"[3].

ومن خلال هذا وسع الغذامي البلاغة العربية القديمة واتحد من التورية مفهوم جديد لتطبيقه على النصوص في ضوء المقاربة الثقافية.

ونجد الغذامي في موضع أخر يقول:" فان استعارة مصطلح التورية و نقله من علم البلاغة إلى حقل (النقد الثقافي) يستلزم توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب ورعية الخطاب من قراء ومؤلفين"[4].

ب-الدلالة النسقية

---

[1]_عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص69.

[2]يوسف عليمات، النسق الثقافي، في انساق الشعر العربي القديم ص11.

[3]– جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة و السندان .

[4]–عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص72.

يسعى الغذامي في مفهوم الدلالة النسقية إلى إضافة نوع جديد من الدلالة، فهو يعتقد أن النص الادبي يعامل من قبل النقاد من منظور وجود دلالتين: صريحة، وضمنية، اعتنى. يقول الغذامي مبينا ذلك: "هناك دلالتان تشكلان المفهوم المحوري للتمييز النقدي الادبي، ونحن هنا وبناء على منطلقاتنا من العناصر السابع من عناصر المخطط الإتصالي سنقترح نوعا ثالثا من أنواع الدلالة هو(الدلالة النسقية)، إذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية –تواصلية بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فان الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا اخد بالشكل تدريجيا إلى ان اصبح عنصرا فاعلا لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل الغير ملحوظ وظل كاملا هناك في اعماق الخطابات، وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا افعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد الجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء"[1].

كما يدعو الغذامي الى التسليم بوجود الدلالة النسقية داخل الخطاب الادبي، كونها هي موضوع النقد الثقافي، ومنه اصبحت انواع الدلالة كما يلي:

–الدلالة الصريحة، وهي عملية تواصلية.

–الدلالة الضمنية، وهي ادبية جمالية.

–الدلالة النسقية، وهي ذات بعد نقدي ثقافي....[2].

ج–الجملة النوعية

يدعو الغذامي إلى إضافة مفهوم ثالث للجملة النحوية، الجملة الأدبية، إذ ترتبط الأولى بالدلالة الصريحة، ترتبط الثانية بالدلالة الضمنية، أما عن النوع الثالث للجمل، هو الجملة الثقافية

[1]–طارق بوحالة: محاضرات في النقد الثقافي، النقد الثقافي عند الناقد السعودي عبد الله الغذامي، معهد الآداب واللغات المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف–ميلة– السنة الجامعية2020–2021، ص53–52.

[2]– المرجع نفسه، ص53

التي ترتبط بدورها بالدلالة النسقية..." حيث أن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة ويتطلب منا بالتالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا الشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها، وستكون أنواع الجمل ثلاثا كالتالي:

1_ الجملة النحوية المرتبطة بالدلالة الصريحة.

2_ الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية و الجمالية المعروفة.

3_ الجملة الثقافية: المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة..."[1].

ويحاول الغذامي تجسيد هذا المفهوم أثناء فصول كتابه التطبيقية عندما يقرأ مجموعة من الجمل الثقافية التي نذكر منها ما قاله ابن المقفع بان " البلاغة هي تصوير الحق في صورة الباطل حيث تمثل جملة ثقافية حسب المفهوم الاصطلاحي في النقد الثقافي ..."[2].

وهناك جملة ثقافية أخرى يؤكد عليها الغذامي و يرى أنها أسهمت في تثبيت قيمة ثقافية ونسقية، وهي الصمت أو إسكات الآخر، وهذه الجملة هي:" ويل لهذا من هذا." ويشرحها الغذامي بقوله "تتمحور الحكاية حول جملة (ويل لهذا من هذا) وهي جملة ثقافية، حسب مفهومنا المشروح في الفصل الثاني، لذا فإنها ذات أبعاد نسقية، فالجملة قيلت أثر مواجهة بين فتى يافع لم يصلب عوده، ضد فحل رسمي ...."[3].

تلخص لنا هذه الجملة الثقافية حكاية الشاعر"طرفة بن العبد" مع خاله الشاعر"المتلمس" حيث جاءت هذه الجملة كرد فعل على جملة ثقافية قالها طرفة وهي:"لقد استنوق الجمل" ليرد عليه خاله " ويل لهذا من هذا"، ويتغلب المتلمس الشاعر الفحل الذي يمثل المؤسسة الرسمية في نهاية

[1]– طارق بوحالة: محاضرات في النقد الثقافي، ص 53.

[2]– المرجع نفسه: ص53.

[3]– المرجع نفسه، ص54.

الأمر على الشاعر الشاب (غير الفحل من منظور المؤسسة الرسمية)، طرفة بن العبد. أنه عبارة عن صراع ثقافي بين ثقافة رسمية يمثلها(المتلمس) وثقافة معارضة يمثلها (طرفة).

د-المؤلف المزدوج:

يرى الغدامي أن المؤلف مؤلفان: مؤلف فرد عادي، هو المعهود، مؤلف ثان رمزي يتجسد في الثقافة، أو ما يطلق عليه المؤلف المضمر أو النسقي، فإن "هذا المؤلف المضمر هو الثقافة بمعنى أنّ المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولا ثم ان خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، لا في وعي الرعية الثقافية، هذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقص مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ."[1]

المؤلف الفرد هو نتاج المؤلف المضمر(الثقافة)، الذي هو اشمل و الأكثر حضورا ... والذي يتدخل باستمرار في تعديل ما يفكر به المفكر الفرد وبنتيجة .... إننا بإزاء مؤلف مزدوج التكوين تكوين شخصي وأخر ثقافي، وبالتالي لا يدخر وسعا في تشكيل وإعادة تشكيل الأول... [2].

ويواصل الغذامي الدفاع عن هذه المنظومة الاصطلاحية، ومنها " المؤلف المزدوج"، نجده يتحدث عن هذا المصطلح قائلا:" إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، المبدع يبدع نصا جميلا، فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا ولا يكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة..."[3].

[1]- طارق بوحالة: محاضرات في النقد الثقافي: ص54.

[2]- المرجع نفسه، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص54

يلاحظ إن مصطلح المؤلف النسقي هو الأقرب إلى مشروع النقد الثقافي من مصطلح المؤلف الضمني كون هذا الأخير يتداخل مع مفهوم المؤلف، وهو من اصطلاحات نظريات القراءة والتلقي

3_ مدارس النقد الثقافي:

أ_ مدرسة النقد الجديد

وهي المدرسة التي ظهرت في النقد الغربي بأمريكا عام 1941على يد الناقد جون كرورانسوم وتدل عبارة النقد الجديد New Critism على حركة تقدير انجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين و كانت سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته لأنها السنة التي ظهر فيها انحيل هذه الحركة كتاب جون كرورانسوم the New criticism(1974-1888)John crowrlonson الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها (مدرسة النقد الجديد)"[1].

ولابد أن ظهور هذا النقد الجديد كان" في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه مستلها افكار المدرسة التصويرية imagism الشكلية التي اسسها الشاعر الامريكي الكبير ازرباوند Enpound(1885-1972) في بدايات القرن الماضي، إضافة الى الافكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الناقد الامريكي الاصل الانجليزي الجنسية ت-س اليوت -1965) thamson st earms eliot(1888 بشان نظرية المعادل الموضوعي objectif corselatif ."[2]

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع دط، 2007، ص49.

[2] مرجع نفسه، ص50.

والنقد الجديد كان يناهض الجوانب الاجتماعية للنقد اليساري "وعموما قدنا بعض الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري مصرا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة ايديولوجية أو وثيقة تاريخية أو مرجعا للمفاهيم النقدية السائدة ويمكن أن يحمل الاسس والخصائص النهجية العامة التي ينهض النقد الجديد عليها فيما يلي:

-دراسة النص الادبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي، فمن النص الانطلاق واليه الوصول دون الاعتبار بقصدية النص ووجدانية المتلقي.

-اتخاد القراءة الفاحصة close Reading وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغة ورموزه وكل عناصره الجوهرية التي تضيء دلالته وتفك مغاليفه ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بنيتها الثقافية والاجتماعية.

-الاهتمام بالطبيعة العضويةorganisme للنص الادبي ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الاساسية وقد اخد النقد الجديد فكرة(العضوية) عن الشعراء الرومانسيين وطوروها، ويؤول مبدا الشكل العضوي الى اعتبار النص الادبي كائنا لغويا كالكائن النباتي أو الحيواني يمثل نسبة كلية متجانسة مستقلة عن الظروف المحيطة.

-الاهتمام بالتحليل العضوي للنص ونبذ التقديم المعياري ما امكن ذلك أي الجزر من الاسراف في اطلاق الاحكام لاسيما تلك التي تحوزها الادلة التعليلية والحيثيات النصية فقد صار الحكم النقدي لدى النقاد الجدد جزء من هذا العملية التحليلية ذاتها .

-نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة (اجتماعية، سياسية، اخلاقية)

وسار النقد الجديد عبر مراحل متعددة إلا أن هذا الاخير نحا في "المراحل المتأخرة من تطوره من تطوره إلى التصلب والمنهجية نتيجة التنظيمات والتقنيات المكثفة وأيضا نتيجة نشاطاته التعليمية

الواسعة والناجحة وحدثت التقنية المطردة للنظريات والممارسة في الوقت الذي أخد فيه كبار النقاد الجدد يذهبون إلى اتجاهات اخرى شتى، ففي اواخر الاربعينيات وسع اليوت وريتشارد وبلاكمر من مشاريعهم ليظهر لها جوانب تاريخية وإجتماعية وأخلاقية أن كانوا جميعا احتفظوا بمبادئ وممارسات شكلية"[1].

ب_ مدرسة فرانكفورت

تعد مدرسة فرانكفورت واحدة من ابرز المدارس الفلسفية الغربية المعاصرة والتي اكتسبت اليوم اهمية بالغة نظرا لغنى وتنوع كتاباتها المنفتحة على مختلف المرجعيات الفلسفية الكبرى (الكانطية، الهيغلية، الماركسية...) ومواكبتها للإشكاليات المعقدة المطروحة في المجتمعات المعاصرة، وللتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية لعالمنا المعاصر، ولعل أهم ما يميز هذه المدرسة الفلسفية يتحدد في كونها اتخذت النقد منهجا، وحاولت القيام بممارسة نقدية جدرية للحضارة الغربية قصد اعادة النظر في اسسها ونتائجها في ضوء التحولات الاساسية الكبرى التي افرزتها الحداثة الغربية وخاصة الانوار التي تعد نقطة تحول جوهرية في مسار هذه الحداثة[2].

وقد تمكن مثقفوا نيويورك بفضل ميلهم لربط الادب بصورة وثيقة مع الثقافة من أن يمارسوا اشكال عديدة من البعث تتراوح من السيرة الفكرية الى تاريخ الافكار من دراسات النوع الادبي ذات القاعدة العريضة الى التحليل النفسي بدون ان يتخلوا عن الشرح النصي الدقيق ولا النقد التقييمي ولا التحليل الاجتماعي و نشير كنماذج مهمة لتريلينج، والرواية الامريكية وتراثها"[3].

وقد تظافر استخدام علم الاجتماع والتاريخ والاخلاق والسياسة وعلم الجمال ليجعل من ممارسة مثقفي نيويورك طريقة امريكية مميزة للنقد خلال الفترة المبكرة بعد الحرب وكان أقرب

[1]–فنسنت ليتش النقد الادبي الامريكي "في الثلاثينيات الى الثمانيات" ترجمة محمد يحيى المجلس الاعلى للثقافة 2000، ص60

[2]– عبير سهام مهدي: مدرسة فرانكفورت النقدية _ الاسس و المنطلقات الفكرية مجلة العلوم السياسية.

[3] – فنسنت ليتش: النقد الادبي الامريكي من الثلاثينيات الى الثمانيات، ص104

النظراء المعاصرين لها، وذلك النقد الثقافي الذي طورته مدرسة فرانكفورت فزوال مدرس جامعة هارفارد اوتاميس"[1].

ج_ مدرسة برمنجهام

مراكز برمنجهام للدراسات الثقافية هو احد المراكز الهامة الناشطة في مجال العلوم الاجتماعية، وقد انعكست اثاره بشكل ملحوظ في مختلف الدراسات والبحوث الثقافية في عقد الخمسينيات من القرن المنصرم، وضعت الدعائم الاساسية لهذا المركز بمدينة برمنجهام البريطانية كمقر ثقافي تتمحور نشاطاته حول دراسة وتحليل الواقع الثقافي لعامة الناس والبحوث العلمية التي تجري في رحابة واسعة النطاق من حيث الآراء ومناهج البحث العلمي والاساليب النقدية. وهي قطابة ترتكز بشكل اساسي على تحليل شتى الشؤون الثقافية في المجتمعات البشرية"[2]

المسيرة التاريخية لهذه المدرسة النقدية قد امتزجت مع تاريخ مجمع خريجي جامعة برمنجهام والباحث الاجتماعي البريطاني هوغرت هو الذي وضع حجر الاساس لمركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة contomporay center for cultural studies في عام 1964 حيث اشرف عليه بشكل مباشر، ثم انطيت ادارته إلى ستيوارت هول وبعده الى ريتشارد جونسون"[3].

4_مفهوم الدراسات الثقافية

تعد الدراسات الثقافية جانب معرفي عبر تخصصي أي مجال بيني يشمل عدة اختصاصات يفتح أفاق البحث والنقد والتحليل وهذا النوع من الدراسات يهتم بالخطابات ويتعامل معها على أنها

[1] فنسنت ليتش: النقد الادبي الامريكي من الثلاثنيات الى الثمانيات، ص106

[2]– حسين حاج محمدي : مدرسة برمنجهام ماهيتها و رؤاها في وثيقة النقد و التحليل، اسعد مندي اللعبي ط1، بيروت، لبنان 2019 ص9

[3] – فنسنت ليتش، النقد الادبي الامريكي من الثلاثنيات الى الثمانيات ص 24

ممارسات دالة، تختص بالغوص والبحث في عمق الظواهر ذات البعد الثقافي وقد أعتبر أصحاب هذا التوجه الأدب ظاهرة ثقافية لها منهج ثابت ذو دراسة تحليلية.

"والمعنى الدلالي لمصطلح الدراسات الثقافية في هذا المبحث يختلف عما هو متعارف عليه في الدراسات والبحوث الأكاديمية، حيث يشير إلى مضمار جديد من العلوم الإنسانية فهي دراسات تنضوي تحتها علوم عامة وأخرى مشتركة، بين شتى الفروع التخصصية لذلك مازال الغموض يكتنف الحدود التي تفصلها عن سائر مجالات العلوم الإنسانية."[1] كونها شاملة على مجموعة من وهات النظر والعديد من الممارسات النظرية والمنهجية.

"أضف إلى ذلك فهذه الدراسات ليست من نسخ البحوث المتعارفة في العلوم الفيزيائية أو الاجتماعية أو اللغوية رغم أنها تبلورت على ضوء هذه العلوم، ويمكن إطلاقها على مجموعة من الدراسات والبحوث والنظريات والمناهج والنشاطات النقدية التي تتمحور بشكل أساسي حول تحليل شتى الظواهر والنشاطات الثقافية."[2]، والبحث عن تمثلات الوعي للظاهرة الثقافية واشتغالاتها المتعددة وذلك بربط اللغة الظاهرة بالممارسة النقدية.

"فقد شهدت الدراسات الثقافية ازدهارا ملحوظا وحظيت بمساحة واسعة من الاهتمام في العقد الأخير من القرن الماضي، إذ شكلت خلفية معرفية لكثير من الدراسات التي شملت موضوعات متعددة كتلك التي تتصل بقضايا الذات والهوية والمرأة.....الخ."[3]،هذا ما يفسر بأن لها القدرة على دمج مناهج وموضوعات بحث واهتمامات إنسانية مختلفة.

"بيد أن البداية الحقيقية لهذه الدراسات كانت مع تأسيس مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة بإنجلترا عام 1964م، إذ كان لهذا المركز الفضل الكبير في توجيه الاهتمام إلى ثقافة

---

[1] حسين حاج محمدي: مدرسة برمنغهام ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، العتبة العباسية المقدسة، بيروت– لبنان، ط1، 2019، ص17.

[2] حسين حاج محمدي: مدرسة برمنغهام ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، العتبة العباسية المقدسة ، ص17.

[3] إسماعيل خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية / واسط، ع 3، ص10

الجماهير وتفاعلها مع وسائل ترويجها وطرائق استهلاكها.[1]"، كحقل علمي معرفي يبحث في بناء التصورات والأفكار النقدية، لتطور الثقافة في شتى سياقاتها.

"فمصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحا جديدا حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في سنة 1981م،في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية والتي تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدنيا والمسائل الإيديولوجية والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة، والحركات الاجتماعية والحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة".[2] وبهذا نجح الغرب بتأسيس هذا المركز العلمي الذي حققت بفضله إنجازات متميزة بنهجها المعرفي ومتفردة بتياراتها الثقافية فكريا وعلميا.

"فالدراسات الثقافية تخصص معرفي وأكاديمي ومنهج تحليل الثقافة من منظور اجتماعي-سياسي أكثر مما هو جمالي وهو مجال حديث العهد نسبيا، حتى في الغرب نفسه."[3]وبالتالي فهي عبارة عن ديناميكية علمية مواكبة لحركات التفكير العلمي والإنساني على وجه الخصوص.

"وشأنها شأن غيرها من قضايا الفكر والمعرفة، ليست جديدة ولعل سماتها عبر التخصصية وطغيان الصبغة التنظيرية عليها ..... وتعرف الدراسات الثقافية نفسها بالعلاقة مع الدراسات الأثنية والأنثربولوجية التي يلعب فيها مصطلح الثقافة، دورا حاسما والدراسات الثقافية تنظر إلى المفاهيم التقليدي سواء في الحقول التي ارتبطت بها أو التي حددتها حتى يتسنى للدراسات الثقافية، نفسها أن تفصح عن نفسها"[4]، فهي لا تدرس الثقافة كحقيقة مطلقة أو كمعطيات علمية

[1] – إسماعيل خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه منهجه إجراءاته، ص10.

[2] آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2003،ص3.

[3] سايموندیورنغ: الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، الكويت، 2015، ص9.

[4] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط3 ،2002 ،ص139.

ومعارف إنسانية فقط، بل تدرسها في سياقاتها التوليدية المستمرة لأفكار والمعاني التي تغذي وجودها.

"والجدير بالذكر أن الدراسات الثقافية باتت اليوم تخصصا هاما في مختلف المراكز العلمية والجامعية بحيث اتسع نطاق النظريات التي تطرح في رحابها وراجت على نطاق واسع في الأوساط العلمية، ولا يختلف في الدور الهام للنظريات التي يطرحها الباحثون والمفكرون في مضمار العلوم الإنسانية، وإذا أردنا استثمار مبانيها بالتمام والكمال لا بد لنا حينئذ من استقصاء الأساليب المعتمدة فيها ومعرفة كافة جوانبها النظرية والبنيوية."[1]، إذ شكلت محورا هاما في اهتمامات مختلف البنى العقلية والفلسفية والجهود التنظيرية.

"كما تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان واستجوبت ممارسات النقد الأدبي، التقليدية وممارسات النظرية الجمالية ولعبت فيها دورا حاسما وهذا ما يجعلها إفراز للنظرية البنيوية وما بعدها تجسيدا لما يمكن أن تفضي إليهما بعد البنيوية في صورتها التقويضية، لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها لكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها."[2]، وذلك عبر مختلف العصور والتحولات المجتمعية وفهم الإنسان وسلوكاته الثقافية، في إطار الثقافة المعاشة وكافة الثقافات المجتمعية السائدة.

"فالدراسات الثقافية نفسها تشكل ثقافي أفرزته ممارسات نقدية، رائدة في الفكر الإنساني ولهذا ليس مستغربا وليس قد حان نقول إن الدراسات الثقافية أخذت أهم استراتيجياتها

من نظريات قائمة وأفادت منها الكثير في دراسة الظواهر كانت خارج منظور تلك النظريات"[3]، ولهذا أسهمت بشكل أكبر وعلى نطاق واسع بإثراء الجهود التنظيرية وأحدثت مراجعات فكرية عديدة.

---

[1] حسين حاج محمدي: مدرسة برمنغهام ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ص9.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص139.

[3] – المرجع نفسه، ص148.

"كما أن الدراسات الثقافية تنظر إلى أنواع مختلفة من النصوص ضمن إطار الممارسة الثقافية أي العمل والإنتاج وتجليات الحياة اليومية للكائن البشري التي تتأثر بأبعاد اقتصادية وبالطبقة والعرق والجنوسة والسياسة والحاجة والرغبة."[1]، أي أنها ترتبط بالإنسان باعتبارها نزعة بحثية تخطت البحث في الظاهرة الثقافية بمختلف تشعباتها.

"وبما أن الدراسات الثقافية تهتم بدراسة الثقافة أو الثقافة المعاصرة من حيث أسسها التاريخية وصراعاتها، فهي تحلل النصوص من زوايا مختلفة وتركز على المعنى الذي تولده النصوص من خلال دراسة شكلها وبنيتها وسياقاتها وأسسها النظرية وهذا يفترض أن الدراسات الثقافية فضفاضة متداخلة الاختصاصات، وتتبع مناهج ومقاربات متعددة منها مثلا ما يتعلق بالنظرية الاجتماعية أو النظرية السياسية والنسوية والاقتصاد السياسي والمتاحف والفن والسياحة ووسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي والأفلام..... وتعنى الدراسات الثقافية بالممارسات والخطب الثقافية، لدى جماعات وأعراق وشعوب وأمم مختلفة صغيرة كانت أو كبيرة مهيمنة أو هامشية"[2]، أي أن مواضيعها تتفاوت وتتعدد بتعدد الثقافة واختلافها فهي تنظر لأنواع متمايزة من النصوص والخطابات سواء أكان مكتوبا أو غير ذلك ضمن إطار الممارسة الثقافية.

"فالنص هنا وسيلة وأداة، حسب مفهوم الدراسات الثقافية فليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة فالنص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايتها المبدئية الأنظمة في فعلها الثقافي في أي تموضع، كان بما في ذلك تموضعها النصوصي وأفضل ما تفعله للدراسات الثقافية هو في وقوفها على عملية إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها"[3]، ومعرفة إنتاجات الثقافة وإفرازاتها وتحليل الخطابات بكل أشكالها ومصادرها الأساسية.

إذن فالدراسات الثقافية هي دراسة بينية تتسم بطابعها الشمولي باعتبار الثقافة شاملة فالدراسات الثقافية تتميز ببعد فكري نقدي، تحليلي يتقصى ويبحث في الظواهر المختلفة التي يغلب

---

[1] سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، الكويت، دط،2015، ص10.

[2] المرجع نفسه ، ص10.

[3] سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان،1971، ص165.

على شاكلتها التشابك والتداخل باعتبارها نتاج تاريخي واجتماعي فلسفي معرفي صادر عن تلاقح تجارب الفرد والجماعة، الذي منطلقه الإنسان هذا الأخير الذي يعتبر بمثابة الدعامة المتكونة من منطلقات اجتماعية أنثروبولوجيا نفسية إيديولوجية وهذا كله يجعل الظاهرة الثقافية تفتح أفاق أمام الإنسان، وهذا ما يؤدي إلى تعدد الاختصاصات التي تؤول إلى تحليل ظواهر الثقافية .

"كما تعد الدراسات الثقافية بمثابة الأساس المعرفي الذي أسهم في تشكيل معالم النقد الثقافي هذا الأخير الذي اشتهر بوصفه مبحثا حيويا، داخل الدراسات الثقافية لذلك لابد على الباحث أو الدارس التفريق بين كل من(النقد الثقافي) من جهة و(الدراسات الثقافية)من جهة أخرى."[1] وذلك لكونهما تناولا مواضيع ذات طبيعة ثقافية والذهنية والفكرية على اختلاف المجتمعات التي أنتجتها.

وقد حاول سمير خليل في كتابه دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي في تلخيص بعض الفروقات منها:

1/"الخطاب في النقد الثقافي يكون جماهيريا ومقبولا ومستهلكا على الأغلب بينما الدراسات الثقافية لا تميز هذا عن ذاك فقد يكون الخطاب نخبويا وليس جماهيريا ولكنها تقوضه وترفض سياقاته وأنظمته بقوة.

2/النقد الثقافي يتعامل مع نسق مضمر ما ورائي لا يظهر على سطح النص أو الخطاب بينما تهتم الدراسات الثقافية بظواهر ثقافية لها حضور في الخطاب أو النص فيها نسق ثقافي ظاهر.

3/"هناك أدوات شبه إجرائية في النقد الثقافي وهو يبحث عن النسق المضمر والعيوب النسقية لخصها عبد الله الغذامي بالجملة الثقافية والتورية الثقافية وغيرها وذلك لا وجود له في الدراسات الثقافية.

[1] سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص167.

تهتم دراسات الثقافية بالسياقات الثقافية المنتجة وأبعادها المعرفية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية بينما النقد الثقافي لا ينشغل بذلك كثيرا".[1]

4/"فالفرق بين مصطلحي(الدراسات الثقافية) و(النقد الثقافي) هو كالفرق بين مصطلحي الدراسات الأدبية والنقد الأدبي الأول يعني حقول الممارسة النقدية ومناهجها والثاني يعني الممارسة نفسها.

وما الفصل بينهما إلا لغرض التنظيم المنهجي والتوسع بالمفاهيم أو التفريق بين الدراسات الثقافية عموما وبين تلك الموضوعة بقصدية النقد الثقافي وبصورة عامة يمكن القول: إن مصطلح الدراسات الثقافية يطلق أحيانا على مجمل الدراسات الوظيفية والتحليلية والنظرية والنقدية بينما يشير مصطلح النقد الثقافي إلى هوية المنهج الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية فيحاول استكشاف أنساقها المضمرة غير واعية[2]"، كون الدراسات الثقافية أسهمت في ظهور قضايا وإشكالات بارزة شغلت الساحة النقدية، باعتبارها ثورة منهجية على المناهج النقدية الأدبية التقليدية كما أنها سلطت الضوء على الخطابات الهامشية المضادة للخطابات المركزية، ومن هنا تحديدا ظهرت بوادر النقد الثقافي أي أنه جاء من رحم الدراسات الثقافية ويمكن القول عنه، بأنه من الإفرازات الفكرية للدراسات الثقافية تحت لواء الفكر ما بعد الحداثي.

5_مفهوم النسق الثقافي:

"لقد أضحى النسق عنصرا هاما في العلوم المعرفية الحديثة وقد اكتسب هذه الأهمية حين غزى مجال الفلسفة واللسانيات والسيميائيات والنقد الثقافي وغيرها... وغزى النسق الثقافي مجال النقد الثقافي وأصبح عنصرا هما من عناصر التحليل الثقافي[3]"، كون الممارسة الثقافية

[1] إسماعيل خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية / واسط، ع 3، ص11.

[2] المرجع نفسه ،ص11.

[3] عبد الدايم عبد الرحمان: النسق الثقافي في الفكر البلاغي العربي، مذ كرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص لغة وأدب عربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو،سنة2019،ص09.

تتخلل النشاط الإنساني بكافة أصعدته والتي ينجم عنها تغييرا وتحولا وبذلك ينطوي المجتمع على أنساق ثقافية.

"فقد تعددت مفاهيم النسق الثقافي بتعدد المرجعية المعرفية لصاحب التعريف وكذلك الحقل المعرفي الذي ينطلق منه"[1]، نتيجة اختلاف المنظورات والتصورات الفكرية التي أنتجته.

"ولهذا يتعذر بالضبط تحديد اللحظة التي ولد فيها هذا المفهوم ولكن ما هو في الحكم المؤكد أن هذا المفهوم من ناتج حقلين أساسيين هما الأنثروبولوجيا والنقد الحديث وتحديدا من نتاج التداخل الثري بين هذين الحقلين في فكر الأنثروبولوجيا الأمريكي المعاصر كليفوردغريتس ومفهوم النسق الثقافي ليس جديدا جدة مطلقة ففي الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع كما في النقد الحديث جرى استخدام مفاهيم قريبة من هذا المفهوم."[2]، باعتبار الدراسات النقدية تعنى بتحليل الخطابات بكافة سياقاتها ومنطلقاتها المنبثقة منها.

و"يجري استخدام كلمه (النسق) كثيرا في الخطاب العام والخاص وتشييع في الكتابات لدرجة قد تشوه دلالتها وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف معجم الوسيط وقد تأتي في مرادفه المعنى لمعنى البنية (Structure)أو معنى النظام (System)حسب مصطلح دوسوسير واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق"[3]، على اختلاف تصوراتهم ورؤاهم النقدية والفكرية والفلسفية التي اهتمت بتحليل الخطابات والنصوص.

"وأول تعريف للنسق الثقافي نقرأه في دراسة "لعبد الفتاح كليطيو" عن المقامات الصادرة عام 1993م حيث عرفه بأنه مواضعة اجتماعية، دينية أخلاقية إستيتيقية تفرضها في لحظة معينة من

[1] عبد الدايم عبد الرحمان: النسق الثقافي في الفكر البلاغي العربي ، ص35.

[2] نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2004، ص92.

[3] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي في قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص76.

تطورها الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[1]، كون العملية التواصلية تستدعي الممارسة التأويلية التي تقتضي التحليل والتفسير والتقصي.

"فالنسق الثقافي نسق تاريخي أزلي راسخ أي أنه ليس طارئا وإنما هو مغروس فينا إذ هناك نوع من الجبروت الرمزي ذي الطبيعة جمعية وليست فردية وهذا النسق يتوسل بالجمالي ويتخفى وراءه فتمرر الأنساق الثقافية عبر الأجيال من دون نقد ووظيفة النقد الثقافي فيفضح ذلك النسق وهتك أسراره.[2]" ومعرفة خباياه ومؤداه التعبيري والفكري والغاية منه

"كما نجد النسق عند (ميشيل فوكو) مجموعة من العلاقات تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط فيما بينها أو هو فكر قاهر وقسري مغفل الهوية، وهو أيضا بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلالها يفكرون"[3]، كون المجتمعات على اختلافها تواجه موجات التغيير والتحول في بنيتها الفكرية والثقافية التي تتغير مع تغيرات العصور والأزمنة.

"وبهذا ينفتح مفهوم النسق في نظرية النقد الثقافي على مجالات عدة منها علم الاجتماع وعلم النفس والسياسة والتاريخ وغيرها من المجالات الإنسانية وينال اهتماما كبيرا

في المقاربات التحليلية للنصوص باعتباره ذا قيمة مركزية ينبني عليها الخطاب النقدي

في الممارسة الإجرائية للنقد الثقافي.[4]" التي أساسها تفحص الخطاب وتحليله في سبيل الكشف عن الشيفرات والمدلولات في البناء النصي.

---

[1] أحمد موسى ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2014، ص28.

[2] سمير خليل: فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، رفع بواسطة طارق زياد، ط3،ص19.

[3] أحمد موسى، ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص21.

[4] سالم بن سليليح: النسق المضمر وفعالياته التأويلية في نظرية النقد الثقافي قراءة في تجربة عبد الله الغذامي مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية , جامعة برج بوعريريج ,مجلد2,ع2,جوان 2021، ص16

"فلأنساق الثقافية حسب (غريتس) هي مجموعة من ميكانيزمات الضبط والتحكم مثل الخطط الوصفات [الغذائية أو الطبية] والتعليمات وهو ما يسميه مهندسو الحاسوب [البرامج]للتحكم في السلوك ولتنظيم العمليات الاجتماعية والنفسية وبالقدر الذي تزودنا الأنساق الوراثية بقوالب لتنظيم العمليات العضوية.[1]" معتمدة على النسق كآلية نقدية إجرائية لتفحص على ما ينطوي عليه الخطاب.

"وقد ركز عبد الله الغذامي لتأسيس مفهومه عن الأنساق الثقافية من حيث هي آليات الهيمنة من خطط وقوانين وتعليمات الطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرنامج في علم الحاسوب ومهمتها هي التحكم بالسلوك بمعنى أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجمالية أي أن الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر ويعمل الجمال على التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع."[2]من خلال البناء النصي الظاهر والتوليفات اللغوية التي بواسطتها تتسرب المعاني، داخل الخطاب غير المعاني الظاهرة والتي تستوجب علينا الغوص في غمارها وفهم مدلولاتها التي يحملها النص.

"والمقصد هو أن كل خطاب يحمل نسقين أحدهما واع والآخر مضمر وهذا يشمل كل أنواع الخطابات الأدبي منها وغير أدبي، غير أنه في الأدب أخطر لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة.[3]" فالنسق الثقافي يركز على ما يضمره الخطاب وراء قناع اللغة الأدبية والجمالية كاشفا عن التمثلات الثقافية والمعرفية.

---

[1] إسماعيل خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية / واسط، ع 3، ص16.

[2] سالم بن سليليح: النسق المضمر وفعالياته التأويلية في نظرية النقد الثقافي قراءة في تجربة عبد الله الغذامي ص16.

[3] عبد الله الغذامي، عبد النبي إصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي ؟، دار الفكر، بيروت–لبنان، ط1، 2004،ص31–32.

وعلى هذا الأساس ينبني النقد الثقافي كطرح جديد ومغاير تماما للطروحات النقدية التي تحلل الخطابات الأدبية، مستعينا بالنسق الثقافي كآلية للتفحص والبحث في مكنونات الخطاب الذي أساسه اللغة هذه الأخيرة، التي يفتش فيها النقد الثقافي عن عيوب نسقية بعيدا عن خصائصها الجمالية والبلاغية.

الفصل الأول: الفكر ما بعد الحداثي والرواية

المبحث الأول: خصائص الفكر ما بعد حداثي

المبحث الثاني: سمات الكتابة ما بعد الحداثية

المبحث الثالث: الرواية السيرذاتية وخصائصها الفنية

المبحث الأول: خصائص الفكر ما بعد الحداثي

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من أكثر المصطلحات التباسا وإثارة حيث تضاربت حوله أراء الدارسين والمنظرين والنقاد، نظرا لتعدد مدلولاته واستخداماته وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض الميثافيزيقا الغربية وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي كالهوية واللغة والعقل والأصل...الخ مستخدمة في ذلك آليات التشكي والتغريب والاختلاف كاسرة قيود التقليد وما هو متعارف عليه والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل التناص ومحاربة لغة البنية والانغلاق مع العمل على فضح المؤسسات المهيمنة والاهتمام بكل ما هو هامشي.

1_مفهوم الفكر ما بعد الحداثي

يشير مصطلح ما بعد الحداثة عموما حسب إيهاب حسن بقوله: "ينبغي أن نفرق بداية بين ما بعد الحداثة (post-modernise) كمصطلح يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة وما بعد التحديث(post-modernitè) كحقبة زمنية يمر أو مر بها الغرب، نتيجة لبعض المتغيرات التي لحقت بعملية التصنيع والإنتاج وارتباط ذلك بتنامي وتضخم المنظمات الرأسمالية العالمية"[1] فهناك فرق بين كل من هذه المصطلحات.

فنجد مصطلح ما بعد التحديث أيضا وهو: "ما بعد التحديث يشير إلى الفترة التاريخية أو المدة الزمنية أما ما بعد الحداثة فيشير إلى أسلوب أو طريقة التفكير أو الحركة الفكرية والثقافية التي انبثقت من هذا الوضع التاريخي الذي يطلق عليه ما بعد التحديث وتشير البادئة post في مصطلح post-moderniseme في الإنجليزية أو الفرنسية، إلى ما يأتي "بعد" كلازمة تعبر عن الزمان كأن نقول ما بعد الكلاسيكية ما بعد الرومانسية ما بعد البنيوية...الخ، غير أنها لا تتوقف عند العلاقة الزمنية ولكن تتجاوزها للعلاقة الفكرية إذ تشير إلى ترك الإطار أو

[1]-إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، ص6.

النموذج(البيرادايمparadigme) السابق عليها"[1]، ولرسم الحدود قصد التمييز بين المصطلحين انطلاقا من الاختلاف الفكري التي تقوم عليه والفارق الزمني الذي تظهر فيه.

"فأحيانا يطلق على مصطلح **ما بعد الحداثة** تعبير(ما بعد البنيوية) بالإنجليزية (post–structuralisme) باعتبار أن الفلسفات ما بعد الحداثة، قد ظهرت بعد ظهور وسقوط (الفلسفة البنيوية) ويكاد مصطلح ما بعد الحداثة يترادف ومصطلح التفكيكية وللتميز بينهما يمكن القول أن ما بعد الحداثة، هي الرؤية الفلسفية العامة أما التفكيكية فهي بالمعنى العام أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة فهي تقوم بتفكيك الإنسان كما أنها منهج لقراءة النصوص يستند إلى هذه الفلسفة ويجب ملاحظة أن اصطلاح ما بعد الحداثة يكتسب أبعادا مختلفة بانتقاله من مجال لآخر فمعنى ما بعد الحداثة في الهندسة المعمارية يختلف من بعض الوجوه معنا في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية."[2]، فإذن نرى أن هذا المصطلح تم تداوله واستخدامه في مجالات عدة إذ يقتضي علينا أن ندرك معناه وأصله الذي أتخذ منه "فلقد ارتبطت ما بعد الحداثة في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي بتطور الرأسمالية الغربية اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وثقافيا.

كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام حيث جاءت ما بعد الحداثة كرد فعل على البنيوية والمقولات المركزية الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاستغلال كما استهدفت ما بعد الحداثة تقويض الفلسفة الغربية وتعريتها وتفكيكها، لتظهر مرحلة جديدة هي ما بعد الحداثة والتي يعد من أهم إتجهاتها الجمالية (التفكيكية) "[3]، لأجل تحطيم مركزية المعنى الذي طغى على النصوص والخطابات في فترة الحداثة.

---

[1] إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، ص6.

[2] عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط3، 2010، ص81.

[3] أحلام حسن عسيري: الحداثة الغربية من النشأة إلى ما بعد الحداثة وما بعد الحداثة وامتدادها في الفكر العربي المعاصر(دراسة تحليلية نقدية)، مجلة كلية الشريعة والقانون، ع24، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، 2022، ص266.

"ومن ناحية أخرى فقد أستخدم مصطلح ما بعد الحداثة للإشارة إلى مفاهيم عديدة عن الحقبة الحديثة، التي تمتد من عصر النهضة الأوربية وحتى عصرنا الراهن على الرغم من أن اللفظmodern في الإنجليزية مشتق من كلمة تعني الأن أو اليوم ليس هذا فحسب وإنما أستخدم المصطلح حسب مفاهيم عديدة لمعنى الحداثة modernity في الفنون والعمارة لمعنى التحديث modernisationفي مجال التطورات الاقتصادية والتكنولوجية التي شهدها القرن التاسع عشر إبان التوسع الصناعي والرأسمالي الذي صار يعد سمة المجتمعات الحديثة وثمة مفاهيم أخرى تقوم على التعريف الدقيق لمفهوم ما بعد الحداثة على أساس (نقد) الحداثة أو إصلاحها."[1]، لهذا نراه يترادف مع مصطلح ما بعد البنيوية ويرتبط به باعتبار مؤداهما نفسه إذ جاءت ما بعد الحداثة، كرد فعل يقاوم المقولات السلطوية والمركزية الحداثية.

فنجد "منظرو ما بعد الحداثة يعرفونها على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تخلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه ولهذا يرى منظرو ما بعد الحداثة، أن جزاء كثيرا من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة."[2]، وهذا يرجع لارتباط الجانب الثقافي بالجانب الاجتماعي وهذا ما أنتج فكر ما بعد الحداثة بكافة معاييره النظرية والعلمية.

"كما يتعين اعتبار ما بعد الحداثة بمثابة رفض لكثير إن لم يكن معظم اليقينيات الثقافية التي بنيت عليها الحياة في الغرب عبر القرنيين الماضيين وقد وضعت موضع الشك والتساؤل والالتزام الغربي بما يسمى "التقدم الثقافي" (وأنه يجب على الإقتصادات مواصلة النمو وأن تحافظ نوعية الحياة على التحسن إلى ما لا نهاية إليه) كما شككت كذلك في النظم السياسية التي عززت

[1]– أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 2010، ص127.

[2]–سعد البازعي: ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 2002م، ص224.

هذا المعتقد، وكثيرا ما يحيل أنصار ما بعد الحداثة إلى "مشروع التنوير" الذي يعني الإيديولوجية الإنسانية اللبرالية التي هيمنت على الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر ويوجه أنصار ما بعد الحداثة انتقادات ثابتة لتعميم النظريات التي يطلق عليها الفيلسوف "**جان فرانسوا ليوتار**" الروايات أو السرديات الكبرى grand narratives أو في ما وراء السرديات، metanarratives كما أن نظرتهم تتسم بمعاداة السلطوية و الانتقال من الحديث إلى ما بعد الحديث."[1]، ومن هذا المنطلق نشأ الفكر ما بعد الحداثي انطلاقا لرفض أفكار ومقولات الحداثة التي سيطرت على المجتمع وحكمت جميع ميادينه الاقتصادية والثقافية والفكرية والسياسية...الخ.

"وحينما نطبق هذه الحجة على الحداثة ينتج عن ذلك أنه الحداثة ولا المسماة ما بعد الحداثة يمكن تحديدها وتعريفها ككينيات تاريخية مرسومة بدقة وأن الثانية تأتي دوما بعد الأولى يلزم القول على العكس أن ما بعد الحداثي متضمن سلفا في الحداثي بحيث إن الحداثة الزمنية الحديثة تحتوي في ذاتها إفراطا في الاندفاع إلى التجاوز حالتها إلى حالة أخرى وليس هذا التجاوز فقط ولكن انحلالها فيها (أي في الحالة الجديدة) في نوع من الاستقرار الأخير...إن الحداثة تحمل في تكوينها وفي أحشائها وبدون توقف ما بعد حداتها ما يتعارض مع الحداثة."[2]، فمن رحم الحداثة ولدت ما بعد الحداثة التي جاءت كرد فعل لها.

ولهذا فإن: "أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره

[1] –ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة(ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي) تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي لترجمة، القاهرة، ط1، 2011، ص8.

[2] – جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2016.

من قيوده، وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا"[1]، وشجعت على التعبير بطلاقة بعيدا عن كافة أشكال الكبت والتسلط.

"فما بعد الحداثة هو نوع من الثقافة يعكس بعض التغيرات البعيدة المدى بأسلوب فني سطحي غير شمولي، وبلا ركيزة فهو أسلوب لعوب ومشتق ومتعدد وانتقائي يطمس الحدود التي تفصل بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية وأيضا بين الفن والتجارب الحياة اليومية."[2]، فهو يميل إلى ما هو هامشي وشعبي في فكر الحداثة وينتفض بجعله ظاهرا وفي نفس منزلة ما هو ثقافي وجماهيري، كونه ينطوي على حقائق مغيبة في المقولات المركزية التي احتفى بها الفكر الحداثي.

لهذا نرى أن ما بعد الحداثة تسعى "إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والإنفصامية ولغة السوق والتجارة، كما حاربت وتحارب العرف والتقليد الثقافي بكل أشكاله واهتمت بأشكال التعددية اهتماما شديدا كأقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية، وأهم مبررات إعادة تعريف الخطاب الثقافي ودراسته ولذلك احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة، كما رفضت الفصل بين الحياة والفن حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل وتحارب المعاني الثابتة"[3]، كونها تقوم على الاستقرار والتقويض والاختلال وكسر سلطة الأنموذج قصد تهديم المقولات الحداثية التي تنص على المعاني العقلية الثابتة.

---

[1] – سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص 227.

[2] – تيري إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، د. ط، 1996، ص7–8.

[3] – سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص225.

" ويعود استخدام المصطلح أول مرة بحسب **إيهاب حسن** إلى الاسباني **فيدر يكو ديأونيس،** وذلك في كتابه "**مختارات من الشعر الاسباني والأمريكي**" الصادر عام 1934 ثم التقطه **دودليفيتس** في كتابه "**مختارات من الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر**" عام 1942 وكان كلاهما يشير إلى رد فعل ثانوي على الحداثة قائم في داخلها يرى **حسن** إذن أن المصطلح نشأ في حقل النقد الأدبي ثم وظف في حقول معرفية أخرى كالفلسفة والاجتماع والسياسية والتحليل النفسي واللغويات والدين...الخ."[1]، وبذلك يعنى مصطلح ما بعد الحداثة باستعمالات عدة وفي مجالات مختلفة وهذا ما يحيلنا إلى تداولية هذا المصطلح.

"لكن المؤكد أيضا وهو ما يشير إليه **حسن** أن المصطلح اكتسب مدلولا لأول مرة في كتاب فيلسوف التاريخ الانجليزي **أرنولد تونبي "دراسة التاريخ"، (a study of history)**عندما استخدمه ليشير إلى ثلاث خصائص رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين منتصف القرن العشرين وهي اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية بسبب البرجوازية في التحكم بالتطور الرأسمالية الغربية منذ نهاية ق 19، وحلول الطبقة العاملة الصناعية محلها وهو ما رآه انقلابا بل انحطاطا للقيم البورجوازية التقليدية."[2]، ليكون ظهور هذا المصطلح في بيئة يشوبها الاختلاف والتباين الطبقي والثقافي في المجتمع الغربي.

مع أن " الجدل بشأن مفهوم ما بعد الحداثة بدأ في عقد الستينيات، العقد الذي يصفه **هويسنز** بالخط الفاصل العظيم في النقدين الأدبي والثقافي في أمريكا فقد امتد هذا الجدل إلى حقول معرفية أخرى وقد أعلن **تشارلز جينكس،** وهو أحد المنظرين الأساسيين لما بعد الحداثة في فن العمارة وأن المصدر الأساسي الذي استقى منه فهمه النظري لمفهوم ما بعد الحداثة هو النقد الأدبي... ويصادف رأي **جينكس** ما ذكره **جان فرانسوا ليوتار** في كتابه "**الوضع ما بعد**

[1]– إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحداثة، مجلة مؤمنون بلا حدود، تر: بدر الدين مصطفى أحمد، جامعة أكدال المملكة المغربية، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، الرباط، 2016، ص6.

[2]– المرجع نفسه، ص7.

الحداثي" (1979) "[1]، نظرا لاتساع استخدامات المصطلح وانتقاله من دائرة تداوله في عدة مجالات إلى الدائرة المعرفية والعلمية.

وقد "بدأت ثقافة ما بعد الحداثة في **سبعينيات القرن العشرين** بعد التغييرات التي طرأت على الساحة الفكرية الفرنسية، نتيجة انتفاضة الطلبة في مايو 1968 تتلاقى مع المشروع الفرنسي ما بعد البنيوي، وبمعنى أدق تجد المناخ النظري الملائم لها من خلال أعمال **رولانبارت** و**فوكو** و**جيل دولوز** و**جاك داريدا** و**جاك لاكان**، وسيكون هذا التلاقي هو البداية الحقيقية لما عرف بحركة ما بعد الحداثة الفلسفية وفي عام 1979 يصدر كتاب **جانفرانسوا ليوتار** " **الوضع ما بعد الحداثي** " الذي يعد البعض البيان النظري الأول لحركة التي لا يجمعها اتجاه واحد، وإن كان يجمعها بعض الخصائص المشتركة التي حاول **ليوتار** تكثيفها في كتابه."[2]، لإبراز الحد الفكري الفاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة وذلك راجع لظهور التغيرات الثقافية والتي أسهمت في خلق إنتاجات فكرية التي كانت اللبنة الأساسية التي بني عليها فكر قائم بذاته.

" وفي **ثمانينيات** يستمر الإنتاج الفكري، لمنظري التيار **(فوكو، دولوز، ليوتار داريدا، إيهاب حسن)** غير أن المصطلح يظهر بقوة أكثر في ميدان علم الاجتماع في **فرنسا** مع **جان بودريار** وفي **بريطانيا** لدى **سكوت لاش** وفي علم اجتماع ما بعد الحداثة ولدى **أنتوني جيندز** في نتاجات الحداثة، الذي يقترح فيه مفهوم " الحداثة الجذرية " بديلا ل "ما بعد الحداثة"[3]، فنرى أن المصطلح تعدى استخداماته المعتادة من علم العمارة إلى منتقلا ومتداخلا مع علوم ومعارف فكرية أخرى منها علم الاجتماع.

" وفي ظل تنامي المفهوم وتشبعه وتداخله مع مصطلحات أخرى عديدة كما "بعد التصنيع" و"ما بعد الاستعمار" ظهر تيار مناهض بقوة لتيار ما بعد الحداثة يستند في بنيته المضادة على

[1]– إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحداثة، ص8.

[2]– المرجع نفسه، ص8.

[3]– المرجع نفسه، ص8.

الإرث العقلاني الحداثي داعيا إلى تصحيح مسار الحداثة بوصفها مشروعا لم يكتمل بعد، وأن هذا التصحيح لا يستدعي أبدا تقويض المشروع الحداثي المبني على أسس العقلانية ويتزعم هذا التيار الفيلسوف الألماني **يورجن هابرماس** المنتمي إلى **مدرسة فرانكوفونت** وبالإضافة إلى **هابرماس** هناك مجموعة من النقاد الماركسيين الذين وجهوا كل طاقاتهم وإنتاجهم الفكري لمناهضة تيار ما بعد الحداثة مثل: **تيري إيجلتون، ديفيد هارفيفريدريك جيمسون** وما زالت إنتاجاتهم الفكرية حتى الآن تدور في هذا السياق"[1]، والتي أسهمت بنسبة كبيرة في مناهضة ورفع القيم الفكرية لما بعد الحداثة وأرست دعائمها ومقولاتها النظرية.

كما نجد أن "ما بعد الحداثة أمنت بأن ما مستبعد أو مخفي أو مستور أو مرذول أو تافه في الفكر البشري بصورة عامة، قد يكون ذو قيمة استكشافية أكثر ما تحمله المعاني الظاهرة والعلنية بكثير بل جرى التأكيد على كل ما هو هامشي باعتباره المعبر الحقيقي عن النشاط الإنساني المكبوت والمنسي والمغيب، وكأن تأثير **فرويد** بان واضحا في هذه النقطة بالذات."[2]، وهذا من منظور نفسي ذلك أن الخطاب الهامشي أو الشعبي يحمل بين طياته دوافع ثقافية وفكرية وإنسانية ويسقط مركزية المعنى وثباته.

"...وبمعنى أخر تعني ما بعد الحداثة وجه من وجوه الحرية الجديدة، إنها نسف لأسس وأصول ومبادئ، كل ما هو معطى أولي أو غيبي أو ما ورائي أو متعالي تنسفها كلها من أجل تفكيكها والحفر في طبقاتها وطياتها لكشف حقيقتها وتعرية اختلافاها وإظهار تناقضها وتبيين تشتتها، أنها تعنى بالجزيئات بعدما ظهر أن الكليات تفسر الواقع على أنه تمثلا للغيب وبهذا فإن تفسيرها هذا قد أدى إلى الوصول إلى مبادئ وأسس زائفة حاولت ما بعد الحداثة إظهار تفاهته"[3] فهي في محورها تقوم على الكشف والإظهار والتفكيك وتشريح الخطابات المركزية، التي تفرض

[1] – إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحداثة ، ص8.

[2] – حسين يوسف: ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016،ص19.

[3] – المرجع نفسه، ص19.

على المجتمع الامتثال والانصياع لنمطية فكرية واحدة بينما الفكر ما بعد الحداثي يعطي الحرية الفكرية التي تجعل العقل البشري ينتج رؤى جديدة مسعاها تغيير الواقع المفروض، وإبداع عالم تصوري يدقق في التفاصيل ليستنبط كل مستور متخفي وراء الزيف الظاهر في الخطابات الحداثية.

2_ مميزات الفكر ما بعد الحداثي

لعل هذا يساعدنا –إلى جانب ما عرضناه سابقا– إلى وضع السمات العامة لما بعد الحداثة والتي نجدها على النحو التالي:

– إن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة غربية بالدرجة الأولى وهي نتاج الحياة الصناعية والتقدم التكنولوجي الهائل، الذي حقق طفرة غير مسبوقة في مجال المعلومات والاتصالات في الغرب وعلى الأخص عقب الحرب العالمية الثانية التي أرتكب خلالها من المذابح والفظائع مالا يمكن وصفه.

– إن ثقافة ما بعد الحداثة ترفض الأنساق المغلقة لأفكار والمفاهيم والفلسفات والإيديولوجيات، التي تدعي تفسير أو تبرير كل شيء فالأنساق المفتوحة هي بديل الأوحد والواقعي لإنسان ما بعد الحداثة.

– إنسان ما بعد الحداثة يعمل على، التأقلم مع العلوم والتكنولوجيا المهيمنة على وجوده دون أن يثق أو يتوقع أنه بإمكانها أن تحقق له آماله في الرفاهية.

– لا بد لإنسان ما بعد الحداثة أن يتكيف أيضا مع الأخر المختلف معه ثقافيا دون أن يكون هذا مدعاة لتشييد نموذج حضاري وحيد، وعلى أن يحتفظ كلاهما في نفس الوقت باختلافه

في إطار التفاهم المشترك"[1]، فما بعد الحداثة تعارض مبدأ الامتثال والرضوخ وفي المقابل تجعل الحرية والانفتاح والاتساق الفكري قصد التخلص من أوهام وسيطرة الأفكار الحداثية وزعزعة سلطتها المفروضة.

-" ثقافة ما بعد الحداثة ترفض المعايير الترنسندنتالية والمفارقة، أو التي تدعي لنفسها القدرة على الحكم والاختيار بين القيم المختلفة.

-لا أحد يمتلك الحقيقة المطلقة أو معرفة جوهر الأشياء.

-إن الاتفاق بين الناس أفضل من معرفة الحقيقة."[2]، باعتبار الحقيقة محور التجربة الإنسانية ومنطلق لرؤى التي يحتكم إليها الإنسان ويرجع إليها.

-" ثقافة ما بعد الحداثة تضع الإرادة و الحرية الإنسانية على سلم الأولويات قبل العلم.

- ثقافة ما بعد الحداثة تعطي الديموقراطية الأسبقية على الكفاءة العقلية وتؤكد أن المصير الإنساني فوق كل الاعتبارات.

- ترفض ثقافة ما بعد الحداثة الخطابات الكلية التي تقوم بعمليات توحيد مستمرة لما هو متعدد.

- الاختلاف والصيرورة من سمات ثقافة ما بعد الحداثة، فإذا كنا قد تحدثنا عن الاختلاف من قبل فإن وظيفة الصيرورة تكمن في التحري عن كل نموذج صوري للحقيقة"[3]، ودمج العقل والتجربة في استخلاص الحقائق وذلك انطلاقا من الاختلاف بين الواقع والفكر.

---

[1]-مجدي عبد الحافظ : نحن بين الحداثة وما بعدها، قضايا فكرية الفكر العربي بين العولمة و الحداثة وما بعد الحداثة، ع29، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، 1999، ص 275-276.

[2]- المرجع نفسه، ص 276.

[3]- المرجع نفسه، ص276.

– " فيلسوف ما بعد الحداثة هو الذي ينتج المفاهيم، والتي لا توجد في الواقع إلا بعد إنتاجها في حركة صيرورة دائمة ومتصلة.

– تستبعد ثقافة ما بعد الحداثة أن يكون هناك ما يطلق عليه ثقافة المركز لإيمانها بإيجابية وإبداعية، الاختلافات بين البشر.

– يرتكز تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصبغة الإنسانية للحياة على الأرض، بحيث يتعامل إنسان ما بعد الحداثة مع كل متناقضات التي تتجاذبه (المذاهب، الشمولية، التفتت والتوحد الفقر والسلطة).

– يعد تيار ما بعد الحداثة وليد الوعي شديد الاتساع الذي أنجزته التكنولوجيا باعتبارها حجر الأساس في المعرفة الروحية للقرن العشرين من هنا أصبح الوعي عبارة عن معلومات والتاريخ عبارة عن أحداث.

– يتبدى تيار ما بعد الحداثة في انتشار اللغة كمقوم إنساني وفي غلبة الخطاب والعقل"[1] هذا الأخير الذي هو أساس الاستنباط للحقائق ومعرفتها من خلال التناقضات والاختلافات التي يدركها الإنسان فيرفضها وينقلب ضدها ويحاول كسر نمطية الأنساق المغلقة واستبدالها بأنساق مفتوحة التي من خلالها يمكنه التحرر بفكره.

– " توحي ما بعد الحداثة بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع.

– يتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة المرحة الطموحة والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة، لتكوين خطاب مؤلف من شظايا أو تكوين إيديولوجية التصدع التي تعمد إلى الحل والفض وتستنطق الصمت.

[1]– مجدي عبد الحافظ : نحن بين الحداثة وما بعدها ، 276.

– فقد إنسان ما بعد الحداثة ما اعتبره دعاتها أوهامه أوهام التقدم، ووهم العلم بكل شيء ووهم السيطرة على الطبيعة.

–أهم ما يميز ما بعد الحداثة أنها تعني استحالة التحدي

[1]، والانفلات عن كل ما هو مألوف ومتعارف عليه في الخطاب الحداثي وتشظية معالمه الظاهرة.

" وكذلك من أبرز خصائص هذه الحداثة الجمالية، التأكيد على الانطباعية بنقل انطباعات الفنان الخاصة وتسجيلها لا النقل الموضوعي لأشياء والتأكيد على النزعة الذاتية بالابتعاد عن الموضوعية، والتركيز على الأشكال المتشظاة والمشاهد المتقطعة والاعتباطية وضبابية التميز بين الأشكال الفنية والأدبية، باختلاطها بعضها ببعض والاتجاه نحو الانعكاسية ورفض التقاليد الجمالية السائدة والميل نحو الابتكار والتجديد والتلقائية ورفض التفرقة بين ثقافة شعبية عامة وأخرى خاصة"[2] وجعل كل من ما هو شعبي وهامشي في منزلة المتعالي و الثقافي قصد التوجه نحو الانفتاح الرؤيوي، وخلق تصورات منحاها الدقة ورفض المركزية لأجل وضع مقولات فكرية تتماشى مع الواقع الإنساني ولا تتعارض معه.

إذن ما بعد الحداثة هي حركة فكرية، جاءت كرد فعل على الفكر الحداثي الذي ساد المعرفة الفكرية والإنسانية في عصر النهضة والذي أساسها تحطيم السرديات الكبرى والتشكيك بها ورفض الواقع الموضوعي والميل نحو الوعي الذاتي، قصد كسر التقاليد الفكرية السائدة وجعل في مقابلها نظريات وتيارات ومدارس فلسفية وفكرية وأدبية ونقدية لأجل تقويض الميثافيزيقا الغربية، مستخدمة في ذلك آليات التشكيك والاختلاف والتشتيت من أجل مناهضة أفكار ورؤى جديدة وكسر القيود والانفلات من النمطية والعمل على تطوير تقنيات أخرى كالحوار والانفتاح عن البنى والأنساق المغلقة التي فرضتها مقولات الحداثة.

[1] مجدي عبد الحافظ : نحن بين الحداثة وما بعدها، قضايا فكرية الفكر العربي بين العولمة و الحداثة وما بعد الحداثة: ص276.

[2] حسين يوسف: ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص18.

المبحث الثاني: سمات الرواية ما بعد الحداثة

تعد رواية ما بعد الحداثة بمثابة تمثيل للفكر ما بعد الحداثي، وذلك لاتخاذها أساليب سردية مغايرة لأساليب التقليدية التي عرفتها الرواية الحداثية، وذلك بكسرها للنمطية التي فرضتها السرديات الكبرى والمقولات المركزية واستبدالها بالسرديات الصغرى التي هي نصوص وخطابات مقاومة، ذات فضاء تجريبي مفتوح.

كما "يعد مشروع ما بعد الحداثة واحدا من تلك الاتجاهات التي أسهمت في تغيير الاشتراطات المفاهيمية التي عولت عليها الحداثة، وعوضتها بمفاهيم جديدة تتوافق والعالم الجديد وفي حدود الأثر الأدبي عملت مناهج ونظريات ما بعد الحداثة على تغيير خارطة القواعد التي نصبت نفسها كسلطة مركزية، في ظل سيطرة مركزية الحداثة ووجهتها باتجاه آخر يتنافى مع الحداثة وأفكارها وأسسها التي كانت تنادي بها."[1] كما وضعت بينها وبين الحداثة حدود ظاهرة أساسها الاختلاف والتباين والتمايز الفكري و التصوري.

" فقد ساعدت شكوك ما بعد الحداثة الفلسفية حيال العلاقة الوصفية الدقيقة بين اللغة والعالم في ظهور نوع من الفن، بدءا من الرواية الفرنسية الجديدة وانتهاء بأدب الواقعية السحرية، فقد ظهرت إنتاجات روائية من رحم فكر ما بعد الحداثة تم التعبير من خلالها عن الأحوال والوقائع خلال تلك الفترة."[2]، لاعتبار الرواية الجنس الأدبي الأكثر تعبيرا عن دوافع ومختلجات الإنسان وواقعه الثقافي والسياسي والاجتماعي.

[1]–مصطفى عطية جمعة : ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات– الوطن – الهوية) ،الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011،ص7.

[2] –كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: نيفين عبد الرؤوف، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016، ص73.

"وتعكس أعمال ما بعد الحداثة المماثلة تناقضا شديدا مع الأعمال الأدبية الحداثية بما فيها الأعمال الأشد تعقيدا التي تتبع أسلوب **فوكنر** أو **جويس** وتكاد تراعي دوما "قواعد اللعب النظيف"، فيما يتعلق بعلاقة النص بعالم ممكن (تاريخيا) بحيث يتمكن القارئ المثقف في جميع الأحوال تقريبا من إعادة تشكيل حل اللغز أو استخدام سجل زمني متسق قائم على السبب والنتيجة، استخداما ذكيا لكن تلك بالضبط هي السمات التي يراعي أدب ما بعد الحداثة تفكيكها فمن خلال عرض مواجهة بين عالم النص وعالمنا يحقق أدب ما بعد الحداثة انتصارا تشكيكيا مقلقا، على إحساسنا بالواقع ومن ثم على ادعاءات التاريخ المقبولة وقد أدى ذلك إلى ظهور عدد من الأعمال الفنية التي تنتمي إلى القص الماورائي التاريخي ما بعد الحداثي."[1]، وذلك بنقل الوقائع والأحداث وعرضها أمام المتلقي كما هي ومحاولة إعادة إنتاج تصورات جديدة، وهذا راجع لتشبع فكر ما بعد الحداثة بمعالم فكرية مغايرة تماما للحداثة وما جاءت به من زيف وإخفاء للحقائق.

"فليس من المستغرب إذن أن تحمل الرواية قدرا غير متكافئ من عبئ الانتماء إلى فكر ما بعد الحداثة، بما خطاباتها المعتادة حتى الآن فيما يخص علاقة المؤلف بالنص وما تتسم به من عملية خلق لبرالية أو فردية بورجوازية لشخصيات موحدة"[2]، فلكل عصر أو فترة زمنية تبلورات ثقافية تعكس جانب من جوانب معتقدات المجتمع ونمط تفكيره.

وبذلك " لا تحاول رواية ما بعد الحداثة خلق وهم واقعي مؤكد بل تفتح أبوابها لشتى أنواع الحيل الخادعة، كالتلاعب السردي والقوالب النمطية والتفسيرات المتعددة بكل ما تستدعيه من التناقض وعدم الاتساق، اللذان يشغلان مكانة رئيسية في فكر ما بعد الحداثة إن التنظير الداخلي في تلك الروايات واستعدادها لكشف أساليبها الشكلية للقارئ هي سمات ما بعد حداثية نموذجية، لا نجدها في الرواية فحسب بل أيضا في الأفلام مثل اقتباس **جودار** لأسلوب **بريخيت** من خلال إقحام لافتات إرشادية أو نص داخل الفيلم وكذلك في الفنون المرئية، التي غالبا ما

[1] – كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، ص74–75.

[2] – المرجع نفسه، ص75.

كانت تتمحور حول ذاتها في هذه الحقبة"[1]، التي اتسمت بطابعها التقريري والتي محور نتاجاتها الفكرية الثقافية هو الانفتاح بوعي القارئ بأفكار غير الأفكار المعتاد تداولها. لذلك " يذهب ما بعد الحداثي إلى كسر أية معايير تحقيبية بين الحديث والحداثة وما بعد الحداثة، بشكل عجيب وطريف فكسر الزمن هو الرسالة الكبرى لخطاب ما بعد الحداثة فهناك مشروعات فنية وفلسفية ومعمارية قد تسبق المفهوم أو تهدمه وقد تحوي في طياتها طروحات الحداثة وما بعد الحداثة، أي تتجاوز التصورات الزمنية والفكرية، في عمل واحد أو تحوي حقبة الحداثة تصورات ما بعد الحداثة أو تشمل مراجعات لمفاهيم سادت في فترة الحداثة والحديث."[2]، فنجد أن بين الفترة والأخرى الاختلافات الفكرية واضحة المعالم من خلال التضاد القائم بينهما، في القواعد والأسس التي ينبني عليها كل فكر انطلاقا من التغاير والاختلاف وتداعيات كل منهما بأفكار تختلف عن بعضها.

" فتقوم الرواية باستبدال التمثيل الحداثي بالتخييل ما بعد الحداثي كما يتم استبدال منطق الرؤية إلى المعنى، فأدب الحداثة يبحث عن القيم والمعاني في عالم الفوضى فهذا الذي يفسر نزوع المبدع نحو تحقيق الوحدة والانسجام والبحث عن الجمال وإعادة إنتاجه وذلك من خلال العملية الإبداعية، لكنه من ناحية أخرى يعيش صراعا وجوديا ومعاناة داخلية جزاء التوتر الناتج عن التغاير بين العالم الداخلي للمبدع القائم على الوحدة والانسجام والمعنى وعالمه الخارجي القائم على العبثية والتشتت، فيأتي أدب ما بعد الحداثة لينكر المعنى في ذلك العالم العبثي لأن الانسجام الذي يتطلع إليه الحداثي لا يكون مع تقرير المعنى وحضوره، وإنما يكون في غيابه لأنه لا وجود لمعنى حقيقي أو طبيعي في هذا السياق يزعم **برايان ماكهال** أنَّ الأسلوب (المهيمن) على أدب ما بعد الحداثة يتضمن شكا وجوديا حيال الطبيعة المتناقضة للعالم الذي يعرضه

[1]– كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا) ، ص78.

[2]– مصطفى عطية جمعة : ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات –الهوية – الوطن)، ص36.

النص"[1]، لذلك نلتمس أدب ما بعد الحداثة في مجمله يقوم على التشكيك والتشتت والاختلاف وفوضى المعاني التي يختزلها المبدع في النصوص و يقدمها في القالب التخييلي ليستعرض من خلال هذه العملية الإبداعية غياب المعاني محدثا بذلك الاتساق والانسجام داخل النص، الذي يكون مخالفا تماما للواقع الذي يعيشه المبدع.

" وفي الواقع إن الرواية ما بعد الحداثة هي توصيف ثقافي ليسير المجتمع المعاصر تجسد ردة الفعل إزاء فكرة، أن البشرية تعيش في تطور مستمر الفكرة التي كانت الحداثة تصر عليها إنها ترد عبر التقنيات والأفكار، التي تطرحها المنظومة السردية الإستاتيكية بأن عالمنا لا يتجه بالضرورة نحو مجتمع أكثر تطورا"[2]، ولهذا السبب " لجأت رواية ما بعد الحداثة إلى أساليب سردية عديدة، في التعبير عن ذلك الاختلال... فرواية ما بعد الحداثة سعت إلى إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة وجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة."[3]، فهي في فحواها تعبير وإجلاء وتوصيف لفكر المجتمعات، على اختلافها كما أنها تخالف الرواية الحداثية في كافة عناصرها ومقوماتها السردية كذلك.

" فرواية ما بعد الحداثة هي أولا فكر ينبثق من كل ما هو منفصل ومتغاير عن خصائص رواية الحداثة وتجلياتها، في تيار الوعي والرواية الجديدة كما أن لديها خصائصها وتقنياتها السردية الأخرى مثل: الكولاج والشذرات وتهجين النص."[4]، فهي بذلك تحمل نمطا مغايرا يتسم بنظرة إطلاعية جديدة للواقع والتجربة الإنسانية، وتمد المتلقي برؤيا و تصورات مغايرة.

---

[1] –أبو بكر النية، مشيري بن خليفة : "الميتا قص في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "الحالم" لسمير قسيمي نموذجا"، مجلة الخطاب، مجلد14، ع1، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2019، ص 373.

[2] –مي عبد الكريم محمود: "التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة، مجلة العلوم الإنسانية"، ع22، جامعة الأهلية، عمان، 2011، ص342.

[3] –أبو بكر النية، مشيري بن خليفة: الميتا قص في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "الحالم" لسمير قسيمي نموذجا، ص375.

[4] –مي عبد الكريم محمود: التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة، ص348.

مستندة "إلى تقنيات جديدة...أما تحديد السقف الزمني لروايات ما بعد الحداثة، فقد حددته (نبيلة إبراهيم) ب(العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين) وحدده (أبوهيف) في كتابه (القصة العربية الحديثة والغرب) منذ عام 1940، و قد تميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد لأن سمة هذه الروايات تنصب على هدم العلاقات بكسر التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والتشتيت فضلا عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر وانتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم و بالعكس"[1]، لهذا نجد رواية ما بعد الحداثة عرفت تجريبا على مستوى السرد هذا الأخير الذي يعد الهيكل الأساسي الذي يبنى عليه العمل الروائي.

بالإضافة إلى ذلك فقد " تحول السرد في روايات ما بعد الحداثة، وأصبح بنية ثقافية متعددة المعارف وبانوراما حقيقية تمدنا بحقول إبستمولوجية معرفية في الاقتصاد والسياسة والاجتماع والفلسفة والفن والمباح والمحرم، لذا بات الكاتب ينظر إلى التاريخ على أنه وقائع سردية وإلى الفلسفة على أنها سفسطة، وإلى الإيديولوجيات على أنها هلوسة وقد يتعرض الكاتب في هذا في أغلب الأحيان عن طريق المحاكاة الساخرة، فضلا عن اهتمام الكاتب بصناعة الدهشة والمتعة والإغراق في التفاصيل وطرح تقنيات جديدة، وانفتاح النص وتحطيم القواعد الجاهزة واللعب بأساليب الكتابية فضلا عن الالتباس وأثيرية الزمن والإحساس باللايقين، وانعدام المعايير الثابتة للقيم و يمكن أن نلمس هذا ظاهريا عبر رحلات البحث الخيالية في أغلب الروايات"[2]، وهذا ما يمد المتلقي بسعة الإطلاع على عوالم جديدة وبنفس معرفي جديد، نتيجة التحولات في البنيات الفكرية والمعرفية والثقافية التي بدورها تنعش تصوراته وتطلق العنان لمفاهيم مغايرة في شتى الميادين وعلى كافة الأصعدة.

" ويلخص جون ألدريج(john w.alderidge) حالة سرد ما بعد الحداثة في الخروج عن الأنماط السردية المعروفة، حتى يكون عالم الرواية عبارة عن اختراقات واختلالات يصعب

[1]–فاطمة بدر: تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، ع 46، 2007، ص92.

[2]– المرجع نفسه، ص92.

معها تحديد المغزى تحديدا واضحا يقول: يوجد كل شيء وكل شخص بصورة افتراضية في قصص ("كتاب ما بعد الحداثة") في تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف ما يتعذر معه تحديد من أية أوضاع في العالم الواقعي، استمدت أو من أي معيار لسلامة العقل يمكن القول إنها تنطلق منه وقد ألغيت أعراف مشاكل الحياة من الوجود لا كيان له حيث يصبح سلوكها اعتباطيا على نحو لا يمكن تفسيره و يتعذر الحكم عليه"[1]، وهذا ما يخلق صورة إستشرافية توقظ الوعي بالمستقبل، انطلاقا من الحاضر المغاير للقوالب التي كانت تتأتى على شاكلتها الرواية من قبل والتي لم تعرف تلك الإختلالات ولا التجاوزات التي ظهرت بها الرواية ما بعد الحداثية، التي محورها الإبدال والتجريب في السرد وذلك بالانتقال من التمثيل للواقع إلى التخييل واقع آخر غير الواقع المألوف.

لذلك فإن: "سرد ما بعد الحداثة أو أدبه عامة يطبق فوضى الوجود المعاصر على أشكاله ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة، من أجل زيف الأسطورة التي تروج إلى النظم العقائدية مستندة إلى الوهم لذلك تأتي رواية ما بعد الحداثة انقلابا على قواعد السرد المعروفة لتفضح الوهم، الذي بنيت عليه الرواية الحديثة والتي ترى أن السرد يمكنه تمثيل الحقيقة تمثيلا مطلقا إن التمثيل والحقيقة في أوسع معانيها حسب ما بعد الحداثة ليس سوى تكوينات أيديولوجية تزيف الواقع أكثر مما تظهره، لذلك تأتي الرواية لتفضح هذا الزيف بواسطة التخييل وفي هذا السياق يقول **وليام جاس (William h.gass)** وهو من أشهر روائيي ما بعد الحداثة وناقديها:{ القصة ومنذ البداية كانت وما تزال شكلا مزعجا للواقع.} "[2]، وذلك من منطلق التقويض منطق الثنائيات المتقابلة وتذويب الحدود بينها لتكون شيئا واحدا وبذلك يكون(الواقع تخييلا التخييل واقعا) وهنا نجد **جون بارث (Johan Barth)** يرسم ملامح التوجه العام للكتابة ما بعد الحداثية، فيشير إلى أن الرواية بعد الحديثة تتجاوز جدلية الصراع التقليدي القائم بين الواقعية واللاواقعية وبين مزدوجة الشكل

[1]–أبو بكر النية، مشيري بن خليفة: "الميتا قص في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "الحالم" لسمير قسيمي نموذجا، ص374.

[2] المرجع نفسه، ص372.

والمضمون أو بين ما يعرف بالأدب الخالص والأدب الموجه، لتخضعها معا لقوة التخييل"[1]، هذا الأخير الذي هو نقطة تحول في الكتابة ما بعد حداثية عامة وفي الرواية على وجه الخصوص باعتباره إضافة غير مألوفة مستساغة ومأخوذة من الواقع، وذلك بخلق واقع آخر يكون أكثر ملائمة لتحولات والاختلافات الموجودة في تلك الحقبة الزمنية ويظهر الحقيقة والواقع ويتجلى ذلك من خلال إعادة بلورة الواقع بنظرة تتسم بالواقعية والتجربة الإنسانية، ونرى ذلك يتجلى لي في رواية التي أصبحت تعرف بالرواية عن رواية أو القص ما ورائي ذلك لتركيزها على عنصر السرد أكثر ومزجه في قالب التخييلي.

فالسرد أو" القص ما بعد الحداثي يحاول أن يقرأ الواقع كما هو بكل تشظيه وتناقضاته وبنقل توترات الشارع وصراعات الشخصيات الفكرية والنفسية كما يحتفي بالمهمش والشعبي والجماهيري... كما تقترب ما بعد الحداثة من الواقعية وهي واقعية ناشئة عن التقدم العلمي والتقني، الذي يقدم تفسيرات علمية وعقلانية ومادية لكثير من الظواهر المعقدة وهي نوع من المواكبة للطروحات العلمية والإنسانية التي تفسر الكثير من المشكلات في مجتمع اليوم"[2] والتي في الحقيقة قد لا تبدو ظاهرة في الواقع إلا أن أدب ما بعد الحداثة، خص بنقله بكافة أوجهه المنشطرة والمتشظية المتمايزة التي غيبت في النصوص الحداثية المألوفة.

" واستتبع تغير مفهوم القصة تغير بنية القص فتغيرت وظيفة الشكل تبعا لتغير الموقع والرؤيا والدلالة... مما اتجه الناص والقاص كذلك إلى ما وراء القص بتفكيك علاقات البنية وتشظية اللغة وتفتيت أنظمة الدلالة"[3]، إلى منحى مختلف يتميز بكسر النمطية والتقريرية بواسطة التغيير.

---

[1]– أبو بكر النية، مشيري بن خليفة: "الميتا قص في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "الحالم" لسمير قسيمي نموذجا، ص373.

[2] –مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، (الذات– الوطن– الهوية) ،الوراق، للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2011، ص11

[3]–عباس عبد جاسم: سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 2013،ص34.

"فالتغيير في الواقع يولد تغيرا في الفهم، والتغير في الفهم يولد تغييرا في الموقع والتغيير في الموقع يولد تغييرا في الرؤيا والتغيير في الرؤيا يولد تغييرا في الشكل بوصفه لحظة تأسيسية لمفهوم الدلالة"[1]، التي هي أساس التأويل لدى المتلقي الذي يستقبل الخطاب الذي يقوده إلى الممارسة التأويلية لمدلولاته.

" فالنص ما بعد الحداثي في الحكاية /السرد بكافة أشكاله يسقط البطل العظيم والمخاطر العظيمة، التي يواجهها والهدف النبيل الذي يحمله لأنه يشكك في كثير من القناعات والمسلمات التي يحملها البطل نفسه، إن لم يشكك في البطل بمثاليته غير الواقعية لذا تأتي الكثير من النصوص السردية ما بعد الحداثية حافلة بالشذرات والتشظي التي تعبر في إشارتها عن هذا التشكك بشكل جمالي وفلسفي، لذا يتعين على الروائي والمصور ما بعد الحداثي أن يشككا في قواعد السرد المعتادة فيجب أن يضعا موضع التساؤل قواعد فن التصوير أو السرد كما تعلماها وتلقياها من سابقيهما."[2]، فالتشكيك والتشظي من بين أهم سمات التي تتجسد في النص ما بعد الحداثي، وتطغى على أنماطه الخطابية باختلاف أشكالها ودلالاتها اللغوية والتعبيرية.

والحكاية كذلك " تتغير فلسفتها في ما بعد الحداثة، لأن نمط المشروعية الذي نناقشه والذي يعيد تقديم الحكاية على أساس صلاحية المعرفة يمكن أن يتخذ طريقين اعتمادا على كونه يمثل ذات الحكاية، بوصفها إدراكية أو عملية بوصفها بطلة للمعرفة أو بطلا للحرية وبسبب هذا البديل لا يتغير معنى المشروعية فحسب، بل يبدو بالفعل أن الحكاية غير قادرة على وصف هذا المعنى بدقة وهذا ما يسمى نزع المشروعية ففي المجتمع والثقافة المعاصرين مجتمع ما بعد الصناعي ثقافة ما بعد الحداثية يصاغ سؤال مشروعية المعرفة بمفردات مختلفة فقد فقدت الحكايات الكبرى مصداقيتها."[3]، وتم استبدالها بما يعرف بالسرديات الصغرى، التي تحرص على تحطيم مركزية

[1] – عباس عبد جاسم: سرد ما بعد الحداثة، ص35.

[2] –المرجع نفسه، ص35.

[3] – مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة(الذات –الوطن – الهوية)، ص35.

المعنى الذي يصدر عن السرديات الكبرى في شاكلة خطابات نصية سردية نجدها أكثر في الرواية.

لهذا فإن السرد" ينسلخ في روايات ما بعد الحداثة من عالمه الرئيس وينشطر إلى فضاءات متعددة، على إجلاء النتوءات و صقل الآلية السردية لتكون جاهزة بحركيتها على مساحة النص كلا فالسرد ما بعد الحداثي يتأرجح بسلسلة حركية بين قطبي الماضي والحاضر ويؤسس تأريخا جديدا هو في الأصل، مزيجا بين عبق الماضي وأصول الحاضر وهو بذلك يحطم قيود المسار الواحد ويسير باتجاه مسارين مختلفين في آن واحد"[1]، قصد إظهار الواقع والحقيقة وذلك بالرد على السرديات الكبرى، وتحطيمها من خلال نصوص مقاومة التي هي بمثابة ردة الفعل لأجل تحطيمها وتفكيك مركزية تلك النصوص.

وهكذا اعتبرت روايات ما بعد الحداثة تحولا يرجع في أساسه إلى التحولات الفلسفية والاجتماعية والسياسية والثقافية، منطوية على سمة تخييلية جعلت منها محورا نصيا متغير البنية بعيد عن النمطية المألوفة مركزة على نقل التغيرات الحاصلة التي استساغتها الحداثة لطمس المعنى والحقيقة، فإن رواية ما بعد الحداثة قد جاءت لتفند ذلك وتحرص على إلغاء الواقع الذي أنتجته الحداثة بكافة معاييرها ومقوماتها الفكرية والثقافية وتشظية ذلك البناء السردي السلطوي وتهديمه وتعرية الوقائع التي يخفيها ولم يذكرها مستخدمة في ذلك تقنيات سردية التي تتخلل داخل الخطاب الروائي، وهنا يمكن اعتبار أن رواية ما بعد الحداثة استطاعت أن تضع أفق يباعد بينها وبين الحداثة كفكر ينبثق عن الثقافة الإنسانية ويتحكم بها.

[1]–سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة رواية(سابع أيام الخلق) مفتاحا إجرائيا، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان،ط1، 2016، ص59.

المبحث الثالث: الرواية السير ذاتية وخصائصها الفنية

قبل التطرق إلى الحديث عن الرواية السير ذاتيه وجب علينا أن نقف على مفهوم السيرة الرواية من جهة و السيرة الذاتية من جهة أخرى:

1_مفهوم الرواية

" إن الأصل في مادة(روى) في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الرواية"[1].

تعددت تعاريف الرواية إذ وجد العديد من الدارسين صعوبة في وضع تعريف شامل لها يقول في هذا عبد الملك مرتاض: " تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، و ترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا"[2]، ونجد تعريف لها في معجم مصطلحات نقد الرواية فهي عبارة عن "نص نثري تخيلي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقتها فيما بينها و سعيها إلى غايتها. وتنكب دراسة الرواية على جملة من العناصر الأساسية التي تقوم عليها بنية الصنيع الفني و دلالته وهي اللغة والسرد، والكتابة والصوت والشخصية، والزمن والبنية والمتخيل"[3]، ومن هنا تعتمد الرواية على عناصر مهمة كالحدث والوصف والاكتشاف وبها تتميز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر و التوزيع، 1997، ص22.

[2]– المرجع نفسه: ص11.

[3]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص98.99 .

والرواية تحتوي على مختلف الأجناس التعبيرية على حد قول " ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) فهو يرى " أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، مقاطع كوميدية) أو خارج المجال الأدبي(دراسات سلوكية، نصوص علمية، أو أدبية ...)، فانّ أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل بينية الرواية و ليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو أخر بالرواية."[1]، حسب ما يرى ميخائيل باختين فان الرواية يمكن أن تظم جميع الأجناس التعبيرية مهما كانت طبيعتها أو مجال انتمائها. وقد قطعت أشواطا كبيرة حتى وصلت إلى ما يعرف به اليوم، إضافة إلى ذلك فهي " عبارة عن منتوج متخيل ذو قاعدة اجتماعية تفرز أحيانا داخلها تخيلا من درجة ثانية متولد عن إسهامات بعض الشخوص، مما يساهم في خلق مسارات حكائية مخالفة لسيرورة الواقع الروائي."[2]، فهي بذلك عملية تخييلية يقوم بها المبدع ويعكس لنا الواقع وفق ما تمليه عليه ذاته و توجهاته.

2_ مفهوم السيرة الذاتية

ترتبط السيرة بالناس لانّ لكل شخص سيرته الذاتية ولتوضيح المعنى اللغوي للسيرة الذاتية لا بد من الرجوع إلى القواميس التي تبين لنا أصل هذا المفهوم، وردت في كتاب الجموع ل ايميل بديع يعقوب: "السنة والطريقة والحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره، ج: سير وسيرات."[3]، وفي التنزيل العزيز" **سنعيدها سيرتها الأولى**" سورة طه الآية 21، يقصد ب "سيرتها" الحالة التي كانت عليها، وهي عبارة عن أحداث وقعت لصاحبها الفعلي و هذه الأحداث تأخذ اهتماما لكونها خلقت أثرا كبيرا على نفسيته مما دفعه إلى الرغبة في سردها ففي حياة كل شخص،" فترات جامدة متوقفة لا نشاط فيها و لا يستطيع كاتب السيرة أن يظهر هذه الفترات الراكدة في حياة أحد الناس،

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1978، ص77.

[2]– أحمد البيوري: في الرواية العربية التكون والاشتغال، ص33 .

[3]– ايميل بديع يعقوب : الجموع ، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت لبنان ط1، 2004، ص 236.

لم تكن حياته صالحة تماما لان تصاغ في سيرة ولو كان شخصا متألقا في الحياة الاجتماعية."[1]، إذ لابد أن تكون هذه الأحداث تتميز بنوع من الحيوية والحركية لتكون موضوعا صالحا للسيرة :" وإن كانت حياة إنسان هادئة في الخارج قائمة على صراع في الداخل كان من العسير أن يصورها كاتب السيرة لأن الذي يفهم هذا الصراع ويعرف دواعيه وأوقاته هو ذلك الإنسان نفسه فإذ لم يصرح بها أو يكتب مذكرات عنها بقيت محتجبة عن أعين الجمهور "[2]

وتعد السيرة الذاتية نوعا أدبيا مستحدثا مقارنة بالأنواع النثرية الأخرى فقد درسها النقاد بالاعتماد على فن السيرة وقد ظلت السيرة الذاتية " مدمجة في السيرة العامة لهذا التشابه والالتقاء ولم يعتمد النقاد إلى دراستها بمعزل عن السيرة إلا منذ وقت متأخر للغاية حيث بدأت دراسات هي بطبيعة الحال قليلة بالقياس إلى المستفيضة التي تظفر بها الفنون الأدبية الأخرى."[3]، فالسيرة الذاتية نوع أدبي مستحدث فقد اعتمد النقاد في دراستها على فن السيرة وهذا ما يفسر التشابه والالتقاء مع السيرة العامة حيث لم تتم دراستها بعيدا عن السيرة إلا بعد وقت متأخر .

وعرفها الفرنسي فيليب لوجون "Philippe Logean" على أنها:" حكي استيعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص و ذلك عندما يركز على حياته الفردية و على تاريخ شخصيته بصفة خاصة "[4]، وفقا لتعريف الفرنسي فيليب لوجون نجد بأنها تقوم على تركيز الشخص على حياته الفردية وبصفة خاصة الشخصية .

3_مفهوم الرواية السير ذاتية

مصطلح الرواية السير ذاتية من أهم المصطلحات التي حظيت باهتمام كبير من قبل المفكرين و هذا يدل على أهمية هذا الجنس الأدبي في الساحة الأدبية وهو :"عمل فني ينتقي

[1]–احسان عباس: فن السيرة، دار الشروق للنشر، عمان الأردن، 1996، ص76.

[2]– احسان عباس: فن السيرة، ص76.

[3]– يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، إحياء التراث العربي للنشر، ص6.

[4]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، ص 22.

وينظم ويوازن، على النحو الذي يصور ذلك جميعا، في عمل أدبي يترك أثره المنشود لدى المتلقي يتساوى في ذلك ما يقدمه الكاتب عن حوادث وإخبار وذكريات طفولته وشبابه"[1]، فالرواية السيرة الذاتية من أهم الأعمال الفنية فهي تقوم على الانتقاء والتنظيم والموازنة مما يجعلها تترك أثرا لدى المتلقي .

وعرفها البعض بأنها عبارة عن مادة ذاتية ومادة متخيلة استنادا على أن المادة الحكائية المسرودة تشمل نوعين من الإبداع الأولى ذاتية والثانية متخيلة وبالمزج بين المادتين يتولد النص المظفر/ الهجين الذي يطلق عليه الرواية السيرة الذاتية، ويقف فيليب لوجون عند هذا المصطلح ويقول: "إن رواية السير ذاتية قريب جدا من مصطلح الذاتية وهذا الأخير قريب جدا من كلمة السيرة، مما يسمح بالخلط أليست السيرة الذاتية كما يشير إلى ذلك اسمها، سيرة شخص مكتوبة من طرفه هو نفسه."[2]، انطلاقا مما سبق نجد بأنها عبارة عن مزج بين ما هو ذاتي وما هو متخيل.

4_ خصائص الرواية السير ذاتية

حددها فيليب لوجون ببعض الخصائص والمميزات وهي[3] :

- إن ما يميز النصوص التي تنتمي إلى صنف الرواية السير ذاتية هي التي تتضمن عنصر التخييل.
- يشترط هذا الفن التطابق بين السارد والمؤلف غير أن التطابق لا يمكن أن نتوثق منه إلا بإشارة من المؤلف.
- نجد في الرواية السير ذاتية علاقة تشابه بين الشخصية الرئيسية وبين المؤلف وهي علاقة تشابه يفترضها القارئ.

[1]– بوشريم هاجر: رواية السيرة الذاتية غرفة الذكريات لبشير مفتي أنموذجا، ص 8.

[2]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية، تر: عمر حلي، ص 52.

[3]– المرجع نفسه، ص 37.

- تشمل رواية السير ذاتية روايات شخصية، أي الروايات التي يكون فيها السارد هو نفسه الشخصية الرئيسية.
- تشمل أيضا رواية السير ذاتية على روايات لا شخصية أي شخصيات مشار إليها بضمير الغائب.
- إن كاتب رواية السير ذاتية يكون مقيدا إذ تتحكم فيه شروط أثناء كتابته هذا العمل الأدبي فهي تشترط أن يكون هناك تطابق الاسم بين المؤلف و سارد الحكي.

أما جورج ماي فقد حدد أهم خصائص هذا الشكل الكتابي في العناصر التالية:

النزوع إلى الكتابة النثرية.

النزوع إلى الحديث عن فترة طويلة من حياة الفرد.

نزوع أصحاب السيرة الذاتية إلى أن يكونوا كتاب بلغوا سن الرشد آو عتبة الشيخوخة.[1]

وعليه يركز الراوي السير ذاتي اهتمامه على مراحل مر بها و أمور شغلته في فترة حياته، وبذلك يعمد إلى سرد أحداثه بطريقة تجعله في الغير حتى و إن تخفى الراوي بضمائر أخرى غير ضمير "الأنا" بشرط أن يحافظ على الميثاق السير ذاتي بينه وبين القارئ حتى لا يفهم إنها سيرة غيرية[2]

أما إحسان عباس فانه يقول:" لابد لكاتب السيرة الذاتية من يقظة ذهنية مستمرة مشفوعة بإرهاف خاص في التمييز والحدس والترجيح ذلك لان مهمة كاتب السيرة كمهمة أي فنان بعد أن تصبح المادة جاهزة لديه مهمته هي أن يقرب ويبعد ويستقي ويرفض، وأن يضع ميزان الاختيار

[1] بوبكر ملحة ، التواصل بين الذات و الاخر في رواية طوق الياسمين رسائل في الشوق والصبابة والحنين، لواسيني الأعرج جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2016/06/20، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص15.

أمامه فما كل شيء يستحق التسجيل وليس يكفيه أن يكون له ما للمؤرخ من قوة نافذة.... بل لابد من إدراك ذوقي دقيق يعرف به ما يحس أن يبقيه أو ينفيه من الصحيح نفسه."[1]

رواية "سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني" رواية سيرة بامتياز، فالروائي لم يفتح المجال للقارئ من أجل التأويل فقد صرح مباشرة على غلاف الرواية بأنها رواية سيرية خرج بها عن المألوف وأعلن تمرده فهو لم يجنس عمله كما اعتاد الروائيون "سيرة روائية" بل كسر النمط المعتاد.

كما يعتبر اسم المؤلف من بين الدلالات المؤكدة على هوية النص وهذا ما يعبر عنه عبد الحق بلعابد" من بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته ،لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إلى الاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[2]، احتوى المتن على إسم "واسيني" في أكثر من موضع بداية من غلاف الرواية حيث ظهر اسمه يتوسط الغلاف في الجهة اليسرى، وأيضا يقص علينا سبب تسميته بواسيني فيحكي على لسان أمه: " كان الليل جميلا. والحر معتدلا على الرغم من عز الصيف. جاءني كما لم يأتني من قبل في رؤيا كأنها حقيقية.

- من يا يمّا الله؟

_لا لا يا وليدي. اللي جاني هو سيدي محمد الواسيني: الولي الصالح المعروف بكرماته وبركاته. كان ليلتها فارسا يمتطي حصانا عربيا أصيلا. كان يلبس برنسا أبيض ووجها مضاء بنور كأنه نور الصحابة. ربما كان ملاكا. العامرية تقول انه سيدنا جبريل؟ فقد قضى العمر كله زاهدا عن الدنيا واختار خلوته التي مات فيا. يقولونا إن سيدي أمحمد الواسيني من ولاد زيان. وقف الولي الصالح علي في تلك الليلة الصيفية الجميلة وكان بشوشا ورائقا. ولم ينزل

[1]- إحسان عباس: فن السيرة، ص 78-79.

[2]-عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص الى المناص) تق: د.سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون 2008، ط1، ص63 .

من حصانه. قال هل عرفتني؟ أجبته. لا ولكني من وجهك أضن أنك ولي صالح، وأنك قاصد الخير؟ ردّ علي: كل الخير. أنا امحمد الواسيني. فقط كنت خاطر في بلاد، وجئت أبشرك بشيء يفرحك. قلت له خير وسلامة يا سيدي. قال وهو ينعتني باسمي الطفولي: يا لالة نويوة بنت الصغير، سترزقين ذكرا وسيكون له شأن في هذه الدنيا، سيتشرب علوم الله ويمتلأ قلبه بالإيمان. لأطلب منك شيئا سوى أن تسميه باسمي لأتمكن، بقدرة المولى، من حفظه من أي مكروه."

في الرواية السير ذاتية نجد الشخصيات مستمدة من الواقع كونها مرتبطة بحياة الكاتب. إلا أن واسيني في سيرته هذه مزج بين شخصيات متخيلة وجدها في معراجه وشخصيات حقيقية واقعية، سنفصل بعضا منها في الجدول التالي:

جدول1: الشخصيات

الشخصيات المتخيلة	الشخصيات الواقعية
• مولاي السالك(ألبينو): وهي الشخصية التي كانت ترافق الروائي في رحلته "رافقني موالي الشيخ السالك، الوقور، ذو اللحية البيضاء المسدولة، وسحبني من يدي بحنان كبير، تجتمع فيه طاقة الحب التي تملأني وميراث الحنان. الحنان الحي. حنان الفقدان. حنان الأمومة. حنان الخيبة والقهر. حنان الوجدان المكسور..."الرواية ص 463.	• واسيني(سينو): بطل الرواية يسرد لنا حياته، كيف كان يعيشها رفقة جدته و أمه و إخوته و معاناتهم بعد فقدان والده أحمد "بابا أحمد سرقوا منه روحه بقسوة. لقد رأيتهم يمزقون لحمه و جسده ولم يحصلوا منه على شيء" الرواية ص121. كما يذكر سبب تسميته بواسيني نسبة إلى الولي الصالح سيدي محمد الواسيني.

• زريدة: و هي مرشدة واسيني داخل مغارة مونتيسينوس إذ أخذت تقوده إلى عمق المغارة و كان يشبهها بأخته زوليخا في الأنف الصغير، والعينين الواسعتين فيقول: " عندما استقامت زريدة تحت مساحة النور، لأول مرة اكتشف أنّ لها قامة مدهشة وكأنها تمثال نحت بإتقان كبير. المرأة المورسكية التي سحر بها سرفانتس قبل أن يهرب بعيدا عن الأرض التي سرقت منه حريته...الغريب أني هذه المرة رأين فيها وجه زوليخا. نفس أنفها الصغير، نفس شفتيها الرقيقتين، بل نفس عينيها الواسعتين..."الرواية، ص 360.	• حنة فاطنه: جدة واسيني، معلمه الأول كانت شديدة الاهتمام به وهي التي أطلقت عليه اسم لزعر الحمصي يصفها قائلا: " حنّا فاطنة كانت تشبه أميرة بربرية، من أعالي جبال الشاوية. شيء أخر لم أره لحظتها لأنه كان يرافق حنّا في حلها في ترحالها: عصاها المنحوتة من خرّوبة جدها الأول، وحجرة التيمم الزرقاء التي لا تغادرها." الرواية، ص166. • مينا: الفتاة التي أحبها واسيني وتعلق بها حين تعرف عليها في البورديل، الدار الكبيرة دار لالة عيشة الطويلة فقد تحدث عنها من بداية الرواية الى نهايتها، هي الحب الخالد في أعماقه.

يسرد لنا الروائي سيرته في مكانيين مختلفين، حيث يدخلنا في مغامرة مكانية، يعبر من خلالها إلى العالم الآخر، العالم الخيالي ما بعد الحياة أين التقى بالأموات ومكان ثان واقعي حسي يسترجع فيه ذكرياته وما عاشه من تجارب وفيما يلي نذكر بعضا من هذه الأمكنة:

جدول2: الأمكنة

الأمكنة المتخيلة	الأمكنة الحقيقة
• المعبر: من الأمكنة الموجودة في سدرة المنتهى اقتبس الروائي هته الأخيرة من رحلة الإسراء والمعراج للرسول محمد عليه الصلاة والسلام، فاختارها للهروب من واقعه ليصل إلى ما يريده واتخذ من المعبر مكانا لإتمام رحلته "لمعبر الذي سلكناه كان جميل. آسرا، لم أر مثيل له في حياتي كلها. كنت تحت شلالات الضوء والأنوار التي كانت تملأ المكان وكأن كل الظلمة التي رأيتها من قبل لم تكن إلا كابوسا قاهرا."الرواية، ص96 . • شجرة الخلد: استخدمها الروائي لتمثيل بعد اجتماعي يعد مهما بالنسبة له، حاول من خلالها أن يبرز أخطاءه التي وقع فيها، طمعا في مغفرة من الله، إذ تعد هذه الشجرة المكان الذي تم فيه منح ادم عليه السلام المغفرة من قبل الله	• الجزائر: وتعد الوطن الأم بالنسبة للروائي وقد كان يعبر عنها بشوق في منفاه ويصفها بأجمل ما فيها من مدن فيقول: "... من تلمسان وجبالها ومقاماتها وغاباتها وسمائها، إلى وهران ومعالمها ألوبرا، التويرو وساحة الحرب وسانتا كروث، إلى الجزائر العاصمة بكل جمالها، إلى قسنطينة بجسورها المدهشة. لم تكن مدننا وقتها بقايا مدن" .الرواية،ص445. • شارع القيصريات: مكان يبيع المنتوجات الشعبية والذهب في مدينة تلمسان، كان يذهب إليه الروائي في طفولته مع ابن عمه رامي. • شلالات نياغارا: وهو المكان الذي كان يتردد إليه واسيني مع حبيبته ديانا ويتذكر من خلاله الوقت الجميل الذي قضاه معها

سبحانه وتعالى. • مغارة مونتيسينيوس: المغارة التي يسكنها سرفانتس وزوجته زريدة، المكان الذي حقق فيه الأعرج رغبته المتمثلة في الحديث مع سرفانتس ليبين له مدى إعجابه وحبه لكتاباته خاصة 'دون كيشوت"	ويصف لنا جمال هته الشلالات قائلا: "تجمدت أمامها بدهشة العاشق لعالم كان أجمل مما تصوره أبدا. الصرخة نفسها: واوووووو يا هللا ما هذا البهاء؟ مع أني صباحا، عندما غادرت النزل الصغير برفقة ديانا لم يكن حماسي كبيرا. كدت أقول لها لنلغ الرحلة ونذهب مباشرة إلى نيويورك؟ لم أكن قادرا على أن أخيب ظنها، فقد قامت بكل شيء. وتعبت من أجل ذلك بما في ذلك رحلة استمرت من مونتريال إلى نياغارا أكثر من سبع ساعات ومسافة تجاوزت ص151 كلم..." الرواية، ص443.

يعد المكان عنصرا في الرواية يتيح للكاتب خلق مساحات كبيرة لإبداعه ويجسد من خلاله عوالم مختلفة كما أنه يسهم في فهم الأحداث يقول شكري هياس عن المكان " ....وللمكان أيضا حضور فاعل في حياة كل منا، فهو الذي يثير فينا من دون سواء إحساسنا بالمواطنة، وإحساسا

آخر بالزمن وبالمحلية حتى تحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه...وكان واقعا ورمزا تاريخيا قديما وآخر معاصر"[1].

إضافة إلى الشخصيات والأمكنة نجد أنّ الرواية أيضا تحتوي على زمانين مختلفين زمان ماض يسترجع فيه السارد طفولته وحياته الواقعية وزمان آخر افتراضي، أين التقى بأشخاص كانوا في العالم الآخر ومن بين أهم الأحداث التي جرت في الرواية نذكر:

الجدول 3: الأحداث

الأحداث المتخيلة	الأحداث الواقعية
• حواره مع الجد الروخو حين يسترجع الذاكرة المنسية ويعيدها إلى الأذهان فيقول:".. نعم يا جدي أرى المدينة. ربما كنت أراها فقط بقلبي ثم ثالثة و رابعة، ثم رمى بحفنة أخرى من الرماد، و سألني السؤال نفسه. فأجبته بالإجابة نفسها. و كانت المدينة ما تزال تظهر في عز بهاء كنائسها و صوامعها. ثم حفنة سادسة غابت على إثرها بعض تفاصيل غرناطة البعيدة. غابت هضابها وجبل البشرات نهائيا.	• يسترجع الأعرج يوم نجاحه في السيزيام بثانوية ابن زرجب بتلمسان "مر علينا زوج خالتي في البيت و أخبر أمي. قال لها يبدوا أن واسيني نجح في السيزيام. زغردت أمي لدرجة البكاء. لم أصدق. كنت أخاف أن أخيب أمي ثانية و أحزنها مرة أخرى، اذا كان الاسم الذي قرأته في القصاصة لشخص غيري هو مجرد تشابه في الأسماء. وفي الصباح الباكر أخذتني ميما من يدي وذهبنا الى تلمسان. عندما فتح

[1] خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية، ص249.

انمحت المسالك التي تقود إلى مالقة والمارية. لكن الواجهة الأمامية للمدينة بقيت كما هي. عندما رمى الحفنة السابعة، و بعثرها بهدوء كمن يتلذذ بها مثل اله العواصف والرياح، وبعيدا وعاليا في أقصى السماوات..." الرواية، ص75. • حديثه مع جده اللغوي سرفانتس بعد محاورة مطولة: "كيفك في هذا العالم الجديد؟ هل بدات تتعود على التيه؟ قليلا. لكن سعادتي كبيرة أن أرى ما تمنيت رؤيته، واحدة من أكبر أمنياتي الكبيرة أن يلاقيني الله بك" الرواية، ص362.	المدير علبة طويلة بها بطاقات بأسماء الناجحين، رأيت بطاقتي فجأة تتراقص بين يديه. ذهبت عيناي مباشرة نحو تاريخ الميلاد. كان مطابقا. 1954/8/8. في العشاش/ تلمسان. انفجرت مثل البركان الصغير" الرواية، ص130. • استرجاعه للعبة الحقول التي كان يلعبها مع أصدقائه يقول:" فجأة دخلت حقلا من النوار كان طول تيجانها يصل حتى الركاب، مثل سجاد أصفر و أبيض، كأنه نبات الجرير الذي كنت أراه في طفولتي، والأحمر المطرز بشقائق النعمان، نزعت واحدة وشممتها، كانت برائحتها المعتادة انتابتني ضحكة لم أستطع كتمها. وأنا أتذكر لعبتنا المفضلة، كنا عندما نخرج للحقول أو الرعي مع الجارات والصديقات، والحبيبات السريات والأصدقاء نتحلق نحن الشباب بشكل

	دائري ونمنع البنات من الحاق بنا..." الرواية، ص351.

إضافة إلى عنصر الخيال نجد ضمير المتكلم الذي يوحي بشكل مباشر إلى ذاتية السارد فقد صرح الأعرج أن المسرود بالضمير" أنا" هو حياة المؤلف نفسه فيقول: "رأيت مينا التي أحرقني غيابها، و منحتني بعض ما سرق منا في الحياة في مساحات البرزخ الشهي. رأيت حنا فاطنة، ورأيت أيضا جدي اللغوي سرفانتس، ومعلمي في حرفة الكلمة والسخرية .رأيت كل الذين سكنوا قلبي وصنعوني، واشتهيت لقاءهم، منحني القدر الأخير الذي خط له أن يكون"[1]، فنجد في الرواية تطابق بين السارد والمؤلف والشخصية وفي هذا يقول شكري: " أهم العناصر الموجهة للقارئ والتي بموجبها يستطيع الحكم على النص السير الذاتي وبمصداقيته، و بأنَّ ما يحكى في النص هو سيرة ذلك المؤلف، وذلك من خلال عقد ميثاق بين اسم المؤلف على غلاف والشخصية الرئيسية في المحكي، وكذا السارد"[2]، ومن هنا فإنَّ الرواية السير ذاتية يجب أن تتوفر فيها ثلاث شروط وهو أن يكون الراوي والمؤلف والشخصية الرئيسية نفس الشخص.

[1] واسيني الاعرج : سيرة المنتهى، ص464.

[2] خليل شكري هياس: قصيدة السير ذاتية، ص33.

الفصل الثاني:

إشتغال الأنساق الثقافية ودورها في تشكل المعنى في رواية "سيرة المنتهى ....عشتها كما إشتهتني

المبحث الأول: الرؤيا التاريخية ودورها في تشكل النسق الثقافي.

المبحث الثاني: الإيديولوجيا والنسق الثقافي.

المبحث الثالث: المكون الصوفي واشتغال النسق الثقافي.

المبحث الأول: الرؤيا التاريخية ودورها في تشكل النسق الثقافي

قبل الحديث عن الرؤيا الثقافية ودورها في تشكل النسق الثقافي لابد لنا أولا الحدي عن النسق الثقافي باعتبار أن " النقد الثقافي قام على فكرة رئيسية هي نقد الأنساق الثقافية، المتضمنة للخطابات الأدبية والثقافية عموما وهي أنساق متخفية خلف أنساق أخرى ظاهرة والأنساق في مفهوم النقد الثقافي ليست أنساق لغوية ولا أنساق أدبية، إنما هي أنساق مضمونية ثقافية مضمرة في الخطاب إذ تستبطنها أنساق ظاهرة وكشف تلك الأنساق الثقافية المضمرة بحاجة إلى قراءة ثقافية تستند إلى معرفة دقيقة وواسعة بثقافة الخطاب الثقافي المدروس ونواحيها المتعددة، فضلا عن الإعتماد بشكل كبير على الجهد التأويلي والاستبطاني للكشف عن تلك الأنساق الثقافية المضمرة"[1]، فمرجعيات الأنساق تتميز بالتعدد والتغير كما أنها تختلف من مجتمع لآخر ويعد النسق التاريخي من أهم الأنساق الموجودة خاصة في الأعمال الروائية حيث حضر هذا النسق معتمدا في ذلك على التخييل أو بما يعرف بالتخييل التاريخي.

يمكن القول هنا "قد أصبح تمثيل الماضي قضية إشكالية ومثيرة للجدل، في سياق ما بعد الحداثة وتحديدا فيحقل التاريخ والنظرية الأدبية انطلاقا من ارتياب ما بعد الحداثة في الأفكار والتصورات الكبرى والمغلقة فإنها تنظر إلى التاريخ بعين متشككة وهي تميز بين التاريخ وهو تصور افتراضي وبين معرفة التاريخ وكتابة التاريخ."[2]، هذا الأخير الذي عرف اهتماما في فترة ما بعد الحداثة وارتبط ذلك بإعادة قراءة النصوص والخطابات التاريخية قراءة استكشافية قصد تحطيم المقولات المركزية وتقويض أفكارها.

"لأن التاريخ كما يقول **جونثان كولر** لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي وفي قصص صممت لتنتج المعنى من خلال التنظيم السردي، وهي الفكرة التي ركز عليها **بول ريكو**و

[1] عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجري: دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، ع 22، 2014، ص 314.

[2] نادر كاظم: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2011، ص 127.

هايدنوايت واحتفى بها التاريخانيون الجدد وكتاب ما بعد الحداثة فالتاريخ إنشاء النص للماضي وهو إنشاء ذو طبيعة سردية وتخييلية"[1]، بهدف الكشف عن ما تحمله تلك الخطابات من مقصديات وجوانب سياسية واجتماعية وثقافية وإيديولوجية.

" فالدخول في التاريخ هو دخول إن لم يكن في الخيالية ففي موضوع غير قابل للإدراك بصورة واضحة وحاسمة ويقينية، فهذه التواريخ تأتينا من الماضي وتتشكل في لحظة ما ثم تنضج وتنتقل إلينا عبر وسيط لا بصورة مباشرة وهذا الأمر لا يجعل من تشكل التواريخ عملية "تحبيك" أو "سردنة" فحسب، بل عملية تأويل أو إساءة تأويل الماضي والتاريخ والثقافة."[2]، وشتى الأفكار السلطوية التي سيطرت وحجبت عن العقل الحقائق التاريخية بكافة وقائعها.

"فالتاريخ بالنسبة لمعظم المؤرخين التقليديين سلسلة أحداث، لها علاقة خطية (liner) وسببية (causal) حدث **أ** يسبب حدث **ب**حدث **ب** يسبب حدث **ج**...فضلا عن ذلك يعتقدون أننا قادرون بشكل تام عبر التحليل الموضوعي،على إماطة اللثام عن الوقائع حول الأحداث التاريخية وبوسع هذه الوقائع أن تكشف أحيانا روح العصر أي رؤية العالم التي تحمل الثقافة المحلية عليها هذه الأحداث."[3]، لأجل مناهضة الأفكار التقليدية الزائفة وكشف حقائق متسترة انطلاقا من أسبابها وصولا إلى نتائجها.

"والتاريخ هنا جملة الوقائع و الحوادث قبل أن تدخل في النص و تكون من الخطاب أي قبل أن تخضع لعملية تنصيص أو ممارسة خطابية، والتاريخ بهذا المعنى لا يعرف إلا من خلال نصوصه وآثاره وهي نصوص لا تمثل الماضي بصورة شفافة أو تامة أو مكتملة وهذا التمثيل المنقوص والملتبس، الذي يسم "**كتابة التاريخ** "وهو الذي يجعل هذه الكتابة أقرب إلى الكتابة

[1]– نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1 2004،ص 54.

[2]– نادر كاظم: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي ،ص127

[3]– غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2018، ص133.

الأدبية والسرد التخييلي"[1]، وهنا يكمن استثمار كلا من السرد و التخييل لإنتاج نصوص يمكن تزويد المتلقي من خلالها بحقائق تاريخية، غيبت في الخطابات و النصوص المؤسساتية ليصبح المتلقي على دراية بالوقائع التاريخية بكافة تفاصيلها. "فبجمع اللفظين –السرد و التاريخ–يصبح السرد التاريخي هو ذلك الاختصاص الذي يدور الكلام فيه عن العالم، موضوعه الأم هو الإنسان فهو واقع من جهة في دائرة منطقة لسانية بما هو سرد وواقع في حقل العلوم الإنسانية، بما هو سرد عن الإنسان وهما سمتان من شأنهما أن تباعدا ما بينه و بين أصناف أخرى من المعرفة، إن المعرفة التاريخية في جوهرها صياغة سردية تطمح إلى إعادة تشكيل عالم الإنسان الغابر هنا تتوطد صلة الملفوظ التاريخي بمقومات الملفوظ السردي ولا شك أن صياغة الحدث التاريخي في إطار مفهومي سردي يضفي عليه سماته العامة والخاصة"[2]، وذلك لكون التاريخ بمثابة مرجعية يستند عليها الخطاب ويأخذ منحاه لكنه ليس هو التاريخ بكل مقوماته و ذلك كون التخييل أرض الإبداع الخصبة التي تنتج توليدات ودلالات، ويتجلى ذلك بعملية إسقاط التاريخ في النص وتمريره عبر النسق ليتغلغل مع الأفكار والقيم الفكرية التي فيه ويتآلف معها و يكون مضمرا بين طياته ويقحم المتلقي في عملية التأويل كون الممارسة التأويلية هي الوسيلة للكشف عن الأنساق المضمرة وهذا كله ضروري للفهم وتوصيل الحقائق التاريخية والوعي بها وبمكوناتها وحيثياتها وهذا ما يوسع قاعدته الفكرية والثقافية "فالتاريخ يلائم بين التماسك السردي والتطابق مع الوثائق وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلا"[3]، يمكننا القول بأن الدراسة التاريخية تستند إلى توازن بين استخدام السرد واستخدام الوثائق والمصادر الأصلية.

"أما الحاضر هو نتاج ما مضى ويرى **جورج لوكاتش** في هذه الثنائية (الحاضر–الماضي)أن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر، إلا أن هذه

[1]– نادر كاظم: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص127.

[2]– جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، دار الأمان، الرباط، ط1، ص35.

[3]– نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص55.

العلاقة التاريخية في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقا لا تكمن في الإلماع إلى ما قبل التاريخ الحاضر وفي إضفاء شعرية على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية، التي جعلت من خلال مسار التأويل حياتنا الراهنة على ما هي عليه"[1]، فانطلاقا من الحاضر يمكن استرجاع الماضي وأحداث مضت وبواسطة هذه الصلة والعلاقة الزمنية يمكننا الاستطلاع على الماضي ومعرفته رغم الفارق الزمني بين كل من اللحظة الآنية أو الحاضر والماضي بطريقة تتبعية، "فكأن التاريخ سجل لحركة التحولات المحكومة بالموت والولادة بالغياب والحضور بعوامل الصراع والحروب باهتزازات الطبيعة بالتراكم و متغيرات الزمن يغذي التاريخ الذاكرة إذن، لكن هذه الأخيرة هي التي تحفظ له الحياة إذ تعود بها إلى الوجود."[2]، فالذاكرة هي المصدر الأساسي لمعرفة التاريخ بكافة تحولاته وتغيراته الزمنية.

"إن الأمر الذي يجعل الحديث عن التراكم أو التقاطعات وتراكم علاقات تحكم سياسة التمثيل كعلاقة الراهن والتاريخ والمركز والهامش والمضمر والجلي...وهو التعدد والتعقد يعد تمثيلا لإبستيمية، هي الأرضية التي تقوم عليها معرفة عصر معين ومجاله المرئي والمرتكز الثابت الذي يوزع خطاباته والفضاء الذي تنتشر فيه موضوعاته و قانون تواتر مفاهيمه و قواعد توزع أساليبه والإكراهات المغلقة وغير محددة الملامح، التي تتموضع في كل خطاب."[3] ، هذا الأخير الذي يعد الانطلاق منه باعتباره حاملا للعلامات التي تتطلب التعامل معها بالتدقيق قصد الفهم والتأويل لاستكشاف الأنساق الثقافية، التي يبثها النص باعتبار النقد الثقافي يتعامل مع الخطاب بوصفه ذو أنساق مضمرة وغير مضمرة قصد تفحص الحيل الثقافية المتسربة فيه عن طريق رصده ثم تأويله. "فمجرد إيراد اسم لشخصية تاريخية (الرواية التاريخية مثلا) لا يستطيع أن يقنعنا بتقدم زمن

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط،2006،ص 134.

[2]– يمنى العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت –لبنان، ط1، 2011، ص 270.

[3]– آمنة بلعلى: إستنطاق الهامش وإعادة إنتاج التاريخ السياسي في روايتي حميد عبد القادر وكمال داود، مجلة الخطاب،ع24، جامعة تيزي وزو، ص30.

الأحداث عن زمن الكتابة، فهي أحداث بيضاء يجيء بها الروائي إلى عهده ليلبسها روحه ولينسجها بلغته ويخضعها لأيديولوجيته وليجعلها تعاصره وتزامنه."[1]، كما أن استثمار التاريخ في إنتاج دلالة تقدم في إطار توظيفات متباينة القصد والفهم، مع مراعاة القول والتركيب وإنتاج التخييل باعتبار الخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه وهذا يفتح الأفاق واسعة للمتلقي، للارتحال في الأزمنة الماضية بغية تقصي الحقائق المتعلقة بالتاريخ.

"وبهذا سيكون من السهل فهم لماذا يروقنا التخييل السردي كثيرا إنّه يمدنا دون قيد أو شرط بما يسمح لنا بممارسة تلك الملكة، التي تمكننا من الأن نفسه من إدراك العالم وإعادة بناء الماضي إنّ للتخييل الوظيفة نفسها التي يقوم بها اللعب، فالطفل يتعلم أثناء لعبه وهذا ما قلناه سابقا كيف يحيا لأنه يتصور وضعيات سيصادفها عندما يصبح راشدا ونحن الراشدين نقوم من خلال" التخييل السردي " بممارسة قدرتنا في تنظيم تجربة الحاضر والماضي على حد سواء."[2]، أي أن القيام بالممارسة التأويلية التي تمدنا بالمعرفة التاريخية والتي من خلالها ندرك عوالم استكشافية جديدة تخص تاريخنا.

"فالسرد التخييلي هو المكمل للسرد التاريخي وحليفه في المجهود الإنساني الكلي قصد التأمل في التجربة الزمانية وما تنطوي عليه من أسرار"[3]، فالخطاب (النص) يحاول من خلال النسق التاريخي استنطاق حقب زمنية معينة مغيبة في التاريخ الرسمي، ويعيد بعثها بوقائع تقبع في عمق التاريخ لتعرفها الأجيال اللاحقة وتكون على دراية بتاريخها وماضيها.

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ،عالم المعرفة، الكويت، دط،1990، ص183.

[2]– أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2،2015،ص 208.

[3]– عبد الله البريمي: الزمن والسرد في فلسفة بول ريكور، مجلة الكلمة، ع81، يناير2014، ص7.

فالتاريخ بكافة أحداثه بمثابة وسيلة تمرر عبر الخطاب فينفخ الروح في زمن الماضي إلى المتلقي، أما المرجع الذي يربط ما هو تاريخي بما هو تخيلي، يكمن في آلية اشتغال المعنى وتأويله وذلك بعرض المجريات التاريخية في قوالب خطابية أو ما يعرف ب"السردية التاريخية" أي مزج السردي بالتاريخي، وهي طريقة عرض معالم خطابين متضامنين في صورة واحدة مع إضفاء عنصر التخييل هذا الأخير الذي يساعد على تقديم التفسير والتحليل والتأويل مما ينتج دلالات إيحائية تشيد معرفة تاريخية محضة، وترسخ في أذهان الأجيال اللاحقة بعد طبع التاريخ وصبغه بصبغة تخييلية عن طريق اللغة، كقناة يسري فيها الخطاب للمتلقي حيث تستند إلى توليداتها وإنتاجاتها و استحضار روابط بين الماضي والحاضر فتتجسد معالم لدى المتلقي وتمنحه مرجعية فكرية وتأصل ذاته وإن بدت متشظية، وتأخذ به إلى أزمنة متباينة باعتبار الخطاب يحاكي الوقائع و من هنا يمكن أن نلتمس النسق التاريخي بكافة مقوماته استنادا إلى التاريخ كمرجعية أساسية في تشكله و تناسل دلالاته الفكرية والثقافية في الخطاب (النص).

ونرى أن "التاريخ والرواية يسعيان إلى توضيح التجربة البشرية من خلال وضعها في صيغة سردية بحيث تظهر الأحداث ضمن مسار زمني مترابط و ذي دلالة."[1]، حتى يتمكن المتلقي من معرفة التاريخ في قالب السردي الروائي، ويتتبع مسار الأحداث الماضية كون الرواية الجنس الأدبي الأقرب للمتلقي ولتجاربه الإنسانية.

كما أن "المبدع أكثر الناس نباهة لكشف ضروب التباينات التي تقع في حياتنا وتوضيح الإشكالات الملتبسة التي مرت بها سرديات التاريخ، ليعود بتقنية الاسترجاع أي بأسلوب الارتجاع الفني لتحقيق العديد من المقاصد أهمها إسقاطات الزمن على الحاضر أو استثارة الحاضر لاستدعاء الذاكرة الفائضة."[2]، وذلك عن طريق حلقة تربط السردي بالتاريخي والمتمثلة في التخييل

[1]– نادر كاظم: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2 ،2011ص 128.

[2]–عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق، ط1، 2019.ص172.

هذا الأخير الذي هو بمثابة عملية الإنتاج، التي تصدر من المتلقي أو المتخيل وهو المسؤول عن المنتوج الذي يتم تأويله بعد استقبال الخطاب أو النص. "فالتخييل تكثيف للواقع بإشتراعه عالما ممكنا يستطيع التقاطع مع عالم القارئ ومن رأي **ريكور** فإن الخطاب السردي لا يعكس فقط أو يدون تدوينا سلبيا وحسب أعالما مصنوعا سلفا بل ينشأ المادة المعطاة في الإدراك والتأمل بطوعها ويخلق منها شيئا جديدا تماما مثلما يطوع الفاعلون الإنسانيون أفعالهم ويحولونها إلى صيغ متميزة، من الحياة التاريخية خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه."[1] فالتخييل هو الوسيلة المساعدة على إدراك التاريخ انطلاقا من الواقع الذي يمكن المتلقي من استنتاج الفوارق الزمنية، بين الماضي والحاضر وبهذا تتحقق المعرفة التاريخية. كما أن" التخييل أو المعرفة بالصورة تأتي من الذهن إنه الذهن وقد أوقع على الانطباع الحاصل في الدماغ الذي يعطي وعيا بالصورة، وهذه الصورة كذلك هي ليست موضوعة قدام الوعي بنحو الموضوع الجديد للمعرفة على رغم مالها من صفة كونها واقعة جسدا نية فذلك كان سيدفع إلى ما لا نهائية إمكانية علاقة الوعي، بموضوعاته وإنما هي تملك هذه الخاصة الغريبة بكونها قادرة على استحثاث أفعال الروح."[2]، ومن خلال هذه العملية الإنتاجية التي تصدر عن المتخيل الذي يستطيع بواسطتها تغذية فكره، وبالتالي إنعاش معرفته بتصورات جديدة لم يكن على علم بها من قبل.

لذلك "فحركة المتخيل هذه لا يمكن أن تتم بدون نظام، ولكي تؤدي إلى معنى حقيقي لا بد أن تنفتح مباشرة على العقلاني فترسم الأشياء المدركة بالحس وتأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة للتفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين هما استعادة صور المحسوسات واستخدام المحسوسات في التفكير وهكذا يصبح حفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوة

[1]–عبد الله البريمي: الزمن والسرد في فلسفة بول ريكور،ص4.

[2]–جون بول سارتر: التخيل، تر: لطفي خير الله، تونس، دط،2011، ص17.

المتخيلة.[1]"، ولهذا فالتخييل يساعد العقل على رسم منحى الأحداث وبذلك يستشعرها المتلقي ويدركها رغم الفارق الزمني بينه وبين تلك الأحداث.

وإذا نظرنا إلى المتخيل بعلاقته بالواقع أم بالعقل والمحسوس أو فصلناه عن ذّلك لا شيء يوحي بالتعارض، مادام الإنسان لا يتخيل إلا انطلاقا من حقيقة حتى وإن بدا ما يتخيله أن لا حقيقة له"[2] فالتخييل يجعله يرتحل وينتقل بالذاكرة لأزمنة الماضية ويعرف مجرياتها وأسبابها ونتائجها فيزيل اللبس والغموض الذي سبق له، واعتقده وبذلك يجدد نظرته لمعرفة أشياء لم يكن على علم بها. "ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية وربما يتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم ويتخيل فناء العالم...وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له."[3] ولهذا يمكننا اعتبار حضور التاريخ في النص الروائي حضورا لا بد منه باعتبار التاريخ مكونا وعنصرا مشكلا للنسق الثقافي ويكون حاضرا ضمن لعبة سردية تخييلية، فالتخييل هو الحلقة الرابطة بين كل من المادة السردية والتاريخية معا أو بما يعرف بالسرد التاريخي والذي هدفه نقل الوقائع والأحداث من الماضي إلى الحاضر، وإلباسها حلة سردية وهنا يتجلى النسق التاريخي باعتبار التاريخ إفراز فكري ثقافي يستقطب من الجمهور على اختلاف طبقاته وجنسه.

ويمكن أن نلتمس النسق التاريخي في رواية "سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني" لواسيني الأعرج، من خلال التاريخ الذي صنعته الشخوص والمتمثلة فيجده الروخو وشخصية أخرى وهي حنا فاطمة والتي تسرد له الوقائع والأحداث في حكاياتها اللامتناهية حيث يقول واسيني الأعرج لجده :"–حنا فاطمة كلما حكت عنك بدا حزنها كبيرا ولا تذكرك إلا بحب و إعجاب بلا حدود...."[4]

---

[1]–آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، ط2، 2011، ص19.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

[3]–المرجع نفسه، ص23.

[4]–واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ...عشتها كما إشتهتني (رواية سيرية)، ص29.

كما نجد النسق التاريخي اشتغل وفق آليات أهمها الحوار، ومنه حوار واسيني الأعرج مع جده الروخو في حديثهما عن غرناطة والواضح أنها قابعة في ذاكرته حيث يقول في حوار دار بينه هو وجده.

"–ماذا كان علينا أن نفعل كانت حربنا الأخيرة حرب اليائسين و لكننا خضناها لأنه لم يكن لنا أي خيار آخر لقد سرقوا منا أرضا حفرناها من الرماد و بنيناها كما تشتهي العين والقلب والأذن.

– يا جدي، لكنها لم تكن أرضكم دخلتموها غازين كغيركم كان بإمكان طارق أن يفعل سوى أن يرمي جنده نحو الموت، في آخر قفزة شرف انتحارية كلفوه بما لم يكن قادرا عليه...."[1]

وكذلك من خلال عودة الروائي إلى الماضي واستحضار وقائع تخص غرناطة وتاريخها العتيق.

حيث نراه يدمج أحداث تاريخية محضة بأسلوب سردي تخييلي، ونجده يتتبع تاريخ غرناطة بحذافيره، وخلق منه فضاءات سردية مستقرة في الذاكرة أبت الغياب ونراه يدخل في هواجس تخييلية التي من خلالها يسوق معه القارئ بين ثنايا الرواية، وذلك بتجسيم للأحداث وبعثها وإحيائها من جديد ليستفيض المتلقي بعمق الفكر نحو تاريخ حي هو "**تاريخ غرناطة**" ويتأمله بكل مقوماته ومجرياته عبر نسج توليفات سردية تاريخية، في مشاهد تدمي القلب وعرض الأحداث بطريقة تسلسلية انسيابية تتناسب مع السرد ومكوناته من شخوص وزمان ومكان وأحداث كما نراه يتدرج في طريقة عرض الأحداث، واتخاذ نفسه في صورة الظهور والتخفي والإبدال والتغيير بين شخصية وشخصية أخرى تتناسب مع الأحداث وتندمج وتتمازج مع الحوار والسرد والوصف والحدث التاريخي، كل هذه الاختزالات التقنية الانتقالية يمرر عن طريقها النسق التاريخي لمدينة بقي سقوطها مطبا ومنتكس ضعف بالنسبة للعرب، قصد استعادة ذاكرة وطبع نذوب التاريخ

[1]– واسيني الأعرج :سيرة المنتهى ...عشتها كما إشتهتني (رواية سيرية) ، ص47.

الماضي في ذهن المتلقين خلال مقاطع سردية تاريخية محورها سقوط الأندلس التي جرى سقوطها عبر سلسلة من الحملات العسكرية بين عامي 1482و1492، وصولا لسقوط غرناطة آخر معاقل المسلمين في فترة حكم الملكان الكاثوليكيان إيزابيلا الأولى ملكة قشتالة وفرديناندو الخامس وأمرهما لعبد الله الصغير بتسليم غرناطة وبعد صراع طويل"أعطى أبو عبد الله محمد الصغير الموافقة بتسليم للملكين فردنا ندو الخامس وإيزابيلا."[1]

"وبعد أن ترك أبو عبد الله محمد الصغير البلاد لم يوف النصارى بعهودهم مع المسلمين بل تنكروا لكلامهم والتزامهم بالحفاظ على الحريات الدينية في غرناطة وحماية الأماكن المقدسة للمسلمين، وما إلى ذلك مما ورد في شروط التسليم للمدينة فقد أهانوا المسلمين بشدة وصادروا بأموالهم."[2]ونلتمس مجريات هذه الأحداث في الرواية بطريقة تسلسلية وأحيانا أخرى بطرق استرجاعيه، حيث يقول واسيني الأعرج :"مثل سكان غرناطة، اللذين ظنوا أن تسليم محمد الصغير غرناطة سيحمي المدينة ويحمي الناس من التلف."[3]

ويقول كذلك "...السقوط المريع هو أن لا تفعل شيئا، بعد أن سرقت غرناطة أو بيعت وقبض ثمنها، لم يستطع أحد أن يقنعني بأن الخيانة تمت في الأحواز وقلاع المدينة كنت أقرأ علامات سقوط كل شيء"[4]، ويقول أيضا: "كنت أحمل السلاح في رأسي ذلك الشتاء القاسي الذي سلم فيه أبو عبد الله الصغير مفاتيح غرناطة وتركنا نموت وراءه."[5]كما نرى واسيني الأعرج قد توالى في سرد الأحداث في القالب الروائي مازجا ذلك بالأحداث التاريخية ،فضمن في شخصية جده الروخو معاناة سكان غرناطة بعد خيانة الملكيين النصرانيين العهد "وبعد تسع سنوات

[1] راغب السر جاني: قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ج1،مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة،القاهرة–مصر، ط1، ص288.

[2]واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ،ص294.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4]المصدر نفسه، ص53.

[5]المصدر نفسه، ص72.

من سقوط غرناطة وفي سنة (1051) أصدر الملكان فردنا ندو الخامس وإيزابيلا أمرا كان خلاصته أنه لما كان الله قد اختارهما لتطهير مملكة غرناطة من الكفرة (المسلمين) فإنه يحظر وجود المسلمين فيها فإن كان بعضهم فإنه يحظر عليهم خوفا من أن يتأخر تنصيرهم، أو بأولئك الذين تنصروا لئلا يفسدوا إيمانهم ويعاقب المخالفون بالموت أو بمصادرة الأموال ومن هذا المنطلق قام النصارى بعدة أمور منها التنصير والتهجير ومحاكم التفتيش."[1]، ونرى واسيني الأعرج يعيد كل تلك الأحداث وينعش الذاكرة ويصور الوقائع و يتنقل ويتبع محطات الماضي والتاريخ ،حيث يخلق حوارا بينه وبين جده ويسرد الأحداث على لسان جده باعتباره شخصية تلخص مأساة الغرناطيين.

وحتى يكون هذا الحوار بمثابة الاتصال الوهمي بين كل من واسيني والمتلقي وجذب انتباهه في معرفة الوقائع بكامل تفاصيلها حيث يقول: "كانت السفن الإيطالية والبرتغالية تتقاتل على الزج بالجميع وراء البحر هاجر كثيرا من أشراف غرناطة، بعد أن بيعت أملاكهم بثمن بخس بينما أن القسم الأكبر من المسلمين في المدينة وما حولها منظر موجع يا قلبي...كانت أعداد كبيرة منهم لا تزال تحتفظ بدينها الإسلامي، حتى جاءها الأمر الصارم إما الطرد أو التنصير لمن يريد البقاء...فقد تنكر المنصرون لكل حرف خطوه في المعاهدة، واستطالوا على جموع المنكسرين في حرب غريبة كما تعرف يا حبيبي فقد أصدر في عام 1501الملك فرديناند وزوجته الملكة إيزابيلا مرسوما ملكيا يقضي بضرورة تنصير المسلمين، فحاول بعض مسلمي غرناطة الاحتجاج ببنود اتفاقية التسليم فإذا هي لم تعد تساوي قيمة الحبر الذي كتبت به، وعندما قرروا المقاومة والتصدي لهذا المشروع وحل بشيخهم الزبيري الطاعن في السن من بلاء كبير سحق المعارضون بحي البيازين تحت سنابك الخيول وتحول الحي إلى ساحة للموت، قتل الجنود القشتاليون كل من اعترض سبيلهم دون تمييز وتم تقديم رؤوس الفتنة إلى محاكم التفتيش."[2]

[1]–راغب السر جاني: قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ص294.

[2]–واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 77–78.

كما يتخلل الحوار والسرد مشاهد وصفية تصور وتجسم الأحداث وتظهر معاناة سكان غرناطة من تنصير وتهجير ومحاكم التفتيش، وأطلق على المسلمين المتنصرين بلقب المورسكيين" ولكي يعيش آخرون في بلاد الأندلس في ظل حكم النصارى الإسبان تنصر من المسلمين بعضهم وهؤلاء لم يرضى لهم النصارى الإسبان حتى بالنصرانية، فلم يتركوهم دون إهانة وقد سموهم المورسكيين احتقارا لهم وتصغيرا من شأنهم فلم يكن المورسكي نصرانيا من الدرجة الأولى، لكنه كان تصغيرا لهذا النصراني الأصيل."[1]هذا الأخير الذي حرم عليه دين الإسلام واللغة العربية وحتى الأسماء العربية واللباس العربي فيقول :"يومها نظرت إلى السماء وبكيت للمرة الأخيرة لأني شعرت أنه لم يعد لنا إله يحمينا نحن الذي قضينا أكثر من ثمانية قرون في أحضانه."[2]

ويقول أيضا: "جدي المسكين قبل أن يغير دينه ويصبح مسيحيا في الظاهر، على الأقل طلب من الله الغفران على ما اقترفه قلبه ويداه [3]"، وكذلك في قوله :بعض المورسكيين ربى أبناءه على الإسلام وعلى النصرانية في الوقت نفسه وهو حال أسرتي، لتفادي العذاب والمحارق والحفاظ على المصالح الحياتية."[4]، ونجد واسيني الأعرج يدقق الوصف ويوالي الأحداث بتقريرية جادة في ذكره لكابوس محاكم التفتيش ليرصد وقائع حية عانى منها سكان غرناطة في مقتطفات تصويرية سردية، فيقول: "دخلوا بي عميقا نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية التي امتدت على مسافات كبيرة تحت الأرض رأيت فيها ما يستفز خوفي وصبري ويدعو إلى القشعريرة والتقزز رأيت غرفا صغيرة في حجم جسم الإنسان بعضها عمودي وبعضها الأخر أفقي، فيبقى الإنسان سجين الغرف العمودية واقفا على رجليه مدة سجنه حتى يموت بلا أكل ولا شرب، وتبقى الجثث

[1]–راغب السر جاني: قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ج1، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة– مصر، ط1، 2011، ص295.

[2]–واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 54.

[3]– المصدر نفسه، ص54.

[4]– المصدر نفسه، ص56.

في السجن الضيق حتى تتفسخ ويتساقط اللحم عن العظم وتأكله الديدان... "[1]، ويقول كذلك: "تقاليدهم في التعذيب معروفة، يبدؤون بسحق عظام الأرجل ثم عظام الصدر والرأس واليدين تدريجيا حتى يهشم الجسم كليا ولا يبقى به شيء يحكمه"[2]، ويواصل واسيني في إماطة اللثام عن الوقائع التاريخية المغيبة ويظهر بشاعتها ومرارة العذاب، الذي عاشه سكان غرناطة فيتابع في السرد بقوله:"...يلقون بالشاب المعذب في هذا التابوت ثم يطبقون بابه بسكاكينه وخناجره فإذا أغلق تمزق جسم المعذب وقطعه في كل أعضائه، واخترق الجسد بكل طوله وبقدر ما يضغطون تتقاطع الأجسام الحادة في الجسد هناك درجتان: الأولى للتعذيب وهذه يكون الضغط فيها محدودا والثانية القاتلة، ويكون فيها الضغط كليا فينتهي الشخص داخل بركة من الدم وجسد لا يمكن لملمة أشلائه بسهولة."[3]

كما نرى واسيني الأعرج يظهر مأساة الأندلسيين ليس فقط تهجيرهم ومحاكم التفتيش فقط وإكراههم على النصرانية والتخلي عن عقيدتهم وكافة مقومات دينهم، بل ألحقوا المساس بثقافتهم وما يخص حياتهم العلمية أيضا فلم تسلم مؤلفاتهم و إنتاجاتهم الفكرية، التي أنتجت لقرون طويلة "فقد كان أمر الكاردينال خيمنيث عماله عام 1499م بالطواف على أهل غرناطة لتسليم ما لديهم من مخطوطات عربية ومصاحف وحملها إلى ساحة المدينة العامة في ميدان باب الرملة فجمعت عشرات الألوف من هذه الكتب، التي تشمل مختلف العلوم والآداب والأحاديث وغيرها وأشعلت فيها النيران لم يستثن منها سوى ثلاثمائة من كتب الطب والكيمياء والرياضيات وغيرها من المواضيع التي كان بحاجة إليها"[4]، وذلك قصد بتر جذور المسلمين وحضارتهم ودينهم وتاريخهم وطمس هويتهم وثقافتهم حيث نجد واسيني الأعرج يستحضر كوكبة فذة من علماء

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص63.

[2]–المصدر نفسه، ص64.

[3]– المصدر نفسه، ص64.

[4]–مريم بوخاوش: آثار سقوط الأندلس على بلاد المغرب الأوسط، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ الإسلامي الوسيط، تخصص تاريخ، المدرسة العليا لأساتذة بوزريعة، 2014–2015، ص88.

غرناطة اللذين برعوا في الآداب والفنون والموسيقى وغيرها فيقول:" ذات صباح بلا فجر وبلا نور قبل أن أستيقظ وجدت المكتبة قد تحولت إلى رماد لم ابك حرق الكتب، ولا المخطوطات بل بكيت الصدفة التي جعلتني لم أولد في زمن لم يكن لي، حسدت ولادة وابن زيدون وزرياب وسادة الموشحات المعتمد ابن عباد، ابن الطفيل، ابن باجة حسدت صاحب طوق الحمامة حسدت كل من ولدوا تحت الشمس وفي حدائق النعيم وفي غيمة العشق"[1]، وفي مواضع أخرى نجده يسترجع حادثة حرق الكتب والمخطوطات فيقول:" قام زبانية الكاردينال خيمنيث مطران طليطلة ورأس الكنيسة الإسبانية بالقبض على المسلمين لمجرد الشبهة وحشدهم في ساحة غرناطة الرئيسية، تم إعدام مائتين من علماء المسلمين حرقا أمام الجميع حتى يكونوا عبرة لغيرهم ألحق بهم بعض المسيحيين اللذين احتجوا على المقتلة ثم جمعت كتبهم ومصاحفهم فأحرقها الكاردينال خيمنيث أمام الملأ، بنفسه ولم يستثن منها سوى 300 كتابا من كتب الطب."[2]

ويقول كذلك: "أغفر لقاتلي كل شيء، إلا أن يحرق مخطوطة أو كتابا توارثنا النار والخوف على الورق[3]"، ويقول أيضا: "تذكرت لحظتها ما روته لي حنا فاطمة وهي تقول: جدك سيدي على برمضان المورسكي الروخو، كان كالرمح واقفا وهو يتأمل الحرائق التي سرقت كل كتبه لم ينحن في أي يوم من الأيام....وأنت تتأمل حرائق الكتب شممت رائحة المداد الذي كتبت به وهو يتحول إلى رماد."[4]

فقد ظل الأندلسيون يعيشون ويلات الاضطهاد والتعذيب والإكراه إلا أنهم أبوا الانصياع للمسيحيين وأشعلوا ثورات عديدة، ضمن مساعيهم إلى استعادة الأندلس وكانت آخر معركة هي البشرات عامي 1568-1571والتي هلك فيها العديد من مسلمي الأندلس،"فلما اشتد الضغط

[1]-واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص78.

[3]-المصدر نفسه، ص54.

[4]- المصدر نفسه، ص55.

عليهم قاموا ببعض الثورات مثل ثورة البيازين وثورة البشرات خلال سنتي (1500-1499) وأهم ثورة تلك التي وقعت عام 1568م، في عهد الملك فيليب الثاني الذي كان يتصف بشدته اتجاه المسلمين الأندلسيين"[1]، وفي تلك الفترة ازدادت أوضاع الغرناطيين سوءا هذا ما دفعهم لإعلان الثورة من جديد، وحاولوا الوصول لإخوانهم المسلمين وطلب المساعدة منهم والاستنجاد بهم.

"وعندما حلت أعياد الميلاد في ديسمبر1568م، أعلنوا ثورتهم وذلك في قرية بيذنار تحت زعامة فردناند ودي كردوبا الذي حمل اسما عربيا وهو محمد بن أمية والذي راسل المسلمين المتنصرين يدعوهم فيها إلى العودة لدينهم الأصلي، وإعلان العصيان ضد النصارى"[2]، ونرى واسيني الأعرج قد ذكر هذه الحادثة ولم يغفل عن تفاصيلها أيضا حيث يقول:"جبل التيغراوأو جبل النار هو الجبل البركاني، الذي نزل فيه جدي الأول الروخو منكسرا ومنفيا بعد الحرب لم تكن عادلة حرب لاس بوخارس أو جبال البشرات في أخر مقاومة أندلسية شارك فيها بين سنوات1571-1568 في صحبة الدون فردناند ودي كردوبا (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)."[3]، ويقول أيضا:" في نهاية المطاف التحقت بشباب البشرات السبعين الأوائل الذين غادروا حي البيازين باتجاه مقاومة سيدي الهمام، الدون فردنا ندو دي كردوبا فالور قتلنا في الطريق ثلاثة مسيحيين كانوا يجرون دابة على ظهرها صليب كبير لتعليقه على أحد مساجد غرناطة."[4]وكذلك في قوله:"وقد استمر ذلك حتى سيطرة الملك فيليب على مقاليد الحكم فكان عهده قاسيا على كل أفراد العائلة ومن كانوا في حمايتهم .... وقد تم إشعار الأهل بذلك في أول يناير 1567م اليوم الموافق لسقوط غرناطة نهائيا، واتخذته اسبانيا عيدا لها في ظلال اليأس والخوف نشبت الثورة في غرناطة في ليلة عيد الميلاد24 ديسمبر1568 كانت حرب الطلقة الأخيرة أو

---

[1]-عبد القادر فكاير: مساهمة الجزائر في دعم الأندلسيين واحتضانهم(1492-1609)م، عصور جديدة،ع16 -17، 2014-2015، ص233.

[2]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص237.

[3]-المصدر نفسه، ص29.

[4]-المصدر نفسه، ص56.

طلقة الرحمة منذ سقوط غرناطة، كما يقال بدأت في سهول وجبال البشرات في شكل ردود فعل وعصيان صغير."[1]

وأيضا يوالي سرد الواقعة تعيين محمد بن أمية، زعيم للغرناطيين حرفيا كما هي و يقول: "اختاروا يومها فتى قويا وسلموه عهودهم وأرواحهم كان في سن العشرين من أهل حي البيازين في غرناطة ويدعى الدون فرنا ندو دي كردوبا فالور، هو من بقايا أحفاد بني أمية أصبح منذ تلك اللحظة زعيما لحلم ظل متأرجحا...احتفلوا بتتويجه على قمم البشرات أميرا عليهم في احتفال بسيط فرشت فيه الأرض أعلام إسلامية ذات أهلة فصلى عليها متجها نحو مكة وأقسم أن يموت في سبيل أرضه وعرضه وسمى نفسه باسم ملوكي عربي هو محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة."[2]فقد تتبع واسيني هدا الحدث بأدق توصيفاته ووقائعه فينتقل في موضع آخر بذكر المساعدات التي استنجد بها الغرناطيين لمواجهة المسيحيين فيتابع بقوله:"كنت في فرقة التموين بالمال والسلاح والتنسيق البحري–الجبلي، أي العمل على استمرار الربط بيننا وبين من كان يوردنا بالأسلحة من المايوركيينو العثمانيين...وصلتهم بعض الأسلحة من إحدى قطع الأسطول العثماني المرابطة في خليج تونس"[3].

ويستمر واسيني في توصيف مجريات الواقعة كما هي شيئا فشيئا ليصل إلى نهايتها ونتائجها وما نتج عن حرب البشرات، بفشلها وقتل الزعيم محمد بن أمية في مشهد وصفي سردي يظهر به قسوة المواجهة وحتف الأندلسيين ومصيرهم على الرغم من تضحياتهم وتمسكهم بأرضهم التي غرزوا بها وصالهم وانتماءهم، فيقول:"–حتى تلك اللحظة كان هناك إيمان باسترجاع ما خسره المسلمون تدريجيا.

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ص57.

[2]– المصدر نفسه، ص 57.

[3]– المصدر نفسه، ص58.

_كنا في حاجة لإيمان بذلك، في حروب الشرف الأخيرة حتى الخاسرة منها ...الحروب تحول الإنسان إلى أسد عندما ينتصر وأقل من حشرة عندما يهزم."[1]

"رأيتهم يمددون جثة الأمير الدون فرنا ندو دي كردوبا فالور الذي قتل معي في نفس المعركة....كانوا يغطون وجهه بخرقة خضراء، قبل أن يرموه على ظهر بغل ويرشقون بهنحو مكان لم أكن أعرفه، كنت بلا لسان مثل ميت بموت أميري أغلقت الأبواب و النوافذ على زمن دام أكثر من ثمانية قرون."[2]

من خلال تتبع هذا الخطاب الروائي في "سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني" لواسيني الأعرج نجد بأنه يحمل علامات مشفرة، تحيل المتلقي إلى تتبع دلالات ذلك الخطاب والاستناد لمعالمه الظاهرة ليصل بها إلى عوالم فكرية ثقافية، تمده بمعرفة محضة أساسها ومادتها الخام هي التاريخ والقيام بتسريده وأنسنته عن طريق شخصيات محورية، وربط كل ما هو سردي وتاريخي معا بواسطة التخييل. كل هذا يخلق نسقا تاريخي يطبع في فكر المتلقي، معرفة بتاريخه فالروائي هنا ليس بصدد التأريخ بل هو يعيد بناء التاريخ وبعثه وتقفي محطاته الزمنية بأدق التفاصيل وبعناية تمنح للمتلقي استفاقة فكرية، وهنا يكون الروائي بمثابة الحلقة الفاعلة في هذه العملية التأويلية فيقوم بصهر الحقائق وسكبها في جسد الرواية، ويجعل المتلقي في لحظة آنية يستدرك الماضي ويغوص أكثر في عوالم التأويل والتحليل وهنا تحديدا، يكمن اشتغال النسق التاريخي بكافة مقوماته وأسسه الفكرية والمعرفية التي تتسم بطابع تاريخي ثقافي.

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص59.

[2]– المصدر نفسه، ص60.

المبحث الثاني: الإيديولوجيا والنسق الثقافي

1_ مفهوم الإيديولوجيا:

يعد مصطلح الايدولوجيا من المصطلحات الأكثر استعمالا و شيوعا من حيث مفهومه وتعدد ميادينه، وأول من "استخدم هذا المصطلح "ديستوت دو تراسي" (tracy de Destut) في كتابه مشروع عناصر الإيديولوجيا 1801"[1]، ويعتبر الصراع بين سلطة الكنيسة والفلاسفة أحد أهم ظروف نشأة هذا المصطلح" يرى الفلاسفة في الكنيسة سلطة دائمة تمنع العقل من الوصول إلى نور المعرفة و الحرية حبا في الاستبداد والسيطرة وترى الكنيسة في الفلسفة ثورة شهوانية على التربية الأخلاقية التي تكبح جماح النفس"[2]، ومن هنا كانت الفلسفة ضد الدين وهو في نظرها ظالم يقيد الحرية الفردية من خلال التحكم في عقول الناس ورفض التغيير والابتكار، فيتمرد على الفكر السائد في ذلك الوقت ويعود أصل تسمية الإيديولوجيا إلى: "كلمة من أصل يوناني مكونة من مقطعين ايديو بمعنى ما هو متعلق بالفكر و لوجوس بمعنى علم و الإيديولوجيا فرع من الدراسات اللسانية التي تبحث في طبيعة الفكر ونشأت الصور العقلية عند الإنسان."[3]، فالمصطلح مشتق من اللغة اليونانية و بهذا يمكن ترجمته إلى اللغة العربية فهو علم الأفكار أو دراسة لأفكار. وقد عرفت على أنها: " كلمة دخيلة على جميع اللغات الحية. تعني لغويا، في أصلها الفرنسي علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية. ليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز الكتاب العرب عن ترجمتها بكيفية مرضية. إن العبارات التي تقابلها–منظومة فكرية، عقيدة ذهنية

---

[1]– جورج غروفيتش: المعاني المتعددة للإيديولوجيا في الماركسية، تر، محمد سبيلا و عبد السلام بن عالي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، ص40.

[2]– عبد الله العروي: مفهوم الايدولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012، ص26.

[3]–أحمد عطية الله: القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1968، ص161.

[1]– المصدر نفسه، ص161.

الخ."[1] وعلى اعتبار أن مصطلح الإيديولوجيا مصطلح متشعب له علاقة بمجالات عديدة كالفلسفة والدين والسياسة والثقافة والأدب وقد حدد "عبد الله العروي" ثلاث معاني لمفهوم الإيديولوجيا هي:

"أولا: ما ينعكس في الذهن من أحوال الواقع انعكاسا محرفا بتأثير لا واع من المفاهيم المستعملة ثانيا: نسق فكري يستهدف حجب واقع يصعب وأحيانا يمتنع تحليله، ثالثا: نظرية مستعارة لم تتجسد بعد كليا في المجتمع الذي استعارها لكنها تتغلغل فيه كل يوم أكثر فأكثر،بعبارة أدق إنها تلعب دور الأنموذج الذهني الذي يسهل عملية التجسيد هذه"[2]، أي أن الإيديولوجيا تمثل الأفكار والمعتقدات المختلفة (السياسية، الاجتماعية...الخ) والناتجة عن مفاهيم سابقة مشوهة وحقائق مستترة صعبة الشرح إلا أنها تستهلك يوميا.

والإيديولوجيا في "معناها العام فهو أنها مجموعة نظامية من المفاهيم في موضوع الحياة والثقافة البشرية، أو طريقة أو محتوى تفكير المميز لفرد أو جماعة"[3]، أو أسلوب تفكير الذي تتميز به طبقة أو يتميز به فرد بعينه،"[4]وأما معناها الخاص فهو أنها: مجموعة من الأفكار المبنية على أسس نظرية معينة"[5].

يعرفها "كارل ماركس" ما هي إلا " عملية ذهنية يقوم بها المفكر و هو واع إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا."[6] وفقا لماركس فإنّ

---

[1]– عبد الله العروي: مفهوم الايدولوجيا، ص26.

[2]–عبد الله العروي: الايدولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995، الدار البيضاء، المغرب، ص29.

[3]– عبد الوهاب محمد الأنصاري: الايدولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة، دراسة مقارنة بين كارل مانهايم و توماس كون، جامعة الإسكندرية، 2000،ص18: نقلا عن: منير بلعبكي، المورد، قاموس انجليزي عربي، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1974، ص447.

[4]– المرجع نفسه: ص18: نقلا عن The Concise Oxford Dictionary of Current English, London :1980, p.58

[5]– المرجع نفسه: ص598.

[6]– عبد الله العروي: مفهوم الايدولوجيا، ص40–41.

الإيديولوجيا هي تصورات ومفاهيم مغلوطة ومشوهة تمثل الواقع وتعكس مصالح فئوية محددة تستخدم من قبل هذه الفئات لتبرير سيطرتها واستمرارها على المجتمع.

وحسب معجم المصطلحات الأدبية الحديثة فإنّ "الإيديولوجيا نظام فكري أو نسق من الأفكار التي يعتنقها مجموعة من البشر وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره وترسم من تم أسلوب مواجهة الحياة وقد يتضمن النسق بعض التناقضات ولكنها تستخدم بطريقة تخفي نقائضها عمن يعتنقونها"[1]، أي أن الأفكار تختلف من جماعة إلى أخرى وهي تنبثق من الخلفيات التاريخية والاجتماعية للأفراد، وبذلك فهي تؤثر بشكل كبير على تصورات الأفراد للعالم وطريقة تفاعلهم معهم، لكل فئة في المجتمع رؤيتها الخاصة للحياة وهذا يؤدي إلى اختلاف في الإيديولوجيات "للمجتمع الواحد إيديولوجيات متعددة تعبر عن تباين القوى الاجتماعية ومصالحها."[2]

2_ النسق الأيديولوجي في الرواية

لكل مبدع فكر وإيديولوجية يتميز بها عن غيره وهي موقف تتخذه الذات اتجاه الخارج والتي يعبر عنها بوعي منه أو بدون وعي "ليست الحوامل وحدها هي التي تبرر علاقة الرواية بالإيديولوجيا، فعلاقة المبدع ذاته بنصه تعتبر واحدة من هذه الحوامل المنشئة لتلك العلاقة فالأديب المبدع لا يكتب نصه وهو خالي من أي توجه إيديولوجي فهو ليس بريء تمام البراءة لان توجهه يشكل جزءا من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية ومضمون النص مستمد من بيئته ومحيطه"[3].

[1]–محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة و معجم انجليزي، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، ص42.

[2]– شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 103.

[3]–إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 58.

والرواية إيديولوجيا تشير بشكل أساسي إلى رؤية الكاتب "لأنه عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجية الكاتب في الظهور"[1]، فإيديولوجية المؤلف تكمن في الأصوات المتعددة للرواية حتى ولو ادعى المؤلف أنه يعالج الصراع بعدالة تامة، فهي ليست ظاهرة بالضرورة. تعتبر الرواية وثيقة إيديولوجية بارزة، وهذا الاعتبار لم يكن عبثيا لأنه يجسد هذا التصور من خلال الواقع والتأثيرات الخارجية ثقافية كانت أو اقتصادية أو سياسية "فحتى" "باختين" لو كان يتحدث عن الإيديولوجيا في الرواية فهو يعتبرها مادة أولية من مواد الرواية، إنها ليست مقتبسة من الواقع ولكنها تجسيد لواقعية الإيديولوجيا نفسها، أي مظهر من مظاهرها، فالنص إذا ليس موجودا خارج الواقع الإيديولوجي ولكنه منغمس فيه، ولذلك ليس في حاجة إلى أن يعكس الإيديولوجيا مادام يوجد في مجراها الطبيعي، ومن ثم استنتج أن دراسة الإيديولوجيا في النص الروائي ليست في حاجة إلى الإحالة على ماهو خارج النص"[2].

فرواية واسيني الأعرج "سيرة المنتهى عشتها.. كما اشتهتني" التي يعود فيها الروائي إلى فترة تاريخية بعينها، يؤكد فيها ولاءه إلى المجد الأندلسي الغابر فقد سمح له الجد على حد قوله "بالعودة إلى عصر مهم في عذاباته ومآلاته بعد سقوط آخر معاقل المسلمين، غرناطة وإعادة تركيب العائلة كما في مرويات الجدة التي أومن أن بعض حكاياها أسطوري بلا أدنى شك، لم تصنعه هي، و لكن المسافة بين التاريخ الحقيقي، القرن السابع عشر، والقرن العشرين، لكن البعض الثاني من مروياتها لا يقل تاريخية. ربطت حكيها مع المادة التاريخية الأندلسية التي تمكنت من اختبارها بسهولة وأنا أبحث عن مدار الثلاثين سنة الأخيرة عن تاريخ أجدادي المورسكيي. وقد وجدت إجابات مهمة لأسئلة معقدة. شكل هذا كله، الأرضية الأولى للسيرة"[3].

---

[1] حميد لحميداني: النقد الروائي والايدولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990،ص35.

[2] المرجع نفسه، ص07.

[3] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص483-484.

قد تعرف الروائي على الجد المورسكيي من خلال ما روته له حنا فاطنة "كانت سيدة الحكاية، وهذا وحده كان كافيا لالتصق بها نهائيا أصبحت أنتظر الليلة بفارغ الصبر لأسمع قصص جدي وهي ترويها بطريقتها لدرجة كانت تدخلني بسهولة إلى عالم لم يكن تخييل و لكنه كان حقيقيا أمامي"[1]، وهو بذلك يعزز انتمائه للدماء الأندلسية الخالصة، نقل " الروخو" لحفيده حرائقه وخيباته في افتقاد غرناطة، الفردوس المفقود، المرارة التي يمجها فم التاريخ "سرقوا منا أرضنا حفرناها من رماد وبنيناها كما تشتهي العين والقلب والأذن"[2]، ويحكي آلامه وانكساراته وعذاب المورسكيين وكيف تم طردهم إضافة إلى ذلك يفضح الأفعال الشنيعة التي كان يقوم بها الإسبان فيروي على لسان جده "دخلوا بي عميقا نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية التي امتدت على مسافات كبيرة تحت الأرض. رأيت فيها ما يستفز خوفي وصبري، ويدعوا إلى القشعريرة والتقزز"[3]، إنّها الهوية والانتماء الحضاري واستمرار السلالة المورسكية من خلال ما تحكيه الجدة التي بدورها تمجد لواسيني بطولات جده وحروبه التي قادها ضد الإسبان لدرجة أنه كان يراه أمامه وهذا ما صرح به في قوله: "الشيء الذي يأسرني في هذا كله قصصها مع جدي المورسكيي سيدي علي بن رمضان الكوخو الملقب بالروخو، عندما نستحضره كنت أراه، وأشعر به أيضا وكأنه يراني بكل بهائه، فارسا حيا وعاشقا نبيلا،عرفت المخطوطات التي امتلكها و قلوب النساء التي سكنها."[4]

تعد الرواية مسرحا للأحداث التاريخية و السياسية و للأبعاد الإيديولوجية و هذا ما تجلى في رواية الأعرج حيث يصف لنا وحشية الاستدمار الفرنسي وما خلفه، ترافقه رؤيا تشاؤمية فقد واجه طفولة وحياة قاسية بدءا من حرب التحرير الوطني التي استشهد فيها والده احمد حيث يسرد لنا

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص 161.

[2]– المصدر نفسه، ص 47.

[3]– المصدر نفسه، 63.

[4]– المصدر نفسه، ص168.

بمرارة الحنظل إحساسه باليتم "كلما سمعت أمي تحكي لجدتي يومياتها القاسية كانت تكبر في عيني بقوة، وكم كنت أحزن لأني صغير لا أصلح إلا لجمع الحلزون الحجري الأبيض فجأة تحولت أمي إلى رجل صلب وبه بعض قسوة الحياة وفقدت الكثيرة من أنوثتها على الرغم من أن قلبها الطيب لم يمس أبدا ضل حنونا دائما بينما حلت حنة فاطنة بكل نعومتها وطيبتها مكانها بدأت أحس أنها أمي. فجعت لأن الإحساس الذي بدأ يتكون لدي أن أمي هي التي ماتت وليس أبي."[1] فالرواية جنس أدبي يسعى من خلالها الأديب إلى بلورة أداة الإيديولوجية متسلحا بلغته "لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل إيديولوجي."[2]

يصف الروائي بقلمه الأمومة في أسمى معانيها كيف ضحت الأم بشبابها وأنوثتها في سبيل أن تزهر أجساد أبنائها "تعبت كثيرا ثم نزعت حذاء الميكا البلاستيكي القاسي رأيت بأم عيني يومها جلدة الرجل التحتية تنسحب من رجلها وبقيت ملتصقة بالحذاء مخلفة وراءها بقعة حمراء من اللحم الحي سلخ الجلد لم تتأوه أبدا، بعد أن ألام نزع حذائها وقالت وهي تكابر ما علي والو يا حبيبي أنا بخير روح يا وليدي ربي يحفظك اقرا اقرا باش يرضى عليك باباك احمد وسيدي محمد الواسني"[3]، وهذا ما يوحي بالبيروقراطية والإهانة الممارسة ضد أرامل الشهداء حتى بعد الاستقلال، "عندما استشهد والدي في عزله الموت ركضت ميما اميزار في كل الاتجاهات من البلدية إلى المدارس بحثا عن عمل يستر العائلة فلم تصل بعد وساطات كثيرة إلا إلى عاملة تنظيف المراحيض المدرسية وهو العمل الذي أعطي لنساء الشهداء بعد الاستقلال مباشرة."[4]

استشهاد الوالد أحمد ترك في نفسية واسيني أثرا عميقا وحزن دفينا، كان دائما ما يشعر بالنقص أمام زملائه " كان أصدقائي في الكوليج والثانوية، عندما يأتون برفقة آبائهم يسألونني: أين

[1]– واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، ص210.

[2]– كمال أبو ديب: الأدب و الايدولوجيا، مجلة فصول،ج2، العدد4، يوليو/أغسطس/سبتمبر1985، ص54.

[3]– واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، ص131.

[4]– المصدر نفسه، ص167.

أبوك؟ أنت ماعندكش باباك؟ أجيب بانكسار داخلي عميق: لا عندي. وكنت أؤشر لأمي. يتضاحكون. كانت أمي هي أبي وأمي"[1]، هذا دليل على مدى انكساره فهو يحتاج إلى والده في وقت ضعفه قبل قوته يوم انكساراته قبل تكريماته، كانت الأم تطعم أحلى ألوان شبابها لأبنائها فقد كانت الأم والأب في آن واحد كان لها من اسمها الكثير "ميما اميزار" التي تعني قوس قزح بالأمازيغية من سمي أمي امازار التي تعني في البربرية آلهة المطر أو قوس قزح لم يكن مخطئا فقد كانت بحرا من الخيرات ومطرا من المحبة وسلالا من الحب."[2]

واسيني كغيره من الجزائريين لم يسلم من العشرية الحمراء فلم تخلوا رواياته من الحديث عن المحنة "وتكاد تجمع هذه الروايات على إدانة السلطة في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية نتيجة فشل المشروع الاشتراكي"[3]، فانفتح في روايته على بعض التحولات الاجتماعية والسياسية في فترة التسعينات، التي كانت سبب في تبديد أحلام المنتظرة بعد الاستقلال، بسبب أنانية وجشع بعض الأشخاص طمعا في السلطة "الكسر الثاني الحرب الأهلية في التسعينات، التي أحرقت الجزائر وكادت ترميها نحو قدر مجهول مما اضطرني إلى خيار المنفى"[4]، عانى المثقفون كثيرا في تلك الفترة وأخرجوا من وطنهم الأم مكرهين يتذكر ببكاء شديد حالة مغادرته أرض الوطن(الجزائر) باتجاه (فرنسا) "وبكيت لا حزنا على مدن عادة للمنتصر، ولكني تذكرت حالة إنسان يشعر فجأة بنفسه مجردا من كل شيء ولا وطن. الغريب أن هذا الإحساس انتابني أنا أيضا ذات شتاء ماطر، وأنا أركض نحو المطر، برفقة ابني باسم وريما والصديقة فاطمة بلحاج ،أيقونة السينما الجزائرية في وقتها، التي أصرت أن تقودني نحو المطار في سيارتها بنفسها، وتطمأن علي بأني غادرت البلاد بالفعل. من الروخو أدركت أن المنفى ليس

[1]– واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، ص473.

[2]– المصدر نفسه، ص113.

[3]– آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص78 .

[4]– واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، ص473.

التنصل عن تربة قاسية، لكنه الإحساس بالحيف والتلف الفجائيين، إذ تشعر في لحظة من اللحظات، ليس فقط أنك لا تساوي الشيء الكثير ولكن العالم الذي بنيته وبناك لم تعد تعني له أي شيء. و يبدوا لي أن الآلام مثل الأمراض والأحقاد والحب، تورث هي أيضا."[1] خرج واسيني مكرها من أرض وطنه بسبب الإرهاب والتقتيل اليومي، كان محاطا بالأصدقاء المغتالين فهو في قرارة نفسه لم يهضم خروجه من أرضه الجزائر" لأذهب الى أين؟ المنفى ليومين مجرد كذبة جميلة نختلقها لنعطي مبررا لخروجنا. هل رأيت منفيا عاد إلى الوطن بعد يومين؟ عندما نقبل بالمنفى ننكسر قطعا قطعا مثل البلور، ولنجتمع من جديد نحتاج إلى الكثير من الصبر، واي صبر؟"[2]، يصور لنا الأعرج خبر وفاته حين أفاق ذات صباح يقرأ نعيه في جريدة "استرجع ما نشيت خبر اغتيالي كما قرأته في جريدة النصر اليومية التي تصدر بقسنطينة: اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج أشعر في البداية بشيء من الزهو ثم ينتابني خوف عميقا، أول شيء قمت به هو إخبار الذين كانوا يعرفون مكان إقامتي،" الوضع الجديد في الجزائر والدهليز الذي دخلت فيه البلاد جعل واسيني يفكر حتى في تغيير اسمه "التسعينية السوداء فكرت في التخلي على اسمي العائلي لعرج برغبة عميقة في عدم توريط العائلة في وضع كان شخصيا جدا وخيارا فرديا، كنت دائما أقول في نفسي بأي حق تدفع معي العائلة خيار جنوني؟ جنون الوقوف ضد آلة تدميرية قاسية."[3]

ففي حوار دار بين واسيني الأعرج مع الإعلامية قصواء الخلالي، مقدمة برنامج "في المساء مع قصواء، "على فضائية cbc، صرح أنه "شعر بمظلمة قاسية أثناء مغادرة بلده في فترة العشرية السوداء، وبخاصة أنه كان يرى أشخاصا آخرين يتجولون في الشوارع دون أن يمنحوا البلد

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص359.

[2]– المصدر نفسه، ص80–81.

[3]– المصدر نفسه، ص127.

أي شيء، أما هو فقد درّس لأجيال وكتب كثيرا عن بلده."[1] في رحلة صعوده وقف عند قضية تعاملنا مع الآخر وقدم لنا نسقين متناقضين، يتجسد ذلك من خلال الشخصيتين "نينوت" و"ميمات" وكيف تعامل معهما الجد وأبناء العم، فقد عكس لنا في صورة الجد رسالة التسامح و قبول الآخر دون النظر إلى هويته الدينية أو أصوله "يتناهى إلي نشيد عبراني قديم حزين جدا. كنت أسمعه في صغري من نينوت وميمات اللتين جاءتا إلى قريتنا من جبال الناظور البربرية، عاشتا عند جدي الذي وضع تحت تصرفهما بيتا وأغطية وحبا ولم يسألهما أبدا عن دينهما ولا حتى عن وجهتهما النهائية، كان يعرف فقط أن المجاعة هي التي رمتهما إلى حافة هذا الباب"[2]، فالجد يمثل نموذج للتسامح و القبول في حين أبناء العم كانوا قساة فقد وصف لنا الروائي كيف عثر على جثة نينوت الهامدة، مما يشير إلى مدى وحشية الجريمة التي ارتكبت بحقها "وجدت نينوت مرمية في المنحدر نصف جسدها تحلل والنصف الآخر أكلته الضواري و الذئاب المتوحشة، ولا أحد بحث عنه يوم كبرت بسرعة تساءلت بعفوية عن سر نهايتها جاءني الرد جافا من أبناء أعمامي: شوف قدامك واسكت، يكفي أن جدك ارتكب حماقة دينية لا تغتفر وحولتنا إلى عرة الناس، وعلينا تصحيحها وإرجاع الأمور إلى نصابها. امش ولا تلتفت"[3]، نعم هذا الموضع يزيل الستار عن قضية العنف والقتل وتغييب الآخر باسم الدين وينبهنا بشكل واضح إلى جذور الإرهاب الذي جعل من الدين وسيلة لتبرير أفعاله الشنعاء وكيف كانت الإيديولوجيات تتصارع في تلك الفترة، كما كرس لنا الأعرج مبدأ التعايش والتسامح وتقبل الآخر مؤكدا على سماحة الدين الإسلامي وتعاليمه الدينية.

كما استحوذ الدين في رواية سيرة المنتهى على نصف المتن "إنّ قراءة النص الديني السائد قراءة إيديولوجية، وهي في ذلك تحوله إلى مكان للصراع، تقتضي القراءة الإيديولوجية العمل للفوز

[1] https://www.maghrebvoices.com

[2] – واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص20.

[3] –المصدر نفسه، ص21.

بالسلطة من أجل تعميم حقائقها حقائق القراءة،"[1] فقد أورد في مفتتحه السردي آيات قرآنية كريمة من سورة النجم "مَا كَذَبَ ٱلْفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ (11) أَفَتُمَٰرُونَهُۥ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ (12) وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ (13) عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ (14) عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ (15) إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ (16) مَا زَاغَ ٱلْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ (17)" سورة النجم الآية 11\17. كما يورد حديثا عن المعراج من كتاب صحيح البخاري " قال: هذه سدرة المنتهى، وإذا أربعة أنهار، نهران باطنان،ونهران ظاهران فقلت: ما هذان يا جبريل؟ فالنيل و الفرات ثم رفع لي البيت المعمور"[2]، وذكر أيضا حنينه و شوقه لسماع سورة يس "تناهى إلى مسمعي حنين سماع سورة يس. " فَلَا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ ۘ إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ ۘ (75)" فالله عز وجل رحيم بعباده رؤوف بهم إلا أنه في المقابل يعلم خائنة الأعين و ما تخفي الصدور وهذا ما حز في شعور واسيني عندما قال:" شعرت برعشة خفيفة ثم بسرعة حاولت أنساها،" ونجده قد استخدم آية من سورة النور يبين فيها حكم الزاني، حين أقام إخوة مينا الحد عليها وجلدوها وهم يرددون "ٱلزَّانِيَةُ وَٱلزَّانِي فَٱجْلِدُواْ كُلَّ وَٰحِدٍ مِّنْهُمَا مِاْئَةَ جَلْدَةٍ ۖ وَلَا تَأْخُذْكُم بِهِمَا رَأْفَةٌ فِي دِينِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْأٓخِرِ ۖ وَلْيَشْهَدْ عَذَابَهُمَا طَآئِفَةٌ مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ"[3]، عملية الجلد تلك كانت ظلما في حق مينا لأن المنور تزوجها ولم تكن عشيقته كما ذكر بعضا من قصص الأنبياء كقصة سيدنا آدم وحواء، اللذين أغواهما الشيطان ووسوس إليهما فأكلا من الشجرة المحرمة وأوقعهما في الخطيئة والمعصية وأخرجهما من الجنة إلى الدنيا أخذ الروائي من هذه القصة وشبه حكايته مع حبيبته مينا بنفس المعاني، "بدت لي مدورة كنهدي مينا اكتشفتهما للمرة الأولى تحت شجرة اللوز وفي عز المطر هكذا رأيت التفاحة على الأقل"[4]، حيث ربط بين خطأ ادم في أكل التفاحة وبين خطئه في تذوق نهدي مينا.

[1]– أدونيس: المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص15.

[2]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص12.

[3]– المصدر نفسه، ص333.

[4]– المصدر نفسه، ص223.

هذا واستحضر واسيني قصة سيدنا أيوب عليه السلام الذي يعتبر رمزا للصبر وقوة التحمل حيث ابتلاه الله في ذريته وماله وطرد من قريته لأن أهلها ظنوه ملعون، ولم يزده ذلك إلى صبرا وتحملا وتضرعا إلى الله عز وجل أن يرفع عنه هذا البلاء، ويصور لنا واسيني هذا المشهد قائلا: "...لم يجد له مسلكا غير مسالك الصبر، ثم قام وصرخ للشهب التي اخترقت قلبه دفعة واحدة: يا رب.. مسني الضر. مسني الضر يا رب وأنت ارحم الراحمين"[1]، دلالة على ضرورة تحمل مشاق الحياة وذلك ليقنع نفسه بأنه ليس الشخص الوحيد الذي ابتلاه الله ويبين لنا أن الصبر هو مفتاح الفرج وأن التسرع لا يجدي نفعا. "كنت أتمنى دائما عندما تنغلق علي سبل الحياة أن يمنحني الله يقين بنليوب والقليل من صبر أيوب الذي لم يستسلم من قسوة الأقدار التي حلت به من كل جهة."[2]، وذكر بعض المناسبات الدينية كليلة عاشوراء وعيد الأضحى، وإنّ كان هذا يدل على شيء فإنما هو دليل على مدى إلمامه بمختلف الثقافات وارتباطه بالحضارة الإسلامية.

من خلال الرواية يتمكن المؤلف أن يعبر عن رؤيته للعالم والمجتمع وتعتبر الإيديولوجيا من العوامل الأساسية التي يمكن أن تظهر في الرواية فلا وجود لنص خارج الإيديولوجيا فهته الأخيرة تعكس المواقف والآراء السياسية والاجتماعية والدينية للروائي "فإذا كانت الإيديولوجيا جزء من النص الأدبي وكان أحد مكونات الإيديولوجيا فإنّ العلاقة بينهما علاقة تبادلية في التأثير والتأثر."[3]

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ، ص341.

[2]– المصدر نفسه، ص339.

[3]– ابراهيم عباس: الرواية المغاربية، نقلا عن: فادية لمليح حلواني: الرواية و الايديولوجيا، الامال للطباعة و النشر، دمشق، ط1، 1998،ص28.

المبحث الثالث: المكون العرفاني واشتغال النسق الثقافي

يعد الخطاب الصوفي هاجس تساؤل ولبس أمام المتلقي نظرا لصعوبة تأويله رغم ما يتخلله من شعرية وجمالية، إلا أنه يحتاج إلى متلق مدرك وعارف بخبايا التجربة الصوفية حتى يستطيع الغوص في غمار النص الصوفي، واستنطاق علاماته كونها محملة بالتخييل والتمثيل والتشبيه لهذا فهو عينة بلاغية خصبة مستسقاة من الأدب والفلسفة والسياسة والدين..... وهنا يتشكل لدينا سياق خاص الذي يستدعي العودة إلى التجربة الصوفية كونها اللبنة الأساسية في الكتابة الصوفية، هذه الأخيرة التي تتسم بحس تعبيري لغوي فريد ذو فضاء دلالي يستدعي لممارسة تأويلية تكشف عن مدلولات مغايرة، التي تظهر لنا في النص وهنا يمكن رصد النسق الثقافي باعتبار المكون الصوفي كمساعد على اشتغاله في شتى الخطابات التي يتلقاها المتلقي منها الرواية هذه الأخيرة التي تحمل فضاءات ورؤى وأفكار إنسانية تتجذر بين طيات الخطاب الروائي بصبغة لغوية مختلفة ذات منحى تصوفي يطبع على اللغة فنية وموضوعية وجمالية تنطوي على تقنيات وتوليفات سردية تتداخل والتجربة الصوفية وتتفاعل في النص، كمكون وعنصر يسهم في تشكل النسق الثقافي ويعمل على إشتغال المدلولات لدى المتلقي.

1_مفهوم التصوف

"تحمل كلمة (التصوف) بين طياتها عالما فريدا من الرؤى النورانية الشفافة كما تشير إلى نمط من الفكر والسلوك، الذي يتميز بخصوصية شديدة....وإذا كانت الحياة الصوفية تعكس أعمق وجهات النظر تجاه الوجود الدنيوي فإنها تمثل أيضا أعلى مراتب التقوى الدينية النابعة من صدق الرابطة بين الإنسان وخالقه"[1]، فيرى العبد في هذه الدنيا أن الفاعل فيها سوى الله فيختار سبيل العودة إليه.

[1]– يوسف محمد طه زيدان: الطريق الصوفي وفروع القادرية بمصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص9.

"والتصوف ضرورة من حيث كونه حقيقة العبادات فلو ظلت شعائر الدين لدى المتدين قاصرة على الرسوم والأشكال الظاهرة، فإن ينابيع الإيمان تنطمس في قلبه إن التصوف يقف بنا على حقيقة مهمة تقول بتلازم القلب والجوارح."[1] وعدم تكدير النفس بالشهوات والرغبات وماديات الدنيا ومفاتنها ويسعى في تقوية الرابطة بينه وبين ربه.

"كما أن هذا الاسم "تصوف" مأخوذ من الصفاء والصفاء هو الخلوص الباطن من الشهوات والكدرات فعلم التصوف يهتم بصفاء القلب من الشهوات كحب الرئاسة وحب السمعة وحب المحمدة من الناس وبصفائه من الكدرات أي الأمراض القلبية كالحقد والحسد والكبر والعجب والغرور وسوء الظن بالناس، وما جاء هذا الاهتمام بالقلب لأن القلب هو الملك على المملكة البدن في الإنسان فإذا صلح الملك الراعي صلحت الرعية أي أعضاء الجسم الإنسان المختلفة وجوارحه أعني بها العين والأذن واللسان والبطن واليد والرجل والفرج وبالعكس إذا فسد الملك أي القلب فسدت الرعية."[2] باعتبار القلب يحمل بواطن النفس ومواطن أسرارها ومنه ينبعث الحب الخالص والصادق لربه.

"ففي جوهره طريق فيه سالكون (متصوفون، مريدون) ومنهج (طرق ومسارات روحية) ومرشدون (شيوخ الطرق) تضيء الطريق نار "العشق الإلهي" ولن تتمكن من العروج فيه إلا إذا تحللت من عقبات الدنيا، فهو لا يمر إلا عبر الداخل في داخل الإنسان نفسه ومعركتها الحقيقية الكبرى والعدو المتربص الشرس هو النفس الإنسانية ذاتها فكلما هزمت نفسك ارتقت روحك وارتفعت وقطعت مسافات في الطريق"[3]، ويزيح جانبا كل ما تعلق بالدنيا وملذاتها ويجاهد نفسه ويقاومها ويسكن ويلجأ إلى ربه ويتخلق بأخلاقه.

---

[1]– يوسف محمد طه زيدان: الطريق الصوفي وفروع القادرية بمصر، ص10.

[2]– عبده غالب محمد عيسى: مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص12/11.

[3]–محمد أبو رمان :أسرار الطريق الصوفي مجتمع التصوف والزوايا والحضارات في الأردن، دط، عالم الفكر عمان للطباعة، 1994، ص19.

ويمكن اعتبار التصوف "في حقيقته إيثار وتضحية، تضحية باللذائذ والشهوات وإيثار لما يبقى على ما يفنى تضحية بالعاجل وإيثار بالأجل مجاهدة للنفس ومغالبة أهوائها وهو نزوع فطري إلى الكمال الإنساني إلى التسامي والمعرفة عن طريق الكشف الروحي أو العلم اليقيني الناشئين عن الإلهام الإلهي والنظر العقلي والرياضة النفسية وبعض الدلائل الحسية"[1]، ويتحرر من أغلال التي تقيد نفسه ويصبح متجردا من الإرادة والشعور بالذات التي تأخذ به إلى الشهوات والمفاتن.

قد برز تفاوت واختلاف أراء الدارسين والمنظرين حول نشأة التصوف ومن بين هذه الآراء نعرض رأي ابن الجوزي حوله حيث يقول: "ابن الجوزي في كتابه تلبيس إبليس عن منشأ الصوفية؛ الصوفية من جملة الزهاد وقد ذكرنا تلبيس إبليس على الزهاد إلا أن الصوفية انفردوا عن الزهاد، بصفات وأحوال وتوسموا بسمات والتصوف طريقة كان ابتداؤها الزهد الكلي ثم ترخص المنتسبون إليها بالسماع والرقص فمال إليهم طلاب الآخرة من العوالم لما يظهرونه من الزهد ومال إليهم طلاب الدنيا، لما يرون عنده أي التصوف من الراحة واللعب."[2]، فالتصوف أول بواعثه هو الزهد وهو الفرار عن الخلق وملذات الدنيا والإدراك بأن نهايتها فناء لا بقاء.

ثم يقول ابن الجوزي:" كانت النسبة في زمن الرسول صل الله عليه وسلم، إلى الإيمان والإسلام فيقال مسلم ومؤمن...ثم حدث اسم زاهد وعابد ثم نشأ أقوام تعلقوا بالزهد والتعبد فتخلوا عن الدنيا وانقطعوا إلى العبادة، واتخذوا في ذلك طريقة تفردوا بها وأخلاقا تخلقوا بها ورأوا أن أول من انفرد بخدمته سبحانه وتعالى عند البيت الحرام رجل كان يقول له "صوفة" واسمه "الغوثبن مر" فانتسبوا إليه لمشابهتهم إياه في الانقطاع إلى الله سبحانه وتعالى فسموا بالصوفية"[3]، وهناك أراء أخرى تفاوتت وتعددت حول منشأ الصوفية إلا أننا نرى أن أقربها هي التي سلف وذكرناها.

2_ مبادئ الفكر الصوفي:

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د. ط، ص33.

[2]– عبد الكريم الخطيب: التصوف والمتصوفة في مواجهة الإسلام، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1980، ص77.

[3]–عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص77.

"ينبني التصوف على خمس قواعد وتلك القواعد مماشية لتعاليم الدين مسايرة للشريعة من حيث أحكامها الباطنة وهي:

1) **صفاء النفس ومحاسبتها.**
2) **قصد وجه الله.**
3) **التمسك بالفقر والافتقار.**
4) **توطين القلب على الرحمة والمحبة.**
5) **التجمل بمكارم الأخلاق التي بعث الله بها النبي لتمامها.**[1]"

"فالقاعدة الأولى: معناها أن كل من أراد أن يدخل في سلك المقربين يعد الجواب لسؤال الحق تعالى وذلك أن يحاسب نفسه قبل أن الله ويزن أعماله قبل أن توزن بقسطاس الآخرة ويصفي نفسه، من شوائبها ووساوسها.

القاعدة الثانية: معناها أن المتصوف لا بد أن يقصد وجه ربه في جميع أقواله وأفعاله غاسلا قلبه بالإخلاص لوجه الله، مخافة المخلوقات وهيبة الرؤساءفيصير بذلك لا يتكلم ولا يفعل إلا عن تثبت واطمئنان وتصبح أعماله خالصة ولا مخالطة فيها ولا رياء."[2]

"القاعدة الثالثة: معناها الزهد في الدنيا والقناعة في متاعها حرمانا للنفس فإن التمسك بالفقر دليل التقشف، الذي هو الآلة القاطعة لحبل الوصال بين العبد والشيطان فتتأهل النفس بالعبادة الخالصة والمناجاة الصادقة وعدم العلو والفساد والافتقار هو تجرد المرء من زينة الحياة لينقطع لتقوى الله بخشية وخشوع، مظهرا الافتقار إلى الله وأنه لا حول له ولا قوة به طالبا منه التكرم عليه

[1]– عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص15.
[2]– المرجع نفسه، ص15.

بالإمدادات والتجليات وذلك هو منهى الإقرار بالعبودية التي هي مركز التصوف، وعقيدة الإيمان أن الله هو العلي القدير الفعال لما يريد"[1].

والقاعدة الرابعة: معناها أنه يجب على كل صوفي أن يلزم قلبه محبة المسلمين ورحمتهم ويعطيهم حق الإسلام من التعظيم والتوقير، فإن رسخ في هذه القاعدة واستقام في التدرب عليها أفاض الله عليه أنوار الرحمة وأذاقه حلاوة الرضا وألبسه ثوب القبول فينال مما ورثه النبيون من المحبة والرضا حظا وفيرا.

القاعدة الخامسة: وهي زبدة الدين وحقيقة أخلاق الصوفيين، ومعناها أن يكون العبد هينا لينا مع أهل بيته وعشيرته وجميع المسلمين.[2]

3_ مراتب التصوف:

التصوف ثلاث درجات:

- الأولى: هي درجة المريد الطالب كما أنها أول خطوة في التصوف وصاحبها صاحب وقت مجد في العبادة لطلب مراده ومقامه المجاهدان، وتجرع المرارات ولذا قيل أول التصوف علم.

-الثانية: هي وسط التصوف وتسمى درجة المتوسط السالك، ومنهلها صاحب حال وهو مطالب بآداب وتلك أشقى درجات التصوف فمن رسخ قدمه فيها فقد وصل حقيقة المقامات وتلك الدرجة هي المعبر عنها بأن أوسط التصوف عمل."[3]

-الثالثة: وهي أعلى درجات التصوف، ومنها أعمال الصوفية وتسمى درجة المنهى وصاحبها ذو نفس وهمة وفضل وقد تجاوز المقامات وصار في محل التمكين لا تؤثر فيه

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص16.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]- المرجع نفسه ص19.

الأهوال ومقامه الصحو والإجابة للحق استوت في حقه الشدة والرخاء والمنع والعطاء باطنه مع الحق وظاهره مع الخلق فمن بلغ الكمال وصار من أهل القرب والمكاشفات وقد قيل نهاية التصوف موهبة من الله."[1]

4_ المكون العرفاني بوصفه مكونا يسهم في تشكل النسق الثقافي في الرواية:

تلتحم الرواية مع التصوف وتتفاعل معه باعتباره المادة الخام للنص أو الخطاب الروائي ويتخلل اللغة، هذه الأخيرة التي تعد منفذ التأويلات للمتلقي فقد "عتاد الصوفية على استعمال الشخصيات الصوفية نفسها رموزا ونجذ ذلك مطر دافي الأدب الصوفي في مشرق العالم الإسلامي أوضح ما يكون، فقد جعل الشعراء الصوفيون من الفرس يستخدمون رموز للشخصيات الصوفية ...كما اصطنعوا حكايات رمزية على ألسنة هذه الشخصيات وجعلوهم أبطالا لحكايات وروايات متعددة وهذا واضح لمن يعرف "منطق الطير" للعطار و"المثنوى" لجلال الدين الرومي"[2] أي أن الروائي في الأغلب يستثمر قصص المتصوفة ويحولها إلى مادة حكائية يبني عليها خياله وينسج عن طريقها المبنى الروائي.

"لقد عبر المتصوفة باللغة والتي يعاد بفضلها إنتاج أو تمثيل أو نمذجة الواقع والحدث أيا كان مصدره، وتوسعوا بأشكال التعبير التي سمحت بها اللغة وشكلوا نسقا خطابيا مختلف المكونات والظواهر النصية من شعر وقصص وأدعية ومناجيات وحكم وأخبار تنتظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات والتفاعلات فيما بينها قصد بلوغ هدف معين هو التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله، وهي تجربة معرفية عاطفية كما أنها تجربة في الكتابة والإبداع."[3] ذلك لثراء التصوف على مستوى الشكل والمضمون والمحسوس والحدسي كونه يقوم على تجربة

[1]– حمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص19.

[2]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، د. ط 1996، ص29.

[3]– آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط،2001،ص21.

روحية خالصة. "مما لا شك أن التصوف كان هو المعني في الكتابة الصوفية ولقد عبروا عنه بالطريقة وهو اللفظ الذي دلوا به على الطريق إلى الله وهي بهذا المعنى أقرب إلى الموقف من الحياة والسعي نحو عالم خاص، هو عالم الشعور وليس مجرد قواعد باردة يطبقها الصوفي في موضوعه دون أن يلزم حياته بها"[1]، أي أن الروائي قبل الكتابة عليه أن يلمح أولا نحو التجربة الوجدانية وما يصاحبها من أحوال نفسية باطنية تختلج أغوار النفس. "كما أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر وليست مذهبا دينيا فحسب وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة، فقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان والفن، الشكل الأسلوب الرمز، المجاز، الصورة الوزن، القافية، والقارئ يتذوق تجاربهم ويستكشف أبعادها عبر فنيتها وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس للتجربة الصوفية وهي بذلك حركة إبداعية."[2]، وذلك عائدا إلى كون التصوف ذو حمولة لغوية ثرة وعميقة تستسيغ تفاصيلها انطلاقا من الوجدان الإنساني.

"مع أن الرواية لا يمكن أن تخرج عن الخيال والتجربة والمعرفة إلا أن الاختلاف يكمن في كيفية استخدام هذه العناصر، وأيهما استأثر بفكر الروائي وركز عليه أكثر من غيره لغاية في نفسه بينما للمتلقي والذي يشترط أن يكون على قدر من المعرفة بتلك العناصر وشروط توظيفها والجمالية المنبثقة عن تشكيلها وفق نمط معين"[3]، سواء بالنسبة للجوانب المجردة والنظرية أو الجوانب الباطنية خلال العملية التأويلية.

"كما أن الرواية بنسقها الخطي التفصيلي والتصوف بنزعته نحو الإشارة والاستدارة...ففي الخطاب الصوفي نجد الأضداد متطابقة والاختلافات مجتمعة الوجود في حالة واحدة حيث تصبح

---

[1]– آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، ص21.

[2]– عبد الحميد هيمه: الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن العربي، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة–الجزائر، ع7، ماي2008، ص222–223.

[3] فتيحة غزالي: تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام إدريسو، دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، 2018، ص29.

التباينات والتراتبات، التي يصر عليها المجتمع الطبقي والتقليدي قشرة سطحية...كما أنه ليس عجيبا إذن أن يقوم الخطاب الصوفي المميز بقصره وكثافته ورمزيته بالتلاحم مع نقيضه الخطاب الروائي، ليشكل نسيجا روائيا يصعب أن نميز بين ما هو سردي وروائي فيه وبين ما هو تأملي صوفي"[1]، فقد تم استثمار الخطاب الصوفي في كونه حاملا لعلامات دالة تنسجم مع النص الروائي، مشكلة بذلك نسقا ثقافيا باعتبار التصوف كمكون يسهم في التركيب الشكلي والضمني للغة الخطاب هذه الأخيرة التي يرصدها المتلقي انطلاقا من ثقافته المنفتحة والمتعلقة بعمق التجربة الصوفية، ويكون ذلك من خلال إشارات والتلميحات التي تخترق مفاهيمه وتندمج مع فكره ورؤاه التصورية وتتوافق مع مدى معرفته بالتصوف على حد سواء.

وذلك بواسطة توليفات لغوية تغذي النص وتمنحه انفتاحا جديدا على الكون والحياة باعتبار التجربة الصوفية تجربة روحانية خالصة، يمتزج فيها مكابدة مشاق الطريق وبين مقاومة رغبات النفس المادية والتسامي وبلوغ الذروة، وذلك بطريقة انتقالية من درجة السمو بالإنسان من المكون الترابي إلى المكون النوراني، فالتجربة الصوفية في عمقها تجربة مرتبطة بالإنسان والتي فيها يلتحم وجدانه بصورة حسية منسجمة.

اتخذ الصوفية فكرة المعراج الروحي واعتبروا النفس كالطائر السجين إذ لابد عليهم من فك أغلل هذه النفس المغلولة بالأصفاد الدنيا التي شغلتها وكدرت صفوتها ووجب الفرار منها، فاعتبروا العروج السبيل الوحيد للانفلات منها" ونجد أبسط تصوير للمعراج الصوفي عند المتصوفة المسلمين في وصفهم للطريق الصوفي وفي كلامهم عن المقامات السالكين فيه فهم يقسمون الطريق إلى مراحل يطلقون على كل مرحلة منها اسم "المقام" أي المنزلة الروحية التي يقيم بها السالك أو يقيمه الله فيها حتى ينتقل إلى منزلة تليها و يختلف عدد هذه المقامات وأوصافها باختلاف الصوفية"[2]، وكذلك باختلاف منحاهم وفي طريق العروج نجد السالك يعبر عبر ثلاث

[1] فتيحة غزالي: تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام إدريسو، ص30.

[2] محمد بن الطيب: إسلام المتصوفة، دار الطليعة بيروت– لبنان، ط1، 2008، ص68.

مراحل التخلي، التحلي التجلي. هذه المراحل التي ينبغي على السالك أن يعبرها وصولا لآخر مرحلة وهي المرحلة الأخيرة والسامية في طريقه. "وقد سماها ابن عربي ترتيب الرحلة من العالم الكوني إلى الموفق الأزلي وهو معراج أرواح لا معراج أشباح وإسراء أسرار لا أسوار ورؤية جنان لا عيان، سلوك معرفة ذوق و تحقيق لا سلوك مسافة وطريق"[1].

استهل السارد نصه بقول ابن العربي" شيخ الأكابر" وهو لقب يعني الشيخ الأكبر للصوفية من كتاب " الإسراء إلى المقام الأسرى" أو كتاب المعراج فقد تأثر الروائي بشيخه وزرع فيه لباس الصوفية، حيث نرى تجليات الرحلة المعراجية في الرواية بكافة مراحلها ومحطاتها تماما كالرحلة التي سلكها ابن عربي فنجده يقول: "فبينما أنا نائم، وسر وجودي متهجد قائم، جائني رسول التوفيق، ليهديني سواء الطريق ومعه براق الإخلاص، عليه لبد الفوز ولجام الخلاص، فكشف عن سقف محلي، وأخذ فينقضي وحلي، وشق صدري بسكين السكينة، وقيل لي: تأهب لارتقاء الرتبة المكينة."[2]

"نام كتاب المعراج على صدري، وغرقت في سكينة التيه بلا هدي و لا نجم"[3]، هنا نلتمس الراوي يبدأ المرحلة الأولى وهي التخلي.

تبدأ رحلته في مسلك النور متماهيا مع مرافقه السالك وينفي وجوده" لا فرح، لا موت، لا أنا"[4].

وظف الروائي تقنية الاختفاء والظهور العجائبية، هذه التقنية وصفت بها الرواية شخصية "ابن العربي" "ثم يمضي قليلا حتى يتخفى في عمق الرذاذ والندى والضباب، ثم يلفت من جديد

[1]– آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، مرجع سابق، ص207 .

[2]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص12.

[3]– المصدر نفسه، ص18.

[4]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص20.

نحوي، بالكاد أراه."[1]، فكل معراج روحي هو وليد مجاهدة وطريق فيه جهاد للبدن وشهواته، فتتخلى النفس عن صفاتها الذميمة وتتحلى بالصفات الحميدة. وبذلك تترقى في سلم التطور الروحي وتتحقق بالمقامات التي يعتبرها الصوفية منازل للسالكين في رحلتهم الروحية، تبدأ بمقام التوبة وكل مقام يفضي إلى مقام الذي يليه فمقام التوبة يفضي إلى الورع وهو بدوره يفضي إلى مقام الزهد ثم الفقر فالصبر فالتوكل والذكر والرضا وتعرض الصوفي في هذه الرحلة أحوال نفسية من قرب وخوف ورجاء وشوق وأنس ويقين وفناء في تجليات نورانية تنعكس على صفحة قلبه يصفها الجنيد بأنها : "ما يجلى على قلوب السالكين من أنوار الطريق."[2]

يعتبر التحلي والتخلي تربية للنفس وذلك معناه أن يتخلى عن أوصافه المذمومة ويتحلى بالأوصاف المحمودة حيث" يرى بعض الصوفية أنه عندما يسلك المريد طريق الحق ويعزف عن شهوات الدنيا و هواء النفس وينعزل عن الناس والرغبة في الخلوة والبعد عن كل ما يشغله عن الحق تعالى فهو قد تخلى عن العوارض الشاغلة و أثر العزلة الحق تعالى"[3]، ويقول ابن عربي في معنى التجلي " أنه ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب كما أن أصحاب الحقيقة بين ستر وتجلي أي بين طيش وعيش أي بين سر وجهر فإذا تجلى الله عليهم فأسوا وإذا ستر عنهم عاشوا وفي قول أحد أئمة الصوفية سبحان من ستر سر الخصوصية بظهور البشرية وظل بحض منه الربوبية بإظهار العبودية"[4]، فالتخلي والتحلي مصدرهما الانسان نتيجة أفعاله من مجاهدات وتحديات لشهوات ومغريات النفس أما التجلي مصدره الله سبحانه وتعالى حينما يرى من عبده صفاء روحه وصدق نفسه في توبتها.

---

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص18.

[2]– أمال محمد عامر: البعد الأخلاقي و فلسفة المجاعدة الصوفية، مجلة الجامعة، عدد16، جامعة مصراتة، بيروت، ،2014، ص12-13

[3]– حسن الشرقاوي: معجم الألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص75.

[4]–المرجع نفسه، ص83.

في العتبة الأولى من الرواية نجد توظيف فكرة الاتحاد والحلول لدى الصوفية حيث يقول مخاطبا حبيبته ميترا " اخترتك أنت، من بين مئات الأشخاص والشخصيات، لتكوني أنا"[1] وفي هذا يقول أبو زيد البسطامي " خرجت من بازيديتي كما تخرج الحية من جلدها ونظرت فإذا العاشق والمعشوق والعشق واحد لأن الكل واحد في عالم التوحيد"[2]، بعض الصوفية يرون أنه في حالة الفناء، قد تختفي الصفات البشرية من الإنسان ويصبح موصوفا بالصفات الالهية. وفي هذا يقول الحلاج[3] :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

اختار واسيني أن يسرد لنا سيرته بلغة صوفية رمزية تعبر عن صدق نضجه الفكري والعاطفي والروحي، حاول من خلاله إبراز فلسفته ونظرته للعالم فتعد بذلك "اللغة الصوفية هي تحديدا، لغة شعرية وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدوا رامزا: كل شيء فيها هو ذاته وشيء أخر"[4]، قام الروائي بوصف رحلته معتمدا على لغة صوفية خالصة "كنت سجين دهشة ما كنت أراه. كانت تكبر في بسرعة مخيفة لم أكن قادر على تحملها.

تأملت جد الروخو. كان بعيدا متوغلا في داخله. بعيدا، يخترق صورة مدينة ما تزال مرتسمة في قلبه وجراحاته الخفية.

رمى ببصره بعيدا في عمق مدينة لم تكن إلا صورة هارية من خوف مبطن، ثم مد يديه قليلا إلى الأمام بحذر شديد كمن يقطف غيمة يخاف أن تنزلق من بين أصابعه، أو نجمة يخاف من أن تتفتت من بين كفيه كفراشة مرت على النار قبل ثانية. تذكرت فجأة كيف نست حنا فاطنة

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، مصدر سابق، ص10.

[2]– ابو الوفا التفزتافزني: مدخل إلى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3 ص120.

[3]–الحسين بن منصور الحلاج : ديوان الحلاج، جمع المتشرق الفرنسي لويس ماسينيوس، ص26

[4]– أدونيس: الصوفية والسريالية، ط3، دار الساقي، ص15.

حساسية جدي المفرطة وهي تقص على بطولاته وفتوحاته وسط نيران الحروب التي أكلت الأديان والمدن والبشر.

سمعت كل النداءات التي كانت تأتي من أعماقه. كانت مزيجا من جراحات قديمة، وألم فقد كل تعريف. رأيت حرائق النشيد الخفي الذي ارتسم عينيه في شكل ألسنة من اللهب.[1]

ويضيف قائلا بلغة مكثفة "لقد واصلت الحياة دورتها وكأن شيء لم يكن. غابت الشمس, ثم غابت الرياح والأمطار. تعرت أشجار الصفصاف كما يحدث في أي خريف، وتعريت معها كاشفا عن علامات عميقة في جسدي تشبه الجروح والحروق التي مر عليها الزمن قبل أن البس للمرة الأخيرة غيمة المنتهى التي ألمس للمرة لأولى جلدها الناعم وأمشي على أرضها اللدنة. لم أفكر في أي شيء"[2]، فالزمن هو مفهوم مستمر ودائم الحركة، لا يتوقف ويتجلى ذلك من خلال مرور الأيام والأسابيع والشهور فنجد لفظة الخريف كرمز للنضج والاستعداد للمرحلة التالية في الحياة، مرحلة يتغير فيها اهتمام الإنسان فموسم الخريف الذي يتميز تتغير الألوان وتساقط الأوراق يعبر عن "خريف العمر" المرحلة التي توقف عندها السارد و عبر فيها عن ذاته عن الوجود بصفة عامة. فكل شيء له وقت محدد. " لقد كان للغة الصوفية بكثافتها ورمزيتها أن تتيح إمكانات ثرية للمتلقي، في إنشاء المعنى والذي يسهم في تجديد الأفق"[3]، كما تطرق إلى إشكالية اللغة الصوفية فيقول: "الكلمة الصوفية يعرج معناها مع مقامات السالكين. فهناك معنى يفهمه العامة، ربما كنت منهم. ومعنى يرقى إليه الخاصة، ربما كنت منهم. ومعنى لا يناله إلا خاصة الخاصة، فأنا أبحث عنه في مسالك وإشاراتك"[4].

[1]–واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص52_ص23.

[3]– المصدر نفسه، ص23.

[4]– المصدر نفسه، ص181.

تتحول اللغة العربية عند واسيني إلى وسيلة لمعرفة الله والوصول إلى معرفة الذات، إذ تحمل اللغة العربية في ذاتها عمقا روحيا وثقافيا فيقوم شيخه ابن عربي بشرح ما غمض حول عبقرية اللغة وعلاقتها بالتواصل مع الله "هو يعرفك بقدر عرفناك له. لقد تزوجت الأبجدية وأعرف بعض أسرارها، سخية كالماء وحقودة كذئبه. فهي تأتيك إذ تأتيها. وتنفرك إذ تنساها ولو قليلا"[1].

كما استخدم في متنه كلمة القلب في أكثر من موضع دلالة على تأثره بالمتصوفة؛ إذ تعتبر القلوب هي مركز التفكير والإدراك الروحي والمعرفة الإلهية فهو بمثابة البوصلة التي توجه الإنسان نحو الله " إن القلب عند الصوفية أهم من العقل، بل ربما كان عندهم الأساس (...) و الإرادة التي يعنيها ليست إنسانية، بل إرادة الاهية متوحدة مع ذاته(...) الصوفي ينكر أن تكون الحقيقية واقعا ملموسا(...) استبطانا منظما لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز الفعلي للأشياء."[2]، فهم بذلك يتبعون القلب للوصول إلى الحقيقة"...انطفأ فجأة متماهيا في النور الذي كان يغرق كل شيء في بياضه، وغابت معه أن أعتمد على حواسي الدفينة التي لم تمت كل المسالك، وكان علي أن أعتمد على حواسي الدفينة التي لم تمت، و حدسي الذي كونته طوال السنوات التي خلت، لقطع المعابر التي تخيلتها تعترض مساراتي، أقطع المستحيلات، بلا دليل يمسك بيدي وحواسي، إلا دليل القلب وخبايا الروح"[3].

"أنصت للنداء عندما يهزك بنعومة، لا تسبق ولا تتأخر ولو بثانية. سيحدثك قلبك يوما لفعل ذلك، فتصعد إلى جبل النار، ولا شيء يرافقك في رحلة التيه والتناهي إلا قلبك. وحده سيكون طيرك وريحك ورفيقك في رحلة التيه القاسية حيث يواجه الإنسان الخواء والمبهم وحيدا"[4].

---

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص181.

[2]– محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، دار العلوم العربية، بيوت–لبنان، ص211،212.

[3]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ، ص26.

[4]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص30.

ونجد بعض الطقوس والألبسة الصوفية حيث يصف ما شاهده في رحلته "رأيت المنشدين في شكل دوائر. الدائرة الأولى منهم كانت مكونة من رجال على رؤوسهم قبعات خضراء يرتديها الصوفيون عادة، وهم في حالة رقص صعودا ونزولا، بحشرجات متلاحقة، ثم جيئة وذهابا بأجسادهم. رأيت شبيها لهذه الرقصة في صغري، تسمى الحضرة عندما رافقت حنا فاطنة"[1]، كما يسرد لنا ما كانت تقوم به النسوة في الحضرة إذ يعتبر هذا الأخير مكان مقدس في الثقافة الصوفية" كان طقس الحضرة النسوية عند لإله الحضرية، غريبا بعض الشيء. في البداية يتجمعن ثم فجأة تدق إحداهن على المهراس عندما يستقيم في شكل نداءات داخلية تتبعها القانية بالنقر على الصينية بشكل متواتر فتتناغم الدقات حتى تصبح إيقاعا جماعيا مسكونا بالأصداء البعيدة التي تصل إلي بعض النساء قبل غيرهن. فجأة تصاب مجموعة منهن بالرعشة فيدخلن في حالة قريبة من الجدية، ثم تتبعهن الأخريات و يغرقن في الحضرة التي كلما قوي النقر غرقن أكثر من اللامرئي الذي لا يريهن إلا هن في لحظات التصافي مع النفس. وبعد لحظات قد تطول وقد تقصر تبدأن في السقوط الواحدة تلو الأخرى كالفاكهة الناضجة من شجرة عالية"[2].

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص175.

خاتمة

خاتمة

من خلال قراءتنا المتواضعة، التي احتوت على مدخل وفصلين سبقتهم مقدمة أسفرت دراستنا على نتائج لا يمكن اعتبارها نهائية و ذلك لأنّ قراءة الأدب و مقاربته تخضع للملكة النقدية والرصيد المعرفي لكل قارئ.

ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث الذي اشتغل على " الأنساق الثقافية في رواية سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني" لروائي و الناقد واسيني الأعرج:

- تعد رواية سيرة المنتهى أنموذجا لسيرة ذاتية استطاع الروائي أن يصور من خلالها واقعه وأهم الأحداث التي عاشها بطريقة متميزة وضع فيها بصمته الخاصة.
- كتب الروائي سيرته التي اتخذت فنيا من المعراج فضاء لتلاقي الأرواح التي غادرت الأرض وشخص الروائي.
- التخييل في هذا العمل الروائي أكثر سخاء وثراء من المرجع الواقعي فصحيح كما يقول الروائي "شكلتني كما اشتهت لكنّي شكلتها كما اشتهيت."
- بث الروائي واسيني الأعرج التاريخ في النص الروائي ما بعد الحداثي إذ يعتبر حضور التاريخ حضورا لابد منه، كون التاريخ يتم استغلاله في الخطابات المؤسساتية التي تغيب أحداث تاريخية مهمة، فتأتي الرواية ما بعد الحداثية لكشف المستور وفضح الحقائق والوقائع التاريخية.
- استثمر الروائي التخييل التاريخي، كتقنية يطبع بها نصه السردي ويتلاعب باللغة عن طريق التخييل والانتقال بالمتلقي لأزمنة الماضي واطلاعه على الحقائق التاريخية المغيبة في التاريخ الرسمي.
- صور الروائي مشاهد تاريخية عن غرناطة بطريقة سردية، توصيفية إبداعية بكافة مجرياتها مستخدما في ذلك أنماط أخرى تتخلل السرد منها الحوار وكذلك الحوار الداخلي وتعدد

الشخصيات واختلافها والانتقال، من شخصية لأخرى قصد طبع النص بذائقة إبداعية خاصة.

- غاص الروائي بالمتلقي في عوالم وفضاءات وأزمنة وأمكنة تخييلية وأخرى واقعية في رحلة ذاتية تنتقل به من موضع لموضع أخر، يغاير ما قبله وما بعده حتى يرافقه نحو التذوق والتشويق السردي لهذه الرواية.
- كان واسيني الأعرج في عمله الروائي بمثابة الحلقة الفاعلة في الرواية، كونه جعل المتلقي يستدرك حقائق قادته نحو التأويل والتحليل والتساؤل والبحث عن الماضي والتاريخ ومن هنا تحديدا يمكن اعتبار الرؤيا التاريخية التي بثها الروائي في نصه كأداة لاشتغال النسق الثقافي الموسوم بطابعه التاريخي والفكري.
- الإيديولوجيا نسق فكري ليس ظاهر للعيان، يحمل الكثير من التوجهات داخله سياسية، دينية، أخلاقية...
- سرد لنا الروائي الصراع الإيديولوجي السياسي الذي عاشته الجزائر وذكر لنا موقفه ومن كان وراء ذلك الدهليز الذي دخلت فيه الجزائر.
- رصد لنا الروائي الوضع المأساوي الذي آلت إليه الجزائر في فترة العشرية السوداء وصور لنا معاناة الشعب آنذاك وكيف همش المثقفون من قبل السلطة والجماعات الدينية المتطرفة.
- استثمر الروائي المكون العرفاني بطريقة معتبرة في روايته، مستدعيا بذلك عوالم التجربة الصوفية التي تخللت اللغة وانسجمت معها مشكلة فضاء دلالي، يستدعي الممارسة التأويلية من قبل المتلقي الذي يغذي فكره بحس تعبيري منفرد ومتميز.
- تلتحم الرواية مع التصوف منتجة واقع مغاير، وذلك لثراء التصوف وطابعه اللغوي على مستوى الشكل والمضمون المحسوس والحدسي، لكونه يقوم على تجربة إنسانية روحية خالصة.

- تضمن ثقافة التجربة الصوفية لدى المتلقي، آفاق التأويل والتحليل الخطابي وتذوق النص الإبداعي بعمق وحس فني.
- أثناء رحلة الصعود طرح لنا الروائي إشكالية تعاملنا مع الآخر كنسق ثقافي.
- تجلى الحضور الصوفي في الرواية من خلال اعتماد الروائي على مصطلحات متجذرة في القاموس الصوفي: كالولي، القلب، الحضرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم

أولا: المصادر

1. واسيني الأعرج: سيرة المنتهى ...عشتها كما إشتهتني(رواية سيرية)، دار بغداد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2015.

ثانيا: المراجع

1.آرثر آيزابرجر: النقد القافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم رمضان بيطاريس المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

2.ابراهيم عباس: الرواية المغاربية، الآمال للطباعة والنشر، دمشق، ط1،1998

3.إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر الأمين للنشر والتوزيع، مصر، دط،1996.

4.إحسان عباس: فن السيرة ، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 1996

5.أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1 2010.

6.أحمد موسى ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

7.أدونيس: الصوفية و السريالية، دار الساقي، ط3.

8.ادونيس: المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

9.آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003

10. أمبريتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط.20152

11. آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، إتحاد كتاب العرب، دمشق دط،2001.

12. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، ط2، 2011.

13. ايميل بديع يعقوب: الجموع، دار الكتب العلمية للنشر ، بيروت لبنان ط1 ،2004.

14. تيري إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، د. ط، 1996.

15. جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2016.

16. جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، دار الأمان، الرباط، ط1.

17. جورج غروفيتش: المعاني المتعددة للإيديولوجيا في الماركسية، تر، محمد سبيلاعبد السلام بن عالي، دار توبوقال للنشر، ط2.

18. جون بول سارتر: التخيل، تر: لطفي خير الله، تونس، د. ط،2011.

19. حسين حاج محمدي : مدرسة برمنجهام ماهيتها ورؤاها في وثيقة النقد التحليل، اسعد مندي اللعبي، بيروت، لبنان، ط1،2019 .

20. حسين يوسف: ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان–الأردن ط1، 2016.

21. حميد لحميداني: النقد الروائي والايدولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990

22. راغب السر جاني: قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، ج1، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع القاهرة– مصر، ط1، 2011.

23. سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة رواية(سابع أيام الخلق) مفتاحا إجرائيا، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان،ط1، 2016.

24. سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة الكويت، 2015

25. ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة(ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي) تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي لترجمة، القاهرة، ط1، 2011

26. سعد البازعي: ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط3، 2002

27. سمير خليل: دوليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان،1971

28. سمير خليل: فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، رفع بواسطة طارق زياد، ط3.

29. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت_ لبنان ط، 2005 م

30. صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة، 2007.

31. عباس عبد جاسم: سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2 2013.

32. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر والتوزيع، 1997.

33. عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص الى المناص) تق: د. سعيد يقطين الدار العربية للعلوم ناشرون ,ط,1 , 2008.

34. عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق، ط1، 2019.

35. عبد الكريم الخطيب: التصوف والمتصوفة في مواجهة الإسلام، دار الفكر العربي، مصر ط1، 1980.

36. عبد الله العروي: الإيدولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب. ط1، 1995.

37. عبد الله العروي: مفهوم الإيدولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط8 2012.

38. عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ,المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط3، 2005.

39. عبد الله الغذامي، عبد النبي إصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي ؟، دار الفكر، بيروت لبنان ط1، 2004.

40. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ،عالم المعرفة، الكويت، دط،1990.

41. عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق سوريا ط3، 2010.

42. عبد الوهاب محمد الأنصاري: الايدولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة دراسة مقارنة بين كارل مانهايم و توماس كون، جامعة الإسكندرية، 2000.

43. عبده غالب محمد عيسى: مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

44. غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة، تر:لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018

45. فنسنت ليتش: النقد الادبي الامريكي" في الثلاثنيات الى الثمانيات "تر: محمد يحيى المجلس الاعلى للثقافة، 2000 م.

46. كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا) تر: نيفين عبد الرؤوف، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016.

47. محمد أبو رمان :أسرار الطريق الصوفي مجتمع التصوف والزوايا والحضارات في الأردن عالم الفكر للطباعة، عمان، دط، ،1994.

48. محمد بن الطيب: إسلام المتصوفة، دار الطليعة بيروت– لبنان، ط1، 2008.

49. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة د. ط.

50. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت – لبنان. ط1

51. مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات– الوطن – الهوية)، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

52. ميجان الرويلي، سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط 3، 2002

53. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1978.

54. نادر كاظم: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع الكويت، ط،2011.

55. نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط 'المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت _لبنان، ط1، 2004

56. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية عالم الكتب الحديث، الأردن، دط،2006.

57. أبو الوفا التفزتافزني: مدخل إلى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ط3.

58. يحيى إبراهيم عبد دايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، إحياء التراث العربي للنشر.

59. يمنى العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت –لبنان، ط1 2011.

60. يوسف عليمات، النسق الثقافي، في انساق الشعر العربي القديم جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان2021

61. يوسف محمد طه زيدان: الطريق الصوفي وفروع القادرية بمصر، دار الجيل، بيروت ط1، 1991.

62. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، د. ط، 2007.

ثالثا: القواميس والمعاجم

1. أحمد عطية الله : القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3،1968

2.حسن الشرقاوي: معجم الألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987

3. منير بلعبكي، المورد: قاموس انجليزي عربي، دار العلم للملايين، ط7، بيروت1974

رابعا: الرسائل

1. عبد الدايم عبد الرحمن : النسق الثقافي في الفكر البلاغي العربي,مذكرة تخرج لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي ,تخصص لغة وأدب عربي، كلية آداب واللغات ,جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2019

2. فتيحة غزالي: تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام إدريسو، دكتوراه العلوم في الأدب العربي ,تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر، 2018.

3. مريم بوخاوش: آثار سقوط الأندلس على بلاد المغرب الأوسط، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ الإسلامي الوسيط، تخصص تاريخ، المدرسة العليا لأساتذة بوزريعة،-2014 2015.

خامسا: المجلات

1. أبو بكر النية، مشيري بن خليفة : الميتا قص في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية "الحالم" لسمير قسيمي نموذجا، مجلة الخطاب، مجلد14، ع1، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2019

2. أحلام حسن عسيري: الحداثة الغربية من النشأة إلى ما بعد الحداثة وما بعد بعد الحداثة وامتدادها في الفكر العربي المعاصر(دراسة تحليلية نقدية)، مجلة كلية الشريعة والقانون، ع24، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، 2022.

3. إسماعيل خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية واسط

4. أمال محمد عامر: البعد الأخلاقي و فلسفة المجاعدة الصوفية، مجلة الجامعة عدد16، جامعة مصراتة، بيروت، 2014م.

5. إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحداثة، مجلة مؤمنون بلا حدود، تر: بدر الدين مصطفى أحمد، جامعة أكدال المملكة المغربية، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية الرباط،2016 .

6. إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى.

7. بوبكر ملحة: التواصل بين الذات والاخر في رواية طوق الياسمين رسائل في الشوق والصبابة والحنين، لواسيني الأعرج جامعة مولود معمري تيزي وزو 2016/06/20

8. عبد الحميد هيمه: الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن العربي، الأثر مجلة الآداب واللغات، ع7، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة–الجزائر،ماي2008،

9. عبد القادر فكاير:مساهمة الجزائر في دعم الأندلسيين واحتضانهم 1609–1492عصور جديدة،ع17– 16، .2015–2014

10. عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجري: دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، ع 22، 2014

11. فاطمة بدر: تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، ع46 2007

12. كمال أبو ديب: الأدب والايدولوجيا، مجلة فصول، ج2، ع4 يوليو/أغسطس/سبتمبر، 1985.

13. مجدي عبد الحافظ: نحن بين الحداثة وما بعدها، قضايا فكرية الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة، ع29، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، 1999.

14. مي عبد الكريم محمود: التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة، مجلة العلوم الإنسانية، ع22، جامعة الأهلية، عمان، 201

سادسا: المحاضرات

1.طارق بوحالة : محاضرات في النقد الثقافي، النقد الثقافي عند الناقد السعودي عبد الله الغذامي، معهد الآداب واللغات المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف–ميلة –السنة الجامعية–2020 2021

سابعا: المواقع الالكترونية

https://www.maghrebvoices.com/2017/09/22/1

24/03/2023 , 9 :45

فهرس الموضوعات

الموضوعات	رقم الصفحة
مقدمة.....	أ_ ت
مدخل: بين النقد الثقافي والدراسات الثقافية	
1_ مفهوم النقد الثقافي.....	05
2_ مرتكزات النقد الثقافي.....	08
3_ مدارس النقد الثقافي.....	13
4_ مفهوم الدراسات الثقافية.....	16
5_ مفهوم النسق الثقافي.....	22
الفصل الأول: الفكر ما بعد الحداثي والرواية	
المبحث الأول: خصائص الفكر ما بعد الحداثي.....	28
المبحث الثاني: سمات الرواية ما بعد الحداثية.....	40
المبحث الثالث: الرواية السير ذاتية وخصائصها.....	49
الفصل الثاني: إشتغال الأنساق الثقافية ودورها في تشكل المعنى في رواية "سيرة المنتهى عشتها كما إشتهتني..."	
المبحث الأول: الرؤيا التاريخية ودورها في تشكل النسق الثقافي.....	63
المبحث الثاني: الإيديولوجيا والنسق الثقافي.....	80
المبحث الثالث: المكون الصوفي واشتغال النسق الثقافي.....	91
خاتمة.....	106
قائمة المصادر والمراجع:.....	110

الملخص

الملخص:

يسعى هذا البحث المعنون ب" الأنساق الثقافية في رواية سيرة المنتهى .... عشتها كما اشتهتني" للروائي الجزائري واسيني الأعرج إلى الكشف عن الأنساق المضمرة التي تحملها الرواية و كانت الدراسة مقسمة إلى مدخل فيه قراءة للمصطلحات الرئيسية الواردة في البحث كالنقد الثقافي، النسق الثقافي، الدراسات الثقافية وفصل نظري ضم الفكر الحداثي والرواية حيث تطرقنا فيه إلى خصائص الفكر ما بعد الحداثي وسمات الرواية ما بعد الحداثية وكذا الرواية السيرداتية على اعتبار أن المدونة المدروسة سيرة ذاتية وفصل تطبيقي استندنا فيه على كل من الرؤيا التاريخية والإيديولوجيا والمكون العرفاني كمؤشرات ومفاتيح لمعرفة كيفية اشتغال الأنساق الثقافية ودورها في تشكل المعنى عن طريق الاستعانة ببعض آليات النقد الثقافي كونها الأنسب في الكشف عن الأنساق الكامنة في ثنايا النصوص.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، النسق،ما بعد الحداثة، رواية سيرة المنتهى .... عشتها كما اشتهتني.

Abstract

This research, titled "Cultural Patterns in the Novel 'Seerah Al-Muntaheya... I Lived It as I Desired'" by Algerian novelist Wassini Al-Araj, aims to uncover the underlying cultural patterns in the novel. The study is divided into an introduction that includes an analysis of the key terms used in the research, such as cultural criticism, cultural patterns, cultural studies, and a theoretical chapter that discusses the influence of modern thought on the novel. It explores the characteristics of postmodern thought and postmodernist features in the novel, particularly focusing on the narrative style, considering that the studied novel is an autobiography. The research also includes an applied chapter where historical vision, ideology, and spiritual components are used as indicators and keys to understand how cultural patterns function and their role in shaping meaning, employing certain mechanisms of cultural criticism as the most suitable approach to uncover the hidden patterns within the texts.

Keywords: cultural criticism, patterns, postmodernism, novel "Seerah Al-Muntaheya... I Lived It as I Desired."