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

Centre Universitaire
Abdelhafid Boussouf

المركز الجامعي
عبد الحفيظ بوصوف

معهد: الأدب واللغات
الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:

قسم: اللغة والأدب العربي

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

الأنساق الثقافية في روايات "ليلى إيزيس كوبيا، و2084 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج

إعداد الطالبة: أمال جربوع

إشراف الأستاذة الدكتورة: حنان بومالي

الشعبة: الدراسات الأدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	أ.د/وسيلة مرباح	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف .ميلة	رئيسا
2	أ.د/ حنان بومالي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف .ميلة	مشرفا ومقرّرا
3	د/سامية بن دريس	أستاذ محاضر"أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف .ميلة	ممتحنا
4	د/سليمة خليل.	أستاذ محاضر"أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف .ميلة	ممتحنا
5	أ.د/ فوزية بوالقندول	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري.قسنطينة1.	ممتحنا
6	أ.د/كريمة بورويس	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الصديق بن يحي.جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية:2025/ 2026

Centre UniversitaireAbdelhafid BOUSSOUF – MILA
✉ BP 26 RP Mila 43000 Algérie
☎031 450041 🖷031 450040

ميلة -المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف
4300 الجزائر0ميلة RP ص.ب رقم 26.✉
☎031 450040🖷031 450041

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة

خطت الرواية الجزائرية خطوات معتبرة في مسار تشكيل ملامحها، وهويتها وطابعها الخاص المستمد من بيئتها، وتجاربها رغم حداثتها، وتأخر ميلادها بالمقارنة مع مثيلاتها في الوطن العربي أو حتى عن شقيقتها ذات القلم الفرنسي، فهي من مواليد السبعينيات، إذا سلمنا بالافتراض القائل بأن أول نص روائي جزائري مكتوب بالعربية ، ويحمل كل المواصفات الفنية المتعارف عليها نقديا هو" رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة" التي صدرت سنة1971.

خرجت بذلك الرواية الجزائرية من رحم المعاناة تحمل كل تناقضات المجتمع وتطلعاته، ومشاعره المتضاربة المتأرجحة بين الخيبة والأمل، تحمل عبق تاريخ طويل حافل بالتضحية والمقاومة والمآسي التي لم تغادر الذاكرة، هذه الأخيرة التي كانت تغزل خيوط مخيال المبدع الجزائري، على كل هذا الامتداد الزمني الطويل، فترتسم لديه ملامح ذاكرة شعبية، تئن تحت ثقل الماضي وقساوته، إلى جانب حاضر مثقل بالخيبات.

لقد رسم النص الروائي العربي الجزائري طريقه منذ ذلك الحين، على أرض غير مستقرة، مارا بمراحل زمنية كادت تكون نهايته، إلا أنه عاد من الرماد ليشكل بداية لانبعاث الحقل الروائي من جديد وبنفس جديد، فشهدت الرواية الجزائرية المعاصرة، ولاسيما مع مطلع تسعينيات القرن الماضي، تحولا نوعيا على مستوى الكتابة والتخييل والثيمة وكذا البنية، فتدرج هذا النص عبر مراحله، منتجا حراكا وتطورا يتناسب وجنسه الذي يغري بالنماء، فكان على مدار صيرورته يصنع فسيفساء تنصهر داخلها أشكال ومضامين مختلفة.

هذا العالم الذي أغرى الروائيين الجزائريين وفي مقدمتهم "واسيني الأعرج" بولوج عالمه، وعيا منه بقدرة النص على البوح، وإثارة المسكوت عنه، والغوص في هموم المجتمع العربي والمجتمع الإنساني ككل، هذا الروائي الشغوف بكسر السائد والبحث عن التجديد والتميز

منذ الرواية الأولى "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" إلى آخر أعماله في 2017 " ليالي إيزيس كوبيا "-السنة الذي بدأ فيها هذا البحث-.

لقد اعتمد على النص المفتوح والمرن متنفسا لمختلف المشاعر وساحة تبث فيها الأفكار والرؤى، ممثلا المرآة التي تعكس رؤية الكاتب لماضيه وحاضره ومستقبله، متأثرا بمختلف الأزمات والأحداث التي كانت تشكل حلقة مفصلية في تحولات الفرد العربي والإنسان بصفة عامة، على مستوى القيم الأخلاقية والإنسانية والثقافية...إلخ.

مخترقا العالم المغلق للذوات، كاسرا السياج الفكري الذي يضرب حول بعض الموضوعات لاعتبارات شتى -ثقافية أو دينية أو سياسية الخ-، كالمرأة، والسياسة والدين والجسد والهجرة...وغيرها، مقدما رؤيته للمحيط كمرجعية يرفع على قوائمها معمار عمله الفني والقصصي، ويقدم رؤيا ثورية تنصهر في داخلها المتناقضات، عالم لا يقبل الاستقرار ولا الثبات، متجاوزا حدوده الجغرافية والتاريخية والزمنية، ليعانق التاريخ العربي والإنساني.

ينتمي واسيني إلى المدرسة التجديدية التي لا تستقر على شكل واحد ثابت، بل تبحث دومًا عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية، بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها، فاللغة ليست معطى جاهزًا ومستقرًا، ولكنها بحث دائم ومستمر، أخرج على إثر ذلك خطابا يعتمد الشك طريقا للوصول إلى الحقيقة، وهدم اليقينيات لإعادة بنائها من جديد، فكانت أعماله تصنع الاستثناء بكونها خطابات لا تكتفي بالقراءة الأولى، ولكن تحتاج إلى الحفر في عمق النص للكشف عن تلك الأنساق المضمرة التي يتضمنها الخطاب.

يستلهم الكاتب خيوط حكايته من الواقع، يصب فيها من وعيه وفكره ليصنع عالما يترجم عالمه الداخلي، وينقله عبر المتن الروائي إلى المتلقي الذي يعيد تشكيل واقعه على ضوئه، خاصة أن الخطاب صورة عن الواقع بكل تناقضاته، وبالتالي لا يخلو من عيوبه وتناقضاته التي تتخلل الخطاب وتسكن مضمره متسللة عبر اللاوعي الكاتب. فيتعالى الخطاب الروائي بذلك على فكرة كونه نصا جماليا هدفه مداعبة الذوق والتسلية، وإنما يمتلك خيوطا غير مرئية تسربل ذهن المتلقي، وتتسلل إلى اللاوعي لديه، تسيطر عليه، وتعمل على تحوير أفكاره.

لقد فتح الخطاب الروائي لواسيني عوالمه، للنقد الثقافي للولوج إلى فضائه الشاسع من خلال الغوص في خطاباته التي لا تكتفي بالقراءة الأفقية، وإنما تحتاج إلى حفريات أعمق في النص لاستجلاء تلك الأنساق المتخفية خلف ظاهر الخطاب.

يتقدم النقد الثقافي كأبرز الظواهر النقدية المعاصرة، الذي أفرزته تيارات نقد ما بعد الحداثة؛ حيث أعادت للنص حضوره ومركزيته في النقد متجاهلة السياقات الخارجية التي أنتجته، متعاملا مع الأدب الجمالي ليس بعده نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة ثقافية تضمر أكثر مما تظهر؛ فالأنساق متلونة ومنفلتة تتحايل حتى على صاحبها باللعب المستمر على المنظومة العقلية واللاعقلية، التي لا تستقر، فيبدو معها الكاتب الحداثي رجعي بسبب سلطة النسق المضمر.

بما أن الخطاب الروائي ليس بريئا ولا يمكن أن ننفي عن صاحبه القصدية؛ نهدف من خلال هذا البحث إلى الكشف عن تلك الأنساق المضمرة وإلقاء الضوء على تلك العلائق التي أنتجته، والحيل الثقافية وألاعيبها في تمرير أنساقها وتبطين السرود والنصوص بغاياتها الضمنية لا المعلنة.

لأجل الكشف عن تلك الأنساق المضمرة التي يتضمنها خطاب واسيني اعتمدنا على مقولات النقد الثقافي، وهو منهج يفرضه البحث، يبحث بالأساس في الأنساق المضمرة والمسكوت عنها داخل الخطاب؛ فيعمل على الحفر في المضمرات الدلالية الكامنة وراء أي خطاب جمالي، الذي لا ينطلق من فراغ وإنما يتشكل نتيجة ظروف اجتماعية. ليمكننا من اكتناه النسق المضمر، بما يمتلكه من مرونة وانفتاح على عدة مناهج وآليات، وبالتالي يعد مظلة تغذيه عدة روافد.

لقد شهد مجال النقد الثقافي دراسات وبحوث معمقة، يمكن أن نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر، كتاب:

❖ الغذامي من خلال كتابه النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط4: 2008.

❖ سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي -إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة-، دت.

❖ عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ط1: 2014- 2015.

كما أن هناك العديد من البحوث الجامعية التي تولت البحث الثقافي من خلال أعمال واسيني الأعرج، نذكر منها:

 أطروحة دكتورة بعنوان تمظهرات الأنساق الثقافية في روايات واسيني الأعرج، للباحثة: راجع شهيرة، جامعة وهران، 2024.

 أطروحة دكتورة تحت عنوان: الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج دراسة في ضوء النقد الثقافي، رغد محمد جمال، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الموصل، 2024/10/30 -منشورة-

 أطروحة الدكتورة فوزية بوالقندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015/ 2016، -منشورة-

تهدف الدراسة إلى البحث فيما وراء الخطاب وما لم يقله واسيني، الغائر في عمق الخطاب، مشكلا أنساقا مضمرة تتحايل حتى على صاحبها باللعب المستمر على دوال؛ حيث يصير المثبت منفي، والمنفي مثبتا من خلال سلطة المؤلف المزدوج وقدرتها في الانسياب من بين وعي الكاتب إلى اللاوعي. وما يشكله من خطورة على المتلقي وأفكاره التي تعيد إنتاج هذه الأفكار وبثها في محيطه، وإبراز خطورة النسق المضمر وسلطته على وعي الفرد -كاتب ومتلق- ، مهما كان وعيه ومقدرته الفكرية.

لقد حددنا المدونات موضوع الاشتغال في ثلاثة نماذج روائية لواسيني الأعرج وهي :" شرفات بحر الشمال وليالي إزيس كوبيا، و2048 حكاية العربي الأخير"، التي تعد ميدانا خصبا لاستجلاء النسق المضمر، وفضاء مفتوحا على المتناقضات، لأجل محاولة كشف النسق، وإظهار مدى سطوته على فكر واسيني ، مقدما فكره كبرهان على مدى قدرته على التكيف مع المتغيرات الحاصلة في الفضاء الأدبي والثقافي، محافظا على أفكاره وحصانة وعيه، ووضوح رؤيته للمحيط الخارجي والداخلي للإنسان.

من ثم وسمت الدراسة تحت عنوان: " الأنساق الثقافية في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج. ولإبراز سلطة النسق المضمر على وعي الكاتب، تمخض على إثره ذلك سؤال مفاده: ماهي أهم الأنساق المضمرة التي تضمنها الخطاب الروائي لواسيني الأعرج في هذه المدونات الثلاث؟

تتفرع عن هذه الإشكالية جملة من الإشكالات الثانوية أهمها:

- ماهية تلك المضمرات الدلالية الكامنة وراء خطاب واسيني؟
- ما النقد الثقافي؟ وما هي الأطر الفكرية التي أنضجته؟ وما المفرق بين النقد الثقافي ونقد الثقافة والدراسات الثقافية؟
- كيف كان التحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي؟
- ما هي الحيل والألاعيب التي مارستها وتمارسها الثقافة من أجل تمرير أنساقها المعيبة وبثها في اللاوعي المتلقي، في رواية شرفات بحر الشمال، حكاية العربي الأخير، وليالي ايزيس كوبيا؟
- ما هي الأنساق المهيمنة المتوارية خلف الخطاب، والتشكيلات الخطابية المسكوت عنها في الروايات؟

- هل ترجمت ثلاثية واسيني حسن التخلص من رواسب الماضوية، أم وقع تحت سطوة النسق المضمر فنقد باطن الخطاب ظاهره؟

- هل تحمل ثلاثية واسيني خطابا مضاد في تعاطيها مع الثنائيات "الأنثى والذكر"، "الأنا والآخر، والمركز والهامش، والجسد بين المقدس والمدنس؟

- هل استطاع الكاتب أن يخلص لغته من الحبائل الثقافية وسلطة المؤلف المزدوج في توجيه المتلقي؟

للإجابة عن هذه الأسئلة قسم البحث إلى أربعة فصول؛ أولها نظري وثلاثة فصول تطبيقية:

الفصل الأول: قراءة في النقد الثقافي، وقدمنا فيه تمهيد للموضوع، ثم أفردنا النقاط تباعا عبر ثلاثة محاور كبيرة أولها: النقد الثقافي والتشاكل المصطلحي؛ حيث حاولنا فض الاشتباك المصطلحي بين النقد الثقافي وما يتشاكل معه، مع تبيان حدوده الإبستيمية وآليات المنهج. عبر انفتاحنا على ثلاثة عناوين فرعية هي الإطار المفاهيمي للثقافة، والدراسات الثقافية، ثم نقد الثقافة.

لنأتي للمحور الثاني: النقد الثقافي التحصيل والتأصيل"؛ الذي توسعنا فيه عبر ثلاث نقاط هي التحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، والنقد الثقافي عند الغرب، وأخيرا، النقد الثقافي عند العرب.

والمحور الثالث والأخير انفتحنا فيه على: "مقولات النقد الثقافي" وركزنا فيه على ثلاث نقاط ، هي: سلطة النسق الثقافي ثم التورية الثقافية، وأخيرا مقولات أخرى للنقد الثقافي والتي ذكرنا فيها خمس نقاط وهي على الترتيب: المجاز (المجاز الكلي)، والوظيفة النسقية، والدلالة النسقية، والجملة النوعية (الجملة الثقافية)، والمؤلف المزدوج.

حددنا في هذا الفصل منطلق البحث الذي يرتكز على منهج النقد الثقافي، ووقفنا على نقاط محورية اعتمدنا عليها في رفع معمار بحثنا ولا يمكن الاستغناء عنها لأجل الوصول إلى ما وراء الخطاب الروائي، مرتكزين على قراءة في المصطلح والمفهوم، بتتبع مصطلح الأنساق الثقافية وتمييزه عن مصطلحات تتشاكل معه، مع تتبع الصيرورة التاريخية للنقد الثقافي، والبحث في المرجعيات التي بلورت مقولاته. فرسمت مراحل النقد الثقافي حتى تشكل مفهومه وتبلورت مقولاته وآلياته الإجرائية، التي استلهمت عديد المذاهب الفكرية والمناهج النقدية كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها لإنضاجه، انطلاقا من محاضنه الغربية، وصولا إلى الساحة النقدية العربية.

ثم ألحقنا هذا الفصل النظري، بثلاثة فصول تطبيقية بتتبع المضمرات داخل المدونات موضوع الاشتغال، وذلك لأجل الوقوف على معالم توصلنا إلى السؤال الجوهري في موضوعنا، وذلك بغية الكشف عن تلك الحيل الثقافية التي تتلبس بلبوس الجمال وتتوارى خلف الخطاب الروائي لواسيني الأعرج.

الفصل الأول وسم بـ: الخطاب المضاد ومواجهة الأنساق في روايات "في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال". انطلقنا من تقديم تمهيد للموضوع، ثم فصلنا فيه من خلال ثلاثة عناصر رئيسة: هي المركز والهامش، ويليها الأنا والآخر، وثالثا وأخيرا، الاستلاب. ركزنا فيه على خطاب واسيني الذي يسير على درب يبدو بالنسبة له سالكا بأفكار واضحة، يبثها في خطابه، غير أن وجود الأنساق المضمرة تحرك تلك الدلالة عن المقصد الظاهر في الخطاب؛ لإنتاج أنساق ثقافية متضادة، فتظهر حركة صراع دائمة بين عناصر إنسانية متباينة ثقافيا مشكلة رؤيته الخاصة والمختلفة.

أما الفصل الثاني الموسوم : الأنساق الثقافية وخطاب القمع في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال "؛ طرقنا الموضوع بالانطلاق من تمهيد ثم فصلنا فيه عبر ثلاث نقاط: وهي مأزق الأنوثة، ثم المرأة بين الحضور والغياب،

وأخيرا، الجسد بين المقدس والمدنس. اشتغلنا على محورية الجسد وتتبع الزوايا المختلفة لعرضه والمواضيع التي تتعلق به.

أما الفصل الثالث فوسم بـ: العيوب النسقية في روايات " في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال"، ولجنا إلى الموضوع بتمهيد ثم فصلنا فيه من خلال ثلاث نقاط وهي على الترتيب: اللغة وسلطة المؤلف المزدوج ثم الوطن بين الهروب إلى الحنين، وأخيرا الذات المقنعة وتمويه القارئ. رصدنا فيه مختلف الهنات التي حصلت داخل الخطاب والتي مردها قلم الكاتب واسيني، أو سلطة المؤلف المزدوج عليه، وربطها بالاضطراب التي تشهدها شخصياته المحورية، وانعكاسها على المتلقي.

ليختم البحث بتقديم خاتمة لخصنا فيها أهم النقاط والأنساق التي تمخضت عن البحث في مضمر الخطاب، وأهم النتائج والتي توصلنا إليها، مع التوصيات.

ثم قائمة المصادر والمراجع، تتلخص في المصدر التي تتركز على المدونات موضوع الاشتغال، ثم المعاجم والمراجع باللغة العربية، ويليها المراجع المترجمة باللغة العربية، ثم المراجع الإلكترونية، وأخيرا الرسائل الجامعية والمجلات. ثم تقديم فهرس الموضوعات، وأخيرا ملخص مترجم بثلاث لغات: لعربية والفرنسية والإنجليزية.

ومن أهم الكتب التي اعتمدناها في رفع معمار البحث، نذكر بعضها:

- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية
- أرثر أيزابرجر، (تر): وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسى، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية.
- اليكس ميكشيللي/ الهوية.

- عدنان حب الله، التحليل النفسي للذكورة والأنوثة من فرويد إلى لاكان.
- بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي.
- سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي -إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة-.
- عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية/
- مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان.
- علي حرب، الاستلاب والارتداد -الإسلام بين روجيه غارودي ونصر حامد أبوزيد
- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكوين والتمركز حول الذات.
- فالح عبد الجبار، الاستلاب -هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس-

شأن أي بحث أكاديمي، فإننا واجهنا صعوبات خاصة مع توسع مجال النقد الثقافي الذي تتعدد روافده، بما يصعب الإحاطة بكل المناهج والرؤى والمذاهب الفكرية التي تخمر فيها على وجه الدقة، كما كان يصعب تخطي الهالة التي تلف نصوص واسيني، -عند البعض- التي تسير في اتجاه تمجيد فكره ورؤيته ومذهبه، وحقيقة أن نصوصه عامة تكتسي نوع من السحر وقدرة كبيرة على التأثير، وهذا ما يجعلها نموذجا جيدا لتطبيق النقد الثقافي على خطابه. وقد حاولنا من خلال هذا البحث أن نتخلص من سلطة النسق وحيلة الجمالي لتقصي العيوب النسقية في خطابه، بحيادية

في الختام أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة الأستاذة الدكتورة "حنان بومالي" التي دعمتني وشجعتني، خاصة عندما خف عزمي وفترت قوتي، وأشكر الأستاذ الدكتور "رابح الأطرش" رحمه الله، الذي لن يصله شكري إلا عبر الدعاء فجزاه الله عنا كل خير وجعله ربي في عليين.

الفصل الأول: قراءة في النقد الثقافي

أولا: النقد الثقافي والتشاكل المصطلحي

1. الإطار المفاهيمي للثقافة
2. الدراسات الثقافية
3. نقد الثقافة

ثانيا: النقد الثقافي التحصيل والتأصيل.

1. التحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي.
2. النقد الثقافي عند الغرب
3. النقد الثقافي عند العرب

ثالثا: مقولات النقد الثقافي

1. سلطة النسق الثقافي
2. التورية الثقافية
3. مقولات أخرى لنقد الثقافي

3.1 المجاز (المجاز الكلي)

3.2 الوظيفة النسقية

3.3 الدلالة النسقية

3.4 الجملة النوعية (الجملة الثقافية)

3.5 المؤلف المزدوج

إن حقول المعارف الإنسانية متداخلة ومتشابكة، لا مناص من مسك أحدها حتى تحيلك إلى أخرى وهكذا دواليك، لأنها في أبسط تصور لها، أنها "عبارة عن استقراء دواخل الفرد الإنساني الذي لا تكفيه زاوية نظر واحدة حتى تستنطق مكنوناته وتفسرها.[1] ومن خلال ذلك تبرز تلك العوالم التي ينفتح عليها الباحث في هذه الحقول والتي لا تكتفي بزاوية واحدة للنظر ولا تعترف بالتخصص، هي عوالم تتضافر حقول معرفية عدة لنسجها وتتطلب لقراءتها والإلمام بها وامتلاك آليات الأولية.

وعليه إن الخوض في هذه الحقول وخاصة تلك التي تمكنك من فك ذلك الاشتباك التي ترتبط بالبوح واستنطاق مكنونات الإنسان تتطلب التسلح بمجموعة من المعارف وفك شفراتها وذلك لا يستقيم إلا من خلال الوقوف على المصطلحات والتي تمثل الكلمات المفتاحية التي تمكنك من الولوج للموضوع.

أولا- النقد الثقافي والتشاكل المصطلحي:

يتلبس على كثير ممن ينفتح على المصطلحات المعاصرة تحديد ماهية المصطلح بدقة وذلك راجع لانفتاح المصطلح المعاصر إلى درجة يصعب رسم حدوده، خاصة مع الحركة الدائمة للوعي الإنساني والموجات الفكرية المتسارعة من المد الحداثي إلى ما بعد الحداثة الذي جاء محملا بعدد من المصطلحات قبل أن تهيئ الأرضية الفكرية والوعي لاستقباله.

ومن تلك المصطلحات النقد الثقافي، الذي يعد نشاطا معرفيا معاصرا؛ فهو من أبرز الظواهر الأدبية، ومن أكثر الموضوعات الشائكة التي أفرزتها تيارات نقد ما بعد الحداثة. الذي جاء كرد فعل على المناهج النسقية، التي وضعت النص في بؤرة اهتمامها واشتغالها متجاهلة السياقات الخارجية التي أنتجته وعلى رأس تلك المناهج البنيوية اللسانية.

[1] - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة –فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1: 1431هـ/ 2010م، ص: 17.

برز مصطلح النقد الثقافي متاخما لمصطلحات سبقته في الظهور في الساحة النقدية والأدبية. تشارك معها في الجذر اللغوي لكلمة " الثقافة "؛ وذلك من خلال كلمة: الثقافة / الثقافية / الثقافي. حيث تشترك هذه الكلمات في حمل الدلالة التي تؤديها اللفظة، فينتج عن ذلك ما يعرف في اللغة بالترادف أو الاشتراك اللفظي وهو الأمر الذي يؤدي إلى الغموض في المعنى. من خلال ذلك كان لزاما علينا الفصل بين مدلولاتها حتى نستطيع بعد ذلك رسم حدود كل مصطلح من هذه المصطلحات: النقد الثقافي / الدراسات الثقافية/ نقد الثقافة.

1- الإطار المفاهيمي للثقافة:

يعد مفهوم الثقافة من أهم المفاهيم الفعالة في الحياة وتفاعلها، حيث يعود بنا هذا المصطلح إلى الجذر اللغوي الذي يتناثر في القواميس ويذكرها لماما سواء القديمة منها أو الحديثة، فنجد في لسان العرب أن الثقافة من " ثَقِفَ الشيء ثَقْفًا وثُقُوفةً: حَذَقَه. ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ فَهِم. ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ لَقِفٌ وثَقِيفٌ لَقِيف بَيِّنُ الثَّقَافَةِ واللَّقافة. (ثَقِفَ الشيء وهو سُرعةُ التعلم" [1] ويقول ابن دريد: " ثقفت الشيء حذقته"[2]؛ تجتمع مدلول الثقافة في القاموس اللغوي كإشارة إلى الصفات الدالة على الفرد الذي يتميز بالذكاء والفطنة، وسرعة البديهة التي يمتلكها في اكتساب المعرفة، وثباتها بما يحتاج إليه، وسرعة تدوير المعلومة في الذهن.

وهذا ما يؤكد عليه العلامة (فريد وجدي) إلى أن "ثقِف يتثقَّف: صار حاذقا فاطنا، وثقف العلم في أسرع مدة أي أسرع أخذه، وثقفه يثقفه ثقفاً: غلبه في الحذق، والثَّقيف الحاذق الفطن"[3]. بتصريف المعنى من خلال ما ذهب إليه إلى فعل التعلم والقدرة العالية في استيعاب واكتساب المعرفة. فأغلب الدلالات تدور حول فعل الإدراك الذي يتحقق للفرد عبر

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت – لبنان، ط 8: 2014، ص: 28، مادة: (ثقف).
2- المرجع نفسه، ص: 28، مادة: (ثقف).
3- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر: دمشق – سوريا، ط 4: 1984، إعادة طبعه: 2000، ص: 19.

ملكة التعلم والمهارة والسرعة في تحصيله المعرفي والإلمام به. وسرعة التلقي والذهن المتوقد والحذاقة في اكتساب المعلومات.

ثم إن الثقافة وإن كانت تعني في مجملها " ترقية العقل والأخلاق وتنمية الذوق السليم في الآداب والفنون الجميلة(...) وهي السمّات المميزة لإحدى مراحل التقدم في حضارة من الحضارات."[1] إلا أنها من الكلمات التي هاجرت من معناها إلى معان أخرى؛ حيث خرجت من نطاق الكلمة المفردة إلى نطاق المفهوم.

تدرجت لفظة الثقافة بتطور الحضارات وتدافع الشعوب إلى أن تبلورت بمعناها المتداول الآن حيث "دخلت إلى الساحة الفكرية النقدية منذ 150 عاما فقط حاملة المعنى الأوربي الذي يقصدونه من مرادفات هذه الكلمة ".[2] من خلال ذلك تم تقديمها كظاهرة اجتماعية تتعدد دلالاتها وتختلف باختلاف الحقل المعرفي الذي يحتضنها.

ولقد عرفت منظمة اليونسكو " الثقافة " بأنها: " السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، وهي تشمل الفنون والأدب وطرائق الحياة. كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظام القيم والتقاليد والمعتقدات"[3]. وهذا المفهوم جعل من الثقافة ذلك القالب الذي تنصهر داخله القيم وعوالم الإنسان الداخلية؛ الروحية والفكرية والعاطفية. والتي يرسم من خلالها حدود مجتمع ما ويشكل صورته التي يقدمها للآخر. غير أن هذا المعنى يتسم بالشمولية وعدم التحديد.

كما ظهر مفهوم الثقافة من خلال الأفكار التي طرحها "مالك بن نبي" والتي تقدم رؤية جديدة. حيث ذهب إلى أنها : " مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا، هي العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة

---

[1] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان/ بيروت، ط 2: 1984، ص: 129.

[2] - محمد العلي، نمو المفاهيم - تساؤلات وآراء في الوجود والقيم -،النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، ط1: 2013. ص: 143.

[3] - المرجع نفسه، ص: 143.

في الوسط الذي يعيش فيه".[1] فالثقافة من هذا المنطلق هي تلك القيم التي تزرع في الفرد وتشكل تصوراته. فهي سابقة لوجوده، متواضع عليها بفعل القانون الاجتماعي، وتمتلك صفة الإلزام الخارجي.

وهذا ما ذهب إليه "زكي نجيب محمود" إذ عدها: "مجموعة القيم التي توجه الإنسان، وتسيره، وتقدم له المعايير التي يزن بها الأشياء والمواقف".[2] ليؤكد من خلال ذلك أنها قوة خارجية تكسب صفة الإلزام، وتفرض على الفرد قيما لا يتدخل في تشكيلها. وتقدم دورا أساسيا في تنظيم حياة المجتمع المادي، الذي هي واقع موضوعي ومستقل خارج عن إرادة الفرد وملزم له. بينما حياة المجتمع العقلية التي تتجلى في مجموعة الأفكار والنظريات فهي وليدة هذا الواقع الموضوعي، إذ إن الفرد يستمد أفكاره وقيمه من محيطه الذي أنتجها. وبالتالي فإن الأفكار لا تأتي وحدها كما أن الواقع لا يتغير وحده، فهناك تفاعل بين الفكر والحياة عند الإنسان، وبناء على درجة هذا التفاعل ونشاطه يتغير الواقع وتتغير الأفكار.

كما أن لكل مجتمع ثقافته، ولكل زمن ثقافته الخاصة التي تميزه حتى عن ذلك الذي يتشارك معه اللغة والدين والعادات والتقاليد والمحيط الجغرافي نفسه، الخ. إذ أن العناصر التي يتكون منها أي مجتمع هي ثلاثة: الإنسان والطبيعة وتلك العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة من جهة وبالإنسان الآخر من جهة أخرى. حيث إن العنصران الأول والثاني هما شرطان لوجوده. أما العنصر الثالث أي (العلاقة) فهي تتغير بتغير المجتمع الذي هو أكبر من الفرد في المفهوم الفلسفي.[3]

وهناك قيم تحكم الإنسان باختلاف ثقافته، وتفرض عليه معايير خاصة يحتكم إليها للفصل بين الصواب والخطأ، التي تلخص تلك الأهداف التي يرسمها المجتمع البشري وتترجم من خلال الأحلام التي وضعتها الفلسفات القديمة وحددتها في ثلاث قيم هي : الخير

---

[1] - مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص: 23.
[2] - محمد العلي، نمو المفاهيم - تساؤلات وآراء في الوجود والقيم -، ص: 144.
[3] - المرجع نفسه، (بتصرف)، ص: 146.

والحق والجمال، بينما في الفكر الحديث حددها في ثلاث هي الحرية والعدل والسلام [1]. إن هذه الأحلام والقيم هي التي تتحكم في السير الذهني للمجتمع البشري كله، وهي التي تشكل ثقافة من الثقافات.

فالثقافة من خلال ذلك تنبني على تلك القوانين التي سنها الفرد ثم يتبناها المجتمع لتصبح ملزمة له حيث تتحول إلى قيم وأفكار تحكم الإنسان وتنظم حياته، وتخرج هذه الأفكار التي تختلج الإنسان عبر القوانين التي يحددها والموازين التي يزن بها الخير، والشر، والحسن، والقبيح. غير أن الذهاب إلى هذا الفكر بالكلية يجعل تلك القيم: الحرية والعدل والمساواة ليست ثابتة؛ لأن الفرد هو الذي يتحكم فيها، وهو المحكوم بالتغيير والتطور وكذا فكره الذي يتغير من مجال جغرافي إلى مجال آخر، وحتى في المجال الجغرافي نفسه. وبتنامي تلك المفاهيم التي ساهمت في تغذية العقل وانفتاحه على رؤية أبعد وأشمل حققت الثقافة وجودها بوصفها مفهوما محققة وجودها كظاهرة اجتماعية . ما نقل الثقافة من مرحلة الحضور الى مرحلة الوجود المعبر عنه بالكلمة.

ثم انتقلت كلمة الثقافة إلى الحقل الألسني من خلال ما قدمته السيميوطيقا -أو علم العلامات-، والثقافة -عندهم- " عبارة عن أنظمة متعددة مركبة من العلامات يقع في قلب المركز منها (نظام العلامات اللغوية) لأنه هو النظام الذي تنحلّ إليه تعبيريا الأنظمة في مستوى الدرس والتحليل العلميين"[2]. إذ إن العلامات اللغوية لا تحيل إلى الواقع الخارجي الموضوعي إحالة مباشرة، ولكنها "تحيل إلى(التصورات) و(المفاهيم) الذهنية القارة في وعي الجماعة – وفي لا وعيها كذلك- فمعنى ذلك أننا مع اللغة في قلب (الثقافي) "[3]

[1] - إن هذه القيم تأتي بمدلولها الفلسفي في قيمة الحرية، ومعناه الاجتماعي لا اللاهوتي في قيمة العدل أي العدالة الاجتماعية التي يلخصها الشيخ مرتاض المظهري بشيء واحد وهو أن " المساواة الحقيقية هي تهيئة الفرص المتساوية لجميع الأفراد". وكذا السلام فالمقصد منها المعنى الأشمل وليس المعنى العسكري؛ وهو سلام الإنسان مع نفسه وغيره.(لتوسع ينظر): محمد العلي، نمو المفاهيم - تساؤلات وآراء في الوجود والقيم -، ص: 146- 147.

[2] - نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة – إدارة المعرفة وإدارة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، ط 5: 2006، ص: 81.

[3] - المرجع نفسه، ص: 80.

وإذا كان الثقافي يتجلى في أكثر من مظهر – كالأعراف والتقاليد وأنماط السلوك والاحتفالات الشعائرية والدينية والفنون – فإن (اللغة) تمثل المركزي الذي يعبّر عن كل مظاهر الثقافية."[1] إننا نفكر داخل اللغة؛ والتي تعد قالبا تقدم فيه الأفكار والتصورات ملامحها وتخرج للعالم الموضوعي والملموس والذي لولاها لظلت حبيسة تلك العوالم الخفية. ومنه فإن ممارسة اللغة هي التي تضعنا في قالب الثقافة من خلال نقل التصورات والمفاهيم من ذهن الفرد الذي انتقلت عبر إدراكه من خلال ما تواضع عليه في سياقها الجمعي أو تسربت لذهنه عبر ممارسات ترسخت في اللاوعي دون إدراك لها.

ثم إن تلك العلامات اللغوية تجعل الإنسان في مركز الاهتمام الثقافي، حيث يتباين عبر تصوره للفضاء الذي يتحرك فيه وترجمته الفعل اللساني عند الحيوان، من ذلك فـ "إن البعد الثقافي هو الذي يميز الإنساني ويفصله عن الوجود الطبيعي الحيواني مثلا، بحيث يمكن القول: إن الإنسان حيوان ثقافي – أي قادر على تمثل وجوده في العالم من خلال أنظمة العلامات"[2]. فالثقافة بذلك هي جملة من التصورات التي تجمع بين فئة بشرية بعينها، مع التسليم بتفاوت مستويات هذا التصور – والذي يعبر عنه من خلال النظام اللغوي.

وبتعدد المفاهيم اللاحقة بمصطلح الثقافة كان لزاما ـ لأجل تحديد وإيضاح دلالته ـ من وضعه في سياقه الأسلوبي الذي يندرج فيه، فليس كل لفظ لغوي يحمل دلالة مستقلة وثابتة وإنما يتلون ويتغير وفق الكلمات اللاحقة باللفظة، وربما تتغير اللفظة تغيرا جذريا كما يمكن أن تتباين مع شريكتها ومن ذلك يمكن أن نقول" بأن الدلالة اللغوية هي في - المقام الأول- دلالة تراكيب أسلوبية، وليست دلالة ألفاظ أو وحدات صوتية مستقلة" [3].

فمن خلال الانتقال من المفردة الثقافة إلى السياق الأدبي يبرز هذا المصطلح : النقد الثقافي والدراسات الثقافية ونقد الثقافة. والذي شغل الساحة النقدية بين من يعتبرها

---

[1] ـ نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة – إدارة المعرفة وإدارة الهيمنة، ص: 80.
[2] ـ المرجع نفسه، ص: 81.
[3] ـ مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص: 13.

مدلولا واحدا ومن يجعلها مصطلحا قائما بذاته. فيرى " فنسنت ليتش" لا فرق بين النقد الثقافي والدراسات الثقافية (فهما وجهان لعملة واحدة، حيث يعد تشكل الدراسات الثقافية، لا سيما في بريطانيا خلال السبعينيات من القرن العشرين، لحظة تماس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي)[1] فيتحدث عنهما بوصفهما شيئا واحدا، وبذلك تنمحي خصوصية كل مصطلح التي تتنازعها لفظتي" النقد/ الدراسة" متجاوزا بنية المصطلحين. فالتباين والفروق بين المصطلحين من خلال البنية واضحا، وإن كانا يشتركان في مادة الثقافة فهما يختلفان في الماهية التي تنفتح عليها اللفظتين اللاحقة بهما بين الدراسة والنقد - الدراسات القافية / النقد الثقافي-.

2- الدراسات الثقافية:

ليس مصطلح " الدراسات الثقافية" مصطلحا جديدا، حيث حظيت الدراسات الثقافية بشيوع واسع في التسعينيات. مع أن بدايتها الرسمية كانت عام 1964 منذ تأسست مجموعة برمنجهام.[2] شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام " في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية، والتي تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا، والمسائل الأيديولوجية، والأدب، وعلم العلامات، والمسائل المرتبطة بالجنوسة، والحركات الاجتماعية، الحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة. رغم أن هذه الصحيفة لم تستمر طويلا إلا أنها كان لها الأثر الكبير في الانفتاح على مختلف مشارب العلم والنظريات المتنوعة والمدارس من خلال تقديمها ما يمكن أن يسمى مصطلح المظلة"[3].

---

[1] - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر -،المركز الثقافي العربي/ المغرب، ط 5: 2007، ص: 308.

[2] - يقوم مركز برمنجهام كما قرره أول رئيس له " هوقارت" على ثلاث مصادر نظرية محددا إيها: بـ تاريخية وفلسفية أولا ثم سوسيولوجيا، وأخيرا أدبية نقدية. (ينظر) :عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء/ المغرب، ط 4: 2008، ص:20.

[3] - - أرثر أيزابرجر، (تر): وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسى، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1: 2003، ص: 31

هذا المصطلح "المظلة" الذي أصبح يشير إلى النقد الثقافي، للدلالة على موسوعيته، ومختلف المشارب والاتجاهات والنظريات التي غذّته. مر المركز من خلال ذلك بتطورات وتحولات عديدة واكب فيها الحراك الفكري إلى أن ظهر النقد الثقافي مصاحبا لنظريات نقدية نصوصية وألسنية وتحولات ما بعد البنيوية. أدى هذا الحراك النقدي إلى ظهور تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، غير أنها تدور في مجملها حول غاية واحدة وهي : " توظيف المقولات في نقد الخطاب":[1]

ولقد سعت الدراسات الثقافية إلى تغيير الرؤيا النقدية للنص، حيث" كسرت مركزية (النص) ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية. فالنص هنا وسيلة وأداة"[2]. أصبح النص أداة لرصد العلاقات والأنظمة الثقافية، ووسيلة لاستقراء الواقع. إن فكرة أخذ النص من كونه مجرد حالة تعبيرية عن ذات إلى وسيلة، تمكننا من فهم الوجود والفضاء الذي تتحرك فيه الذوات، أضاف له أبعادا أخرى غير تلك المعاني الظاهرة والسطحية والمباشرة التي يقدمها، إنه حالة تمكننا من الإمساك بالظواهر الثقافية التي تعمل في اللاوعي الفردي والجمعي.

وهذه الوسيلة والأداة تجعل من النص والتاريخ مندمجان في قالب واحد كجزء من عملية واحدة. متجاوزة تلك العلاقة القبلية التي تربط التاريخ بالنص، على أن التاريخ يشكل الخلفية التي توجه مادة النص، ويقدم دور البوح عن تلك الحقبة التاريخية الماضية. إلا أن" النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي".[3]

فالنص بالنسبة للدراسات الثقافية ما هو إلا "مادة خام لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص:19.
[2] - المرجع نفسه، ص:17.
[3] - المرجع نفسه، ص: 17.

من النص"[1]. فيكون بذلك وسيلة لحصر الظواهر الثقافية وتحليلها. ويغدو قالبا تكتشف من خلاله الدارسات الثقافية مختلف الأنظمة الثقافية والإشكالات لاعتمادها ووسيلة لقراءة الواقع وربطه بواقعه. كما ارتكزت الدراسات الثقافية على: " أهمية الثقافة (والتي) تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ"[2]. فتؤدي الثقافة دور فرز المعطيات التاريخية وترتيبها حسب دلالتها وإعطائها شكلا تتمايز عناصرها فيه من خلالها، حيث تعتمد الدراسات الثقافية تبعا لذلك الثقافة كرؤيا تساعد في فك شفرات التاريخ، وقولبته، وتنظيم معطياته، وتحليلها.

ومن خلال ذلك يتضح أن أكثر ما تهتم به الدراسات الثقافية هو: "وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها"[3]؛ فهي تحدد التأثيرات الأيديولوجية كما تقرر أسئلة الدلالة والإمتاع، وهذا ما يجعلها تقف على نظرية "الهيمنة" التي تجعل من الثقافة إلى جانب أنها تعبير عن الإنسان أداة هيمنة في الوقت نفسه. وتشكل الهيمنة بذلك قيمة مركزية في الدراسات الثقافية والتي وسعت في استخدامها في مقابل نظرية "قرامشي" الذي بنا نظرية الهيمنة على كشف علامات التسلط من حيث علاقتها بالطبقات حيث تمتد لتشمل "العرق والجنس والجنوسة (gender) والدلالة والإمتاع"[4] فهي تبعا لذلك لا تحصر في مجرد عملية اقتصادية.

كما يقرر فوكو أنها: "فعل يمس الأحلام مع التعويض النفسي، والاتصال مع المواجهة، والتصور مع الهوية. والإنتاج خطاب يؤدي فعلين مزدوجين ومتعارضين، فقوى الهيمنة تمارس عبره هيمنتها، كما أننا نرى فيه أساليب مقاومة هذه الهيمنة"[5]؛ فالهيمنة شعور داخلي أو سلطة أفكار، تغديها عدة روافد أكانت واقعية أو خيالية مستقاة من التصورات التي تداعب نفس الأحلام وتجبر انكساره في عالم الواقع، ويعد الخطاب وجه

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 17.
[2] - المرجع نفسه، ص:17.
[3] - المرجع نفسه، ص:20.
[4] - المرجع نفسه، ص:18.
[5] - المرجع نفسه، ص:18.

من وجوه الهيمنة، حيث يوفر فسحة يجتمع فيه فعلين متناقضين؛ حيث يعتبر أداة للهيمنة ويرفضها في الآن نفسه.

فالتحليل الثقافي بذلك: " يهدف إلى فهم الاتجاهات العامة وتحديدها والتأثيرات والمؤثرات التي تخضع لها الثقافة والمظاهر الناجمة عن ذلك "[1]؛ فهو يتتبع حركة المجتمعات الإنسانية ويرصد تلك التغيرات التي تطرأ عليها ، مما يرسم ملامح المجتمعات وتمنحها خصوصية وهوية تميزها عن غيرها.

لقد وجه كثير من النقد إلى الدراسات الثقافية من حيث إنها تأول كل فعل" حسب شروط الإنتاج والاستهلاك، وتمجيد الخطاب المعارض لمجرد أنه معارض والاحتفاء بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي"[2] فكان هذا سبب تراجعها حيث أثبتت فقرها النظري، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، بخاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، فلعل سعيها للانتصار للهامش دون موضوعية الطرح تتجاوز أطروحاته جعله فوق النقد، لتقدمه كآخر مختلف وتحتفي به لا لشيء إلا لأنه يشكل معارضا لذلك الراقي الذي يستمد مشروعيته من العرف المؤسساتي.

وفي ظل هذه الانتقادات التي وجهت للدراسات الثقافية فتح المجال النقدي أمام نظريات واتجاهات أخرى تأخذ سؤال النقد والنظرية الثقافية، وتتجاوز النص للغوص بالخطاب إلى نقطة أعمق متجاوزة النظرة السطحية للدراسات الثقافية والتي وإن لحقتها بعض المثالب التي تحاول النظريات اللاحقة تلافيها إلا أن لها دور مهم في الاهتمام بالمهمل والمهمش وتوجيهها نحو نقاد أنماط الهيمنة الذي فتح الباب لبروز الجانب الإنساني النقدي الجريء المنفلت من كل رقابة ممارسا حريته في القراءة والتحليل والاستنباط من خلال معطى الديمقراطي.

---

[1] - بيترل . بيرجر(واخ)، التحليل الثقافي، (تر): فاروق أحمد مصطفى. (واخ)، مراجعة وتقديم: أحمد أبو زيد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، سلسلة العلوم الاجتماعية، 2009، ص: 10.

[2] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص:20.

3- نقد الثقافة:

للنقد عدة دلالات لغوية، تتناثر في المعاجم اللغوية. منها الإبراز والبروز قال ابن فارس: " النون والقاف والدال أصل صحيح يدل على إبراز شيء وبروزه" [1]. وقال الزمخشري: نقَد النَّقّاد الدراهم: ميز جيدها من ردئها... ومن المجاز: ... نَقَدَ الكلام. وهو من نَقَدَةِ الشعر ونقاده"[2] وقال ابن منظور : النقْدُ والتَّنْقَادُ: تمييز الدراهم وإخراج الزَّيف منها"[3]؛ وعليه فإن المعنى اللغوي يدور حول تنصيف شيء ما بين الجيد والرديء وإظهار ما به من عيوب والتركيز على ما به من مثالب.

أما في الاصطلاح فالنقد هو " فن تقويم الأعمال الفنية والأدبية، وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي" [4]. فالنقد بذلك هو أداة تعمل على نقل الأدب إلى حقل العلم من خلال الآليات التي يضعها في قالبه، والبحث في خباياه. وعليه فإن أول ما يفصل فيه النقد هو الجنس؛ حيث يميز بين نقد النثر ونقد الشعر؛ الذي يسعى من خلال نقده إلى إظهار ما به من عيب أو حسن.

ويعرفه "محمد مندور" بقوله: " النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية، وتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعيا. فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحله" [5]. ويقول في موضع آخر: النقد هو " فن لدراسة النصوص وتمييز الأساليب" [6]. فالنقد يبحث عن تلك الخصائص التي تميز كل كتابة عن غيرها من الكتابات التي يضمها للجنس الأدبي الواحد، والتي ترسم ملامح الكاتب واتجاهاه الأيديولوجي والفكري، وتبرز عبر اختياراته ولغته والفضاء الذي يدور فيه النص.

---

[1] - رشيد سلاوي، مصطلح النقد في تراث محمد مندور (1907 – 1965)، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن، ط 1: 1429هـ - 2009م، ص: 67.
[2] - المرجع نفسه، ص: 67.
[3] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار صادر، بيروت – لبنان، ط 8: 2014، ص: 334.
[4] - رشيد سلاوي، مصطلح النقد في تراث محمد مندور، ص: 68.
[5] - المرجع نفسه، ص: 69.
[6] - المرجع نفسه، ص: 69.

ثم يضيف (محمد مندور) قائلا إن: " النقد بالمعنى الأدبي في أدق تعريفاته هو أولا وقبل كل شيء فن تمييز الأساليب باعتبار أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه"[1].أي إن الإبحار في عوالم النص في حقيقته ما هو إلا غوص في فكر الإنسان وعوالمه الخفية من خلال استقراء أسلوبه، عبر اختياراته، فالكتابة أداة ينقل من خلالها الكاتب عالمه الداخلي إلى الخارج وبذلك فهو نوع من أنواع البوح.

ويعد الحقل الأدبي الأرضية التي تجذّر فيها النقد وارتبط به عبر مصطلح: "النقد الأدبي". فمهما تعددت تعريفاته وتنوعت إلا أن هناك عنصر مشترك بينها كلها والتي تفضي إلى كونه " مجموعة الأساليب المتبعة - مع اختلافها باختلاف النقاد - لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى والمحدثين بقصد كشف الغامض وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد ".[2]

ولعل النقلة التي خطاها النقد من النقد الأدبي إلى ارتباطه بنقد الثقافة، فتحت المجال أمامه لأسئلة تجاوزت الحقل الأدبي أو المنجز الأدبي، إلى الحقل الثقافي. من خلال تلك المرحلة التي تتزامن مع إنتاج النص الأدبي، والخصائص التي ترتسم عليه، من خلال حركة الوعي الإنساني بوجوده ضمن حلقة متغيرة من الأفكار والرؤى والتوجهات.

من خلال ذلك يبرز " كلنر" ليرفع نظريته على الدراسات الثقافية ويعدها كمصدر مهم من مصادره، والذي يُعمل فكره النقدي لنقدهما معا، كما ينفتح أيضا على نظرية ما بعد الحداثة والتعددية الثقافية (multiculturalism) والنقد النسوي ومن خلال أعمال مقولاتها ونقدها ينفتح على مصطلح " نقد الثقافة" من خلال طرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل (medir culture)[3]. وهذه الحلقة من المتغيرات، كانت نتيجة تحرك الفكر الإنساني الذي يرفض الاستقرار. بل يبحث دوما عن الجديد والمختلف، والذي رسمت أبعاده المرحلة الانتقالية من التقليد إلى التحديث. هذا التحديث الذي انفتح على مقولات

---

[1] - رشيد سلاوي، مصطلح النقد في تراث محمد مندور، ص: 69.
[2] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 417.
[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص:21.

الحداثة إلى ما بعدها، لتبرز إشكالات وتيارات فكرية، تقدم رؤى تبحث عن تجسيد أفكارها وفق خطها المنهجي.

يفضي بنا مصطلح نقد ثقافة الوسائل إلى هدم وإلغاء تلك الحدود التي كرست بمفهومها التقليدي في تحديد العلاقة بين الثقافة وفعل الاتصال، لأن الثقافة في حد ذاتها " ذات طبيعة اتصالية كما (أن) الثقافة ذاتها ليست إنتاجا فحسب، بل هي وسائل توزيع واستهلاك"[1] فالتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو إلا تفريق عشوائي وتعسفي، ومن ذلك يمكن أن نحدد العلاقة بين الاتصال والثقافة ككل لا يتجزأ؛ " فالثقافة تحدد بالاتصال والاتصال يحدد بها ضمن إستراتيجية نقدية ثلاث (...) هي: قراءة الهيمنة والتحاور والمعارضة"[2].

وبهذا يقدم "كلنر" نظريته على تلك التي طرحها منظرو مدرسة فرانكفورت "حول التفاعل الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال، أي في تصنيع التلقي"[3] إن الفكرة التي انطلق منها "كلنر" في إلغاء الحدود فيما بين الثقافة وفعل الاتصال هي الفكرة التي انطلق منها (دي سيرتو) فيما يسميه بحضارة العين " بوصف العين أداة استقبال التي يجري التركيز عليها تركيزا يلغي أو يكاد يلغي الحواس الأخرى، وصار الجسد يستقبل العالم وفق حاسة واحدة "[4]؛ حيث تشكل هذه الحاسة سلطة ملغية لباقي الحواس أو أقله تعوضها، متسربلة ضمن حيل ثقافية تخضع الجمهور المتلقي وتوهمه أنها تقدم ما يخدمه هو كشخص، غير أنها وفي خضم فتح المجال لنماذج ذاتية متفردة لها خصوصيتها وتميزها تقدم صورة نمطية أمام العين تشكل من خلالها الصورة التي يجب أن يكون عليها.

---

[1] - بشري موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط 1: 2012، ص: 8.

[2] - المرجع نفسه، ص: 8.

[3] - سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي – إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة- ، درا الكتب العالمية، بيروت/ لبنان، د.ت، ص: 134.

[4] - المرجع نفسه، ص: 132.

اهتمت على إثر ذلك الدراسات الثقافية في توجيه النقد من الثقافة إلى الوسائل من خلال توسيع دائرة انشغالاتها والتي صارت " تدرس النصوص والخطابات برؤى ومنهجيات مختلفة لا تنحصر الوسائط اللغوية والجمالية، بل ضمن الوسائط الاتصالية، والوظائفية المستحدثة المختلفة التي أشاعتها الثقافة (السمعبصرية) الجديدة"[1]. فتجاوز بذلك النص حدود المتعارف عليه ولم يعد مدلوله القديم كافيا ولا مستوعبا للرؤى الثقافية الجديدة، فانفتح على وسائط معرفية حديثة (السمعبصري) ووسائط الاتصال الجماهيري والشعبي ووسائط لميديا والصورة بما عرف بـ (نقد ثقافة الوسائل) عند "كلنر".

فتجاوزت الوسائل الجماهيرية نفسها، فلم تعد مصدرا معرفيا أو إبلاغيا فحسب، ولكنه (وسيلة)، ففكرة (الوسيلة) التي اكتسبت معنى خاصا، لارتباطها بفكرة (ثقافة الوسائل) التي تجاوزت فكرة وجود طبقة نخبوية التي كانت بمثابة (المتن الثقافي)[2] التي قدمت دور المعمم في وسط أمي أو غير مؤهل لامتلاك ناحية الكتابة، وبإبراز هذه النخبة التي صارت بمثابة المتن الثقافي الذي يوجه الثقافة ويصنعها حسب رؤيته وتوجهه، لأنه يملك القدرة على تجسيدها عبر القالب اللغوي. الذي هو ليس معطى للجميع وبالتالي شكلت مركزا، وسلطة على الجماهير العريضة المنتشرة في وسط أمي أو عاجز عن التعبير عن مكنوناته وأفكاره أو أقله غير مؤهل لامتلاك ناحية الكتابة، العاجز عن التعبير عن نفسه بسبب فقر أدواته.

هذا التغيير الذي مس الساحة الثقافية، يترجم سيطرة وسائل الاتصال، لم تغير من ذوق الثقافة فحسب. بل فتحت المجال لكل مهمش لكي يعبر عن نفسه عبر هذه الوسائل دون وسيط، الأمر الذي أدى إلى تراجع دور النخبة والأفراد كرموز قيادية التي " كسرت الطوق القديم حول وسيلة التعبير ووسيلة الاتصال ومصادر المعرفة وهي التي كانت من خصائص

[1] - بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، ص: 7- 8.
[2] - سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 133.

النخب"[1]. وبذلك ارتفعت الأصوات المغيبة وبرزت كشريك في الفعل الثقافي، مما فتح المجال لتشكل رأي عام غير محكوم ولا مرتبط بقيادة معينة.

لذلك يبرز "كلنر" ليطرح تصوره، ورؤيته النقدية– نقد ثقافة الوسائل-، "حيث أخذ الثقافة مجالا للدراسة، لا يفرق من خلاله بين نص راق وآخر هابط، وعدم الانحياز لأي منهما ولا بين الشعبي والنخبوي "[2]. يسعى "كلنر" لتجاوز المطب الذي وقعت فيه الدراسات الثقافية. وذلك بإبراز خاصية الإمتاع الذي يحدد غاية النص، والذي "يحميه من التورط الأيديولوجي التي وقعت فيه الدراسات الثقافية وتحميلات كلمة (الأدب الشعبي) أو الجماهيري"[3] حيث وضع الجمهوري والنخبوي والرفيع موضع محاكمة ومسائله الثقافية، فتمييز النص من خلال الطبقة التي أنتجته أمر عفا عليه الزمن وتجاوزه النقد، كما فقد النخبوي علامته الفارقة والمميزة وأصبح شريكا مع سواها في الحوار الثقافي.

والانحياز إلى أي جانب يفرز موقفا أيديولوجيا – وهو ما وقعت فيه الدراسات الثقافية- فإذا كانت الأيدولوجيا، قد جعلت الدراسات الثقافية تنتصر للهامشي وتكرسه حتى دون نقد العيوب النسقية، فإن نظرية نقد ثقافة الوسائل قد أعادت التوازن المغيب عند الدارسين الثقافيين، من أجل ذلك يرى " كلنر" أن هذا مصطلح تجاوز تلك الرؤيا الماضية للثقافة، فأوجد بديلا فكريا جديدا يحمي من التورط الأيديولوجي، حيث "جعلت النخبوي والشعبي تحت نفس المشرط النقدي الذي لا يستسلم لإغواء الأيدولوجيا بما يسمح بتمرير الأنساق المعيبة؛ بل وبإخضاع المتعة للتفكيك النقدي مهما تسربلت في صورة جميلة وممتعة"[4].

---

[1] - سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 133.
[2] - المرجع نفسه، ص: 132.
[3] - المرجع نفسه، ص: 132.
[4] - عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت- لبنان، ط 1: 2014- 2015، ص:21-22.

وعليه فإن ثقافة الوسائل سعى من خلالها " كلنر" لتجاوز ما طرحته الدراسات الثقافية وكذا مدرسة فرانكفورت وبرمنجهام وغيرها من النظريات من خلال فتح مجال للثقافة تجاوز فكرة كونها معطى جاهز وثابت، بل بوصفها إنتاجا مستمر، يواكب تطلع الجماهير العريضة ورغبتهم في التعبير عن دواتهم بعيدا عن صوت النخب الذي سيطر على الساحة الثقافية لزمن. وانفتاحه على الوسائل الجديدة المستخدمة لتوزيع الثقافة وطرق استهلاكها التي جعلت من هذه الفئة المغيبة شريكا في الفعل الثقافي. والوسائل الإنتاج الثقافي حيلها ولعبها التي تمرر أنساقها. حيث تتيح لكل فرد أن يستلهم منها ما يطلبه هو تحديدا ويحتاجه بفضل لعبة المتعة.

وأساس النظرية النقدية للثقافة الوسائل حسب مصطلح "كلنر" إذ " يعتمد على أخذ النص مقرونا في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي"[1] ويتدخل النص مع المجتمع ليشكلا حالة من التأثير المتبادل، فالنص يشكل مرآة عاكسة لمختلف التقلبات التي تتمخض عن الحراك المجتمعي، والذي بدوره لا يستطيع أن يتملص من التأثيرات الفكرية التي ترسم ملامحه عبر الحيل الثقافية التي يقدم النص من خلالها نفسه.

ثم إن ذلك التفاعل هو الذي يفرض على الطرفين شروط مخالفة، ومتكيفة مع معطيات الراهن. الذي يحكم تلك التفاعلات وتحولها عبر أنظمة الإنتاج، إلى منتج يقع ضمن نطاق اهتمام الجمهور. الذي يكون له دور المستقبل، ومعالج له عبر وسائل تفرض عليه استعمال أكثر من حاسة للاستقبال، وبالتالي يلغي سلطة العين كمستقبل وحيد. ولذلك برزت " ثقافة الوسائل" كمجال جديد للثقافة، لا تنظر للثقافة إليها في حد ذاتها، بل إلى الوسائل التي عبرها تقدم الثقافة نفسها، حيث تسعى إلى تصنيع التلقي من خلال عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس في مستوى واحد دون الاهتمام بتصنيفها وتعميم هذا النموذج

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص:22.

مما " يحقق تبريرا أيديولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية يتولى لإقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية".[1]

ويفرق كلنر بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة وهي:" قراءة الهيمنة وقراءة التحاور وقراءة المعرضة"[2]. منتقدا بذلك ما قدمته مدرسة فرانكفورت وبرمنجهام في احتفائهما بفكرة الرفض، إذ يعتقد " أنهما أغفلتا كثيرا من وجوهه وأنواعه، واكتفتا بالاحتفال بمتعة الجمهور دون نقد وظيفة المتعة "[3] حيث وصل الحد إلى الاحتفاء بالعنف الذي يسوق من خلال المتعة وهذا ما نجده مثلا في صراع العروش (Game of Thrones)[4] التي تعد من أهم سلسلة فنتازيا في تاريخ إنتاج الدراما التلفزيونية الأمريكية لصالح قناة (اتش بي أو)، اجتذب المسلسل أعداداً قياسية من المتابعين و كوّن مع مرور الوقت قاعدة جماهيرية واسعة رغم وجود مشاهد التعري والعنف التي تصنف الأكثر دموية، ومشاهد استباحت القتل والدماء والتفنن بالتعذيب والوحشية غير المسبوقة.

وأول نظرة نقدية توجه الاهتمام إلى ما هو جماهيري وإمتاعي يُعْزَى إلى الدراسات الثقافية، من خلال " الوقوف على وسائلها وتفاعلاتها"[5] غير أن جعل مبدأ الإمتاع هو الأساس في الفعل الثقافي يجعل منه لعبة من الألعاب الترويضية التي تهدف إلى توجيه الذائقة الجماهيرية وتضعها في قالب واحد.

وهذا ما نبه إليه "كلنر"، حيث " إن هناك أنماطا من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعيه"[6] فارتباط الإبداع بفكرة الإمتاع وتقيده به يشكل منه سلطة توجه الجماهير إلى قبول أنساق مهيمنة وتسربها داخل نسيجه الفكري وتغلغلها فيه والرضا بالفوارق والتمايز الجنسي - الجنوسة - والطبقية. وما تكريس صورة البطل الذكر

---

[1] - سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 133.
[2] - المرجع نفسه، ص: 134.
[3] - عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت/ لبنان، ط 1: 2014- 2015، ص: 22.
[4]- (لتوسع ينظر): ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki، رفع يوم 15/04/2019، على الساعة: 13.30.
[5] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص:23.
[6] - المرجع نفسه، ص:23.

في الدراما التلفزيونية ذوي الثروة والسلطة والفتاة الفقيرة إلا واحدة من عديد الصور التي تجسد هذه التمايز.

تسخر المتعة لتأصيل الأفكار وممارسات يرفضها الجمهور في واقعه، غير أنه يتشربها داخل الأعمال الدرامية وغيرها، فالمتعة عند "كلنر" مكتسبة، فهي شيء نتعلمه إن "هناك أنساق منظمة تتحكم بمتعنا ولذا فإننا نستمتع وفق مقاييس اجتماعية"[1] غير أنها لا تمثل دوما موقفا طليعيا يسمو بذوق، بل إنه يسعى لإخضاع الجماهير لقوالب ثقافية تركز على العنف الجسدي والنفسي. فهناك من يجد متعته في مشاهد العنف، والاغتصاب، واحتقار الذوات، والآخر.

غير أن هناك ضمن الجمهور من ينتقي، ولا يستجيب لكل ما تقدمه الوسائل الإعلامية، وتضخها في العقول بسلبية مطلقة. بل يتفاعل معه بأشكال مختلفة، وأساليب متنوعة ،وبطرق ابتكاريه، وخلاقة. يقدم قراءاته وتفسيراته الخاصة لما يشاهده، فيكون مشاهدا فاعلا وإيجابيا. وهذا ما قامت به الدراسات الثقافية النقدية التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري في ظل نظرية الأنساق الثقافية. وامتزاج السلطة مع المعرفة قدمت دورا في تشكيل الوعي الجماهيري، الذي أضحى عرفا اجتماعيا. من خلال أمور جرى معرفتها واكتسابها، عبر حصول الجماهير على أنواع من المتعة، وتعدده وكثرة تبدله، يجعل من السؤال الثقافي، والنص، والمجتمع سؤالا إشكاليا وجوهريا. وهذا ما سيبرز بوضوح مع النقد الثقافي.

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص:24.

ثانيا- النقد الثقافي بين التحصيل والتأصيل:

النقد الثقافي هو تلك الحوارية التي تنشأ من خلال التعاطي مع النصوص في بعدها الخطابي، والتي تحضر معها رؤية متكاملة تنفتح على الفلسفة والعلوم الإنسانية لتتوسع في توليد الدلالات المضمرة والتفكيك، من خلال المسك بحجر المقلق داخل النص وتشريح وتشفير الشفرات المحمولة بالدوال فلكل دال ظله كما قال بارت. فالإبداع ما هو إلا خروج عن القاعدة وانزياح لتشكيل ما يخرج وينفلت من القلب. ولكنه في تشكله وتداوله وتلقيه متصل بسياق ونسق؛ سياقات تاريخية ونسق المنظومة القيمية والرمزية والثقافية للمجتمع.

ولقد شغل النقد الثقافي الدارسين الذين طافوا حول النص الأدبي، وتناولوه من جهات متعددة لأجل كشف خباياه وكنوزه العميقة. فصار بذلك النص مفتوحا على دراسات ورؤى مختلفة. مستغلين شفراته التي تكشف عن قيم تتأسس عليها الكيانات المجتمعية والهويات التي تتشكل باستمرار من مخيل يعبر بتلك الجماليات وينزاح بها لتعبر نحو ديمومة التدفق بصيرورة التاريخ، وتلك العلامات التي تكتنز دلالاتها وتشتغل باستمرار على اللعب بالدوال منفتحة على التأويل غير النهائي لها.

تبلور النقد الثقافي في سياق تراكم معرفي، ونقدي تنظيري، وإجرائي، عبر الدراسات الغربية. التي عمدت إلى الحفر، والتفكيك، لفحص النصوص وتشريحها، للنفاذ إلى عمق الأنساق. التي أضحت داخل النصوص علامة ثقافية، انتشرت في المجتمع الأمريكي كأسلوب حياة، ثم تشربه الفكر الفرنسي. وأدى إلى تلك التحولات التي ظهرت من حفريات فوكو وتفكيك ديردا وأعمال دولوز وبارت وغيرهم.

1- التحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

يعد مصطلح النقد الثقافي مصطلحا عائما وفضفاضا، من ناحية المفهوم في الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء. وذلك لارتباط النقد الثقافي بالثقافة بطابعها الروحي والمعنوي الذي يختلف مدلولها من البنيوية إلى الإنتروبولوجيا. وهذا الامتداد يعيدنا إلى الجذر الذي انبثقت منه الثقافة؛ فهي تندرج ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شق مادي وتقني – تكنولوجي- وشق معنوي وأخلاقي وإبداعي، ويسمى بالثقافة (coultoure). من ذلك يشتمل النقد الحضاري على نوعين: " الدراسات الثقافية" والنقد الثقافي". أما نقد الثقافة فهو يأخذنا إلى الجانب المادي للحضارة[1].

غير أن النقاد لا يقبلون الحديث عن النقد الثقافي بصفته فرعا من فروع المعرفة، لأن "النقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحض من المساس به أو الخوض فيه. ويسعى إلى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من الثقافة في المجتمعات"[2]. إنه يستخدم مختلف النظريات كآلية لاستجلاء تلك المحظورات التي عجزت عن الخوض فيها اعتبارات عدة.

ولهذا يحيلنا النقاد الثقافيون إلى أسماء مختلفة في رؤاها الفكرية ومعارفها التي تبدو وكأنه لا تجتمع على جامع، لتشكل نسيجا مغايرا أخذ من كل تلك المشارب والمعارف التي تذهب إلى حد التناقض أحيانا، فما الذي يجمع كارل ماركس بفلاديمير بروب أو جاك لاكان مثلا؟ وما الذي جعل من غريماس ناقدا ثقافيا شأنه شأن كلفورد غيرتس وفكتر تيرنو مثلا؟ وكيف يجتمع في النقد الثقافي ريموند وليمز بمارشال مكلوهان؟ [3].

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 15. (بتصرف)

[2] - محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، - الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقها وبناها الشعورية - ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1: 2005. ص: 12.

[3] - المرجع نفسه، (بتصرف)، ص: 12.

تموقع النقد الثقافي في قلب تلك المعارف والأفكار واستعان بأصحاب النظريات والمفاهيم من شتى الحقول المعرفية ليترجم سعة فاعلية النقد الثقافي. فكل اسم من هذه الأسماء شاركت فعليا في التوسع في قراءة الأفكار والأنساق والاتجاهات. وكان لهذه الأسماء دورا في التنظير للدراسات الثقافية قبلا. وتكوين مراسي هذه الفاعلية التي تبلورت في شكل النقد الثقافي وهذه الأسماء منحت هذا الأخير وقبله الدراسات الثقافية فرصة التعمق في الثقافة وفعلها.

فبرز النقد الثقافي من أجل ذلك كـ " نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته"[1]؛ ينفتح على حقول معرفية متعددة ونظريات متنوعة فـ"يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي،(...) يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجيا ... إلخ ودراسة الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة - وحتى غير المعاصرة –" [2] فيعد حقلا يجمع مختلف الأطياف الفكرية من مجالات مختلفة وتنصهر فيه مختلف الرؤى. يستخدمون أفكارهم ومفاهيمهم المتنوعة في البحث عن العيوب النسقية المتوارية خلف الخطب والتي لا تكفي قراءة واحدة لاستجلاء الدلالات، إنه مضمر يتشكل في اللاوعي الإبداعي. فهو "مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة، متعددة"[3] كما يرى أرثر أيزابرجر.

ويرى مجموعة من النقاد الثقافيين وعلى رأسهم "لتش"، و"الغذامي"، أن النقد الثقافي بديل منطقي للنقد الأدبي الذي وصل إلى سن اليأس من خلال وصولها إلى مرحلة العجز وآن الوقت لإعلان وفاة البلاغة العربية بأقسامها -البيان، المعاني، البديع-.

يعمد الناقد الأدبي إلى غربلة الأدب، والارتفاع بالذوق، بممارسته النقدية والقرائية على نصوص منتقاة، متمثلة النخبوي في أعلى دراجاته، والتي يسافر بها وعبر

---

[1] - أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 30.
[2] - المرجع نفسه، ص: 31.
[3] - المرجع نفسه، ص:30-31.

العصور في سلالة أو سلالات محكمة، وقوية، مستبعدا السواد الأعظم من المجتمع. فتكيف ذائقة الناقد على استقبال نصوص بعينها، شكلت حاجزا أمام خوضه في المبتذل، والعادي، والوضيع، واليومي، والسوقي. وما تصنيف الأدب ضمن طبقات عبر رفعتها ،متجاوزا أحقيتها الأدبية، أو تفاوتها مع ما يغايرها أسلوبا، لدليلا على تعصب الناقد لمستوى معين من الإنتاج الأدبي.

واهتمام بالأدب في ناحيته الجمالية يبرز من خلاله النقد الجمالي الذي يعد من أهم مناهج النقد الحديث، وهذا المنهج في أبسط تعريفاته، هو" إبراز القيم الفنية والجمالية في الأدب وهو بطبيعته أقرب المناهج إلى روح الأدب والنقد الأدبي إذ يوجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة وينظر في نوعه الفني وقيمه الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقه على الأصول الفنية لهذا النوع" [1] لذا فإنه يركز اهتمامه على البناء الفني في العمل الأدبي باحثا عن الجماليات التي تمنح للنص أدبيته – أدبية الأدب- وتأثيره.

كما يرتكز النقد الجمالي على الإدراك الجمالي للنص الذي يعمد إلى تحليله من ناحية الصياغة والتراكيب، فهذا المشروع النقدي يقوم بالأساس على تعزيز الذوق الأدبي ودعمه. وهذا ما تجاوزه النقد الثقافي يعدها القيمة المستبعدة والحيلة التي يجب أن ينتبه لشركها الناقد الثقافي.

فحدوث النقلة النوعية من (العمل الأدبي) إلى (النص) أدخلنا إلى نقلة نوعية أخرى تمثلت في نقل النص وانشغالاته إلى الخطاب أو الممارسة الخطابية أو(التمثيل) كما يسميه فوكو وهذه هي مهمة النقد الثقافي بتياراته المختلفة[2]. فالعلاقة بين النقد الثقافي والخطاب وطيد لأنه؛ "يدرس الأنساق الثقافية في الخطاب باعتباره لا يصدر عن فراغ، بل متفاعل مع بيئته وتاريخه وثقافته بمعناها الأعم، هو الذي يدرس كل الخطاب بما انه خطاب

[1] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النقدي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي : الهوية والمتخيل للناقد محمد صابر عبيد)، دار غيداء – عمان / الأردن، 2017، ص: 17.
[2] - (ينظر): سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص: 11.

بغض النظر عن كونه شعرا أو كلاما شعبيا أو غير ذلك فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضاتها، لذا فكل الخطابات داخله في مجال النقد الثقافي وهذا يبعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي".[1] ويحمل الخطاب محمل المبهم الذي يخفي أكثر مما يظهر. يقدمه في مجمله على أنه عبارة عن علامة ثقافية وسياقية تحمل مقصد مباشر أو غير مباشر قبل أن يكون علامة جمالية أو فنية أو شكلية.

تهتم الدراسات الثقافية بالنشاط الثقافي الإنساني والذي يعد أقدم ظهورا من النقد الثقافي. إلا أن هذا الأخير يحلل النصوص والخطابات في ضوء معايير أخرى، بعيدا عن المعايير الفنية والجمالية. فالنقد الثقافي هو "الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية، بل من حيث علاقته بالأيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصي"[2] فهو نقد أيديولوجي وعقدي وفكري، يهدف إلى الكشف عن العيوب النسقية الثقافية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية.

فالنقد الثقافي وسيلة لمشاركة المهمش وكسر هيمنة النخبوي، هو وسيلة لإعادة الإنسان إلى الواجهة دون معايير ولا صوت أحادي جاء كثورة للمهمشين والعاديين الباحثين عن مكان يحقق وجودهم في ساحة الثقافة. إنه " فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة"[3]. يعمد بذلك لخلق فضاء مفتوح يضم مختلف الأصوات والأقلام بغض النظر عن المكانة والأسلوب. أنه دعوة للمساواة التي تكفل لكل أطياف الشعب الحضور الثقافي والمساهمة كطرف فاعل ومنتج.

---

[1] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النقدي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي : الهوية والمتخيل للناقد محمد صابر عبيد)، ص: 23.

[2] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النقدي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي : الهوية والمتخيل للناقد محمد صابر عبيد)، ص: 24.

[3] - النقـــد الثقافي بين المطرقة والسندان السبت ٧ كانون الثاني (يناير) ٢٠١٢، بقلم جميل حمداوي http://www.diwanalarab.com رفع يوم 2018/3/23. الساعة 13.30.

لقد برز مصطلح النقد الثقافي من خلال المشروع النقدي الذي طرحه " فنسنت ليتش" والذي جعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب، وهذا التحول لم يقتصر على مادة البحث فحسب، بل تعدّاه لشمل منهج التحليل، الذي زاوج بين التحليل النقدي الأدبي مع استخدام المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسية، والمؤسساتية.[1]

ويصنف النقد الثقافي عند "ليتش" ضمن النقد ما بعد البنيوي وما بعد حداثي، ويقوم على ثلاث خصائص:

1. يتجاوز النقد الثقافي إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي إلى ما هو غير جمالي.

2. من دعائم هذا النقد استفادته من مناهج التحليل العرفي من مثل تأويل النصوص.

3. الارتكاز على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح، من خلال دراسة الخلفية التاريخية وإفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.[2]

لقد ربط النقد الثقافي ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن؛ حيث لا يتعامل مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية؛ بل يتعامل معها على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الحضارية، والإنسانية، والأخلاقية، والسياسية، والاجتماعية، ولاقتصادية، والتاريخية، والثقافية. إنه" نشاط إنساني معرفي يتناول مختلف المنجزات الفكرية والمعرفية وكل الخطابات المتنوعة"[3] وبالتالي يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن. ويعنى النقد الثقافي بـ المؤلف

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي،(بتصرف)، ص:31.
[2] - المرجع نفسه،(بتصرف)، ص:32.
[3] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النقدي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي : الهوية والمتخيل للناقد محمد صابر عبيد)، ص: 23.

والسياق والمقصدية والقارئ والناقد فهو حقل ينصهر في داخله كل الأطراف متجنبة الاهتمام بطرف على حساب الآخر كما كان سائد في المناهج السابقة.

لقد مهدت قراءات (رولان بارت) و(فوكو) و(دريدا) مساحة واسعة من انشغالات ثقافية وعلى ميادين متعددة ومتشعبة أكسبت النقد الثقافي الامتداد والاتساع. فيصنف ليتش مقولة " ديريدا" (أن لا شيء خارج النص) كبروتوكول للنقد الثقافي ما بعد بنيوي فتأثر المنهج الثقافي بـ منهجية جاك دريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح؛ ليس الهدف منه تبيان المختلف لإبراز التضاد، والمتناقضات، هدما وإضاءة وتأجيلا. بل يراد من التقويض والتشتيت والتشريح، لاستخراج الأنساق من النصوص والخطابات سواء أكانت مهيمنة أم مهمشة، ووضعها في سياقاتها الخارجية. إلى جانب مفتاح التشريح النصوصي كما عند بارت وحفريات فوكو.[1]

وتبعًا لذلك فإن ليتش يطور مفهوم الأنظمة العقلية واللاعقلية عند فوكو من خلال تطويره لما قدمه في كتابه (الحقيقة والسلطة)،[2] فيفتح فيه النظر على نظام الحقيقة؛ الذي يحملنا ونعيش فيه، والذي يدعو إلى الاحتراز من مفهوم الأيديولوجيا لأنها تحمل قابلية تعرض دائما مع ما يمكن أن يكون حقيقة. غير أن هذا المفهوم لم يوله فوكو اهتماما كافيا.

ثم يستعمل ليتش ذلك المفهوم كبديل لمصطلح أيديولوجيا المحمل بحمولات سياسية، مما جعله مجالا تجتمع فيه دلالات متعارضة هادفًا من وراء ذلك إلى فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي الما بعد بنيوي في تناوله الكلي أو التفتيت للنص أو الظاهرة وفي تشريحه لهما، على أن يتم النظر للظاهرة أي ظاهرة بوصفها نصا ليتم بعد ذلك إجراء التحليل الوظيفي، وكذا الموقف الانتقادي الوظيفي عند ليتش .[3]

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، (بتصرف)، ص:32.
[2]- (لتوسع ينظر)، عبد العزيز العبادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع/ بيروت لبنان، ط1: 1414هـ / 1994م، ص: 40.
[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي،(بتصرف)، ص:33.

وبما "أن الأنظمة العقلية واللاعقلية غير قادرة وتمر بعمليات تشكل وتحول مستمر وتظل تبدل مواقعها وحدودها فإننا لا نحصل على صورة متناغمة وموحدة كمسألة بارزة للعيان"[1]. ومن هنا فإن الممارسة الفعلية للتحليل ستكشف عن أنظمة عقلية ولا عقلية ذات دلالات متضاربة، تبدو بنية متماسكة ومفككة في آن واحد، فهي صورة معقدة من دلالات متعارضة ينتجها المحلل حسب تطلعه وتوجهه ونيته.

لقد تجاوز النقد الثقافي للمعطى الجمالي والتعامل مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة ثقافية تضمر أكثر مما تعلن. وهذه الأنساق لا تظل ساكنة، بل هي في لعب مستمر على الدوال. وتتحايل حتى على صاحبها باللعب المستمر على المنظومة العقلية واللاعقلية التي لا تستقر فيبدو معها الكاتب الحداثي رجعي بسبب سلطة النسق المضمر.

ويقدم مصطلح النقد الثقافي دور الكاشف للجوانب السلبية والإيجابية في الثقافة والسلوك والأفعال والأحكام التي تصدر عن الإنسان في مختلف المجالات. فينشغل الناقد في النقد الثقافي في مجال انشغال النصوص والخطابات الأدبية الجمالية والفنية وغيرها النخبوي والشعبي...الخ. مما سبق تتضح الفروق جلية بين المصطلحات: الدراسات الثقافية ونقد الثقافة والنقد الثقافي. مما يفك ذلك التشابك المصطلحي الذي يلف هذه المصطلحات. وأبرز تلك الفوارق يبينها الجدول الآتي:

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص:33.

دراسات ثقافية	قد الثقافة	النقد الثقافي
➢ ينتمي إلى الحضارة في شقه المعنوي. ➢ تنتمي إلى الأنثروبولوجيا – علم الاجتماع والفلسفة والإعلام	➢ ينتمي إلى الحضارة المادية. ➢ يتعامل مع الوسائل التي تقدم من خلالها الثقافة نفسها	➢ ينتمي إلى الحضارة في شقه المعنوي ➢ يتعامل مع الخطابات والنصوص الجمالية والغير جمالية. ➢ يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية – غير الواعية- ➢ يتجاوز الدلالة المباشرة للبحث في الأنساق الثقافية المضمرات ➢ يهتم باستخراج الأنساق الثقافية في الشعور والخطابات سواء مهمشة أو مهيمنة ➢ هو نقد أيديولوجي عقدي فكري ➢ يلغي مقولات النقد الأدبي، بل يبني عليه ويتجاوزها. ➢ يعد ظاهرة لسانية شكلية ➢ يقوض النقد والبلاغة معا.

عليه فإن النقد الثقافي تقع فيه إشكالات كبيرة في جانبيه التنظيري والتطبيقي على حد سواء؛ فالجانب الموسوعي الذي ينفتح عليه مصطلح النقد الثقافي من ناحية المفهوم، رغم أنها عامل مهم في إثرائه وانفتاحه، إلا أنه من أهم المشاكل التي تواجه النقد الثقافي. إلى جانب التعقيد من ناحية المصطلحات المستخدمة في التحليل والتفسير حتى إنها في كثير من الحالات تكون شديدة الإبهام. وذلك راجع إلى اتساعه الإبستمولوجي الذي يغديه، وبلعبها المستمر على الدوال. الذي ينقل المصطلحات من محاضنها الفكرية المتشعبة وإضافة دلالات أخرى وأحيانا إخراجها من مدلولها الأصلي مما يدخلنا في نزاع فكري بين المصطلح في أصله واستعماله في الميدان الحقلي للنقد الثقافي.

2- النقد الثقافي وبدايته عند الغرب:

ظهر النقد الثقافي كاتجاه نقدي، وأبرز الإشكالات التي طرحها المد ما بعد الحداثة. الذي كان محضنه الفكري في الولايات المتحدة الأمريكية، فكانت أوروبا – حسب تقدير بعض الباحثين – صاحبة السبق في القرن الثامن عشر. ثم بدأ النقد الثقافي يبرز كلون له خصوصيته ويحمل بذورا تمايزه عن غيره من البحوث النقدية مما استدعى اهتماما أكبر في البحوث والدراسات منذ القرن التاسع عشر.[1]

ولم يتبلور النقد الثقافي على المستويين المعرفي والمنهجي إلا في النصف الثاني من القرن العشرين.[2] بسبب تلك التغيرات التي مست مختلف مناحي الحياة والتي ألقت بظلالها على الفكر والإنسان الذي انفتح أكثر، مما استدعى منهجا للبحث يتلاءم وذلك التغير. ويمكن الإنسان المعاصر من فهم ماهية ذلك الحراك والباعث عليه.

تعزى إحدى تلك الإشارات المبكرة والمهمة إلى النقد الثقافي للألماني "تيودر أدورنو" وهو أحد الأعضاء المؤسسين لمدرسة " فرانكفورت" والذي كان منشغلا مع زملائه بتحليل صناعة الثقافة فشنوا هجوما كاسحا على ما يسمى الآن بثقافة الجماهيرية التي تتواطأ مع الثقافة الرسمية ضد مفهوم النقد ذاته. والتي وردت في مقالة شهيرة(...) الصادر عام 1951 يأتي الفصل السابع بعنوان - النقد الثقافي والمجتمع-"[3]. فيها حاول الناقد بلورة مفهومه للنقد الثقافي، وتناوله للثقافة الأوربية خلال القرن التاسع عشر، مشيرا إلى أن الأدب في تلك الفترة يصطبغ بصبغة برجوازية. حيث يمثل ذلك الأدب مسلمات الثقافة السائدة آنذاك، ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد، وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية. حيث إن النقد الثقافي ما هو إلا نتاج مجتمع برجوازي يميل إلى الاستهلاك والتشيؤ والتسليع.

---

[1] - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،(بتصرف)، ص: 306.
[2] - المرجع نفسه،(بتصرف)، ص: 306.
[3] - عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي – السياقية ونسقية - ،(د ط) ، (د ت) ، ص: 343 . (ويجدر الاشارة أن تريخ صدور المقالة 1951 الواردة في الكتاب، جاء تاريخ أخر مخالف له يعز إليه نشر المقالة وهو 1949.(ينظر): كتاب دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 306.

وعمد - تيودر أدورنو- إلى تعرية الواقع للمجتمع الأوربي في تلك الحقبة، من خلال البحث الثقافي وتفكيك عناصر المجتمع، وتقصي تلك الهيمنة.[1] ثم إن المؤرخون يعيدون "بداية الممارسة الحقيقية للدرس الثقافي في الغرب إلى أوائل الستينيات الميلادية"[2]. ومع صعوبة التي لحقت تحديد تعريف مفهوم للثقافة إلا أن « ستيفن جرينبلا" هو الناقد" الذي وضع معالم هذا الاتجاه في ثمانينيات القرن العشرين" [3]

وظل مصطلح " النقد الثقافي" بعيدا عن إعطائه حقه من البحث في خباياه ورسم ملامحه من جهة التنظير والتقعيد برغم من هذه المساعي وتواتر الإشارة إلى هذا اللون وشيوع ممارسته في الغرب قديما وحديثا من جهة أو أخرى. فشهد الباحث في هذا المصطلح غيابه عن بعض المعاجم المختصة.[4] فلم يذكر المصطلح صراحة حتى عند أكثر المهتمين به ومن كان لهم السبق في الدعوة إلى النقد الثقافي؛ فنجد (ليتش) الذي "ألف فيه كتابا عام 1992م لم يوله اهتماما في المدخل الموسع الذي كتبه لـ (الدراسات الثقافية) ضمن المجلد الذي أصدرته جامعة جونز هوبكنز للنظرية والنقد الأدبي عام 1994م" [5]

ثم تطور الأمر بـ « فنسنت ليتش" في سنوات الثمانين من القرن العشرين إلى الدعوة لـ « نقد ثقافي ما بعد بنيوي"[6]. فكانت تلك الدعوة إعلانا رسميا لميلاد النقد الثقافي، وجعله رديفا لمصطلحي "ما بعد الحداثة" و "ما بعد البنيوية". حيث "نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب وهذا ليس تغيرا في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغييرا في منهج التحليل"[7] ليقوم بدور مفقود، ففتح مجالا لمشروع نقدي يحرر النقد المعاصر من نفق النقد الشكلاني، ويمكّن النقاد من دراسة الأدب من زاوية مختلفة؛ من خلال المكونات الثقافية

---

[1] - غير أن نقده لم يسلم من الأنسياق خلف ايديولوجيا معينة باعتبار أن نقده قد تركز على الثقافة الغربية وبالأخص ألمانيا بوصفها متسامحة مع النزوع التأمري ضد الأقليات، وتحمل بذور الاضطهاد لذوي الاتجاهات القومية المختلفة، وضع هتلر اليهود عند وصوله لسدة الحكم سنة 1933(ينظر): عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي – السياقية ونسقية-، ص: 310.

[2] - المرجع نفسه، ص: 140.

[3] - المرجع نفسه، ص: 144.

[4] - (لتوسع ينظر)، ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 306.

[5] - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، ص: 306.

[6] - المرجع نفسه، ص: 306.

[7] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، ص 55.

ولاسيما الجوانب التي أهملها النقد الأدبي غير أنه لم يتخل عن مناهج التحليل الأدبي النقدي إلى جانب استخدام المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسة، والمؤسساتية.

لقد أولى ليتش هذا المشروع اهتمامه، خاصة في كتابه (النقد والطابو: النقد الأدبي والقيم) سنة 1987م. حيث بلور منهجية جديدة أسماها بالنقد الثقافي باستحياء فلسفة ما بعد الحداثة، وتمثل أراء ما بعد الماركسية، معتمدا على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين وهم: " واين بوث" صاحب التعددية الليبرالية و" روبرت شولز" صاحب البنيوية، و"هيلز ميلر" ممثل التفكيكية. ثم أصدر مجموعة من الكتب النقدية، منها: ما بعد البنيوية، والنظرية الأدبية، والنقد الثقافي سنة 1983؛ مبينا مرتكزاتها النظرية والتطبيقية. وكتب ليتش منذ سنة 1987 مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي لتعريف به نظريا وتطبيقا، يبين موقفه مما بعد الحداثة والمدرسة التفكيكية.[1] يوضع بذلك ليتش الأساس النقدي للنقد الثقافي، ويبين ملامحه الفكرية وآلياته المنهجية التي تغذت من بحوث سابقة، أسهمت في نضجها النقدي وموسوعيته الإجرائية.

3- النقد الثقافي عند العرب:

يعد النقد الثقافي من أبرز التوجهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم العربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشاط عن الثقافي داخل الأدبي، فكانت الدعوة إلى نقد "جديد" يتجاوز مقولات النقد الأدبي، وبالأخص النواحي الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتك أستار اللغة ويعمد إلى البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة خلفها. فتح النقد بذلك على شبكة متصلة مع معارف إنسانية مجاورة أهمها: نظرية الأدب وعلم الجمال والتحليلين الفلسفي والنفسي والنظرية الماركسية والتاريخانية الجديدة والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع وعلم العلامات وغيرها.

[1] - عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي – السياقية ونسقية، (بتصرف): ص: 343-344.

والنقد الثقافي من أبرز الظواهر الأدبية النقدية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة والتي اشرأبت لها أعناق النقد العربي على غرار مقابله الغربي، فلم تكن بمنأى عن وهج هذا التوجه الجديد. ولقد استقبل النقد العربي هذا النشاط الجديد مع بدايات القرن الحالي من خلال مجموعة من الأعمال والدراسات. ويعز السبق للناقد السعودي "عبد الله الغذامي" في استقدام النقد الثقافي إلى فضاء النقد العربي المعاصر، ثم انتقلت عدواه بعد ذلك إلى ثلة من النقّاد العرب الذين اشتغلوا عليه، تنظيرا وتطبيقا.

فلم يكن الحقل النقدي العربي، مستثنى من هذه الجلبة، التي شهدها الحقل النقدd الغربي. حيث أولاها النقاد المعاصرون العرب، اهتمامهم بتقديم قراءات، ودراسات، على المستويين النظري والتطبيقي. كمحاولة لتموقع النقد العربي في الساحة النقدية الغربية، وافتكاك محل يمنح له الخصوصية. من خلال تجاربه ومقاربته المستمدة من روح ثقافة المختلف، وإقامة موازنة بين الجانب المعرفي والمعملي الإجرائي، وإغناء الفكر النقدي العربي، الذي ظل لعقود حبيسا للفكر القديم عالقا في نمطيته.

غير أن الحقل النقدي العربي ليزال بعيدا كل البعد عن العمل المؤسساتي والعمل الجماعي، حيث ظل حبيس رؤية الأفراد وجهودهم المشتتة. وهذا ما يفرض لمتتبع للنقد الثقافي، محاولة جمع ذلك الشتات، وتتبع تطوره عند ناقد دون إغفال النقاد الآخرين، ليشكل إضافة لبلورة المفهوم وتطبيقاته في الحقل النقدي العربي الذي يقدم إضافة وأحيانا طرائق فكر تقديما مخالفا بانفتاحه النقدي ونضجه راسما مسارا خاصا ومميزا عن الآخر.

إن استلهام النقاد العرب للنقد الثقافي هي محاولة لرسم صورة للفكر النقدي العربي المعاصر الذي يسير جنبا إلى جنب مع الفكر النقدي الغربي. إنها محاولة القفز على مفهوم الاجترار والاستلاب الذي صبغته لعقود إلى المشاركة والفاعلية بكسر القوالب الفكرية الموروثة والجاهزة التي تنظر لكل جديد أو مخالف نظرة رفض وشك، أو تبني دون تمحيص ولا تكييف.

ولعل أبز نشاط فكري نقدي عنى بالنقد الثقافي هو مشروع الناقد "عبد الله الغذامي" فكان كتابه: النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية الصادر عام 2000. الانطلاقة الفعلية في الساحة النقدية والمرجعية، ومنفذا للنقاد العرب إلى النقد الثقافي ووسيلة لاستثماره في الساحة النقدية، بما يثري المنجز الثقافي والأدبي. ثم توالت طروحات النقد الثقافي بمجموعة من الدراسات التي تبناها النقاد العرب، وتبنت مقولات النقد الثقافي، بغية تفكيك الخطابات واستجلاء المضمرات والبحث عن تلك الأنساق المهيمنة في الخطاب.

لقد انطلق الغذامي في النقد الثقافي من أرضيته النقدية مستمدا مفاهيمه من محاضنه الغربية، ومن النماذج الموجهة لمشروعه، مفهوم النقد الثقافي عند "ليتش"؛ الذي مثل المرجعية التي انطلق منها، ليؤسس مفهومه للنقد الثقافي. بتمثل مقاربته للخطاب على مستوى مادته، واعتماده على مناهج التحليل الذي يجمع فيه بين السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة مع الاهتمام بمنجز النقد الأدبي.[1]

لقد فشل مشروعه بما قدمه من طروحات للنقد الثقافي، حيث سعى من خلالها إلى قلب المنظومة الفكرية بخلق بديل ملغ للتراث النقدي العربي، وإحلال ثقافة غربية بديلا عنه. فقام مشروعه على فكرة "إقصاء النقد الثقافي لكل أنواع النقود السابقة عليه مفعلا آليات النقد الثقافي بصيغة واحدة هي الرفض"[2]، الأمر الذي وضع مشروعه في بؤرة صراع بين مؤيد ومعارض.

كما أن عبد الله الغذامي وهو يضع " ليتش" نموذجا غربيا، ينفتح من خلاله على تعريب النقد الثقافي، لم يسلم من نفخ جلد الذات وإطلاق الشك في كل ما مضى. فانتمى للنقد الثقافي بجملته، رافضا للنقد الأدبي. الذي يقول فيه بأنه" أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن3 العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي"[3]. فلقد بلغ سن اليأس وآن الأوان لإعلان وفاته. مقوضا لسلطته التي ترسخت في الحقل النقدي العربي، معتبرا

[1] - أسام محمد راشد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبد الله الغذامي ، -أطروحة دكتورة-، كلية التربية/ ابن راشد، قسم اللغة العربية، 2014، (بتصرف)،ص: 19

[2] - أسام محمد راشد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبد الله الغذامي، ص: 20.

[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 8.

إياها القالب الذي حجر فيها الأدب العربي لعقود، وعليه قدم النقد الثقافي كبديل حتمي للنقد الأدبي. ضربا عرض الحائط كل المقولات النقدية السابقة مغفلا أن الفكر النقدي لا يقوم على فكرة الإلغاء أو الإقصاء وإنما هو عملية تراكمية تقوم على التبني ثم التجاوز.

ولعل مبدأ الإقصاء الذي اعتمده بذريعة انشغال النقد الأدبي بالجانب الجمالي وإقصاءها الثقافي. جعل النقد – حسب رأيه- يسقط في حالة من العمى عما تضمره النصوص وتخفيه خلف لبوس الجمال، مما أنتج انساقا مهمشة ضامرة وخفية[1].

قدم الغذامي في مشروعه رؤيته الخاصة في التراث العربي وكيف شكل سلطة رسمت أبعاد المجتمع وحياته الفكرية وبعده الجمالي وذائقته، فيقول: "وتتم استبعاد كثيرة، حيث هناك فنون راقية ومن تحتها ودونها تأتي أشياء لا تمنحها المؤسسة صفة الرقي"[2]. لينفتح من أجل ذلك في كتابه (النقد الثقافي)، على خزانة الموروث الأدبي من خلال نصوص " كليلة ودمنة" و "ألف ليلة وليلة"؛ التي عدها نموذجا صارخا للازدواجية في التعامل من الخطاب البلاغي الرسمي مع المتلقي، فالمؤسسة الثقافية كما يصفها هي من وضعت قواعد وشروط الاتصال الثقافي.

لقد حاكم الغذامي المخزون النقد العربي، مستخدما النقد الثقافي لمقاصصته؛ حيث عد الفحولة من أكبر العيوب النسقية، ليعتبر معها أبو تمام والمتنبي واليوم نزار قباني وأدونيس نموذجا للخلل النسقي الذي تخفى خلف اللبوس الجمالي والبلاغي. متسائلا في مقدمة كتابه " النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية" عن الحداثة العربية، التي عدها حداثة رجعية؛ فصناعة الفحل هي مشروع لصناعة الطاغية المتستر في زي الجمالي والبليغ. فالأسماء التي ذكرها حسب رأيه تعكس منظومة سلبية قبائحية لعيوب متراكمة اندست تحت قشور النخبوي والجمالي.

[1] - عبد الله الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد النبي اصطيف، دار الفكر/ دمشق، ط1: 2004 ، ص: 30.
[2] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص:57.

عمل الغذامي على إنضاج مشروعه بوضع صناعة الشعر في بؤرة اهتمامه، محدث نقلة نوعية في النقد العربي، متجاوزا جانبه الجمالي والبلاغي، إلى الثقافي، وما يضمره الخطاب. كما أن الكشوفات النقدية التي انفتح عليها مشروعه النقدي بوقفه على مكمن الخلل الثقافي التي حاكت خيوطه في قيعان الخطاب الثقافي العربي المعتمد على اجترار ماضيه. فمبدأ التوريث جعل الأنساق تشكل سطوة، وسلطة على الفكر ومنه مخيال المبدع.

فاللاوعي يشكل محركا للمبدع وفق رواسب الماضي وأنساقه التي تشربها ولم يعن بنقدها ولا تمحيصها وتخليصها من الشوائب العالقة به. بل تبناها ونقلها عبر الأجيال حتى صار المبدع المعاصر يعكس صورة الماضي، عبر لغته الجمالية وصوره البلاغية وقوالبه الفنية. فمهمة النقد الأدبي وجهته لإبراز المعايير الجمالية والتميز الفني والخصائص البلاغية الخ والمحددة سلفا جعلت من النقد أو الناقد يدوران في دائرة مغلقة.

وبذلك يرى الغذامي أن النقد الثقافي " يكشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خفية وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأسداها تحكما فنيا"[1] معتمدا على مبدأ الحفر في مكونات الخطاب ليبرز عبر مقولات خاصة تميزه عن كل تلك الروافد الفكرية التي قدمت دورا هاما في تشكله ورسم حدوده وفرض خصوصيته، بتقديم منظومة مصطلحية خاصة. مفعلا مبدأ تجاوز الطروحات التي سيطرت على الساحة النقدية لعقود. وضع الغذامي يده من خلال ذلك على مكمن الخلل النسقي، و" تحريك أدوات النقد باتجاه الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية"[2] وهذه مهمة النقد الثقافي وغايته.

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص:34.
[2] - المرجع نفسه، ص:15.

فاعتمد على النسق الذي يمثل قيمة مركزية في النقد الثقافي لخلق دلالة جديدة وهي الدلالة النسقية. والتي تضاف إلى دلالة النص الأدبي التي كانت قائمة على ثنائية الدلالة الصريحة والمضمنة، بالتالي تكون الدلالة النسقية متصل بالجملة الثقافية، مظهرا تنازع الخطاب بين ما يظهره ويضمره.

كما اعتمد على تجاوز خطة جاكبسون التواصلية في اللغة والمحددة في ست وظائف بخلق وظيفة سابعة وهي (الوظيفة النسقية). فخطى الغذامي خطوات معتبرة في مشروعه التعريب للنقد الثقافي، بالاعتماد على طروحات "ليتش " و"التفكيكية" كمتكئ لمشروعه عبر استثمار آلياتها التي تجاوزت التحليل البنيوي القائم على الثنائيات.

لقد خطا الغذامي بمشروعه وما قدمه من طروحات خطوات معتبرة في مجال العمل النقدي العربي، بانفتاحه على نقود ما بعد الحداثة والنقد الثقافي. فأراد إن يخلص الخطاب الأدبي العربي، ومعه كل الخطابات من سلطة المؤسساتية الثقافية، بترسيخ النهج غير الرسمي أو المؤسساتي في التعامل مع النصوص.

شهد مشروعه بعض التسرع والجزافية. كما وقع في مزالق وخاصة في انتصاره للآخر بدل إنصاف الأنا، أو أقله النظر بعين الموضوعية لتراثه. وخاصة فيما يتعلق بقراءة الموروث الأدبي، وإهمال الجوانب الإيجابية. إذ اعتمد في مشروعه على إظهار الجانب السلبي، ووصم التجربة الإبداعية بالسلبية ونعتها بالتخلف، والرجعية. ومع ذلك لا ننكر جهوده، فمشروعه النقدي الثقافي مشروع تعريبي جيد وإجرائي بوسم عربي، أضحى مرجعا ومتكأ في الحقل النقدي العربي.

ثالثا- مقولات النقد الثقافي:

ينفتح الناقد الثقافي على مجال أوسع تمتد إلى مختلف الممارسات الثقافية باعتبارها نصوصا دالة وإن بدت خالية من القيم الجمالية ويجري في هذا المنحى النقد النسوي وما هو رسمي وما هو شعبي أو بين الثقافة المؤسساتية والشعبية، كما يحتفي بالهامشي المعارض باعتباره شكلا تعبيريا دالا يمتلك الأولوية في تحليل العمق الثقافي غير المدجن للثقافة وينتهي إلى الكشف عن قضايا نقدية وثقافية واجتماعية وتاريخية موسومة بطابعها الإشكالي والجدلي. من أبرزها المركزي والهامشي، والنسوي، والجنوسة، الكولونيالية، وما بعد الكولونيالية، والنوع، والاستشراق، والأجناس الأدبية، والإعلام، وخطاب الصورة، والثقافة الشعبية، والديني والدنيوي، الخ. وغايتها في ذلك كله اكتشاف العمليات التي تمارسها الثقافة في إنتاج النصوص وفي تنميط التاريخ ودورها في توجيه الاستهلاك والاستجابة إلى النصوص الأدبية وغير الأدبية.

ويستمد النص مكوناته ومؤثراته من خلال المرجعية الفكرية، ورواسبها في مخيال المبدع من منطلق أن الأنسان مرتبط منظومة مركبة من خبرات ماضية وأفكار التي تظهر من خلال الذاكرة التي هي:" المنبع الرئيس للتفكير والمعرفة والإبداع والاختراع"[1]؛ فيظل يكابدها لكيلا لا يظل أسير لها. غير أن الذاكرة تفتقد ذلك الفاصل بين الحاضر والماضي، فعند ضياع الانطباع عن المرحلتين، نكون أمام عجز على مستوى التفكير. إن الذاكرة تسير بموازاة النسيان، فهما وجهان لعملة واحدة. ومن المفارقات الجدلية بينهما أن النسيان هو من يجعل الذاكرة ممكنة، فهو ضده الذي يتبين دلالته من خلاله. فلا وجود لذاكرة على وجود الكمال، والنسيان شرط لوجودها فهما ضمانا لتوازن النفسي وتوازن النظام المعرفي للفرد.

[1] - أنس شكشك، الذاكرة (أنواعها وقدراتها – مهارتها وأمراضها)، كتابنا للنشر/ لبنان، ط1: 2010، ص: 5.

فالفلسفات القديمة من " أفلاطون" إلى "شبنهاور" أعلت من شأن الذاكرة وقيمتها ومنحتها الهيمنة؛ حيث جعلوا منها رديفا للعقل على حساب النسيان الذي أضحى هامشا يتخفى خلفها كوجه خفي لذاكرة السعيدة والمزهوة بنفسها، ومجرد لحظة منفلتة من يقظة الوعي. إذ يعرف " شبنهاور" الجنون بقوله: " إنه عدم القدرة على التذكر المسترسل"[1]

لقد أعادت الفلسفة المعاصرة الاعتبار للنسيان وحدّت من هيمنة الذاكرة معتبرة إياه "ليس مجرد قوة عاطلة... بل فعل إيجابي محرر سلطة فاعلة، وقوة علاجية مضادة للتاريخ"[2]. فإن الرواسب الكامنة في اللاوعي، التي انزلقت من الذاكرة بفعل النسيان، تنسج أنساقا تنفلت لا محالا في أعماق الخطاب ومكنونات النصوص الإبداعية. التي تحيل إلى نسق وسياق؛ وبين هذان العنصران علاقة جدلية تفاعلية، حيث يتصل النسق بالشكل عبر التراكم التاريخي لمنظومات الأفكار والعلامات، وهذا التشكل يحدث خلال سياقات متصلة بأنساق قيمية وثقافية. فكانت تلك الإرهاصات الأولى للبحث عن النسق وأزاحت السياق.

وإن القراءة النسقية تُعْنَى بالأساس الأبستمولوجيا للمقاربات النقدية وجاءت كبديل مشروعا للقراءات السياقية. إن الحديث عن القراءة النسقية في النقد العربي المعاصر يتطلب وعيا جديدا بالمنظومة النظرية وأبعادها الابستمولوجيا، وتمثُّلٍ عميق للجهاز المفاهيمي. سواء أكان متعلقا بالحداثة في حد ذاتها، أم ببلورة مفهوم النسق داخل النص الإبداعي الحداثي.

1- سلطة النسق الثقافي:

ورد في لسان العرب:" النَّسقُ من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عامًّا في الأشياء، وقد نسَّقْتُه تَنْسِقا؛ ويخفف. ابن سيدا: نَسَقَ الشيء ينسقه نسقا ونَّسقه نظمه على السواء. وانْتَسق هو وتناسق، والاسم النَّسقُ... والنَّسْقُ: ما جاء من الكلام على نظام واحد،

[1] - أنس شكشك، الذاكرة (أنواعها وقدراتها – مهارتها وأمراضها)، ص: 7.
[2] الحسن أسويق، الذاكرة والنسان - مقال -، موقع: www.hespress.com، رفع يوم: 2018/ 09/ 11، الساعة: 14:11.

والعرب تقول لطَوال الحبل إذا امتد مستويا: خذ على هذا النسق أي على هذا الطور..."[1]. وعلى الخط نفسه سارت بقية المعاجم مضيفا عليها معنى العطف؛ ومنه حروف النسق وعطف النسق. إن النسق بهذا المعنى هو إخراج أمر ما على صفة واحدة، أو تركيبة تتألف فيها أجزاءها، فتتبع نظاما واحدا.

ومن خلال تلك المعاني المثبتة في المعاجم، ارتبطت المعاني المعجمية بكلمة النظام، وذلك من خلال تقاطعها معها في "الصفات القائمة التي تفيد الضم والجمع والعطف في هيئة مستقيمة أو حسنة" [2]. غير أن النسق أعم من النظام فهو مفهوم " يمتد في اللغة وفي وضعيتها في أي خطاب كان، بينما يكاد النظام يختص بشكل أو بمادة معينة"[3].

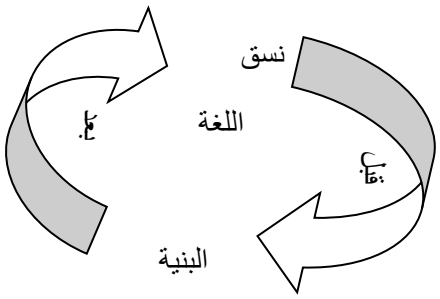
إن الدلالة المعجمية غالبا لا تلمس الدلالة المصطلحية غير أنها تقدم دور المؤسس للمفهوم والقاعدة اللغوية التي تتولد منه الدلالة المصطلحية، وهذا ليس حكرا عليها، بل يمتد والمعاجم الحديثة حيث لا تختلف كثيرا على المعاجم القديمة، فلم تصل المعاجم العربية بتعريف النسق إلى حد الاصطلاح على غرار مصطلحات أخرى. حيث ظل المفهوم حبيس المعاجم ولم ينزل إلى الساحة النقدية ولم يواكب الفعل النقدي على خلاف المعاجم الغربية التي استفاضت في المفهوم وتزاحمت الدلالات حتى بلغت حد التناقض فنجد على سبيل المثال "معجم websters، يقدم له خمسة عشر تعريفا متباينا، بينما تقتصر معاجم أخرى على تعريفات تختلف عبارتها ويتفق مضمونها"[4] فنجد مما قدمته تشاكل مصطلح النسق مع مصطلحي النظام والبنية.

ويعود الاستعمال الأول في البنيوية لمصطلح النسق مع مؤسس اللسانيات - أو أب البنيوية كما يحلو لمؤرخي اللسانيات الحديثة وصفه فكان دو سوسير يعبر عن (البنية) " بمصطلح النسق أو النظام (systéme) ولم يكن يصدع بمصطلح البنية (Structure)

[1] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، ص: 247، مادة: (نسق).
[2] -محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر أنموذجا)، دار نينوي، سورية، ط 2009م/1430هـ، ص:13.
[3] - المرجع نفسه، ص:13.
[4] - المرجع نفسه، ص:13.

على حد تقرير جون بياجي، وجمهور الدارسين الذين أجمعوا على أن دو سوسير في إلحاحه على نظامية الاستعمال اللغوي، قد سمى (نسقا) ما سماه خلفه (بنية)"[1] حيث لم يستعمل في محاضراته مصطلح البنية واستعمل مصطلح النسق.

ومفهوم البنية لا يتضح إلا في تحديد واستكمال المفهوم في بعده الاصطلاحي؛ حيث تدل (البنية) على " نسق يتحدد العنصر ضمنه بوضعيات واختلافات"[2] فتغدو " منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة، بحيث تعين هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر"[3] ومنه حصر جون بياجي خصائص البنية في ثلاثة عناصر: "الكلية (la totalité)، التحولات (les transformatione)، الضبط الذاتي (l'autoréglage) [4]



الشكل01: اللغة بين النسق والبنية.

مما جعل من البنية كلمة واسعة وفضفاضة، فهي لفظ متعدد الدلالات، وهذا التعدد جعلها تحاط بكثير من الخلط والالتباس، فصارت موطنا للاختلاف. كما أن لهذا المصطلح محمولا فكريا ونقديا، ولهذا توصف البنية بأنها " ليست مجرد تعبير عن ذلك الكل الذي لا يمكن ردّه إلى مجموع أجزائه، بل هي – أيضا – تعبير عن ضرورة النظر إلى "الموضوع" على أنه نظام أو نسق حتى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته".[5]

[1] - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 1429هـ - 2008م، ص: 120.
[2]- المرجع نفسه، ص: 121.
[3] - المرجع نفسه، ص: 121.
[4] - (ينظر): المرجع نفسه، ص: 121.
[5] - زكريا إبراهيم، مشكلة فلسفية (8)، مشكلة البنية، مكتبة مصرية، (د.ت)،ص: 8.

هذا ما يجعلنا ننحو إلى القول بأن النسق أعم من البنية، فهو أسبق من حيث تأسيسه للعبة اللغوية، وهو مستمر بعدها. بحيث تحدد قيمة الكلمة في النظام اللغوي، من خلال علاقتها بالكلمة أخرى. وبذلك يكون النسق متغيرا، لحظيا، ديناميا، فيما أن قاعدة كل نسق من تلك الأنساق موجودة قبل اللغة وتقدم دور المؤسس لها. ولا يكاد يختلف هذا الكلام عما قدمه الجرجاني في "نظمه" منذ قرون ولا فرق بين نظم الجرجاني وبين نسق دو سوسير حيث يحددان في ناحية ما مفهوم (البنية)[1].

إذا كانت المقاربة البنيوية قد تعلقت بوهم النسق المغلق والتحليل المحايث[2] فإن المقاربة السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيقة لترتقي بها إلى منزلة انبثق منها خطاب واصف، تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية. فكان النسق السيميائي والتأويلات المعاصرة على خلاف البنيوية مفتوحا[3] ، وتبعا للتصورات التي تقدمها كل قراءة للنسق تتحدد طبيعته، وبالتالي لا يمكن إعطاء حد جاهز للنسق، فهو يختلف باختلاف مرجعيته الفكرية.

غير أننا نجد مصطلح النسق يبرز مع تعريف محمد مفتاح الذي تجاوز الاختلاف إلى الغوص مع المصطلح في جوهره حيث ذهب إلى أنه " ما كان مؤلفا من جملة عناصر أو أجزاء تترابط فيما بينها وتتعالق لتكون تنظيما هادفا إلى غاية"[4]؛ تجاوز "مفتاح" النظر في السيرورة التاريخية للمصطلح وعلاقته المتشاكلة مع مصطلح البنية، والنظام، وغار في مدلول المصطلح وعمله. حيث أن تركيبة النسق وتألفيها ليست اعتباطية وإنما لها هدف وغاية ومقصد لتأديته من خلال تألف عناصرها وأجزاءها.

---

[1] - (ينظر): يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 122.

[2] - اكتسبت هذه الكلمة دلالة اصطلاحية في الفلسفة المثالية الحديثة لدى كانط الذي استعملها مقابل المفارقة لدلالة على حضور الشيء في ذاته، فيدل لفظ المحايثة أو الكمون على وجود شيء ما في شيء آخر وهو بهذا المعنى مقابل للفظ المفارقة أو التعالي (Transcendance) والشيء الكامن في شيء أخر هو الذي يكون موجودا فيه بصورة ضمنية ولا ينتج بفعل الخارج. (ينظر): المرجع نفسه، ص: 133.

[3] - أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، ط1: 1428هـ / 2007، ص: 113

[4] - محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر أنموذجا)، ص:13.

فالقراءة النسقية "لا تكتفي بقراءة محدد؛ (فهي) عبارة عن إطار عام يتجاوز إطار المنهج المحدود" [1] وإن اختلف في مفهوم النسق، إلا أن معظم الدارسين اتفقوا على جملة من الخصائص التي تحدد أبعاده وترسم حدوه ، والتي لابد من توفرها حتى يمكن وصفه بالنسقية وهي:

1. أن تكون له حدود قارة نسبيا يمكن التعرف إليه بها.
2. توفره على بنية داخلية مكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.
3. يكون نسق خطاب عضوي منتج ومتغير ومتحول ويتوجه إلى التعقيد الذاتي، غير أنه يحفظ مع ذلك على ثابت أو ثوابت.
4. كلما كثر حذف أحد عناصره قل تأثيره وإقناعه.
5. يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها غيره.[2]

فبرسم ملامح هذه السمات، أو جزء من أجزائها، يمكننا عزل النسق وتحديده من خلال الحقل الذي تتم دراسته فيه. ضمن أحد الأنساق الإبستيمية (النسق الديني، الاجتماعي والثقافي).

والذي يهمنا في هذه الأنساق جميعا هو "النسق الثقافي"؛ الذي يعد من أهم المقولات المركزية للنقد الثقافي، وأداة من الأدوات الإجرائية في تحليل الخطابات. والذي قفز باللغة إلى ما ورائها وتحطيم الدلالة الصريحة. كما يقول الغذامي" إننا هنا ننظر (النسق) كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب عندنا قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة"[3].

---

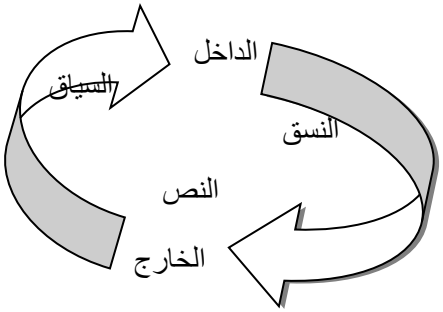
[1] - أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص: 116

[2] - محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر أنموذجا)، ص:14.

[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 77.

لقد استمد النسق مفهومه تحديدا من المرجعيات الفلسفية واللسانية قصد الوقوف على وجه التباين والتشاكل بين القراءة النسقية والسياقية منطلقا من منطلق إبستمولوجي[1]. والحديث عن النسق والسياق يجعلنا نقع في التباسات تكتنف بين ما يجري وما يحمله الخطاب المتداول، وبين السياق الذي هو واقع تحت سيطرة وهيمنة الميديا ووسائطها التواصلية التي انفتح عليها الإنسان المعاصر الذي يخضع لتأثيرها بتغير المعجم والسمات والتيمات.

وشكل السياق سلطة سيطرت على الأدب والحقل النقدي ردحا من الزمن. فالسياق يحيلنا إلى بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه، إذ هو " بناء كامل من فقرات مترابطة في علاقته بأي جزء من الأجزاء أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلو مباشرة فقرة أو كلمة معينة ودائما ما يكون السياق مجموعة من الكلمات وثيق الترابط بحيث يلقي الضوء لا على معاني الكلمات المفردة فحسب، بل على المعنى وغاية الفقرة بأكملها "[2]. إن ارتكازه على السياق اللغوي وتكوينه. وتموقعه داخل محيطها النصي. وغالبا ما يلقي المحيط -الخارجي- بضوئه على العبارات والكلام والمعنى فيغيره ويكسبه خصوصية المكان الذي قيل فيه. فالسياق هو الإطار الذي يميز خطابا عن خطاب آخر ويضفي عليه الخصوصية. لذا يعتبر انتزاع الكلام من بيئته، وإخراجه من سياقه هو عبارة عن لي رقبة العبارة والكلام وتحميله معنى غير الذي كان يقصده حين إنشائه.



الشكل 02: النص بين النسق والسياق.

[1] - أحمد يوسف، ، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، (بتصرف)، ص: 114.
[2] -ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، العدد 1، 1986.ص: 201 – 202.

ومن أجل ذلك لم يفرق بين النسق والسياق لعقود، فالنسق ليس متعاليا على السياق ولا ومفارقا لسياقات التاريخية، فما يجمعهما هو الانخراط في الدائرة المشكلة للوعي الفردي والجمعي. فالعلاقة بينهما يحكمها التأثير والتأثر، وهذا لا ينفي أن النسق والسياق قطبين يتنازع النص كلا إلى جهته.

إن الأنساق "شديدة التراسل والتقاطع والتواشج، متداخلة ويهاجر بعضها في بعض مما ينفي خاصية النقد النصي"[1]. والنص مجموعة من العلائق الثقافية تتحقق دلالتها فقط في سياقها الثقافي الذي أنتجها، لا يخرج عن الأطوار التي أنتجته لذا لا بد أن يفسر داخل السياق الثقافي أو السياسي. وهو مما يربط القارئ مع اختلاف عصر التلقي بالنص ويمكنه من تخيله وإعادة بنائه. وبتنمية هذين المحورين وترسيخ قيمها ، يحدد النسق الثقافي طبيعة النصوص الأدبية وطرائق تقويمها في الوقت نفسه.

فجاءت القراءة النسقية بديلا مشروعا للقراءة السياقية لإزاحتها عن مركزية القراءة النقدية. باعتبار النسق مقولة ثابتة ورئيسية جاء بها النقد الثقافي الذي يشتغل "أساسا على الانتقال من حدود النسق النصي إلى الكون السياقي والثقافي، الذي يعدّ من أهم توجهات الفكر النقدي الحديث وما تمخض عنه من فكرة ما بعد الحداثة"[2]. ولقد قدم هذا الأخير دورا هاما في بلورة الفكر النقدي الحديث؛ "من خلال تجاوز المركز اللغوي للمعجم النصي إلى رموز الخطاب الثقافي وانفتاحها اللامتناهي"[3].

وهذه الدينامية تواكب الموسوعة الثقافية لدى المتلقي والقارئ المنتمي فكريا إلى (ما بعد حداثة) في " تشكيل إستراتيجية القراءة الثقافية، ودالها المضمر داخل خفايا وفجوات وفراغات النص التي هي تجسيد مستمر دائم للجمل الثقافية، وهي تتجاوز اعتباطية الدال والمدلول التي أقرها "دي سوسير" التي أغلقت العلامة في حدود النسق

[1] - محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر أنموذجا)، ص: 21.
[2] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي، ص: 22.
[3] - المرجع نفسه، ص: 24.

اللغوي وأبعدتها عن الرمزية الثقافية وتعاليها الاجتماعي والثقافي والمعرفي".[1] وعليه فإن النسق الثقافي هو قفز باللغة إلى ما وراءها عبر تحطيم دلالتها الاعتباطية، وتجاوز مبدأ الثنائيات في البنيوية لكل دال مدلول يحدده ويرسم أبعاده.

بذلك يكون النسق المضمر الحجر الأساس الذي قامت عليه نظرية النقد الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا؛ أي إن " الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتول لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها... الجمالية".[2] إذ ارتكز النقد الأدبي على شعرنة اللغة، التي تعد القانون الذي يرجع إليه لتقييم النصوص والحكم عليها.

وينفتح الغذامي مع التسليم بأدبية الأدب وخاصيته الجمالية ومجازيته على سؤال: هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية...؟ وهل يخبئ الأدب من تحت جمالية شيئا آخر غير جمالي...؟ يأخذنا هذا التساؤل إلى طرح مغاير ونظرة مختلفة لهذا المنجز الفني الجمالي؛ فالأدب وإن كان يقوم بالأساس على هذه القيم الجمالية لكنه لا يملك أن ينفلت من ازدواجية المعايير التي تحكمه؛ فهو نص تخييلي ينطلق من واقع. وبما أن هذا الأخير منخرط في بوتقة الحياة المركبة تركيبا ضدي والقائمة بالأساس على الصراع والقيم والأخلاق تترك رواسبه في عقل المبدع وتعمل على توجيهه من خلال اللاشعور.

فالنقد الثقافي لم يأت مناهضا ولا ملغيا للجانب الجمالي وإنما جاء لينبه ويحذر من السحر الذي يكمن فيه ويؤثر على اللاوعي الفردي والجمعي. لأجل ذلك يقرر (فنسنت ليتش) أن النقد الأدبي والنقد الثقافي ذو طبيعتين مختلفتين، غير أنهما يشتركان في بعض الاهتمامات يقول : "يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية". [3]

---

[1] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي، ص: 22.
[2] - عبد الله الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد، ص: 30.
[3] - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 308.

لذلك يركز الغذامي على البحث عن الأنساق في الخطاب وليس في النص الأدبي لأن "النص عرف مؤسساتي[1] فالخطاب أكثر حرية وتفلتا من المعايير والقوانين المؤسساتية. وأكثر إفصاحا عن مكنوناتنا التي تتسرب دون إدراكنا لها. إننا غالبا ونحن نقرأ الخطابات على اختلافها بين خطاب الحب والسياسة وغيرها، إننا نتماه في الجمالي وتأثيراته السحرية على الوجدان والعقل، ليكتسي هذا النوع الفني الجمالي قيمة عالية متعالية على النقد فنتشرب أحكامه القيمية على الحياة والوجود والذوات دون غربلة بدعوة جماليته أولا ثم مجازاته ثانيا.

فلا تخضع تلك القيم العقلية ولا منطقه للمقاصصة ولا نخضعها لتقييم عقلي حيادي بعيد عن تأثيراته الجمالية. كما أننا لا نسائل نقديا مضمره بما أنه قالب ينفلت من الواقع والحقيقة. بما أنه ذو طبيعة تخيلية بلاغية غير حقيقية وفي هذا يقول الغذامي: "وهذه دعوة صحيحة قام عليها النقد الأدبي والتذوق الجمالي، وبها صار الأدب أدبا. ونحن لا ننكر أدبية الأدب ولا نجادل أن هذا شأن الأدب في كل ظرف وثقافة، عندنا وعند غيرنا من الأمم"[2].

ظل الخطاب الأدبي ومنه الشعري الذي ظل عقودا المسيطر على الساحة الثقافية العربية، يحمل قيما نسقية مضمرة "تسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه...، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفها، انشغل بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة "[3] إن احتكام النقد العربي إلى نموذج واحد، أغلقه عن رؤية التنوع الخطابي، الذي اكتسب الشعر الذي عد لعقود ديوان العرب ومخزونهم اللغوي والقيمي سلطة على الذائقة، وستار يحجب تناسل الأفكار السلبية وتسللها إلى اللاوعي المبدع والمتلقي على حد سواء.

---

[1] - سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص: 55.
[2] - المرجع نفسه، ص: 31.
[3] - المرجع نفسه، ص: 30.

وعليه فإن النسق المضمر يسعى إلى تأسيس نظام إبستمولوجي ترجع الذاكرة الجمعية إليه، فهو شديد الحضور فيها قار في اللاشعور الجمعي. حيث يركز عناصره التكوينية وتحدد بنيته الذهنية المضمرة التي تتحكم في المنجز الثقافي عبر خيوطها الدقيقة. فـ " كل خطاب يحمل نسقين، أحدهما واع والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطاب الأدبي منها وغير الأدبي، غير أنه في الأدبي أخطر لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة"[1].

ولتحديد النسق المضمر علينا أن نتوقف على شروطه الأربع وهي:

1. وجود نسقين يتحدثان معا وفي آن، في نص واحد، أو فيما هو في حكمه.

2. أن يكون أحدهما مضمر والآخر علنيا، يكون فيها المضمر نقيضا وناسخا للمعلن. وإن انتفى شرط التناقض بينهما فسيخرج النص من مجال النقد الثقافي، لأن هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرة (الناسخة) للعلني.

3. وبما أن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وتعمل على ترسيخها، يلزم ذلك أن تكون النصوص موضوع الفحص نصا جماليا.

4. لابد أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئيه عريضة.

وهذا الشرط الأخير مع الشروط السابقة تحققت في مدونات واسيني الأعرج - الذي اخترناها نموذجا لبحثنا- وذلك لنرى ما للأنساق من فعل عمومي في الذهن الاجتماعي والثقافي. الذي يجمع بين نقد الخطاب والوقوف على آليات الاستقبال والاستهلاك الجماهيري، كاشفين عن حركة الأنساق وتغلغلها في خلايا الفعل الثقافي.[2]

[1] - سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص: 31-32.
[2] - سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (بتصرف)، ص: 33.

إن الوقوف على هذه الشروط الأربعة تحدد لنا مفهوم النسق المضمر، الذي يولد دلالة نسقية متخفية تحت لبوس الجمالي ومتقنعة به لترسيخ ما هو غير جمالي في الثقافة. فالقيم العليا التي تنادي بها هذه الآخيرة: كالحرية، والاعتراف بالذات ومصالحتها مع الآخر ورفع صوت المهمش والعدالة والإنسانية تظل هذه القيم وغيرها صورية ما لم تنزل إلى أرض الواقع عبر تبنيها عقليا وصرفها في الخطاب الأدبي دون نسخها، عبر تقديم في مضمره أنساقا مضادة تنسخ هذه القيم وتناقض ما هو في وعي الفرد كنموذج ثقافي. بمعنى " إن في الثقافة عللا نسقية لم تكتشف، ولم تفضح ويكون الخطاب متضمنا لها، دون وعي من منتج الخطاب ولا مستهلكه"[1]. إن النسق ينسل عبر اللاوعي الكاتب أو المتلقي على حدا سواء، حيث يخاتله ويسكن مضمر الخطاب، ولا يكون إلا مشحونا بقيم سلبية وعيوب نسقية.

1- التورية الثقافية:

التورية الثقافية مصطلح اقترحه (عبد الله الغذامي) ثم شاع بعد ذلك في دراسات النقد الثقافي، ويعنى أن " الخطاب يحمل نسقين لا معنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر في مقابل (التورية البلاغية)"[2]؛ والتي تقضي بأن هناك معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود بالتورية؛ المتخفي والبعيد عن النظر ثم الإدراك والذي يستدعي قارئا خاصا يُعمِل ذهنه ليستشف المعاني باعتباره منظومة معرفية تبغي استكمال أسرار العمل الأدبي والكشف عن آلياته وسبر أغواه، وهو بذلك واقع تحت طائلة الوعي والقصدية، وهو الأمر الذي يجعله مفارقا (للتورية الثقافية). الذي وسع الغذامي من نطاقها بتجاوز المعنى إلى النسق؛ الذي يكون أحدهما قصدي يكمن في وعي الكاتب، والآخر على نقيضه يكمن في اللاوعي منفلت، مضمر.

---

[1]- سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 33.
[2]- المرجع نفسه، ص: 75-76.

ويعد مصطلح التورية من أهم منجزات البلاغة المصطلحية، والذي تجاوز مع النقد الثقافي ما يجعله قاصرا على الظواهر التعبيرية المقصودة والواعية في صناعة الخطاب وتأويله والتي توارثتها البلاغة كمفهوم لها، فهي" تعنى بالظواهر التعبيرية المقصودة والتي فعليا في صناعة الخطاب وفي تأويله"[1]. فلم يعد النقد الثقافي يقف على ما في الوعي اللغوي، ولا يسعى إلى الإمساك بالنص الإبداعي الذي يتسم بالزئبقية، مما يجعله نصا متعديا إلى قراءات متجددة ومتعددة تعدد قرائه. وإنما يسعى إلى البحث في المضمرات النسقية، والتي تبدو معها المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية قاصرة على كشفها واكتناه غورها.

فمصطلح التورية يتخذ وجهين ويضع الخطاب بين معنيين دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذه الازدواجية تعد أساسا للمصطلح ومنطلقا مهما للنقد الثقافي، غير أن الخلل يكمن في المفهوم التقليدي للتورية، الذي "يشير بصراحة إلى أن المقصود هو المعنى البعيد، وهو بهذا يخضع العملية للقصد أي الوعي الجمالي وتلغي الأبعاد الأخرى"[2]. وهذه الأبعاد الفكرية والثقافية التي تتبطن السرد هي التي تتحكم في البعد الجمالي وبالتالي تعمل كموجه للذائقة وترسخ مفهوم الجمالي ليبدو أداة قاصرة عن نقد الخطاب واستجلاء الحيل الثقافية التي رسخها، وبالتالي قاصرة على قراءة أنساق الخطاب.

وبذلك رفع "الغذامي" وقبله "كلنر" دعوة موت النقد الأدبي والذي" التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائما السعي لكشف هذا البعد الجمالي، وتبرير أي فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالي"[3]، وهذا المبدأ يجعل من ذلك البعد الجمالي غطاء تتسرب منه أنساق رغم تعارضها مع رؤانا وعقائدنا الفكرية مع ذلك نستسيغها ونتقبلها ثم نعيد إنتاجها.

---

[1]- سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، ص: 76.
[2] - المرجع نفسه، ص: 76.
[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 15.

فصار بذلك الجمال شرطا مؤسساتيا يقوم عبره الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم، وتقديمه على أنه نموذج يرتقي بذوق المتلقي للنص لأجل ذلك يتقبل جمال النصوص دون مقاصصة. إن توجه النقد لهذا الجانب في صنع الخطابات الأدبية أوقعنا في حالة من العمى الثقافي والتغافل عن العيوب النسقية التي تتلبس بلبوس الجمال. فظلت " العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا، وحتى صار نماذجنا الراقية هي مصدر الخلل النسقي" [1].هذه النظرة للأدب حرمت النقد من قدرة الكشف عن عيوب الخطاب، وحيل الثقافة في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوق، وملاحظة ألاعيبها.

لقد ركز النقد الثقافي على ذلك الازدواج الدلالي، الذي ينفتح عليه مصطلح التورية، والذي ينبني عليه التصور لحركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر. وإذا كان البعد الأول قد استوفى حقه من القراءة والنقد، كان لزاما على النقد الثقافي توجيه دفة النقد إلى ذلك المغيب والمهمش، وتبيين جليل خطر الأنساق المضمرة في استبطان السرد، واللعب على الدوال، وترسيخ العيوب النسقية في الثقافة والسلوك.

وكان نقل مصطلح التورية من البلاغة إلى النقد الثقافي يستلزم توسيع دلالته والتركيز على جانبه البعيد، الذي يدل عليه حال الخطاب. والذي يحدده فوكو " بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[2]، حيث يشير إلى تلك الأنظمة السياقية التي تسبق عملية إنشاء الخطاب والتي تشكل سلطة عليه، توجهه بموجب ذلك.

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص: 8.
[2] - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 155.

ولا يمكن فهم أي خطاب دون اكتشاف تلك السياقات التي أنشأته، والتي بدورها تمرر دلالتها المضمرة المتوارية خلف الخطاب محققة دورها المهيمن على المرسل والمتلقي معا، فينطوي على بعدين أحدهما مضمر لا شعوري وهو الذي يقع تحت السياقات الخارجية التي ليست في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، وهو مضمر نسقي لم ينتج عن قلم كاتب فرد، بل تضافرت عبر جمل من السياقات، فتوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صارت عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب. وهو ما يصطلح عليه في النقد الثقافي بالمؤلف المزدوج.

إن هذا المضمر النسقي غائر في الخطاب ويستلزم الكشف المنهجي عنه أدوات خاصة تأتي التورية الثقافية في مقدمتها والتي تسمح للكشف عن "حدوث ازدواجية دلالية أحد طرفيه عميق مضمر وهو أكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك الواعي وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا إنما هو نسق كلي ينظم مجاميع من الخطاب والسلوكيات باعتبارها خطابات مثلما ينظم الذوات الفاعلة والمنفعلة"،[1] وهذا المدلول الأشمل لمصطلح (التورية الثقافية).

لقد انفتح الغذامي في تطوير مصطلح (التورية الثقافية) على الصورة وتقلباتها الحديثة، حيث يقول: "تأتي قدرة الصورة على تأسيس دلالات مزدوجة بما إنها تورية ثقافية جديدة وحادة الأثر من حيث هي نقلة أولية في الحركة، فالنص القديم ثابت سواء المكتوب أو المصور حيث ثبات الصورة بما أنها حبس الظل، ولكن الصورة الحديثة أطلقت الظل وحررته من سلطة الجسد عليه ولم يعد المرء قادرا على التحكم بصورته لا جغرافيا ولا زمنيا. ثم إن الصورة تمتلك قابلية على خلق دلالات خاصة بها لا تتطابق مع دلالات الأصل. الصورة هنا بتحررها من شروط الجسد قد صارت نوعا جديدا من العصبية والهوية"[2]. تجاوز المصطلح حدود الخطاب اللغوي، إلى خطاب الصورة خاصة مع الانفتاح الذي شهده العالم، نقل الخطاب من خطاب اللغة إلى خطاب الصورة التي انفلتت

[1] - سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 77.
[2] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 196.

من التحديد وتقزيم دلالتها من خلال حبسها داخل إطار، حيث أضحت محملة دلاليا وفضاء لتقابل المعاني المزدوجة ظاهر وخفي.

فصارت الصورة تحمل دلالتها الخاصة المنفلتة من الحيز الجغرافي والمكاني وتشكل سلطة تضعنا معها أمام تحول ثقافي جذري من نصوص اللغة إلى نصوص الصورة، وهو تحول يملك طاقة دلالية عميقة عبر نظام التورية الدلالية؛ "وتأتي التورية على وجه جذري من حيث دلالتها على الشيء، ونقيضه فهي نسق ثقافي يملك دوما دلالتين مختلفتين وهو ما تكشفه ثقافة زمن الصورة"[1] فتتبنى الصورة معنى ثم تحفز معنى آخر مضاد، بما أنها " علامة، كما تعني النبأ ونقيضه فهي أيضا تثير معاني متناقضة حتى لتثير التأويل المضاد معا وفي آن".[2] فكل بنية داخلها بنية مضادة يمكن أن تنهيها وتلغيها إنها تحمل في باطنها بذور فنائها.

يتنازع الخطاب حال إنتاجه طرفان أحدهما واعي وقصدي، والآخر ينسل عبر اللاوعي فيسكن مضمر الخطاب، فهذا الجزء المبهم يستلزم أدوات للامساك به واستكناه دلالاته. وتعد التورية الثقافية من أهم الأدوات في النقد لثقافي التي تملك القدرة على استقراء هذه الازدواجية الدلالية، بمعنى ظاهر والآخر غائر في الخطاب، وهذا الأخير أكثر خطورة لأنه يتغذى من روافد خارجية عن الفرد، فهو غير قصدية، متجذر في السلوك والفكر الجمعي، الذي يمكن اختزاله في المؤلف المزدوج الذي يشكل سلطة على الكاتب والمتلقي على حد سواء.

[1] - سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، ص: 77-78.
[2] - المرجع نفسه، ص: 78.

3- مقولات أخرى في النقد الثقافي:

تعددت مقولات النقد الثقافي وتنوعت، تنوع المشارب التي غذت المنهج وأثرته من البنيوية إلى التفكيك والسيميائية وغيرها. فتجد مصطلحات: المجاز (المجاز الكلي)، والوظيفة النسقية، والدلالة النسقية، والجملة النوعية (الجملة الثقافية)، والمؤلف المزدوج. تثري البحث النقدي الثقافي، وتمنحه أدوات إجرائية أكبر لاكتناه الخطاب واستنطاق الصوامت فيه.

3.1 المجاز (المجاز الكلي):

إن التغير الذي مس الحقل النقدي، وانفتاحه على أفاق جديدة كليا في النقد الأدبي أدى إلى تغيير في المنظومة الاصطلاحية، وعليه فإن تعاطينا لأي مصطلح يضعنا أمام مفاهيم جديدة مفارقة لدلالتها القديمة، ويعد المجاز من هذه المصطلحات التي كان لزاما أن يتحول ويتبدل "فلم يعد كافيا أن نأخذه بمفهومه المجاز البلاغي أو المجاز النقدي وهو مجاز مفرد، وإذا زاد عن المفرد فإلى الجملة حسب قيمتها النحوية والبلاغية والنقدية"[1].

أحدث النقد الثقافي قلبا جذريا في المفاهيم، فلم يعد يتعامل مع الجمل النحوية ولا الأدبية فحسب، وإنما يسعى إلى الكشف عن الحيل الثقافية، بمعنى " أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة ومع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي يتوسل بالمجاز والتعبير المجازي، ليؤسس قيمة دلالية غير واضحة ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها"[2]؛ وعليه فالمجاز حيلة تتوسل بالجمال لترسيخ أنساقها عبر قناع اللغة سواء في ذهن منتج الخطاب أو مستقبله على حد سواء. فالخطاب اللغوي ليس بريئا وهو بالضرورة يحمل مضمرا نسقيا يستلزم الحفر في اللغة وتكوينها النسقي لاستجلاء تلك الدلالات المضمرة.

---

[1] - عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 29.
[2] - المرجع نفسه، ص: 29.

فالمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرير أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما أسماه "الغذامي" (بالعمى الثقافي)[1]. فالأدوات القديمة أثبتت عجزها عن الكشف عن هذه المجازات الكبرى والكلية في اللغة، والتي تتطلب أدوات إجرائية مغايرة لكشفها.

إن التطور هو ديدن الإنسان وخاصة تلك العلوم التي لها علاقة وطيدة بالإنسان وفكره، وعليه فإن البلاغة بتكوينها ونظامها القديم أعلنت عجزها عن تتبع الحراك الفكري والنقدي. وكان المجاز أحد تلك الآليات التي رسخت أنساقا معيبة وتمريرها متوسلة بالجمالي والبلاغي، وأنه ضرب من ضروب المجاز. متجاوزة فكرة أن اللغة زئبقية ومتلونة تحمل دلالات ومضمرات مستترة خلف المجاز يستلزم الحفر في مكوناته لاستجلائها.

3.2 الوظيفة النسقية:

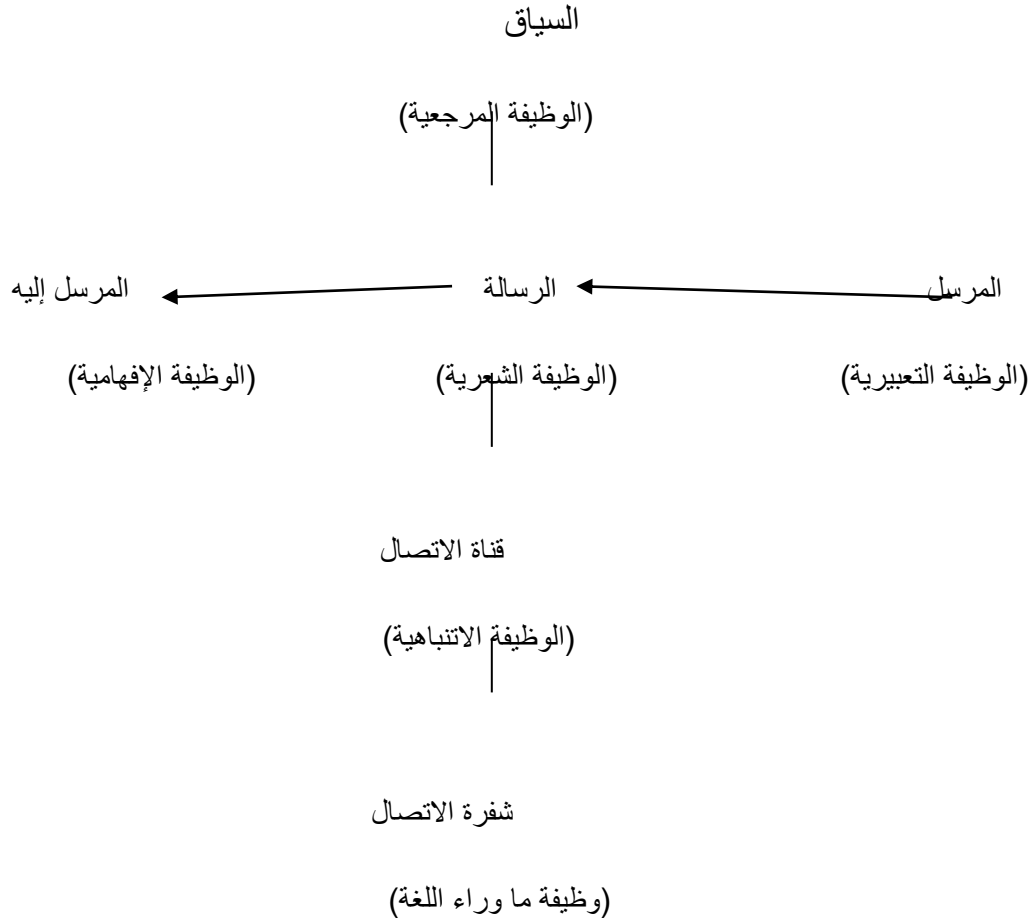
قامت خطة (رومان جاكبسون) التواصلية في اللغة على ستة عناصر، تعمل على تفسير وظائف التواصل اللغوي، وخاصة أدبية اللغة. وهذه العناصر هي" المرسل والمرسل إليه والرسالة، ثم أداة الاتصال والسياق والشفرة، ولا يتم اتصال إلا بتمام هذه العناصر، وللغة ست وظائف تبعا للتركيز على أي من هذه العناصر، على أن تركيز الرسالة على نفسها هو ما يحقق أدبية النص، أو شاعريته"[2] وارتباط الشعرية بحقل النقد الأدبي شيء بديهي فهو ما يحقق للأدب أدبيته.

---

[1]- (ينظر): عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 35.

[2] -(ينظر): عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية –قراءة نقدية لنموذج معاصر-، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، ط4: 1998، ص 7 وما بعدها.

ووضع جاكبسون تصورا للمخطط التواصلي عند قراءة العمل الأدبي، وهو كالاتي:[1]



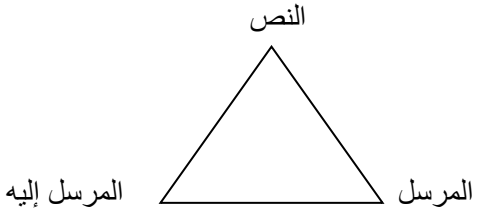
الشكل03: المخطط التواصلي.

يقوم المخطط التواصلي بحصر للأطراف التي يكون في مضمونها عملية التواصل، والتي تقوم بالأساس على قطبين مرسل ومستقبل؛ والذي يفرض أن تكون بينهما رسالة، فالأول ينتج الخطاب عبر اللغة، وتسمى "بالوظيفة التعبيرية" لاستقبله المرسل خطابه وتسمى "الوظيفة الافهامية". أما اللغة والتي تؤدي "وظيفة شعرية"، وجمالية تأثيرية فتمر بمراحل قبل الإنتاج الخطابي، وهي "الوظيفة المرجعية"، التي تمثل الأسلوب

[1]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات/ القاهرة، 1999، ص: 134وما بعدها.

والطرائق والأفكار والأنظمة اللغوية الخ. يستلزم لتمرير الرسالة قناة اتصال وتجسد "الوظيفة الانتباهية" لاستجلاب انتباه وفكر المتلقي نحو الخطاب، والذي لا يكتفي بالقراءة السطحية وإنما يعمل ذهنه في فك شفرات الاتصال واللغة التي تحمل مدلولات عميقة وغير ظاهرة عبر" وظيفة ما وراء اللغة".

فالخطاب في جملته "عبارة عن نص أو رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبل، وتسعى إلى إقامة نوع من التواصل بينهما "[1]. وبذلك تتعاضد عناصر الخطاب مشكلة عملية التواصل والذي يرتكز بالأساس على طرفي الاتصال مرسل ومرسل إليه بالإضافة إلى الرسالة، ثم تأتي العناصر أو المعارف المشتركة بين طرفي الخطاب، والتي تحددها الظروف الاجتماعية العامة، فترسم من خلالها المرجعية التي ينطلق منها في تكوين الخطاب أو تلقيه وهي التي تؤطر عملية التواصل، لقد ظلت الرؤيا النقدية للعمل الأدبي محصورة في هذا المثلث.



الشكل 04: أركان التواصل.

لم يخلق النص من العدم، بل إن هناك دافع خفي وقاعدة يتكئ عليه لتهيئ للمرسل/ المبدع مادة الكتابة ومرجعية يحتكم إليها وتراقبه في آن. لأجل تسليط الضوء على الجانب الذي عجز النقد عن كشفه. متجاوزا هذا المثلث والذي لا يتأتى بالأدوات القديمة التي أثبتت قصورها عن استكناه الخطاب واستنطاق الجانب غير الواعي فيه.

[1] - أسماء معيكل، نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1: 2010، ص: 22.

فكان إضافة العنصر السابع لعناصر التواصل الستة ضرورة أقرها الغذامي عبر دعوته لما أسماه بـ (العنصر النسقي) " ولهذا العنصر وظيفة لا توفرها أي من العناصر الستة الأصلية، إذ به تكشف البعد النسقي في الخطاب وفي الرسالة اللغوية، وعبر العنصر السابع ستتولد الدلالة النسقية"[1] التي تملك القدرة على الحفر في مكونات الخطاب والكشف عن الدلالات المتوارية والتي يتحكم فيها العنصر النسقي.

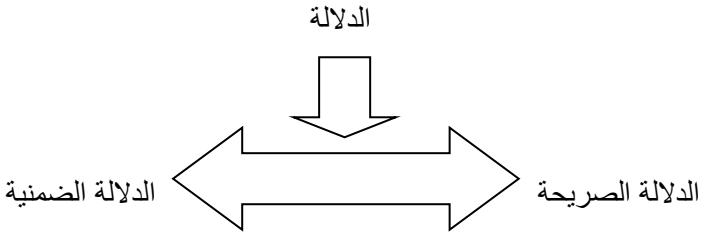
إن الدلالة النسقية تركز على" الأبعاد النسقية (والتي) بمقدورها أن تتحكم بكل وظيفة من وظائف خطاطة ياكبسون وبدورها ستعطي مشروع أفضل للذهاب من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي"[2] فالنص بالنسبة له يشكل حداثة ثقافية وليست أدبية فحسب. على أساس العنصر النسقي يرفع الغذامي مشروعه وينفتح من خلاله على منظومة زاخرة بالمصطلحات والتصورات. والتي تترجم رؤيته والتصور النظري والمنهجي للنقد الثقافي.

3.3 الدلالة النسقية

تقوم الدلالة في النص الأدبي على ثنائية الدلالة الصريحة والمضمنة، وهذا ما يجعلها غير محددة وعائمة وزئبقية، متغيرة من شخص إلى آخر حسب ظروف التلقي والمرجعية القرائية للفرد، مما يجعلها دلالة غير نهائية، بل متوالدة؛ أي إن " المعنى لا يكمن في الدلالة، إن تأويل المعاني إذن في حركة لا تنتهي ولا تستطيع أن تصل إلى مدلول نهائي مطلق، وهكذا فحركة المعنى لا نهاية لها ".[3] فالكتابة عبارة عن فضاء منفتح على كل صوت وقالب مرن يتشكل مع كل قراءة وتأويل، وهو رقعة تتيه فيها ذواتنا الفاعلة وبياض تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب. وبالتقاء النص والقارئ يتكون التفاعل غير المنتهي، والمستمر استمرار تلون الذات وتقلباتها واختلاف مرجعياتها. وهذا ما يوضحه المخطط الآتي:

---

[1] - عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 26.
[2] - أسام محمد راشد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبد الله الغذامي، -أطروحة دكتورة، ص: 20.
[3]- رمضان حينوني قراءة في نص (مسألة الدلالة في النص الأدبي)، – مقالة -
http://www.diwanalarab.com/، 2009/03/19، رفع يوم: 2019/12/11، الساعة: 11.23.



الشكل 05: تنازع الدلالة بين الصريحة والضمنية

القراءة التأويلية تجعل من المؤلف والمتلقي يشتركان في إنتاج المعنى، حيث تسمح باستنطاق الخطاب وتعدد مدلولاته تبعا للمتلقي. فإن "الكاتب... يقدم فكرة أو وجهة نظر ... وهذا خطاب، والقارئ يتلقى هذه الفكرة أو الوجهة من النظر كما يستخلصها هو من النص وبالطريقة التي يختارها بفعل العادة أو بوعي وإرادة وهذا تأويل الخطاب"[1]، بما يجعل النص منفتحا أمام قراءات متعددة ومختلفة، مستثمرا المتلقي في ذلك مرجعيته وأيديولوجيته. وينفتح من خلالها النص أمام رؤى أحيانا تكون متناقضة يلتقي فيها كل الأطياف، دون إلغاء أو إقصاء لقراءات أخرى، ومن " ثبات النص وحركية دلالته، وتشظي ظلاله، نشأ التأويل وترعرع في حصون النص، إذ يحاول جاهدا نخر تلك الحصون للوصول إلى إبستمية الدوال، وكشف أغلفة المدلولات التي تحيط هالة النص"[2].

إن الانتقال من سطح النص إلى عمقه ترتبط بالأساس بالقدرة التأويلية والتوليدية للمعنى انتقالا من اللغة إلى ما ورائها، عبر الإبحار في ظاهر النص عبر اللغة (دال/ مدلول) إلى الغوص في عمقها من خلال الدلالة المضمنة وإلى الدلالة المتحركة وغير الثابتة المنفتحة على التأويل؛ الذي ترتكز مهمته حسب (أيزر) وتكمن في تفجير الدلالة الاحتمالية الكامنة في النص بفضل المشاركة الفعلية للقارئ باعتباره الشاحن الحراري التي تتوهج باستمرار عند كل قراءة .

[1] - محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر – دراسة تحليلية نقدية - ، مركز دراسات الوحدة العربية –بيروت -، ط5: 1994، ص: 10

[2] - محمد سالم سعد الله، أطياف النص – دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديثة ، إربد – الأردن، ط1: 2007، ص 70.

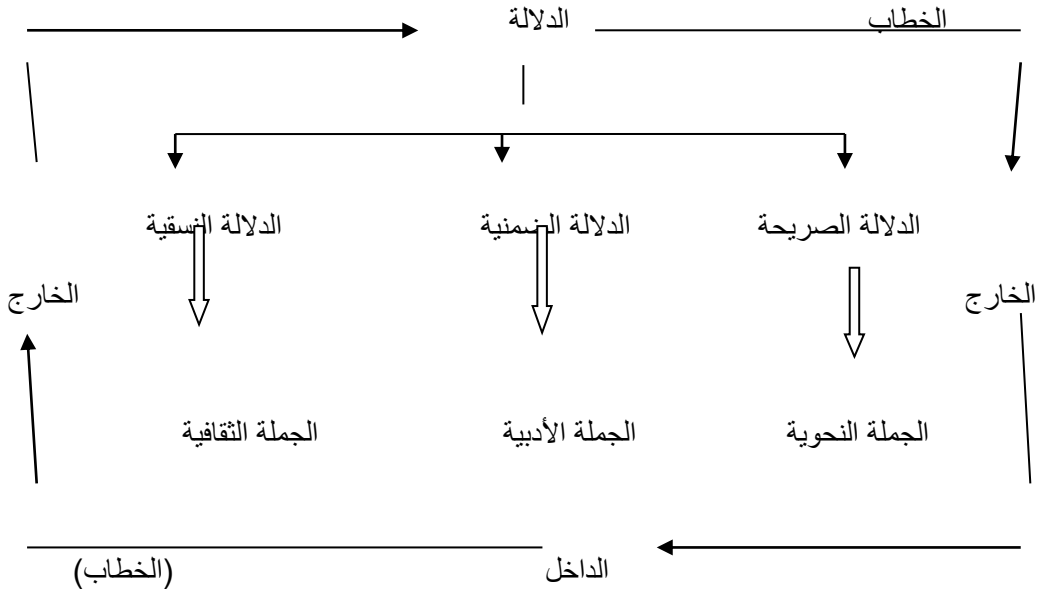
اعتمد الغذامي في إنضاج مشروعه على مناقشة مصطلح " النسق" الذي يعد ذي وظيفة جوهرية في النقد الثقافي وعليه يتكئ إجرائيا. ولم يتوقف عند التعريب، بل تجاوز إلى طروحات خاصة فيما يخص النسق وقد سماها (بالعنصر النسقي). قائلا: "يصبح المولد للدلالة النسقية، وحاجتنا لدلالة النسقية هي لب القضية، إذ إن ما نعهده من الدلالات اللغوية لم تعد كافية لكشف كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللغوي، وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية".[1]

إن الدلالة اللغوية التي تعتمل في الوعي الجمعي أصبحت قاصرة عن إدراك ما وراء اللغة، حيث أضحت الدلالة الصريحة للمعطى اللغوي لا تستبطن السرد ولا تغوص في دلالة الخطاب الذي ليس بريئ على الإطلاق؛ حيث يقدم أفكار هدامة أو مخالفة لتوجه المتلقي في قالب جمالي، تعمل على تحول فكره ونظره، من تتبع الفكرة والتمعن فيها إلى التلذذ والانتشاء بالصور المبهرة التي تنتجها اللغة. وبالتالي أصبح الوقوف على رمزية اللغة داع ملح لاكتناه الخطاب وذلك نحو الدلالة الضمنية، التي يزال يحتفظ الخطاب بها دون كشف.

لم يكتف الغذامي بالنسق وإنما أضاف إليه دلالته؛ (الدلالة النسقية)، وهي" قيمة نحوية ونصوصية مخبأة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي"،[2] لا تكون بديلا عن الدلالتين الضمنية والصريحة التي تقع ضمن نطاق الوعي الفردي والجمعي على حد سواء، فالدلالة الصريحة تقع ضمن حدود الوعي المباشر أما الدلالة الضمنية فتحتاج قارئ من نوع خاص، هو القارئ الذي يمتلك وعيا نقديا.

[1] - عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 26-27.
[2]- المرجع نفسه، ص: 27.

الدلالة النسقية خلاف الدلالتين الصريحة والمضمنة تكمن " في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء"[1] فتكون بذلك نوعا ثالثا وعنصرا ثقافيا متصلا على الفور بالجملة الثقافية، والمخطط الآتي يوضح ذلك:



الشكل06: حركة الخطاب ودلالاته.

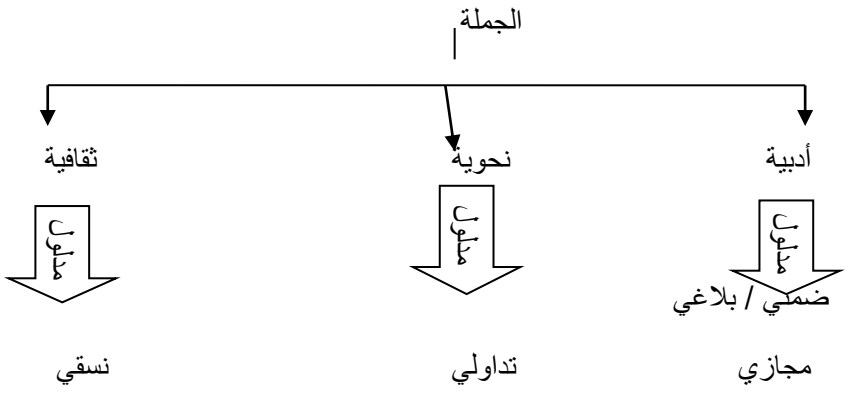
يرسم المخطط حركة الخطاب ودلالته المتولدة، والأقطاب المشكلة لها؛ تنتقل الدلالة من الخارج نحو الداخل انطلاقا من الجملة النحوية إلى الجملة الأدبية المعرفة بالتأويل، وصولا إلى الجملة الثقافية التي تشكل سلطة مستمدة من النسق، ومقابلا نوعيا للجملتين (النحوية/ الدلالة الصريحة، الأدبية/ الدلالة الضمنية) أي بإزائهما (الدلالة النسقية/ الجملة الثقافية). فـ "مشغل النسق ومتعلقاته يكون مع المضمر النسقي الغائر والمستدعى للكشف في النقد الثقافي"[2].

[1] ـ عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 27.
[2] ـأسام محمد راشد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبد الله الغذامي ، ـأطروحة دكتورة-، 2014.ص: 20.

فكل ما ينطلق من النص إلى الخارج أو بالعكس له علاقة بالشكل الثقافي. وهذه "الحركية بين الداخل والخارج والداخل والمنظومة الفكرية للإنسان هي من تكشف العيوب الثقافية في الخطاب بعيدا عن حدود الدراسات النصية التي تعمل على سجن الكلمة داخل قالبها الجمالي وبالتالي تغلق معنى النص وقدرة تأويله دلاليا"[1]. فيشكل النسق بذلك مضمرا يوجه العملية الإبداعية وتتجلى عبر اختيار المبدع وتوجهه في اللاوعي مشكلا نسقا داخليا، فكل كلام خارج النص كالمجتمع، الهوية، الشعب، التأثير والتأثر، العلامة...إلخ. تعتبر روافد تغذي الخطاب وتعمل على إنتاج المضمرات، المتوارية خلفه.

3.4 الجملة النوعية (الجملة الثقافية)

تعتمد الدلالة النسقية على العنصر السابع، وعند الكشف عنها نكون أمام (جملة ثقافية)، والتي هي" مقابل ما نعهده من الجملة النحوية، ذات مدلول تداولي، وجملة أدبية ذات مدلول ضمني وبلاغي ومجازي، ومع هذين النوعيين ... فإننا سنجد الجملة الثقافية، نوعا ثالثا ومختلفا... هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي"[2]. والمخطط الآتي يوضح ذلك:

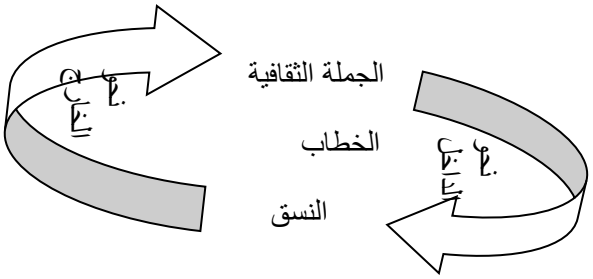


الشكل 07: المجلة ومدلولها.

[1] - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النقدي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي : الهوية والمتخيل للناقد محمد صابر عبيد)، ص: 23.
[2] - عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 27.

من خلال المخطط يتضح أن هناك ثلاث جمل ينبني على أساسها الخطاب اللغوي؛ الجملة الأدبية، والنحوية، والثقافية، تضعنا هذه الجمل تباعا أمام مدلولاتها ضمني أو بلاغي مجازي والذي يضفي على اللغة صبغة جمالية، ومدلولا تداوليا عبر نظام اللغة وتركيبها، ثم المدلول النسقي الذي يستشف من خلال الغور داخل النص واستجلاء الدلالة البعيدة، والنسق المضمر في الخطاب.

فالكشف عن الجملة الثقافية يجب أن يكون من العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولات الدلالة النسقية والتي تتجلى وتتمثل من عمق الخطاب إلى الخارج عبر الجملة الثقافية. يظهر المخطط الآتي حركة الجملة الثقافية في الخطاب وتولد النسق:



الشكل 08: حركة الجملة الثقافية في الخطاب وتولد النسق.

فالجملة الثقافية لا تخضع للقيمة العددية وتتجاوز المقابل النحوي، حيث تعد طاقة توليدية لدلالات غير منتهية وغير قابلة لتحديد؛ فهي" ليست عدد كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة مقابل ألف جملة نحوية، أي إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازيه وتعبير مكثف"[1] وبذلك نكون أمامها في تلوين مستمر للمعنى، مما يمنح الجمل النحوية ديمومة وحياة، لما تحمله من حركية دائمة مولدة للدلالة ترتبط بقدرة القارئ على استنطاقها.

[1]- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 38.

3.5 المؤلف المزدوج.

إن النصوص ذوات مغلقة يحتمل القارئ أو الناقد عبء استنطاقه، وفتح مغاليقه للإفصاح عن كنهه، وليس من السهل استنطاق النصوص، وفصح عما يضمره، بل يحتاج إلى قارئ وناقد حصيف لفتحه والغوص في نسيجه وهذا ما يقوم به الناقد الثقافي.

جل الدراسات السابقة كانت " تنطلق من النص باعتباره مجالا أدبيا غايته تحقيق الجمال، والإمتاع والمؤانسة، وعلى الناقد الأدبي الكشف عما فيه من ذلك الجمال"[1] ليكن الجمال غاية في حد ذاته عند الناقد، وليس وسيلة لإيصال فكرة ما. وهذا ما تجاوزه الناقد الثقافي حيث اعتبر الجمالية قناع تضليلي ليس بريئا، حيث يأتي مشحون بأفكار وسلبيات تعمل على توجيه الذائقة والفكر الجمعي، وحيلة تتستر على أنساق معيبة وتمريرها في الخطاب، لذا يستوجب تفكيك مضمراته الكائنة خلف ذلك القناع.

نتيجة لعوامل عدة عرفها الحقل النقدي الذي شهد تحولا إبستمولوجيا كبيرا، نقل الناقد الثقافي بموجبها النظر من النص كونه فضاء فنيا ضيقا إلى كونه فضاء ثقافيا رحبا. متجاوزا القيم الجمالية في الخطابات الأدبية، وعمل على إعادة قراءتها ثقافيا بالتركيز على القيم غير الأدبية التي يضمرها.

فبرز مصطلح المؤلف الثقافي (النسقي) أو المؤلف المزدوج؛ وهو مصطلح ابتدعه (عبد الله الغذامي) وجاء ضمن المنظومة المصطلحية التي استخدمها، حيث يعد الثقافة شريكا في عملية الإبداع والكتابة من حيث إنها تملي على المؤلف أطره الفكرية وترسم ملامح مخياله، فيقول" أن هناك مؤلف آخر بإزاء المؤلف المعهود وذلك هو الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل حسب شرط الجميل الإبداعي غير أننا من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي وإن كان مضمرا إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف

[1] - محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر أنموذجا)، ص: 15.

فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا ولا يكشف ذلك إلا (النقد الثقافي)"[1].

يشكل بذلك المؤلف المزدوج سلطة على المؤلف والمتلقي على حد سواء، حيث يحك خيوطه في اللاوعي عبر الانتقال من محيطه الخارجي المثقل بقيم وسلوكيات وعادات، إلخ. تواضع عليها المجتمع. تتدخل هذا السلطة الثقافية حال إنتاج الخطاب أو استقباله وتعمل دور الموجه للوعي، لتسكن مضمر الخطاب.

فوظيفة النقد الثقافي من الناحية الإجرائية استنطاق ذلك المؤلف الثقافي الذي يلقي بضلاله على الخطاب ويعمل على توجيه المؤلف، ويتخذ بذلك الفعل النقدي " النسق الثقافي هما أساسيا له يضع الشرط النقدي من جهة والشرط الثقافي من جهة ثانية عنصرين مكونين للمادة وللأداة"[2]

ففي كل ما نقرأ أو ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود بجميع تصنيفاته- الضمني والنموذجي والفعلي- والآخر هو الثقافة ذاتها أو ما يسميه الغذامي بـ "(المؤلف المضمر) وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني وإنما هو نوع من المؤلف النسقي كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر...هذا المؤلف المضمر هو الثقافة"[3]. بمعنى أن المؤلف الظاهر هو مجموع تراكمات ثقافية صبغته بصبغتها أولا. بالإضافة إلى أن الخطاب يبرز من خلال الجانب غير الواعي، الذي عمل على تشكيله ويقول أشياء خارج وعي الفردي للمؤلف، والوعي الجمعي للذوات التي تتحرك ضمن نطاقه الثقافي. ولذلك يؤكد الغذامي على أن " (المؤلف المزدوج) يرتبط بالدلالة النسقية حيث يعشش التناقض المركزي وتفعل الأنساق أفاعيلها وتلك هي مهمة النقد الثقافي للكشف التعرف"[4].

---

[1] - عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 34.
[2] - سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 245.
[3] - المرجع نفسه، ص: 242.
[4] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 75.

لقد حاول الغذامي من خلال ذلك الفصل بين نوعين من المؤلفين أحدهما ظاهر والآخر مضمر فالأول فردي والثاني ذو كيان رمزي، بمعنى أن " المؤلف الفرد هو نتاج المؤلف الثقافة، والثقافة مؤلف مضمر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب فيقع في أسر مفاهيمه الكبرى".[1] فتسوق بأنساقها المهيمنة وعي الفرد ولا وعيه على حد سواء، فمهما حاول المؤلف الانفلات من واقعه وفتح المجال لمخياله أن يتعالى على واقعه إلا أنه يسبح في مجال جغرافي وزمني حددته أطره الثقافية غير الواعية أو الواعية، تنتظم أفكاره ومواقفه تبعا لذلك في أطر كبرى تعمل على صوغه فكريا.

لقد مر النقد الثقافي بمراحل حتى تشكل مفهومه وتبلورت مقولاته وآلياته الإجرائية، التي استلهمت عديد المذاهب الفكرية والمناهج النقدية كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها لإنضاجه. فانطلاقا من محاضنه الغربية، وصولا إلى الساحة النقدية العربية عبر الغذامي الذي اعتمد على "ليتش" لرفع معمار بحثه في النقد الثقافي، عبر تجاوز مفهوم النص نحو الخطاب، وإعلان موت المؤلف، وتخطي النقد الأدبي نحو النقد الثقافي. الذي عد الشرط الجمالي فيه حيلة أصابتنا بالعمى الثقافي. كما لم يكتف الغذامي بما استلهمه من فكر "ليتش" بل أضاف إليه آليات قرائية، ومصطلحات ابتدعها: المؤلف الثقافي (النسقي) أو المؤلف المزدوج، كما لم يكتف بالنسق وإنما أضاف إليه دلالته (الدلالة النسقية). سعيا منه لإثراء الساحة النقدية ومساهمة منه في النقد الثقافي بلمسة نقدية عربية.

[1] - سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص: 32.

الفصل الثاني:
الخطاب المضاد ومواجهة الأنساق في روايات
"إيزيس كوبيا و2084 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال"

أولا: المركز والهامش

ثانيا: الأنا والآخر

ثالثا: الاستلاب

تقوم النصوص الأدبية على الدينامية التي يخلقها الكاتب داخل النصوص الروائية، حيث يرصد العلاقات المتعددة التي تربط الإنسان مع محيطه وذاته، وكيف يتفاعل معها، والتي تقوم أساسا على ثلاث محاور؛ الذات والمحيط والآخر. ناقلا من خلالها شخوص الرواية وتحرك أبطالها رؤيته للحياة وواقعه. ولعل أبرز محرك للأحداث هو الصراع، سواء الخارجي أو الداخلي الذي يعتمل داخل النفس الإنسانية ورغبتها في فرض منطقها ووجودها عبر أفكاره الخاصة. فسح هذا الاحتكاك القوي لبروز الأنساق المضمرة التي تعتمل داخل الخطاب، وتنسل من بين وعي الكاتب.[1]

إن واسيني وهو يكتب يسير على درب يبدو بالنسبة له أنه سالك، بأفكار واضحة، يبثها في خطابه لإيصالها للمتلقي. غير أن تدخل الأنساق المضمرة تحرك تلك الدلالة عن المقص الظاهر في الخطاب؛ لإنتاج أنساق ثقافية متضادة؛ فالنص الروائي يمتلك تلك القدرة على التوالد دلاليا حيث تبرهن على قدرتها على استمرارية من خلال نص مفتوح متحرك، نابض بالحياة.

حيث تبرز أنساق مضادة، تظهر حركة صراع دائمة بين عناصر إنسانية متباينة ثقافيا مشكلة رؤيته الخاصة والمختلفة، على ثلاثة أصعدة؛ المركز والهامش، الآنا العربية والآخر الغربي وأخيرا الاستلاب لترسم الروايات الثلاث: حكاية العربي الأخير، شرفات بحر الشمال، ليالي ايزيس كوبيا، ملامح التلاقي الأول مع الآخر، الذي يخضع إلى ميزان القوى في ترتيب العلاقة.

أولا: المركز والهامش

ارتبطت فكرة المركز بتصور حياة يقودها: فكر، جنس، رؤيا، واحدة لاغية لأي تعدد، مما جعل تلك النظرة الأحادية تقوم على الاستبعاد والاستعلاء من أول النظام السلطوي المعبر عنه بالمؤسسات السياسية والاقتصادية والثقافية، وصولا إلى الفرد كجنس

1- أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي – نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي- ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1: 2009، (بتصرف)، ص: 20.

ومكون أساسي في المجتمع. وهذه الفكرة ترتبط مباشرة بخلق أو صناعة طاغية، وهي ليست وليدة الراهن، بل هي متأصلة في الشخصية الإنسانية. غالبا ما تكون هناك قوى، سواء كانت مرئية أو مخفية تعمل على هيكلة الخارطة الفكرية للأفراد، وتحديد الأصول من الفروع، والمركز من الهامش؛ والذي لا يكون اعتباطيا، وإنما يخضع للهيمنة، واستبداد من قبل طائفة، أو فئة، أو جنس، أو ثقافة...إلخ على حساب فئة أخرى.

إن المبدأ الذي فرض على العالم واحتكم إليه الإنسان، هو الهيمنة والقوة؛ سواء ثقافية، أو جنسانية، أو مادية، أو عسكرية...إلخ؛ فبقدر الامتلاك يتحقق النفوذ، وبالتالي الوجود والمركزية وعدم الامتلاك وفقد الأهلية في التصرف فيما يملك، يحيله اعتباطا نحو العجز، وبالتالي الغياب والتهميش. كما ورد في الرواية: "العالم لا يتغير إلا بالكبار والقوة"[1]. ثم إن ترسيخ مبدأ الفاعل الوحيد وتحديدها في دول أو أنظمة بعينها، يفسح المجال لغرس فكرة المنهزم وفاقد الأهلية في غيرها، وركونها إلى ضعفها ومعانقة الهامش. فتراجع إلى الخلف فاسحة المجال إلى القوة لتحكم العالم وتسيره. قناعة من أصحاب تلك القوى في أحقيتها وقدرتها في فرض سياستها، بما يتيح لها تسيير العالم وفرض نظامها بما يحفظ هيمنتها وسلطتها ورؤيتها.

غالبا ما تتكتل هذه القوة حول نفس المصادر سواء اقتصادية أو سياسية. ورد في الرواية: "موقع أميروبا إستراتيجي ومهم، فهي تقع في منطقة وسطى يتم من خلالها التحكم في حركة جزء مهم من النفط العالمي، أو ما تبقى منه، لهذا كان احتلال مضيق هرمز(...) سمح للفيدراليات الأوربية وأزاريا وأمريكا بالتوحد ونشوء حلف أميروبا، بينما أصبح الحلف الثاني روشيناريا الذي انضمت له روسيا والصين وإيران"[2]. إن القراءة البسيطة والظاهر الذي يعتمده المركز في صناعة تحالف بين مختلف الدول التي تنعت بالقوة هو الطمع، وحب الامتلاك، فهو القسم المشرك بينها.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، رواية، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص: 59.
[2]- المصدر نفسه، ص: 49.

وهذا ما طرحه واسيني الأعرج في رواية العربي الأخير؛ حيث سلط الضوء فيها على السياسة العالمية والميزان المختل الذي يسير به، وتغليب القوى واحتكام إليه كمركز تسيير العالم من منطلق قدرتها على الفعل وتحقيق الأهداف المسطرة. ومنه تغوص رواية العربي الأخير في السياسة والنظام العالمي والذي هو موضوعها الرئيسي، عكس رواية شرفات بحر الشمال وليالي إيزيس كوبيا اللتان تبحران إلى ضفاف مغايرة. يعرض واسيني صور المركز على اختلاف أزمنته، ورقعته ونظامه، وصناعته لسياسة العالمية، انطلاقا من السياسة الخارجية؛ الغرب/ أمريكا وأوروبا، الذي أطلق على هذا الحلف في روايته بـ"أميروبا"، وعلاقة إسرائيل الذي أطلق عليه اسم "أزاريا"، والعرب.

ثم نقد السياسة الداخلية، وانتقال المركز إلى داخل الدول العربية الذي هو قائد البلاد وحاميها. يفتح مساحة في خطابه تتوالى فيها صور الهامش، القابع تحت لعنته؛ بدأ من تدمير اليابان بالقنبلة النووية، والهلوكست، الذي صنع إنسانا مشوها لم يكتف بالظلم الذي وقع عليه ليترجم ذلك العنف على شعب لم يفعل أكثر من أنه ضمه إلى نسيجه. وصولا إلى العرب والنفسية الانهزامية التي ورثها من فكرة التبعية للمستعمر. إن قانون القوة هو ما تسير عليه الرواية، تفتح فصول الهيمنة مع كل حرف فيها. حين يقول: "هناك أمم لا تصبح مفيدة إلا عندما تتحول إلى رماد (...) شرطنا الأوحد أن تؤمن بشعارنا: الكل مع الواحد. الواحد سيد الكل".[1]

تنتقل القوة والسلطة من الأفراد إلى الأنظمة التي تخول لنفسها من منطلق كونها مركزا، التدخل في حياة الدول الأقل منها قوة أو بمعنى آخر الهامش، وإملاء ما يجب فعله في بلدانهم، بما يخدم مصالح المركز، الذي يجد دوما ما يبرره، وهو دأب تلك الدول على اختلاف العصور، فقط ما يتغير الذرائع والأساليب. فقد أحدثوا كارثة إنسانية لايزال أثرها إلى اليوم، تحت غطاء المحافظة على السلام العالمي. بتدخل العسكرية في اليابان. إن هذا التاريخ الأسود لايزال شاهدا على بشاعة الإنسان. ورد في الرواية: "اليابانيون فهموا متأخرين. موت مدينتين أنقذ البشرية من انهيار حقيقي للعالم. البشاعة. هذا نسميه الفوضى

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:11.

الخلاقة (...). لا يا سيدي. تلك جريمة ضد الإنسانية. ترومان لم يكن غبيا عندما أعطى أوامر التقتيل الجماعي، ولا الطيار(...). عندما نبرر القتل يا سيدي، نصبح بالضرورة طرفا فيه"[1]. فتح واسيني صفحات الكارثة، بعد إلقاء قنبلة نووية على اليابان، ليسلط الضوء على مدى رعب الإنسان وقدرته التدميرية عندما لا يجد من يوقفه، مما يؤدي إلى اختلال ميزان القوة. فترتفع كفة مقابل نزول الأضعف والاطاحة به.

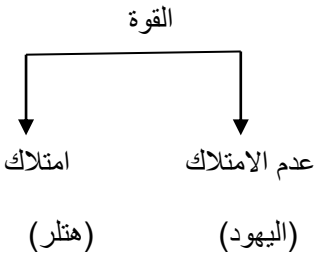
انتقل واسيني إلى ذلك الماضي عبر ذاكرة من عاش ويلاتها/الهامش، "أمايا"؛ زوجة آدم، الشاهدة على ذلك الدمار، والخارجة من رماده ومن بين مآسيه. حاولت بشتى الطرق أن تثني زوجها أدم عن الانسياق وراء تلك الذرائع والمبررات الواهية، التي تستبيح حياة الأضعف، والتي أباحت قبلا قتل أهلها وقضت على حياة الكثيرين. فالقوة عندما تتسلح تكون مدمرة ومرعبة، يصور واسيني مشهد انطبع في ذاكرتها: "ترى جدها تسوتومو ياماغوشي، وهو يركض تحت الحرائق والنار التي أحدثتها قنبلة هيروشيما،(...) تلعن إمبراطور الجنون كما تسميه، هيروهيتو، الذي (...) رفض إعلان بوتسدام، وتلعن الرئيس الأمريكي هاري ترومان، الذي أعطى أمر إلقاء القنبلة النووية وهو لم يستنفذ كل الإمكانات السلمية"[2].

غالبا يتعال من يكون في المركز عمن هو أسفل منه/ الهامش، يقدم مصالحه ولا يهمه كم من الضحايا تخلفه قرارته، مادام يعلق استخدام القوة العسكرية والنووية والجرائم التي يخلفها على شماعة المحافظة على السلام العالمي، وموت قليلا في أرض، يحمي من موت أكبر ينالهم. فهذه الجرائم رغم ما تخلفها من دمار وتصنيفها تحت الجرائم الإنسانية، بتدمير مدينتين في اليابان بالقنبلة النووية، إلا أنها لم تثني الإنسان أن يولد كل مرة فصول أكثر بشاعة ودموية، تعمل على إبادة شعوب بأكملها. فهو لا يرى حاجة الشعوب الضعيفة، ولا يحس بألمهم، بل يدفعهم إلى الهامش ليظلوا محكومين به مستبعدين عن مساحة القرار،

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:112.
[2]- المصدر نفسه، ص: 44.

عاجزين عن الدفاع عن أنفسهم أو الاحتجاج عن الموت المجاني الذي يحصد أنفس لا ذنب لها، سوى أنها تواجدت في المكان، والأرض، والوقت الخطأ.

لا يختلف الأمر كثيرا عند الانتقال إلى صفحة أخرى من التاريخ؛ الذي يظل واحدا في الظلم مهما تغير أبطاله، فيأخذنا إلى واحد من أكثر الشخصيات دموية في التاريخ الحديث "هتلر"[1]، الذي انتهج فكرة وهمية ومريضة "نقاوة أو صفاء الجنس الألماني"[2]، فارض التصفية العرقية على شعب بأكمله، منتمي إلى الدين "اليهودية". وهذا ما يوضحه المخطط اللاتي:



الشكل01: الصراع العرقي.

نلاحظ من خلال المخطط أن العالم يسير على مبدأ التضاد؛ ممتلك القوة الذي كان في زمن يشير على الألمان بقيادة هتلر، والمفتقر للقوة "اليهود"، راسما ملامح الظلم نفسه الذي يعتمل خلف قسمات الإنسان عندما يتفرد بالمركز، فيمتلئ بإحساس القوة والسيطرة والسطوة، ويتفنن في خلق الذرائع ليغطي على ظلمه وجرائمه.

[1]- أدولف هتلر: أبريل 30 - 1889 أبريل (1945 زعيم ألمانيا النازية، (ينظر): ادولف هتلر، كفاحي، دار الكتب الشعبية، بيروت – لبنان، ط1: 1974/ ط2: 1975.

[2] -" لقد كانت هستريا اليهود جزءا متمما لهستريا الجنس ولا يمكن أن تنفصل عنها، (...) بلغة هذه الهيستريا في مسألة صون الجنس الآري وتهيئته للسيطرة العالمية المنتظرة لا من جهة ضمان نقاء الدم الآري وعدم تلوثه بدم الأجناس الأخرى غير الآري مثل اليهود، وإنما من جهة لا تقل في نظر النازيين خطرا عن سابقتها وهي ضرورة تأسيس المجتمع النازي من أفراد أشداء صحيحي الأجسام، سليمي العقول، يصلحون بفضل نقاء دمهم، وصحة أبدانهم وسلامة عقولهم للاستئثار بالحكم والسلطان لا في ألمانيا وحدها بل وفي العالم أجمع؟"،(ينظر): محمد فؤاد شكري، ألمانيا النازية – دراسة في التاريخ الأوروبي المعاصر (1939-1945)-، هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ط: 2017، ص: 188.

يروي واسيني فصول الهلوكست[1] وبشاعة الإنسان، الذي لا يتعلم أبدا من تاريخه المظلم. قائلا: "تعرف أين كانت حماقة هتلر؟ ليست في الجرائم التي ارتكبها، ولا حتى في الهولوكوست، فهو في هذه لم يتفرّد. لكل شعب هلوكوسته المتخفي الخاص به. لكل سلطة قسوتها وجرائمها الكثيرة. (...) نحن مؤمنون بما نقوم به. ونمحو، عند الضرورة، كل ما يخرج عنه، ونسحب نحونا، ليس كل من يريد ذلك فقط، لكن من نرى فيه ما نريده نحن"[2]. إن الظلم والاستبداد يتوالد من خلال الأفكار نفسها التي تتناسل، وتتغذى على الكراهية والرغبة في إبادة شعوب ضعيفة عن وجه الأرض. فالظلم واحد وإن تعددت الوجوه التي تتلبسه، فلكل زمن وأرض هتلرها، والنازية التي تتولد عنه على اختلاف ذرائعها.

فصناعة الدكتاتور أو فكرة الدكتاتورية؛ مؤداها هو صناعة عالم يدار من قبل مركز، يفترض أن يكون واحد ولا شريك له، وبالتالي يمسك بزمام القوة ويديرها حسب مصالحه ، جاء في الرواية: "كان هتلر سيد نفسه فقط. عندما انهارت نفسه، سقط معه كل شيء. كان هو النظام. نحن لا شيء. النظام فوق الجميع. لا أحد يراه. (...) يذهب فلان، ويأتي علان، لا شيء يتغير. نروي هذا النظام بعرقنا ودمنا. من شاء تحطيمه يتحطم. لأنه ليس بشرا يُمحى أو يُقتل"[3]. إن صناعة ذوات لها قدرة تدميرية مما تحمل من الغضب والكره واعتقاد التفوق المطلق في نفسها، هي صناعة أنظمة تظل ثابتة في سياستها مهما تغير من يديرها. فمنطقه واحد بأن يظل مركز بغض النظر عمن يرضخ تحت ثقله.

---

[1]-الهولوكوست: أطلق بدأ للإشارة الى الإبادة الجماعية وقعت خلال الحرب العالمية الثانية قُتِل فيها ما يقرب من ستة ملايين يهودي أوروبي على يد ألمانيا النازية وحلفائها يستخدم بعض المؤرخين تعريف الهولوكوست الذي يضم الخمس ملايين إنسان الإضافيين من غير اليهود الذين كانوا أيضاً من ضحايا القتل الجماعي للنظام النازي، وجرى قتلهم بطريقة منهجية في خضم الحرب العالمية الثانية خلال الفترة الممتدة من عام 1941حتى 1945، في إحدى أكبر الإبادات الجماعية في التاريخ البشري، وكان اضطهاد وقتل اليهود جزءاً من مجموعة أوسع نطاقاً لأعمال الاضطهاد والقتل الممنهجة التي نفذها نظام هتلر والمتعاونون معه بحق العديد من المجموعات العرقية والسياسية المختلفة.). (ينظر): زيمونت باومان، الحداثة والهولوكوست، تر: حجاج أبو جبر – دنيا رمضان، مدارات، القاهرة ، ط1: 2014.

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:204.

[3]- المصدر نفسه، ص:204.

استعمال القوة مهما كانت ذريعته وغطائه يهدف في جوهره إلى الحفاظ على المكانة، بسط نفوذه على أكبر مساحة ممكنة، والتي تساهم في اعتلائها كمركز بالمقارنة مع دول قوية أخرى. إنه صراع الأقوياء، الذي يعمل على سجن الأضعف في الهامش. ورد في الرواية: "الحياة جميلة لماذا يسرقونها من الضعفاء"[1]. فمن يمتلك القوة يخول لنفسه سرقة أرض ونفس الأضعف، ينزع منه حقه، فضعف لا يخول له امتلاك شيء. إنه وسيلة القوي لتحقيق الرفاهية، لأجل ذلك يغلق كل السبل المؤدية لانعتاق الهامش، يسد كل درب أمامه وفرصة للوقوف إلى جانب المركز ليكون ندا له، إنه الطمع في الامتلاك المطلق.

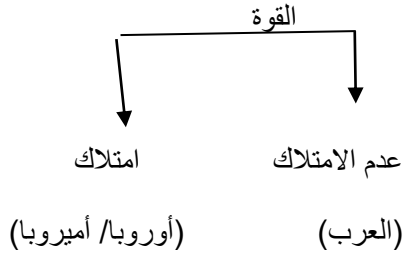
فالقوي يسيج مركزه على تخريب كل الوسائل التي يمكن أن يقوم من خلالها الهامش، وتضييق رزقه، بذريعة عجز الهامش عن تسيير بلده وحكم ما يمتلك. فسرقوا حياتهم من بين أيديهم وسيروا دولهم لمصالحهم الشخصية. إنه الاستعمار وفرض الوصاية. ورد في الرواية: "الكبار دائما يبدؤون دائما بجريمة بحجمهم حتى يفرض سلطانهم"[2]. رسم الكاتب معالم ذلك الاستنزاف والحروب المعلنة والخفية التي تشنها تلك الدول، وسياستها في تحويل نظر الشعوب الضعيفة وإلهائها عن رؤية ما يحاك لها، من قبل الآخر. الذي خلق ذرائع شتى لتبرير حضوره، وفرضه بالإجبار داخل أرض وبيت الأنا. إن أكبر تلك الشماعات هي الحفاظ على السلام، والتي تخوله التدخل، وتتيح له ممارسة الهيمنة على ثروات وأرض الأنا.

إن الهامش والانتساب له هو في أولها فكرة، نجح المركز/ المستعمر، أن يبذرها في مستعمراته، تشربها الشعب العربي، وطرحت على مدار العصور الخذلان، وعدم الثقة في قدرته في تسيير حياته وثرواته. إن غرس فكرة فقد الأهلية في النسيج العقلي للأنا يصيرها إلى ذات عاجزة عن إدارة شؤونه وثرواته، بما يعطي الأفضلية أو أحقية امتلاك الثروة للأقوى؛ الذي يمارس فعل الإقصاء المتعمد للأنا العربية، والإغلاق عليها في دائرة الضعيف، الذي لا مكانة ولا سيادة له حتى على أرضه وبيته. ورد في الرواية: " الكبار

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 44.
[2]- المصدر نفسه، ص: 278.

يظلون في الظل"[1]؛ إن الاستعمار الأكثر احتداما واستعصاء، هو الذي يحتل الأنفس. لأجل ذلك خرج المستعمر من مستعمراته، وانسحب عسكريا، فيما ترك ضلاله وسطوته وسلطته، وحضوره غير المعلن في النفوس وفي مراكز صنع القرار. فظلت الشعوب العربية تدار من خلف البحار، فتحول حكامها إلى عرائس الماريونيت. ينفذون ما يملى عليهم، غير آبهين لمصالح شعوبهم.

يقدم واسيني نقدا لاذعا لهذه الأنظمة التي دفعت شعوبا بأكملها نحو التيه الأبدي. فيتساءل بقوله: "هل وصلت أرابيا إلى كل هذا الوضع البائس والمتخلف والقاهر في الأعماق؟"[2] إن فكرة العجز التي صدرها المركز للبلدان المهمشة أو المستعمرة، فرضت الامتثال المطلق وغير المشروط، الأمر الذي أعماهم عن رؤية ما هو الأفضل وأنفع لهم، إنهم ينساقون دون تفكير ولا تمحيص نحو من يعتقدون أنه الأقدار والأفضل -المركز-.



الشكل02: الاستعمار وفرض المركز.

يقدم المخطط شعبا آخر وقع ضحية الثنائية غير العادلة "العرب"؛ الذي جرده المستعمر من أملاكه، وسيره إلى ضعيف غير ممتلك لثروته، فيما صار المحتل ممتلكا لها، وله أحقية في إدارتها والاستفادة منها بما يخدم مصالحه؛ لقد نجح المستعمر من غرس فكر الانهزامية داخل البنية النفسية من جراء ما لقوه على أيديهم، الذي جعلهم يفتقرون إلى الاكتفاء بأنفسهم وثقتهم بقوتهم التي تمكنهم من تسيير حياتهم وتنظيمها.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير ، ص:03.
[2]- المصدر نفسه، ص: 66.

الأمر الذي جعلهم يلتفون حول المركز معظمين له، ومؤمنين به حتى أكثر من إيمانه هو بنفسه، فانسحبوا من المقاومة وسلموا الأرض ومفاتيحها، بعد أن رواها أجدادهم بالدماء، وفتحوا خزائنهم ووقفوا ينتظرون الصدقات والإعانات، وأن يتعطف عليهم المستعمر من أموالهم. يرسم وسيني ملامح هذه الانهزامية بقوله: "العظمة تبنى على الخير والقوة. إذا غاب أحدهما اختل الميزان. الضعف يقتل الخير. الكثير ممن ترونهم الآن يلتصقون ببعضهم البعض لكيلا يسقطوا من شدة العطش والجوع، سيموتون عند البوابة من شدة الإنهاك، أو بعدها بقليل(...) وغيرهم يأكلون ثم يخرجون محملين بأكياس الأكل، لكنهم؟ سيقتلهم الذين لم يُسمح لهم بالدخول، إذا رفضوا تسليم ما يحملونه"[1].

تتعالى الأنظمة السياسية على الأفراد، فهي من تصنعهم، وتملي عليهم أفكارا ورؤى لا تخدم سواها، تجيشهم لتخدم أهدافها؛ فتعطي لنفسها الحرية المطلقة في تدمير الأرض التي تدخل إليها. وعند تحقق أهدافها فيها، تتبرأ من كل الدمار الذي أحدثته، وتلصق تهمته بغيرها، ورد في الرواية: "زمان كانوا يرمون الأكل من الأعلى للجياع الباحثين عن قطرة ماء وقليل من الخبز، اليوم تغير كل شيء، وأصبح أكثر نظاما بعد أن اجتهدت منظمتنا في تهذيب الوضع قليلا وإعطاء دفقا إنسانيا خفيفا"[2]. مستثمرة الوعي المنخفض للشعوب بما يحيط بها ومأزقها أو عدوها الفعلي، الذي يتلون ويتغير وجهه بحسب الظروف فيلبس ثوب الإنسانية، وثوب المساعد والمعين، المدافع عن حقوق المستضعفين في تلك الأرض. إنها سياسية القوي وإن تغير الأشخاص. ورد في الرواية: "لا يدري لماذا تراجيديا البشر تتشابه في كل الأوقات في أساسياتها وأحيانا في تفاصيلها"[3]. فتحافظ على كلا الوجهين؛ القوة والرحمة أو الإنسانية، تستخدم منهما ما يخدم حاجتها.

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 70.
[2]- المصدر نفسه، ص: 66 .
[3]- المصدر نفسه، ص:377 .

يشير واسيني إلى نموذج الانكسار الداخلي للذات العربية أو الأنظمة العربية برمتها، عندما يعرض الصراع الأبدي بين الإسرائيليين والعرب؛ والتي رمز فيها للأول بـأزاريا[1]؛ هذا الطرف أو الخصم الذي غالبا ما يجد العربي نفسه أضعف من أن يتساوى معه أو أن يقف ندنا له، كما لا يملك الحق في إرجاع ما أخذه منه بالقوة؛ ففي حين يقف العربي مهتزا يطلب حقه باستحياء وخوف، منددا، وشاجبا، ومستنكرا، مستعطفا الهيئات الإنسانية والأنظمة العالمية لتنظر إليه بعين الرأفة وتعيد حقه.

في مقابل ذلك فإن الطرف الآخر أزاريا يحشد كل علاقاته وامتيازاته المستمدة من تأييد الدول الكبرى في احتلال أرض ليست له وتقتيل أهلها وتشريدهم وتجويعهم. ورد في الرواية: " أحيانا أعود إلى الوضع البشري وأطماعه. وأرى أن الذي حمى العالم من أية مغامرة قاسية هو أن العالم متساو في الرعب بمعنى العالم كله يعترف أنه مجرم، ولكن كل بحسب درجة القوة التي يملكها. ما الذي جعل أزاريا تتمتع بكل هذه الحصانة ولم يطبق القانون إلا على آرابيا. يومها كان عدد سكان الأولى 6 ملايين بينما سكان الثانية 300 مليون، نصفهم مات اليوم في الحروب والعزلة والخراب. هل هناك منطق؟ يكاد مخي ينفجر. هذا ما يؤدي إلى الرغبة في التساوي النووي. "[2].

فالإبادة التي مورست على اليهود والمحارق التي طالتهم في الماضي على يد هتلر، لم تمنعهم من أن يكونوا أكثر بشاعة؛ إن العنف عندما يبذر في نفس الإنسان وأعماقه ينتج أبشع صورة ممكن أن تر تتصورها لبشري، حيث يتحول إلى مسخ بوجه بشري وأعماق وحش، متعطش للدماء والأشلاء. ورد في صحيفة ألمانيا: " سوف يستنفد اليهود ما لديهم من رؤوس أموال، ويغدون في عداد المجرمين، وعند بلوغ هذه المرحلة، فسوف نواجه ضرورة ملحة شديدة، هي ضرورة إبادة عالم اليهود الإجرامي بالوسائل نفسها التي

[1]- نشأ الصراع الطائفي بين اليهود والعرب الفلسطينيين في أوائل القرن العشرين، وبلغ ذروته في حرب واسعة النطاق في عام 1947 تخلله حملة تطهير عرقي وتهجير كبرى للفلسطينيين من قراهم ومدنهم، وتحول إلى الحرب العربية الإسرائيلية الأولى في مايو 1948 عقب إعلان قيام دولة إسرائيل. ان الصراع في بذرته وقيام طرفه هو من صناعة الاخر القوي حيث، كانوا يطلقون وعودا لليهود حول دعمهم في إنشاء وطن قومي يهودي في فلسطين. (ينظر): بيدرو بريجر، الصراع العربي الإسرائيلي مئة سؤال وجواب، (تر): إبراهيم صالح، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ص: 13، وما بعدها. 23 وما بعدها

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:344.

نتبعها مع المجرمين أي بالسيف والنار، وأما النتيجة المنتظرة فهي نهاية اليهودية وتحطيمها تحطيما لا قيام لها من بعده."[1]

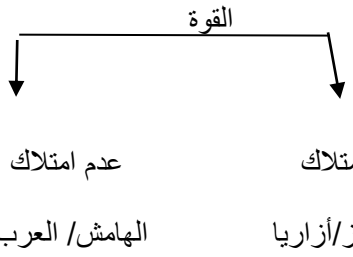
يركز واسيني وهو يسرد كل هذا التاريخ الأسود من أن القوة غير المتكافئة لا تنتج إلا إنسان جشع، وأكثر ظلما وتعطشا لاتهام الأضعف. فالإنسان لا يتعلم أبدا من ماضيه، والعنف في الحقيقة لا يطرح إلا عنفا في منحى تصاعدي. ورد في الرواية: "مشكلة الماريشال أعتقد أنها نفسية. فهو يحمّل سكان آرابيا ما حدث له. يجد أحيانا مبررات كثيرة للنازية التي اقتادت أهله للمحتشدات، حتى اتهم بمعاداة السامية، لكنه لا يجدها للآرابيين. ينتقم ضد كل من لا يشبه. لكنه أيضا منفذ أوامر أعمى. مولع بالقوة ويرى في بيغ بروذر قدوته الدائمة"[2].

إن التاريخ الأسود الذي نزل على اليهود في فترة من الزمن، والتي كانوا ضمن محرقة عرقية/ الهولوكوست، إلا أنهم لم يأخذ من القتل الذي حصدهم إلا توقهم ونهمهم للدماء أكثر فأكثر. ورد في الرواية: "فرض ليتل بروز شعارا جديدا على القلعة.(...) امش أو مت الكل يعرف أنه شعار نازي ارتبط بمسيرة الموت. عندما شعرت النازية ببداية الهزيمة في جانفي 1945، اخترعت مسيرة الموت. (...) نظمت في عز الشتاء تخللها، أمر واضح بقتل كل من لا يستطيع السير"[3]. لقد تشرب اليهود في الهولوكوست الظلم والموت والخوف الذي مورس ضدهم عن آخره، ثم وجهوا غضبهم وحنقهم نحو الأضعف "العرب".

فالتنكيل العرقي الذي لحق بهم قديما لم يمنعهم من ممارسة نفس الفعل وبأكثر بشاعة على الشعب الفلسطيني، الذي فتح لهم أبوابه وأسكنهم أرضه وبيوته وتقاسم معهم قوته، لم يثمر فيهم هذا الإحسان، في الوقت الذي نكرهم كل العالم ورفضهم. أوهمتهم أطماعهم أنهم الأحق بهذه الأرض. ورد في الرواية: "كيف يمكن لشخص عاش هذه القسوة

[1] - محمد فؤاد شكري، ألمانيا النازية – دراسة في التاريخ الأوروبي المعاصر (1939-1945)-، ص: 188.
[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 159.
[3]- المصدر نفسه، ص: 241.

كلها، أن يكون قاسيا مع الآخرين وغير رحيم أبدا، ويراقب أنفاسهم وحركاتهم؟ كيف يتحول أحيانا المجروح والمقتول، إلى مجرم محترف، لا يرحم حتى نفسه؟"[1]



الشكل03: صراع إسرائيل والعرب.

في حين أن الأول/ الغرب بمطلقه هدفه كنوز الأرض، فإن أزاريا/ إسرائيل؛ تقودها أطماعها نحو الأرض نفسها/ فلسطين، وفرض وجودها على حساب أصحابها، مما يبرز الصراع الأبدي بين إسرائيل والعرب وتسترها الدائم خلف أمريكا وأوروبا واستخدام قوتهم في السيطرة على الشرق. من خلال ذلك يفتح لنا واسيني أكثر صفحات الأنا ظلمة، فيعرج إلى أكثر ما يؤرق الأنا العربية في الواقع، ويسحبها داخل سراديب الآخر. والتي كانت دوما فيها الطرف الأضعف في معادلة العالم المتشدق بالإنسانية، عندما يكون الطرف الآخر هو أزاريا/ إسرائيل، ورد في الرواية: "فصراع المئة سنة بين أرابيا وأزاريا جعله الطريدة النموذجية."[2]

إن البشر كائن طاغي غالبا ما يستثمر إحسان المحسن ويحوله إلى حالة يستفيد منها مانحا الأحقية لنفسه من خلالها. فتحول ذلك الإحسان إلى علامة على الضعف يتغذى عليه ويتولد منه عنفا من منطلق أنه الأقوى، فيتفنن في خلق موت جديد بأساليبه الخاصة. ليدعم سيادته ووجوده. ويكسبها المشروعية، لسرقته الأرض. ومؤازرة العالم/ الذي يقاسمه المصالح. إنها العنصرية المقيتة التي تصنع نموذج الإنسان الأنقى عرقيا والأعلى مكانة والذي يملك كل الأحقية بموجبها الدوس عن كل ما عداه، أو ما يعتقد أنه أدنى منه مرتبة

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 159.
[2]- المصدر نفسه، ص: 24.

وقدرا. "أحذه عنه لاحقا جوش بوزينستن، أحد المتطرفين اليهود: أعزائي اليهود، اقتلوا العرب الآن. العربي الجيد الوحيد، هو العربي الميت"[1]

أبرز واسيني ازدواجية المعايير، وكيف يتعامل الضمير العالمي مع أزمات الشعوب المختلفة، والتي وإن كانت علتها واحدة، إلا أن تعاطيه معها يختلف باختلاف المسبب والمتضرر منها. كما أن تعليق الذنب يكون دوما على شماعة الأضعف؛ الذي لا يملك القدرة على الدفاع عن نفسه أو حتى أحقية الكلام ورفض التهم المجحفة. فالقوة تكفل لممتلكها أن يصنف البشر، ويصوغ الحقائق ويكيفها مع مصالحه، ويخلق مبرراته الواهية ليعطي المشروعية لبشاعته. ورد في الرواية: "مستغرب يا سميث كيف يستطيع العالم أن يكون بكل هذا العجز في تطبيق القانون؟ أزاريا تمتلك حقيقة مفاعلات نووية وأكثر من 200 رأس نووي؟(...) أنت تعرف يا آدم أن الضعيف عدديا يحصن نفسه بالقوة فقط."[2] إذا المبدأ الذي يسير عليه النظام العالمي هو الكيل بمكيالين، وهو بعيد كل البعد عن الشعارات المرفوعة " العدالة، المساواة، الحرية، الديمقراطية، وغيرها.

تتغير ماهية المركز بتغير المحيط المشار إليه، سواء ثقافي أو سياسي واقتصادي وعسكري؛ انتقالا من خلال السلطة المستمدة من الجنس والتي تعمل على رسم الخارطة الثقافية وتمركز ذكوري على حساب الأنثى، داخل البوتقة الثقافية نفسها،- سنعالجه في عنصر لاحق-. ثم تنتقل بين الدول التي ترسم ملامح النظام العالمي، والذي يحدد المركز على اختلاف إطاره هو امتلاك القوة، من خلال هذا لمبدأ تعتبر الدول العربية الحلقة الأضعف في هذا النظام.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:7.
[2]- المصدر نفسه، ص: 348.

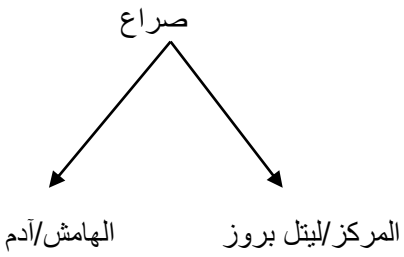
إن كانت القوى ترتكز فيمن يملك قدرة الفعل الذي يستوجب بالضرورة امتلاك الإنسان عناصره الرئيسة التي تشكل قوتها وتسمح له بالتمركز، من مثل الموارد الطبيعية، والطاقة البشرية والمؤسسات، والأموال، وغيرها. إلا إن امتلاك الدول العربية لهذه المقومات ومع تفاوتها من دولة إلا آخر، إلا أنها ظلت في العرف أو في النظام العلمي هامشا، فكانت الرقعة الجغرافية التي تمد الآخر بالقوة -مواردها- لتحكم في أبناء الأرض والذي لا يزيد هذا الأخير إلا ضعفا وفقرا. لذا ظلت الأرض العربية تحت أنظار المركز وبؤرة أطماعه، ورد في الرواية: "الحروب الكلاسيكية بينت أنها لم تعد نافعة أو كافية لحماية النفس. فقد مُسحت الكثير من البلدان والأقوام من الخريطة نهائيا لأنها فشلت في الدفاع عن نفسها ومالها ومصالحها وشعوبها"[1]. تغيير السياسة العالمية أو التكتلات السياسية، بما يخدم ويعزز هيمنتها وسلطتها. وهذا ما عرف بالاستعمار قديما، وتحت ذرائع ومبررات عديدة تستخدم في المعاصر لإخفاء الوجه الحقيقي لهذه الدول، واختلال النظام العالمي.

تنعكس ثنائية المركز والهامش على التركيبة النفسية للأفراد؛ فيما يتشبع الأول بالقوة المستمدة من معسكره، يتشرب الطرف الآخر العربي ضعفه من معسكره أيضا والذي يدفعه ويغلق عليه في الهامش؛ يتقدم "لتير بروز" كنموذج عن المركز رغم عجزه من الناحية الفيزيولوجية، فيبدو ظهريا ضعيفا إلا أنه يستمد قوته من انتمائه، ورد في الرواية: "يجب أن تضع في رأسك يا آدم، أن ليتل بروز، رجل كبير أعطى لأمريكا ما كان واجبا عليه، بأخطائه وعنصريته وكرهه للأجناس"[2].

تتغذى شخصية "ليتر بروز" من القوة التي يستمدها من مركزه وانتمائه لبلده القوي، الذي فرضه كقائد على قلعة "أميروبا"؛ الذي يمثل جسما غريبا الذي تحول إلى مدينة مغروسة بعنف في مجتمع محلي، في الربع الخالي أقيم بالغصب كقاعدة عسكرية على أرض عربية، بتحالف أمريكي، أوروبي، ومن يتحكم في القلعة حقيقة أزاريا/إسرائيل،

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 50.
[2]- المصدر نفسه، ص:207.

والمحبوس فيها أدم/ العربي. أنه نموذجا عن الواقع العربي، والذي يذكر فيها آدم كجزء أو فرد والمراد بها الشعوب العربية عامة. فيتحكمون من خلالها في آدم والعرب جملة.



الشكل04: آدم في الهامش رغم قدرته الفكري

نلاحظ من خلال المخطط أن ماهية المركز والهامش أزلية ولا تتغير بلاحقيه، وإنما بالانتماء إلى البلد والمعسكر القوي، وهذا ما يكشف حقيقة صراع المركز مع الهامش؛ ففي حين ورث ليتر بروز من أمريكا السيطرة والسطوة فيحيله مباشرة نحو المركز مهما كانت عيوبه، فيما يقزم آدم الذي يعد ظاهريا مستحقا للقوة والانتماء لها بعلمه ومكانته، إلا أن انتماءه العربي يحيله اعتباطا إلى الهامش، ويسجنه في الضعف. رغم أنه يمثل نموذجا عن العربي في أعلى مراتبه الفكرية فهو المخترع، الذي رغم حاجتهم إليه إلا أن ذلك لم يجعله مؤهلا للارتقاء نحو المركز، وأخذ مسؤولية حماية نفسه. ورد في الرواية: "لم يكن لدينا خيار آخر سوى حمايتك حتى من نفسك"[1].

فبالرغم من مكانته إلا أنه لم يستطع التملص من تهمته الأبدية، العربي، والتي كانت كفيلة بإحالته للهامش، وجعله فاقدا للأهلية، مسلوبا أحقية الفعل والقرار. فليس له أن يفكر خارج ما يراه المركز. أو يكون له حق الرفض، وإبداء الرأي، إنه تابع/ هامش، ولا يمكن أن يكون أبدا قائدا/مركزا. فتكون القوة في هذا الأخير معطى دائما لا ينقص أبدا، وبالتالي اتبع أوامره وامتثل لما يمليه واجب لا خيار فيه.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:105.

إن هذا الضعف المتوارث يتيح للمركز تعتيم الحقائق وتكيفها مع مصالحه. ورد في الرواية: "الذي علم الجميع مالم يعلموا إما أن نكون أو نكون. لا خيار"[1] فلا خيار ثان فلأجل أن يكون كل الأساليب متاحة، ومبررة، حتى أقذرها. انه مبدأ "ليتر بروز" ومن ينتمي لهم/ المركز. نبرة التحذير التي تعتمل في خطابه لا تترك لآدم المجال سوى الامتثال والطاعة، وتمنح من خلالها للمركز الوصاية عليه، بما تكفل لهم حرية التدخل في تفاصيل آدم/ الهامش، وتوجيهه. حتى لو كانت دفعه نحو حرب مع نفسه ومن ينتمي لهم، فيكون بذلك سببا آخر يضاف إلى ضعف العربي ولا يزيده إلا توغلا في الهامش، وتدمير ما تبقى منه.

يوهم ظاهر الخطاب بالبحث عن التوازن بين المركز والهامش، وضبط كفة القوة بينهما، بما يقضي على الامتلاك المطلق، والتصنيف الثنائي الذي يرفع كفة في مقابل خفض الأخرى. فيحافظ واسيني على صوت آدم المهمش داخل الخطاب ليعيد للكفة اتزانها، بتقديم الصورة الحقيقية لمن يقدم نفسه على أنه مركز، ورد في الرواية: "آلتنا التي تسير هذا العالم القلق، لا تخطئ أبدا. (...) الخطأ. اقترافه في ثقافتنا معناه الموت للكل. كل ما نقوم به هو في النهاية من أجل انقاد البشرية من خطر يتربص بها"[2]. فالعالم المتشدق بالإنسانية ينكشف زيف دعواه عندما تتداخل مع مصالحه، فيغض طرفه عنها، تتعرى حقيقة القوة التي يتسلح به المركز، والتي كانت سببا في تدمير حياة الذين حافظو على حيادهم طمعا في السلم والعدل والمساواة، راضيا أن يكونوا هامشا.

ينسخ النسق المضمر ظاهر الخطاب، حيث يبعث رسائل كامنة في عمق الخطاب إلى اللاوعي، والتي تناقض الظاهر، فبالرغم من انتقاد المركز إلا أنه ليزيده إلا تعميقا لقوته. فرغم إدراك آدم لهذه الازدواجية في قرارة نفسه، والثنائية التي تعمل على إلغائه لم يفعل سوى الانسياق وراء ما يحدده ويرسمه المركز له، والتي لا تزيده إلا تعميقا لضعفه، وانحصارا في الهامش.

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير ، ص: 51.
[2]- المصدر نفسه، ص: 109.

لقد عجز آدم عن تحقيق وجوده وفرض نفسه كمخترع، بالرغم من أنه يمتلك القدرة الفكرية والعلمية في مقابل افتقارهم لها. إلا أن ذلك لم يمنع أو يحمي آدم من الانسياق نحو التوجيه الفكري للآخر، الذي عمل على غرس أفكار يدرك آدم في قرارة نفسه أنها غير صائبة. ورد في الرواية: "تكور آدم على نفسه مثل ثوب عتيق.(...). عندما كان صغيرا تمنى أن يكون طبيبا يداوي فقراء الجبل والرمل الذين يسكنون في الخيام، يموتون بالعشرات، بالآلاف، وربما الملايين، ولا أحد يسمع نداءاتهم. ثم غير فكرته بأن حلم بصناعة قنبلة كبيرة لا يستعملها أبدا، ولكنه يهدد بها كل من يعتدي على الآخرين"[1]. فرؤية الآخر للسلام لا تمر إلى على جثث الضعفاء. وفرض منطق القوة والسلاح لفرض السلام، والتلويح به لضمان بقاء الشعوب مستسلمين ومؤتمرين بأمرهم.

لقد تلبست هذه الفكرة في عقل آدم وتشرب فكرة القوة والتلويح بالسلاح يسعى إلى اختراعها، لحفظ السلام وفرض الأمان للشعوب الضعيفة، باختراع قنبلة الجيب من منطلق أن القوة يجب أن تكون مكفولة للجميع لحماية أنفسهم. غير أن الغاية النبيلة بيد الضعيف والعاجز عن اختيار طريقه وأفكاره وتحديد عدوه لا توصله إلى شيء. بل لا تصنع إلا الدمار الذي لا يخدم سوى الدول الكبيرة التي تعد زرع الفوضى في الدول الضعيفة فرصة للتدخل في شؤونها وهيمنتها على ثرواتها، فالقوة المزيفة تمنحها هذه الدول للشعب الضعيف حتى يفني نفسه بنفسه، وعندما يسقط تستعيد القوة وتوجهها نحوه بما يخدم مصالحها محافظة على مركزها، وتعزيز سيطرتها وتعطشها للانفراد بالقوة، من خلال إشاعة الخوف والتوجس بين أبناء الأرض الواحدة والدين الواحد. إلى غير ذلك.

فقد غاب عن آدم أو ما تعامى عن رؤيته أن طمع الإنسان كبير، وسعيه للحصول على القوة غالبا ما يكون مدججا بالجثث ودماء الضعفاء، الذي يعد واحد منهم. ظهر صوت آدم ضعيفا أمام صوت المركز، مما دفعه للاستنجاد بصوت غيره، ترفع أمايا زوجة آدم صوته الداخلي وضميره المقيد من خلالها. فتصرخ هي بما عجز هو أن يقوله لنفسه، فضلا عن قوله للمركز. تقول أمايا: "ليكن العالم هكذا، غلط في غلط، أنتم تحرقون الحياة ونحن

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير ، ص:41.

نعيد زرعها إلى أن تملوا أبدا. شعار السلحفاة، تطردونها، تسكن بيتها. تطلقون عليها السموم، تتخفى إلى أن تعبر، تفجرون الأماكن، تقاوم. لا تستسلم لأي موت"[1].

جاءت أمايا لتفتح عيني آدم، على عدوه الحقيقي، وتوقفه أمام نفسه، لتسمعه صوته المكبوت والمعتقل، الخاضع لفكر المركز، حتى لا يتحول إلى بيدق في يده ويكون شركا له في تدمير عالمه وأبناء جلدته. فالسلاح لا يكون ذا فاعلية إلا في يد لا تعرف الرحمة، وهذا بعيد عن طبيعته وأبناء جلدته. كما أن الإبقاء على السلاح في الحد المسموح به أي التشهير والتهديد به دون استعماله يتجاوز مقدرته، لأنه يستلزم القوة لأجل حرية القرار. لذا لا فآدم لا يفعل سوى دفع نفسه وشعبه نحو موت مجاني وصناعة الموت الذي لن يكون بعيدا عن حصد أنفاسه.

فأكبر خطر تواجهه الأنا جهلها بنفسها، جهل خصوصيتها وقيمها، جهل حقيقتها وما لديها، جهل من معها ومن ضدها؛ فالتحرر من سجن الهامش يستلزم ذاتا متحررة من الداخل تنظر لنفسها أنها ند للمركز، بل لها الحق أن تكون هي مركزا؛ يعود آدم بذاكرته نحو جذوره قبل أن يجتاحه الضعف، ويصبح سلحفاة، فأصله الذئب القوي بدهائه وفطنته وسرعته. يقول آدم في بوحه لزوجته أمايا كاشفا ما يدور داخل فكره،: " الليلة رأيت رماد. رأيته عن قرب في الحلم وتأكدت من أنه كان هو. هو لا جد غيره، بعينيه المائيتين وشراسة الصفرة، اللتين تريان أدق التفاصيل المتخفية(...)هو، يا أمايا، ولا سيد غيره. تشبهني الأشياء إذ أحبها. وتقربني إذ تصحبني أو تسكنني. أخاف من الأشياء إذ ترقني في نورها وتجردني من جهدي"[2]. ظاهريا يبدو آدم /الأنا، أنه يبحث ويسعى في جنبات الخطاب عن نقطة تلاقي له مع أصله، غير أن الضياع كقيمة مضادة متمكنة من باطن الخطاب تطفو كنسق مضمر يدمر كل مسعى له للتلاقي.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 44 .
[2] - المصدر نفسه، ص: 45 .

يعكس ظاهر الخطاب انتقاد واسيني لفكرة المركز التي تعتمد على القوة في تسيير العالم، مقدما نقدا للفكر العالمي أو السياسة العالمية والتي تقوم بالأساس على فكرة تقسم العالم إلى جزأين غير متساويين. كما ينتقد ضعف الأنا والروح الانهزامية التي تسبب في ضياع سيادتها على أرضها، وحصرها في الهامش، معتمدا على صبر اختلال الميزان العالمي. إلا أنه لم يستطع أن يوفر مساحة للأنا على مدار روايته المطولة، ودعمها في العثور على مخرج من الهامش.

جعل الكاتب شخوص روايته شاهد على ضعف الأنا والذات العربية، مع غياب الفاعلية وقدرة التغيير. فوضع لها نهايتها حتى قبل أن تبدأ " العربي الأخير". واضعا نهاية الأنا العربية بنفسه، فلم يستطع الانتصار للهامش، بل زاد الإغراق فيه وتدميره أكثر. يدخل آدم في تيه، عندما يضعه في معادلة سلبية، بموازاة الذئب الذي يمثل ماضيه وجذوره، راكضا وراء ملامحه، التي لا تكاد تظهر حتى تختف، فيظلان طوال الرواية يسيران في خط متواز لا يلتقيان أبدا. وبالتالي لا هو يستطيع العودة إلى الماضي وينعتق من ضعفه ولا يتقدم نحو المستقبل بما لديه، فيظل عالقا بين الزمنين.

بعد أن انفتح واسيني على المركز والهامش، خاصة في ناحيتها السياسية والاقتصادية والعسكرية والذي كان ظاهرا بصورة أكبر في رواية " حكاية العربي الأخير" عن روايتي " الشرفات والليالي"؛ اللتان تثيران موضوعا مختلفا تماما؛ حيث يفتحان موضوع الأنوثة كثيمة مركزية في الخطاب، على خلاف حكاية العربي الأخير. ننتقل في العنصر الموالي إلى إبراز علاقة الهامش مع المركز أو لنقل كيف تشربت الأنا مختلف التناقضات وانعكاسها على صورتها الداخلية نحو أناها والآخر.

ثانيا- الأنا والآخر:

شهدت العلوم المرتبطة بنظرية الشخص والذات -علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والنفس- تحولات متأثرة بمعطيات ما بعد حداثة. جعلت من الثقافة مركزا ومكونا أساسيا في فهم دينامية الإنسان، حيث نحت بعيدا عن المفهوم التقليدي للذات: والتي " كان يجعل منها هوية وذاتا مكتفية بذاتها على نحو ما تكون متجانسة داخليا، ومتميزة عن غيرها خارجيا"[1]؛ إن تلك الصورة الواضحة التي كانت ترسم معالم ذات متآلفة، ومتصالحة مع من هي، كعنصر ثابت ومستقر. تنعكس على الخارج من خلال قيم تصنع صورة الأنا ككائن مختلف ومتمايز عن غيرها من الذوات. يعزز استغناءها عن الآخر، والاعتزاز بما لديها من منطلق الاكتفاء. ولأجل الوصول إلى هذا الاكتفاء تمر الأنا بمراحل، يتدرج فيها نموها النفسي والفكري، إلى غاية الوصول لاكتمال تصورها لذاتها، الذي يسمح لها بالوقوف كمعادل مكافئ أمام الآخر، وخلاف ذلك بمعنى أي خلل يسبب لها قصور في نموها، فتنتج عنها ذاتا ضائعة وسهلة الانقياد من قبل الآخر.

ترتسم معالم الأنا من خلال علاقة ثنائية، تكون فيها في مقابلة حتمية مع الآخر، وهذه المرحلة من نمو الأنا سماها لاكان بمرحلة المرآة وهي:" مرحلة تصورية بحتة، أي يسيطر عليها الخيال الوهم، قبل أن تصبح نقطة لتكوين برعم الأنا الذي يخاطب به الآخر"[2] تبدأ هذه المراحل الأولى مع مرحلة الطفولة والتي يشهد فيها انقشاع العتمة على عالم أكبر من ذاته، ليجد نفسه مقابل الآخر، فيجد الطفل في أول الأمر صعوبة في التمييز بين صورته وصورة الآخر الذي أصبح لزامه ،ومرهونا به.

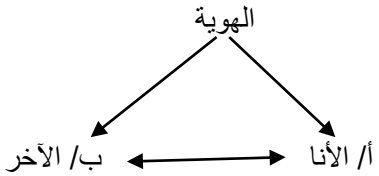
ينظر الطفل في المرآة يشعر بالغرابة فيبدأ بلمسها لأجل اكتشاف أناه، فيلتق معها أول مرة في صفة الآخر. والعالم الخارجي المحيط به هو أول من يقدمه له بصفته " أنا"

---

[1]-صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار بيروت، ط1: 2002، ص: 10.
[2]- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص: 69.

من خلال توجيهه فكريا بقولهم " هذا أنت"[1]. فلا يرى في المرآة سوى انعكاسه، وشبيهه الذي يميزه عن ذاته، ويستطيع أن يسير من خلاله نحو ذاته. فيمثل الآخر طريق عبور الأنا نحو ذاتها، ولا يمكن الوصول إليها إلا من خلاله، بتقديم نفسها لذاتها قبل تقديمها الآخر ككائن مستقل.

إن مفهوم الذات؛ يُترجم عبر معرفة الإجابة عن سؤال: "من أنا"؟، مما يحقق تكوين الذات والهوية بما يملكه من مجموع العقائد والأفكار بخصوص النفس؛ حيث ترسم مدركات الفرد الشعورية وتصوراته حول أفكاره ومعتقداته وميوله، تعكس العالم الداخلي للفرد وتمثل وجهة نظر الفرد الواقعية حول نفسه، مكونا هويته الخاصة التي يعرف به نفسه أمام الغير. وبالتالي: " يتعارض مفهوم (الهوية)، مع مفهوم (الغيرية). حيث تستعمل(الهوية) للإشارة إلى المبدأ الدائم، الذي يسمح للرد، بأن يبقى (هو هو) وأن (يستمر في كائنه)، عبر وجوده السردي، على الرغم من التغيرات، التي يسببها أو يعانيها."[2] وهذا ما يجعل له جوهرا ثابتا، يحافظ على كينونته، مهما تغير المحيط حوله، يظل هو، هو، مطابقا لذاته، مؤسسا له من جوهره الثابت، سماه تنبثق من داخلها.



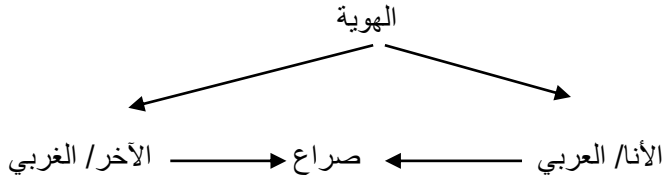
الشكل01: الهوية والجوهر الثابت

[1]- " يبرز الطفل في هذه الصورة وحدوده ككائن يتحدد بالنسبة للأخر، ويصبح بحكم ذلك الممثل الاول للانا التي يخاطب بها (أنت)- من حيث إن اعترافه بالأخر، كشيء مختلف ومميز عنه، هو في نفس الوقت ارتداد للاعتراف به كونه وحدة مميزة عن الآخر شبيهه. ثم يعتنق اسمه وتكبر معه الانا شيء فشيء مع امتلاكه حواسه وانتصاب قامته وتحقيق اكتفاءه الذاتي واستقلاليته. فيصبح اسير هذه الثنائية ومرتبط بالأخر باستمرار هنا يقر لاكان أن " الانا هي الوسيط لمخاطبة الآخر، ولا يمكن بحال من الاحوال أن تقتصر الذات عليها. هنا يضع لاكان حد بين الانا والذات فالانا ماهي الا جزء من الذات وليست مختزلة فيها ولا يمكن ان تقتصر الذات عليها. فالانا ما هي الا وسيط لمخاطبة الاخر. (ينظر): عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص: 70 و72.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية/ بيروت، سوشبريس، المغرب، ط1: 1985، ص: 225.

نلاحظ من خلال هذا المخطط الانقسام أو تواجد بين الأنا والآخر، مستندا على الهوية الخاصة لكل وحد منهما، وهو ما يضعهما على جانبي التناقض والتضاد؛ فما يجعل من الأنا، "أنا"، هو تلك الأشياء التي تشير لها دون غيرها، فتربط بينها في وحدة لا تتجزأ ولا تنشطر. تشكل كينونتها، محققة بذلك وجودها، وانتماءها لذاتها.

قام الفكر الإنساني على الأحادية وفكرة الاستبعاد والإقصاء، التي تنبني بالأساس على إعلاء أحد الطرفين مقابل خفض الآخر، وهذه الفكرة متجذرة منذ الميتافيزيقا الغربية التي قامة على "حجب الآخر بشتى ذرائع اللوغوس وتحت مسوغات الوعي والعقل"[1]؛ إن تمكين فكرة الحضور المطلق وغرسها في اللاوعي، التي تفرض تبني هوية واحدة كونها النموذج والمثال. وهي كائنة بالأساس في حضور الأنا الملغية للغير والمُقْص من طرف الآخر بالمقابل. فعدم احترام مبدأ الاختلاف الذي يرسم ويحدد حدود الأنا من الآخر، ويشكل خصوصية كل طرف؛ كالمنشأ والرقعة الجغرافية والبعد الثقافي والاجتماعي، والديني والقيمي؛ أي المحيط الذي بذرت فيه ورافقها في مراحل ارتقائها والتقائها بأناها. والذي صهر ليشكل هوية كل طرف ويميزها عن غيرها. يضع الطرفان على طرفي النقيض، الذي يروم محو الطرف المقابل، فكل طرف يسعى إلى سحب الطرف الآخر نحوه، ليحتكر الوجود لذاته، على حساب تغييب الطرف الآخر والذوبان فيه، مما يضعهما في بوتقة صراع الوجود، والاستحواذ.



الشكل 02: صراع الهوية بين الأنا والآخر.

[1] - محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق،: 38.

يرسم لنا هذا المخطط التوضيحي مكمن الصراع بين الأنا العربي والآخر الغربي؛ الذي يدور حول الحفاظ على الخصائص والخصوصية المشيرة لأحدهما دون الآخر، والتي تمثلها الهوية. يضع واسيني في رواياته الثلاث الأنا العربية مقابل الآخر بمختلف أطيافه؛ فهو الأوروبي حينا، والإسرائيلي حينا آخر، أو الغربي بصفة أعم، وكذا الآخر المنشق منه، الحاكم، والإرهابي، وغيره. مبرزا حلقات الصراع المختلفة، التي تعمل كعنصر ضغط على الأنا، والذي يدفعها نحو عالم لا يؤمن بخصوصية الهوية والتفرد. والتي وتبرز أكثر في رواية العربي الأخير؛ التي تعد مضمارا مفتوحا على تحركات الآخر، وعلاقته السلبية والسامة مع الأنا العربي/آدم. يقول ليتر بروز، الجنرال الموكل على قلعة اميروبا، كاشفا مبدأ الآخر على اختلافه: "شعاري الذي أخذته عن غيري لأنه يعبر عن شيء حقيقي، العربي لا يصبح جيدا إلا بموته. كائن غريب متعلق حتى الموت بفضلات التاريخ ولا أعرف ماذا يجني من وراء ذلك. وهو يقتل نفسه بنفسه يحشرها في الموت"[1].

إن المبدأ الذي أقام عليه الآخر عالمه هو أن يكون بغض النظر عن الطرف الذي يقابله؛ محددا "الأنا" معيقا لوجوده الكامل، مما يضعها في خانة العدو الذي يجب زواله. فالمنطق الذي يستند عليه، هو أن العالم لا مكان فيه إلا للأقوياء، وبما أن الأنا ضعيفة ولا تملك القدرة على حماية نفسها، فهي لا تستحق أن تقف أو أن تكون ندا له، وتزاحمه في ملكه المطلق. لذا فعليها أن تنسحب من الحياة والأرض، التي يمتلكها الطرف الآخر القوي بأحقيته وقوته. على إثر ذلك انزوت الأنا العربية فاسحة للآخر المجال لإقامة قلعة "أميروبا"، وخلق مساحة وأرض دخيلة داخل الأرض العربية؛ هذه القلعة تمثل نسيجا شاذا، ونوعا من الاحتلال الذي يفرضه الآخر على البلاد العربية، مترجما الوصاية عليهم، والإقصاء المتعمد لهم. فلا مكان للضعيف ولا سيادة له، حتى على بيته وأرضه. تشربت الأنا هاته الفكرة عن نفسها، مقتنعة بعجزها عن حماية نفسه، مما جعلها تستسلم للآخر استلاما مطلقا، متبنيه قراراته بخصوصها، ومتقبلة حتى الموت المصدر لها من قبله.

[1]- ، واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 22 .

إن ما يحرك الآخر نحو الأنا مهما كان غطاؤه، ومسوغاته، في قراره طمع امتلاك ثروات الدول العربية، إنها الدجاجة التي تبيض نفطا وغازا، وأرضا تملك من الخيرات ما تعزز الآخر وتزيد قوته وسطوته. هذا ما يحرك أطماع الآخر نحوها، ولامتلاكها. لذا يعتبروجود الأنا العربية مصدر إزعاج لأنها تحول بين الآخر وبين هذه الثروات، لأجل ذلك اختلق مبررات شتى ليغطي توقه إلى إبادته، ونفيه من أرضه؛ متسترا على أفعاله بذريعة أن العربي هو مصدر الشر الأوحد، لذا وجب القضاء على مصدره - أرابيا- ليحل السلام في العالم، وهذا التصور هو ما يبرر كل عنف ضدها. يقول ليتل بروز: "كل حرب سببها آرابيا حتى وهي حطب مشتعل وغبار متناثر في الجبال ورمال الربع الخالي"[1].

إن اختزال الخطر في رقعة جغرافية، وأرض أرابيا بالتحديد، تحيل كل من يخرج منها على اختلاف مستوياته ومكانته الفكرية، إلى إرهابي. استثمر الآخر في زرع هذه الفكرة التي تمكنت من الذوات والأجناس على اختلاف مشاربهم، وحتى أن هذه الرؤية تسللت إلى ذهن العربي نفسه وتمكنت منه، منعكسة على رؤيتها لذاتها، والذوات التي يحيطون به، فينظر إليهم كمصدر خطر، مما فكك عرى المجتمع، وأذكت بسببها الصراعات الداخلية والحرب الأهلية، التي تحولت إلى نار تأكل الأرض والأنفس.

لبست الأنا ثوب العدو، فلم يعد يرى أناه إلا من خلال الرؤية التي تشربها من تصور ورؤية الآخر له. ورد في الرواية: "في أماكن كثيرة في بغداد وفي الصحراء، لم نجد شيئا سوى بشر يأكلون الفراغ والهواء إذا عثروا عليه، وقد سحبوا السكاكين في وجه بعضهم البعض وخطوا حدودا في رؤوسهم، الأكراد، الشيعة والسنة"[2]. إن التنوع العرقي أو الديني، شكل مصدرا للتنوع والثراء الثقافي، والفكري، مما سمح بخلق مجتمعا متكاملا ومتجانسا، متعايشا فيما بينه، إلى أن زرع في اللاوعي الأنا أفكار دخيلة، مفادها العداء لهذا التنوع الذي كان يميزها، غرس الكره في ذهنه للمختلف، فأثمر العنف. الذي جر الأنا نحو

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير ، ص: 240.
[2]- المصدر نفسه، ص: 404.

الحروب الطاحنة. هذه الحروب الوهمية التي أضرمت في ربوعه، جعل منه يبني جدارا عازلا بين أبناء المجتمع واللغة والدين الواحد، يبطن العداء بينهم.

الأنا ← صراع → الأنا

الشكل03: الأنا ضد نفسه.

يرسم ظاهر الخطاب صورة ذلك الضياع والتمزق بين أبناء الجلدة الواحدة، وينتقد التيه الذي أدخلت الأنا نفسها فيه بسبب التفرق والتشتت، الذي صيرها إلى دويلات متناحرة في قلب الأرض الواحدة. وإن كان ظاهره نقدا إلا أنه يغذي النسق المضمر، ويسمح لصفة الضعف من إحكام السيطرة أكثر على الخطاب التي تتسرب عبر اللاوعي الذات العربية وتكبيلها، مغلقة أمامها المنافذ لإيجاد نقطة الانفراج. بتوجيه نظرها نحو عدو مختلق، منشغلة به عن عدوها الحقيقي. ورد في الرواية: "البقية اليوم في آرابيا يتقاتلون على الماء والكلأ وبقايا النخيل المحروق، لسبب تافه، يسحبون السيف والسكاكين على بعضهم البعض، ويحرقون الدبابات المتبقية من الزمن الماضي من حروبهم، ويمحون آثارهم، منتصرين كانوا أو منهزمين"[1].

إن انشغال الأنا بحروب الداخلية الوهمية، ومختلقة من قبل الآخر، أدى إلى استنزافها، وإضعاف الأنا أكثر. إن انسلاخ الأنا عمن يقاسمها الأرض والجذور والقيم، ووضعه موضع العدو، سيرتد نحوها عنفا ودمارا بالضرورة، ويكون سببا في فنائه. في مقابل زيادة قوة الآخر وسلطته على أرضها. بدعوى أنه لم يعد قادرا على حفظ الأمن في أرضه، فأصبح مصدرا يصدر العنف والجريمة إلى العالم كله، والذي يصب كلها في بوتقة الإرهاب.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 15.

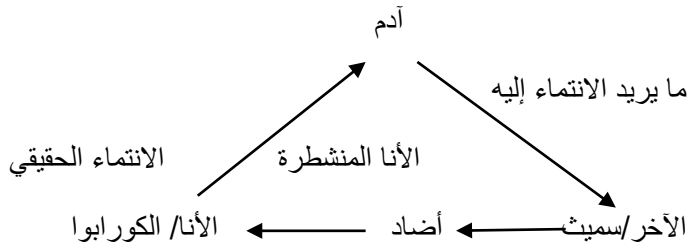
إلا أن فعل الإرهاب يتجاوز هذا التحديد التعسفي، الذي حصره الآخر، وكيفه ليكون فعلا دالا على جنس دون غيره. إن العربي هو إرهابي حيثما كان، وفي أي مكانة كان، دون النظر إلى الفعل في حد ذاته الذي هو أكبر من عرق ولغة ودين. إلا أن العالم جعلها تهمة أو صفة لصيقة بالعربي الذي يحمل في جيناته العنف، فهو الإرهابي حتى يثبت العكس. غرس هذا المفهوم في اللاوعي الجمعي والعالمي، أن الذنب أصل في الأنا العربية وليست البراءة؛ فهو المذنب الذي يحاول دوما إثبات براءته أمام نفسه أولا ثم الآخر.

لذا يتطرف آدم إلى حد انسلاخه من أصوله وتبرأ منها ومن البوتقة العامة التي تحيط بـ"الأنا" أي "نحن"/المجتمع، والانتساب إلى الآخر يقول أدم: "أقدّرك كثيرا يا سميث، وأثق فيك بشكل أعمى، لهذا وضعني أمام إشكال كبير. أحتاج إلى بعض الوقت. أشكرك بحب على وفائك وطيبتك الكبيرة وعلى أنك أخرجتني من العزلة العدمية التي قومتها حتى اللحظة بالرياضة والتقوقع داخل الذاكرة"[1]؛ إن الخوف المبطن الذي تحمله الذات العربية من وصمها بالإرهاب، لا تجد منفذا منه سوى تبرئها من أناها. ليتحول ذلك الرفض الداخلي للانتماء إلى نسق مضمر، ينسف كل سعي لمصالحة الأنا مع نفسها وهويتها. لذا اختار آدم دائرته وأصدقاءه من معسكر الآخر؛ فتحول معه سميث، المختلف عنه إلى ناصح وصديق مقرب، فيما استبعد صديقه الذي يشاركه جذوره " الكورابو"، الذي حدده الآخر كعدو له، من خلال سجنه داخل تهمة الإرهاب.

فكان رفض آدم لصديقه القديم "الكورابوا" هو رفض للانتماء أو أن تلحق به تهمة الإرهاب. الذي أصبح تهمة المعدة "للأنا". لذا لم يكف استبعاده من دائرته وانتمائه، بل تحول إلى آخر بالتبني وإظهار عداءه لصديقه "للكورابو". ويسلم من انتقال التهمة إليه. ورد في الرواية: "سأريحك. أنا هو الكورابو إذا همك الأمر أن تعرف. صديقك في جامعة بنسلفانية الذي حورب لأنه كان مسلما فقط (...) صديقك الذي فضل أن يبيع حياته للتنظيم، كما تتصور أنت وجماعتك.(...) أنت بعت نفسك للوحش الذي فيك وليس شيئا آخر. (...).

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 146

وأنا أحرر أرضا مقدسة من خبائث البشر وهم من وسخها. اسأل نفسك فقط سؤالا واحدا: من أين جاؤوا؟ ماذا يفعلون عندنا؟"[1]؛ فالإرهاب هو صياغة الآخر القوي وتهمته الجاهزة لوصم كل مقاومة، ووسيلته لحصر المطالب الإنسانية في تحرر الأنا من مستغلها، وفرض وجودها في أرضها. وتحت هذه الذريعة استغنى العربي عن المطالبة بحقوقه، حتى لا يصم بالإرهابي.



الشكل04: انشطار الأنا

يرسم المخطط انشطار آدم/ الذات العربية، بين ما ينتمي إليه حقيقة، شعبه الضعيف /الكورابوا، وبين ما يريد أن ينتمي إليه، أي المعسكر القوي الممثل في/ سميث. مما يخلق صراعا داخليا لديه؛ يطل الآخر من عمق الخطاب مشكلا نسقا مضمرا ينسف الوحدة الداخلية لآدم، ويحرمه من التوحد مع صورته الحقيقة؛ بين ما يريد الانتماء إليه، ومن هو حقيقة. وقف آدم وجها لوجه مع "أناه"، عندما صادفها في شخص الكورابو، الذي رفع القناع عن نفسه، ليضع آدم أمام صورته الحقيقية، ويعريه أمام نفسه وأفكاره، ويعيد ترتيبها على النحو الذي يخدمه ويحميه في مقابلة الآخر ورؤيته عنه.

العلاقة التي تربط الآخر بالأنا هي فرض سلطة وهيمنة واحتلال، بينما علاقة الأنا بالآخر هي علاقة صراع لأجل التحرر، وفرض وجود. إن هذه التعرية تضع الأنا/آدم، أماما مفهوم مناقض لما تشربه من فكر الآخر، فما يطلق عليه هذا الأخير إرهابا، هو في عرف الأنا رفضا للوصاية، ومقاومة، لأجل استرجاع أرض مسلوبة، وثروات منهوبة. هو

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 322

ما يعده الآخر تحديا له، وتهديدا لمصالحه، الأمر الذي يمنحه الحق في محاربته وإخضاعه بتهمة الإرهاب.

نجح الآخر في قلب مفاهيم الأنا؛ بدأ من خلط بين الأنا والآخر، من خلال تبني أفكار الآخر عنه، والذي جعله يضيع الحدود الفاصلة بينهما. وبين الإرهاب والمقاومة؛ فكست هذه الأخيرة لباس الإرهاب، أصبحت معها الأنا المقاومة منبوذة، حتى في محيطها وذوات تقاسي ما قسته. عالقة الأنا في تهمة الإرهاب، الذي أصبح فزاعة، تضمن إبقاء الأنا العربية راضخة ومستسلمة لسلطة الآخر، متبنية لرؤاهم. وثالث المفاهيم التي نجح الآخر في قلبها هي بين الاستعمار والمساعدة؛ حيث أضحى العدوان الذي يوجهه الآخر ضد الأنا وأرضه والتدخل السياسي وحتى العسكري في الأرض العربية، وسيلة بسط للأمن وحفظ السلام. ورد في الرواية: "قدموا طلبات عديدة قبل أن تتم الموافقة لهم للعبور نحو القبائل التي مازالت في المنطقة، وقد تم التعدي على وجودها. يصبح الناس شرسين في كل مكان عندما تسرق أرضهم ويقتل شعبهم. أي قوة يملكها هؤلاء الناس لتعريض حياتهم لمخاطر جمة في وضع لم يعد كما كان"[1].

عمل الآخر على قلب المفهوم بين العدو والصديق، أو الأنا والآخر؛ فغرس في اللاوعي الأنا فكرة أن الخطر مصدره أبناء جنسها. الأمر الذي جعلها تفقد الثقة فيمن حولها وفي نفسها. فيما اعتمد الآخر اللعب على حبلين الترهيب والترغيب، حيث يقدم نفسه كمنقذ للأنا من الدمار والموت الذي لحقها من أبناء الأرض نفسها، الأمر الذي يضع الأنا العربية في ارتباك وحيرة، وتقبل اليد الذي تمد له من قبل الآخر، الذي يملك القوة اللازمة لحمايتها، لذا عانق الآخر دون ريبة ولا توجس من غايته، وهدفه من التسلط على أرضه. من هنا أصبح العدو صديقا ومصدر لأمنها، فيما الصديق عدوا، فيركن للآخر ويتحول معه الأنا المنبوذ إلى آخر والآخر الغربي إلى أنا. الأمر الذي يجعلها سهلة الانجرار نحو أفكار الآخر ومكشوفة تماما دون مقاومة أمامه.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:170.

يتستر الآخر بثوب الإنسانية، يقدم نفسه في صورة البطل والحامي، أمام العالم وخاصة أمام الأنا العربية. يصبح بذلك رمزا للخير المطلق، فيما يحصر الشر في الأنا المقاومة والرافضة للاستعباد، تتقبل الأنا العربية تبعا لذلك هذا المفهوم عن نفسها، ناظرة لانتمائها كتهديد لوجودها. فتذعن كليا لحاميها، وتعادي من يعادي الآخر وتسالم من يسالمه. وعليه يحل الآخر محلهم في التفكير عنهم واختيار ما يلائمهم، ومقررا عنهم. ورد في الرواية: "الأب شارل دو فوكو (...) جاء نحو أرض عطشى من كل شيء، حتى من الحب، وأراد أن يفهمها ليدافع عنها باستقامة. تعلم اللغة الطوارقية، وترجم الإنجيل إليها، وغضب من ممارسات الجيش الفرنسي ضد السكان الفقراء"[1].

إن هذا القس الأب شارل دو فوكو [2]، القادم من معسكر الآخر محمل بقيمه وأفكاره المختلفة عن الأنا، متسترا تحت قناع إنساني، يخوله التواجد في قلب أرض الأنا. إنه رمز للسلام والإنسانية ، والقدوة التي تأخذ منه الأنا تصورها عن الخير، ومن يقدمه. فهو المثقف والإنساني والبطل المحمّل بكل القيم الإيجابية على خلاف الأنا المتشبعة بالقيم السلبية عن نفسها. على ضوء هذه الرؤية ستؤسس الأنا مستقبلها، مما سيحبسها في سجن الآخر، وقناعاته، فهو الذي يرسم له طريق الخروج من الخندق الذي حفره هو له؛ أي يخلق المشاكل وهو نفسه من يقترح الحلول لها بما تخدم مصالحه.

الأنا ←——— ائتلاف ———→ الآخر/ دو فكو

الشكل05: الأنا ومصالحتها مع الآخر.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:170.

[2]- شارل دو فوكو: (ولد 15 سبتمبر 1858م/1 ديسمبر 1916م) راهب وقسيس كاثوليكي فرنسي، عاش فترة من عمره بين الطوارق في الصحراء الكبرى جنوب الجزائر .اغتيل عام 1916 م خارج أبواب الحصن الذي بني له بحماية الطوارق في تمنغست، وقد اعتبرته الكنيسة الكاثوليكية شهيدا. أفكاره وكتاباته كان لها دور في تأسيس «أخوة يسوع الصغار» من بين كل الأبرشيات الدينية الأخرى. تم تأبينه في 13 نوفمبر عام 2005م من قبل البابا بندكت السادس عشر. (ينظر): ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، شارل دو فوكو - ويكيبيديا(wikipedia.org) ، 10أبريل 2023، الساعة 02:18، رفع يوم: 2023/07/11، الساعة: 10:43.

إن الفكرة التي يسير عليها الآخر أساسها ليس الإبادة المباشرة، بل إعادة هيكلة الفكر، ووعي الأنا العربية، بإفراغها من قيمها وتقديرها لذاتها، والانتقال بها من هويتها المعلومة إلى اللاهوية، ومن الانتماء إلى اللانتماء. مما يجعلها عدوا لنفسها، يقوم مقامه في عدائه لها وتدمير نفسها بنفسها دون أن يتكبد العناء. ولا يتأتى ذلك إلا باستهداف موارده المعرفية بشتى أنواعها، وتخصصاتها؛ من مدارس ووسائل الإعلام، وشحنها بكل ما هو ضد خصوصيتها. ورد في الرواية: "صحافتنا ومدارسنا تزرع الشوفينية والعقلية العسكرية والدوغمائية والتواطؤ والجهل. لا حدّ للتسلط التعسفي للحكومة الذي يبقى فريدا من نوعه في التاريخ (...) نقود بالسوط الجماهير المتعطشة نحو سعادة وهمية قريبة، وحدنا نعرف مآلاتها"[1].

إن التركيز على المجالات الفكرية والمصادر المعرفية يهدف في جوهره إلى إعادة هيكلة الخارطة الذهنية للأنا، وصناعة عدو آخر للأنا هو الأنا المثقفة. من خلال زرع الشك في جميع معارفه، وخصوصيته الثقافية والفكرية. الذي يجعله يقبل الوصاية الفكرية للآخر؛ مستقبلا بنهم كل ما يأتي منه دون تمحيص، مغيبا عقله، مما يسمح من تسلل عبرها إلى اللاوعي لديه منظومة قيم هدامة؛ كالتطرف والتعصب والانحراف، المكسوة بالجهل، المعمي ببريق الآخر الحضاري.

فكان التعليم والمنابر الفكرية سلاحهم في تعمق ونشر القيم الهدامة في اللاوعي الأنا العربية، والتي اعتمدت على تغييب العقل وإنتاج منظومة متهالكة من القيم الذاتية من تمزق وفقد الثقة في الذات والكفر بكل ما لديها مقابل ما لدى الآخر. الذي جعلها تعتقد النقص في نفسها، وتؤمن به، مما جعلها ترفض كل ما يأتي من محيطها الثقافي والمعرفي، ألخ. وقد قدم آدام أفضل نموذجا عن ذلك؛ فهذا العالم والفيزيائي رغم مكانته العلمية ومقدرته الفكرية إلا أنه في قرار نفسه لم يكن مكتفيا بها، يستلهم قيمه وأفكاره، والحلول لمشاكله من الآخر.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 9.

عندما تقع الأنا تحت تأثير المطلق للآخر، وتتبنى رؤيته وأفكاره، تصبح مجرد آلة بيده، تكتسي ثوبه، وتستعير سلاحه، الذي توجهه نحوها. ولا فرق في ذلك بين الأنا التي تعتبر ظاهريا واعية ومثقفة، أو عامة الشعب؛ فآدم لم يستطع أن ينئ بنفسه عن تأثير الآخر، وهو العالم والمخترع، حيث تشرب أفكار الآخر عنه، تبنى حلوله للقضاء على ما ينعته بالإرهاب والذي ما هو إلا مقاومة لأجل إحلال السلام. يقول آدم أمام البعثة العلمية. " المشكل الذي يطرح اليوم ليس علميا بقدر ما هو أخلاقي. نحن لا نقدم على إنجاز شيء يضر بالبشرية حتى الآن على الأقل وهذا الكلام أنا مسؤول عنه، لكن أمام البشرية تحديات خطيرة جدا. منها الإرهاب الذي اتسع وأصبح حقيقة موضوعية، وما يقوم به التنظيم في الدول الإسلامية وفي العالم يؤكد على ما أقوله"[1].

إن فكرة التنظيم ما هي سوى ذريعة يستعملها الآخر ليكسب نفسه الشرعية للتدخل في الدول التي يستهدفها، إنه نظام مختلق؛ يقزم من خلاله كل محاولة استرجاع الحقوق، وفرض الوجود، الذي يعد تحديا له وإعاقة لمصالحه، وكفيل بأن يؤكد على إثرها تهمة الإرهاب. تغاضى آدم عن هذه الحقيقة، مخرجا نفسه من دائرة الأنا العربية التي لا تعادل في فكره المنسل من فكر الآخر سوى الإرهاب، وألحق نفسه بنسيج الآخر، خوفا من الاستبعاد، وتبرأ جملة من انتمائه، لينخرط في بوتقته. وعليه أصبح الآخر في كل قسماته الفكرية؛ تبنى هدفهم في القضاء على الإرهاب الذي في عرفهم لا يعني سوى إزالة الأنا العربية من الوجود، ومزاحمتها على امتلاك الثروات.

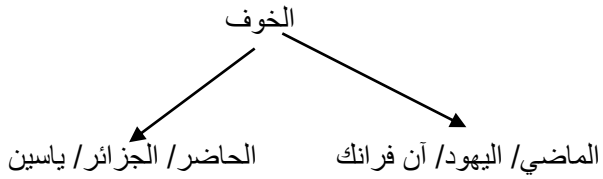
يطفو النسق المضمر من عمق النص المشحون بالقيم السلبية، والذي يعمق أصل مشكلة الأنا وتأزمها في تعاطيها مع نفسها والآخر، إنه الخوف المزروع في عمق الخطاب وداخل الأنا العربية المغروس في عمقها، يكبلها ويحول بينه وبين تحقيق مصالحة مع ذاته أولا ثم محيطه. فتمكن الخوف من النفس البشرية على اختلاف أعراقها وانتمائها

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:176.

الجغرافي والديني، يهدم كل محاولة في إقامة حوار سليم مع الطرف الآخر، حيث يغذي عدم الثقة والتوجس، والذي يؤدي دورا كبيرا في زعزعة البناء النفسي للآنا.

أما رواية الشرفات تأخذنا إلى رقعة جغرافية أكثر تحديدا، حيث تغوص في البناء النفسي للأنا الجزائرية، التي دخلت في نفق مظلم إبان العشرية السوداء، أو سنوات الجمر، على اختلاف مسمياتها، والتي تصب جميعها للدلالة على الحرب الأهلية التي وجد الجزائري نفسه في خضمها، هذا الحاضر الذي لا يختلف كثيرا عن ماضي اليهود. اللذان يصدران الخوف نفسه داخل النفس البشرية. مهما اختلف الشعب أو الرقعة الجغرافية والزمن. يقول: "مذكرات آن فرانك ملأت خلوتي طوال سنوات الظلام. كم نتشابه في الخوف ؟"[1]

يضع واسيني في رواية شرفات بحر الشمال، التاريخين على اختلاف زمانهما والرقعة الجغرافية والمتسبب فيها، في ميزان الضمير البشري، فما يتوارثه البشر من مغبات العنف، وتهديد وجود في كل زمان واحد؛ فليس هناك فرق بين الماضي الدامي الذي أوقعه الألمان على اليهود من خلال لهولوكوست، وما لاقاه الأنا/الشعب الجزائري، على يد الأنا نفسها، بتصدير الموت المجاني، في الطرقات، والمدارس، والمساجد، وغيرها.



الشكل06: الخوف وزعزعت البناء النفسي.

إن هذه المقابلة بين الماضي والحاضر؛ ماضي اليهود وحاضر الجزائر، على اختلاف زمانهما يلتقيان في التبعات نفسها، وتأثيرها على النفس البشرية، التي تفتقد على إثرها الإحساس بالأمان مما يخلق ذواتا مضطربة، تتعامل مع المحيط بريبة وشك. فتمكن الخوف في النفس البشرية كفيل بعزل الإنسان عن مجتمعه ومحيطه. يقول ياسين: " نفس

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال – رواية- دار الفضاء الحر، ط1: 2001، ص: 80.

الخوف الذي يتسرب من بين شقوق الحائط ومعابر البناية ومداري المياه التي نخشى أن يفاجئونا منها.(...) كنت أسمع أنفاس كل عائلة آن فرنك وهي تتقطع (...) الأنفاس تحبس نهائيا في حالة شبيهة بالموت. (...) فجأة يظهر في مخيلتها المتعبة الثمانية وهم يقادون ليلا من طرف الغيسطابو".[1]

إن التاريخ يعيد نفسه وبكل تفاصيله[2]، فلا فرق بين الماضي والحاضر، فلكل زمن بشاعته، والخوف الذي يزرعه في نفوس البشر، وإن اختلف المكان والزمان والمسبب فيه، إلا أن أثره على النفس البشرية واحد، فلا ينتج إلا ذواتا مشوهة. الفارق بينها يكون في درجة ونسبة التشوه الذي تحدثها فحسب؛ إن خوف ياسين من الموت على يد مجهول يتخفى تحت جناح الظلام إبان العشرية السوداء في الجزائر، لا يختلف عن خوف اليهود من الموت، ومحاولة آن فرنك وعائلتها النجاة من الجيش النازي، ولقد تشرب اليهود الرعب والخوف الذي صدر له.

معمل ظاهر الخطاب على رسم مقاومة الأنا العربية وسعيها للحصول على الأمان والثمن الذي دفعته للوصول إليه بالسماح بتدخل الآخر حينا، وتبني أفكاره وحلوله حينا آخر، وغيرها. إلا أنها لم تستطع الانفلات من النسق المضمر الذي يعتمل داخل الخطاب. فالخوف حال بينها وبين الوصول إلى الأمان المرجو، حيث أنتج ذاتا لا تؤمن بنفسها، وقدرتها على التغيير، فاقدة لتقدير الداخلي. وبالتالي استحقاق الوقوف أمام الآخر كذات مكافأة متشبعة بما لديها.

نسج ظاهر الخطاب معالم المحيط الذي ترعرعت فيه الأنا وكوّنها نفسيا وفكريا، ذلك المحيط الذي أفقدها أهم عناصر نمائها وبنائها السليم/ هو الأمان؛ تشبعت الأنا بالخوف، وترعرعت في كنفه، الذي جعلها مهتزة وهشة، رافضة للأوضاع والمحيط الذي

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص:112

[2] - " فقد بدأت موجة الاضطهاد الكبرى في شهري أكتوبر ونوفمبر من عام 1938، عندما قرر النازيون طرد اليهود نهائيا خارج حدود دولتهم. "في الساعة الخامسة من صبيحة يوم الجمعة 28 أكتوبر 1938، أوقظنا من نومنا وألقي القبض علينا ". (ينظر)، محمد فؤاد شكري، ألمانيا النازية – دراسة في التاريخ الأوروبي المعاصر (1939-1945)-، ص: من 185 وما بعدها.

أنشأها. هذا الرفض الذي لن يكون انتقائيا، بل سيكون رفضا عاما يطال قيمها وثوابتها وأفكارها وخصوصيتها وانتماءها وهويتها، إلخ. وهذا ما يجعلها سهلة الانقياد نحو الأمان الوهمي الذي يقدمه لها الآخر.

يتمركز الخوف في اللاوعي ويمتد من الخطاب إلى المتلقي، يقول ياسين وهو يفصح عن لواعجه: "كدت أصرخ في وجهي. ألم تتأكد بعد بأنك صرت في مدينة ليست فيها حاجة لسد نوافذك على الهواء؟"[1]؛ خلق الخوف من ياسين ذاتا منطوية على نفسها، منغلقة، متوجسة من كل من حولها، مهتزة ومضطربة ومرتابة. فهو غير متشبع بالأمان في منشئه، نتيجة للوضع الأمني الذي كانت تعيشه بلاده الجزائر إبان العشرية السوداء، أو سنوات الجمر، أو الدم.

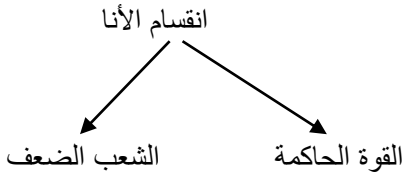
يخفي الموت في وجوه متعددة ومجهولة؛ يتعدد القاتل ويتلون، فمرة يكون السلطة وأخرى يتلبس بالدين، أو حتى شخص عشوائي مارا بالصدفة يتخفى تحت الظلام الدامس. فالموت لا يحتاج سببا يكفي أن تكون في الوقت والمكان غير المناسب، إنها الصدفة القاتلة، إن هذه الحالة الضبابية جعل من مقولة: "من يقتل من؟"؛ تغرس في ياسين/ اللاوعي الشعبي، أو الأنا الجزائرية. هذا تساؤل المحمل بالريبة، جعله يحول كل من يحيط به إلى عدو وإرهابي، يهدف للقضاء على وجوده. الأمر الذي أفقد ياسين الانتماء أولا للأشخاص ثم للأرض، فاتحا له آفاق على الآخر، دون قيد أو شرط، وانضمامه إلى نسيج أرض لم تألفه، غير أنها سمحت له بفتح النوافذ دون خوف، وحققت له الأمان. وعليه تبنت الأنا العربية مبدأ المفتقر، المحتاج إلى الآخر لإحلال الأمان، العاجزة عن تحقيقه لنفسها، وفي أرضها، دافعا إياها نحو شاطئ أو أرض الآخر الآمنة.

يتعدد الآخر ويتلون، بدءا من الآخر الغربي، أو الأجنبي المفارق تماما للأنا من حيث الجغرافيا والأصول والعادات واللغة والدين وغيرها، وصولا إلى الآخر الملتف بعباءتها، يشاركها الأرض والأصول واللغة والثقافة والدين إلخ. ولعل هذا الأخير أخطر ما

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 113.

تصادفه الأنا، حيث يكون العدو في ملامح الأنا نفسها، ورد في رواية العربي الأخير:" التنبيه والحذر من العدو الداخلي والخارجي الذي يستهدف اللحمة الوطنية.(...) والحيطة من عدو لا شكل ولا وجه له"[1] تفتح صفحات الرواية على الرقعة العربية، التي تعايش تصدعا في لحمتها جراء انقسام الأنا على نفسها، مكونة قيم تفاضلية بين أفرادها؛ حيث أضحت القوة فيها ميزة يتفاضل بها الممتلك عن المفتقر بين أفراد المجتمع الواحد.

يدخلنا واسيني في قلب أزمة الأنا العربية مع الآخر، الذي يتبنى في تحديدها مبدأ الاختلاف سواء المطلق أو الجزئي؛ الذي يكون فيه الأول مفارق مفارقة تامة للبناء النفسي والفكري والهوية والأرض للذات، أو المشارك للمحيط نفسه المشكل للأنا. فيعد الآخر بهذا التصور هو كل مختلفة عن الأنا فيزيولوجيا، أي كل من ليس أنا الفرد والشخص في حد ذاته يعد آخر. إلا أن تدخل النسق المضمر ينسخ هذا التصنيف، حيث يطفو نسق القوة كمحدد أساسي للآخر؛ والمميز له عن الأنا الغارقة في الضعف، فيكفي أن يكون ليشير إليها ويحددها، مغلقا كل السبل أمامها لتكون أو تحقق وجودها وتقف ندا أمام الآخر.



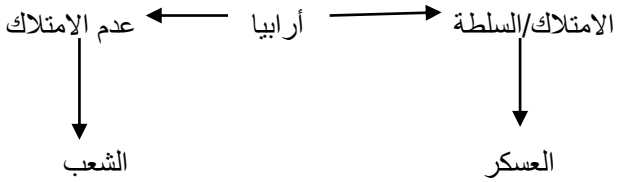
الشكل07: خروج الآخر من بيت الأنا.

نلاحظ من خلال المخطط تجسد السلطة والحاكم، في فرد منشق من البوتقة العامة للأنا المنقسمة عن نفسها فيتولد آخر؛ الذي يرتكز على امتلاك القوة والسلطة في تحديده. مما ينتج كفتين غير متوازيتين، بين الحاكم الممتلك، ونقيضه الشعب/ الأنا، الضعيف. مشكلا الآخر المنشق عن الأنا/ الداخلي أكثر خطورة عليها من الآخر المفارق تماما عنها أو الخارجي، لأنه يلبس لبوسها، يتخف خلف المسؤولية الموكلة إليه في تسيير وتنظيم حياة من يمثلهم والذي من المفترض أن يكون واحدا منهم وليس أعلى منهم ولا فوقهم، مما يتيح

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 310.

له دعم الأنا/الشعب، وتحسين أوضاعهم وحياتهم بما يتيح لهم الحضور. غير أنه الحاكم يستثمر كل ذلك في تقويض حركة الأنا، مما يشكل تهديدا لوجوده. ورد في الرواية:" المرض إذا انتشر في الجسم، من الجسم نفسه، فهو قاتل ومدمر"[1].

إن النظام في أرابيا شيد على مبدأ اللاحرية، فارضا مبدأ سيادة الفكر، والرأي الواحد الملغي للتعدد والاختلاف. إنه نظام استبدادي ودكتاتوري؛ حيث يصير فيه الحاكم عدو داخلي، يمعن في إضعاف الأنا داخليا، ويسهم في فنائها. فالسلطة تخول ممتلكها التصرف في ثروات الأرض، وفرض قوانين والنظام في الدولة التي يترأسها أو يكون حاكما عليها، بما يتيح له توفير حياة كريمة وآمنة لشعبه، بما يوفر له سبل النماء بشكل سوي، والتواجد كذات فاعلة في مجتمعه، إلا أنه على خلاف ذلك حول تلك السلطة إلى امتياز شخصي، فاستأثر بثروات الأرض، أدى إلى تعاظم قوته على حساب إضعاف الشعب، المقصى من حساباته.



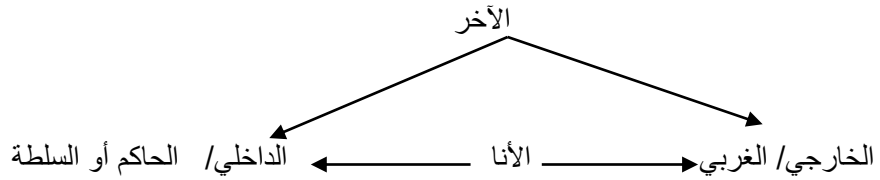
الشكل08: السلطة المستمدة من القوة

رسخ النظام الدكتاتوري مبدأ القوة كوسيلة وحيدة في تسيير أرابيا، مستندا على القوة التي يستمدها من الجيش، الذي يعد أول دروع الأنا/ الشعب وحاميها، غير أنه يحول دوره إلى حماية السلطة والحاكم، موجها قوته نحو الشعب البسيط، دون غيره، الذي حوله إلى شريكا في الحكم. عمل هذا النظام/ العسكري، في البلاد العربية على زرع الخوف داخل الأنا وتقويض حريتهم. ورد في الرواية:" لم يستطع آدم أن يكتم ضحكته الباطنية. تذكر كيف رأى على الشاشات الوطنية في آرابيا الغربية جنرالات أصبحوا بعدد

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 262 .

الجرذان(...) هل يعقل؟ جنرالات ميدان، يزن أكثر من قنطارين، بصدر خشن مثقل بميداليات الانتصارات حتى انحنى ظهره"[1].

كشف آدم عن الأنظمة المظلمة في أرابيا، التي عجزت عن إقامة حكم مدني، حر، فتحول العسكر الذي يفترض أن يكون حاميا لآرابيا، وشعبها الضعيف، إلى حاكم من خلف الستار، يتغذى على بطولات وهمية يصنعها لنفسه ليعزز سلطته على أبناء أرابيا. فهكذا أنظمة لا تقود بلدانها والأرض العربية برمتها إلا إلى الدمار والفناء. ونشر الخوف والارتياب في نسيج الأنا، مما يجعلها ذواتا متناحرة، فاقدة للثقة فيمن حوله أولا ثم في نفسه.



الشكل09: تمزق الأنا بين الآخر الخارجي والداخلي.

العلاقة بين الحاكم والأرض أو الأصح ثروات الأرض، قائمة بالأساس على الرغبة المحمومة في الامتلاك وإشباع غريزة البقاء، الذي فتح أمامه عالم لا يُقَام إلا على الانتهاك والاستحواذ، ينتج حاكما جشعا لا يكتفي بما نهب من ثروات أرضه، بل يمتد طمعه نحو الأرض التي تجاوره أو المحيط بها. مستثمرا القوة الوهمية التي تتغذى من خوف الأضعف منه، وتتعاظم في داخل المستحوذة عليه، والمخدوع ببريقها. مما دفع البلدان العربية لاستقواء بعضها على البعض، فتبتلع الدولة -الضعيفة – الدولة الأضعف منها، لتظهر قوتها المزعومة أمام نفسها أولا ثم الآخر الخارجي المتسلط عليها. ورد في الرواية: "حاكم أركا إحدى مقاطعات آرابيا الذي كان قد أعدم ببدائية وتوحش قبل سنوات. (...) صحيح أنه يشبهه في عظمة أي دكتاتور، فأعطى لنفسه الحق في احتلال أرض ليست له، مقاطعة كياتا التي هي جزء أيضا من آرابيا. (...) العظمة عندما تكون شبيهة بسلطان الله،

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 315.

تتحول إلى غباء يقيني، لا قوة تلجمها وتشرع لنفسها كل شيء.(...) يبدو أن الأوهام مع القوة، تصبح حقيقة"[1].

اجتمع على الأنا العربية/الشعب عدوان؛ خارجي وداخلي، عمل على تمزيق العالم العربي إلى دويلات متناحرة، بإضرام الحروب فيما بينها بتوجيه خارجي والتواطؤ الداخلي، الأمر الذي أضعف الأنا العربية، وقدرتها في حماية حدودها الذاتية والجغرافية. فالقوة التي يتسلح بها حكام الدول العربية، عملت على إيهامه أنه يمتلك قوة مطلقة، -فيما هو لا يعد أن يكون بيدق في يد الأقوى منه-، يعط الشرعية لوجوده، وقداسة لقراراته تشبه في إجباره سلطة الله، حيث فرضه على الشعب والمحيطين به من الدول، لأجل إعلاء حكمه واستمرار سلطانه وملكه. والذي ينتج حاكم مسخ، كل ما يعرفه عن الحكم هو التسلط والعنف. هكذا نظام يسحبنا نحو الخيوط التي نسجت الحاضر المعتم لآرابيا، وإدخالها في نفق مظلم.

لا يختلف الأمر عندما ننتقل إلى شرفات بحر الشمال؛ التي تتعمق في نسيج الأنا الداخلي الذي تحول جزءها المنشق عنها إلى آخر/ الداخلي، ووجهها عن ذاتها نحو الآخر/الخارجي، المفارق لها. شرع أمامها أبواب الموت المعنوي بالهجرة، حيث تحول عجزه إلى يأس من تحسن وضعه أو تحقيق شيء لنفسه في أرضه التي تنكرت له، وأعطت مفاتيحها للقوي ليحكمها. ورد في الرواية: "سنصل إلى زمن يتقاتل فيها المواطنون السعداء على قطرة ماء. سيهاجم الأقوياء والمسلحون على الآبار والسدود والمسابح لتقاسم ماءها واليائسون سينزلون إلى البحر، يشربون ماءه المالح وينتظرون بشغف، تحت قيض الشمس العسيرة، الموت الذي تأتي به الأمواج المتعاقبة"[2].

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 403.
[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 18.

إن غياب العدالة في تنظيم الشؤون الحياتية للأنا، أعادها إلى البدائية، تعتمد شريعة الغاب، بترسيخ مبدأ البقاء للأقوى، وكل شيء مباح في سبيل توفير موارد تضمن له الحياة والبقاء أطول فترة، إلى أن يصل الأقوى منه، فيلغيه، وهكذا. فلا يبقى أمام الأضعف إلا الاستسلام للموت على أرض لم تعد له، أو الهجرة، التي تبتلعه بأحلامه أو ما تبقى منها.

صبغة الإجبار هي خصيصة ثابتة في حكام البلاد العربية، الذي يحكم شعبه بالسوط؛ فطبيعة هذا الحكم سيعمل على استنزاف الأنا، وحجر حريتها وتكبيلها. إن غرس الروح الانهزامية غاية هكذا أنظمة حيث تسعى لإفراغ الذات العربية من طموحاتها، وقتل أحلامها، وطمس إرادتها، مما يخلق ذات ضعيفة عاجزة عن فرض القصاص على حكامها واستعادة حقوقهم، تصبح سهلة الانقياد وطيعة في يد حاكمها أو الأقوى منها مؤتمر بأمره. ورد في الرواية: "بلادنا الطيبة لا تتيح لنا عادة فرصا كبيرة للاختيار. هي تشبه أرضنا. تعطي وتمنع كما تشتهي عودتنا على النمطية وعلى قبول ما يُختار لنا"[1].

إن المحيط غير الحر الذي شكل الأنا، زرع فيها الخوف، والطاعة العمياء لكل مظهر للقوى. الذي جعلها سلبية في تعاطيها مع ذاتها ومحيطها. تشكل ياسين من تناقضات وسلبيات محيطه الذي جعل منه عاجزا ومغيبا فكريا عن إقامة حياة تناسبه، بالإضافة إلى الخيبات المتتالية التي غرست داخله، حطمت صورته الذاتية أمام نفسه، مما دفعه إلى البحث عن أرض تسمح له بالحضور. هجر ياسين أرضه نفسيا، قبل أن يهجرها جسديا، ويلقي بنفسه إلى شاطئ الآخر المفارق تماما لتكوين الأنا.

يعد واسيني فردا من بيت الأنا، من دائرتها الواسعة التي يترجمها "نحن"؛ يحمل هويتها، يشاركها الأرض، والجذور اللغوية، والدينية، والثقافية. غير أنه وهو يبحث عن تلك المساحة التي تكفل للأنا الحضور، لم يسلم من سلطة النسق عليه، فلم يستطع أن يتملص من عدم الرضى الذي يسكن الأنا، والذي يطفح من عمق الخطاب ويلقي بظلاله على كل جوانب الخطاب، ناسخا كل مساعي الأنا لتحقيق مصالحة مع من هي، أو من أي

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 27.

مكان هي- الجذور. ورد في الرواية :"هناك عطب كبير فينا نحن الذين نشتهي صناعة هذه المستحيلات. كل شيء يشبهنا حتى حداثتنا تحمل قدرا كبيرا من تخلفنا بعضنا يقفز إلى ما بعد الحداثة ولم يصفِّ حسابه مع حداثته الخاصة التي تسمح له بالذهاب إلى السهرات ومنع ابنته من رؤية صديقها أو زوجته من مرافقته عند الأصدقاء (...) ففي ذهابها سقوط كل ما ننشئه من مبررات وثوابت وهمية"[1].

يقدم الخطاب ياسين ظاهريا كذات باحثة عن الوجود في الساحة الفكرية، التي تتوسع باستمرار مقدمة بدائل أكثر تطورا ومرونة، مواكبة توق الذات الإنسانية للاستمرارية والتغير المستمر في الحياة. لأجل ذلك ينتقد ياسين الفكر الذي نشأ في رحابه، الذي يعتمد على تقزيم من حركة الأفراد وحرية اختيار نمط حياتهم، بالرغم من تغيير الأزمنة والنظم الفكرية والانتقال إلى عالم أكثر انفتاحا، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

رغم الانخراط في هذا المد ظاهريا إلا أن الأنا العربية عجزت عن تحويل الأفكار إلى أفعال، وتحرير الفكر من قيوده، فلايزال مكبلا ووفيا لقيمه الثابتة أو الوهمية كما صنفها. الأمر الذي خلق حداثة عرجاء. وعليه يقدم ياسين بديلا فكريا يمكن الأنا من الخروج من سجنها إلى عالم أكثر انفتاحا ومرونة – حسب رؤيته-؛ حيث يكون فيه المرء سيد قرارته وخياراته، ينسف فيه القيود البالية -القيم- ولعل الأنثى تنال النصيب الأكبر في التركيز عليه كذات تشتهي الانعتاق، لذا لا يفتأ واسيني من تقديمها ظاهريا كشريك، يحل في كل مكان يكون فيه الرجل، لتنخرط في عالم أكثر جرأة ومرونة. فالحداثة لا تمر إلا على جسد الأنثى ولا تتحقق إلا بتبنيها التحرر الذي ترسخت جذوره في العالم الغربي.

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 120-121.

إن واسيني وهو يبحث عن موقع للأنا داخل الحداثة وما بعدها، فاته أن استلهام الآخر والأخذ منه لا يعني الانسلاخ من الهوية، التي توقع الأنا في مأزق الوجود. فماذا سيبقى من خصوصية الأنا وهويتها إذا ما تحولت إلى نسخ كربونية عن الآخر، واستيراد فكره ، وثقافته والقيم الخاصة بها. إن " الهوية ليست سابقة لنا أو لاحقة بنا، لا بمعنى التقدم ولا بمعنى التأخر، بل هي علائقنا بالعالم وممارستنا لوجودنا بالانفتاح الدائم على كل الأبعاد والآفاق (...) وبصورة نخرج بها، في علاقاتنا بذواتنا وبالغير، مخرجا أكثر علما وثراء وقوة"[1]. فتمثل الهوية تنعكس على طرائق تعاملنا مع المحيط، ومصالحة مع الذات وثوابتها أولا. الذي يسمح لها بالانفتاح على عالم مختلف من منطلق المكتفي بنفسه، الطامع في الارتقاء بها والأخذ ما يثريها ويركز حضورها الفاعل، المعتمد على قيمه، وخصوصيته الفكرية، والثقافية، والدينية.

إن غرس فكرة إحلال قيم مناقضة، يعمل على إلغاء الأنا في مقابل الآخر أو يحولها إلى ظل له. الذي يوقعها في التباس الأنا بقناع الآخر أو باروكية الذات، فتصبح معها الغيرية الوجه الآخر من الهوية. مما يضع الأنا العربية في مأزق مع نفسها، أو مأزق اللاوجود. فالآخر هو: " مرآة تتكشف من خلالها أسطورة الهوية"[2]. إن انفتاح الأنا العاجزة عن فرض وجودها بهويتها المفارقة للآخر، في عالم مفتوح على القيم والقيم المضادة، تنعكس سلبا على قدرتها على الاختيار، وتعاملها مع نفسها ثم المحيط.

الذي يفرض عليها تشرب القيم المضادة الملغية لها، وغرسها في اللاوعي الذي يعمل على إلغاء هويتها مما جعلها تحمل بذور فنائها داخلها. يقول ياسين: "ما أصغر العالم. هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى مهاوي بحر الشمال البعيد"[3].إن الطريق الذي يسير من خلاله ياسين لأجل العثور على أناه الضائع، يبدأ أولا من نسيان من هو، لأجل خلق رابط وهمي مع الأرض الذي لجأ إليها والمفارقة له، فلم تشهد تكوينه النفسي ولا الفكري

[1]-علي حرب، الاستلاب والارتداد -الإسلام بين روجيه غارودي ونصر حامد أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1997، ص: 22.
[2]- محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة رهانات الذات الإنسانية، ص: 40.
[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 10.

والثقافي، على خلاف الأرض التي تكورت الهوية في رحابها، لينزلق في أول خطوات تفكك الهوية.

القيم هي اللباس الذي يغلف الذات، ويرسم ملامح الأنا الخاصة المشيرة إليها، والتي تحميها عند مقابلة الآخر. فيشير إليها تبعا لهذه القيم ككيان خاص ومستقل عنه. وتمكن الأنا بفضل تلك الحدود من الإشارة منها إلى الآخر، ثم منه تشير إلى ذاتها ككائن منفصل عنها. وبالتالي تعد القيم سياج يحمي الأنا من الذوبان في الآخر. هذه القيم التي تملص منها ياسين، بقوله :"الوسكي الساخن يرتق بعض الجروح الصعبة. الكأس الخامسة والنصف ليست كالسابعة، هي الحالة الفاصلة بين الضياع والوعي الملتبس بالحب".[1]

إن تشظي الذات بين نمطي الحياة الجزائرية والفرنسية، جعل الأنا تحمل القيم المضادة لها في داخلها، الذي ينسف تلك الوحدة والتكامل بين أجزاء الذات والخصائص المكونة للأنا أو المشيرة لها. فجعلها تضيع وتتشابك مع الآخر في ملامحه وقيمه، فحمل وشرب الويسكي أو الخمر في مجمله غريب على المجتمع المحافظ الذي نشأ فيه وتربى في ربوعه على دين يحرم ذلك الفعل. إننا ونحن نحاول القبض على الأنا نضيع في تحديدها وتخليصها من الآخر، والذي يدفع بالأنا نحو الاستلاب.

لقد اختار ياسين مغادرة رحاب الأنا على قارب الآخر، يضيف عليها اغترابا داخليا فوق الاغتراب الخارجي. يقول ياسين وهو يخاطب نفسه:" أيها الغريب في قلب غريب (...) السبل الممكنة توارت والليل صار فينا"[2].إن نسق العجز شكل سلطة يحكم كل تحركات الأنا، ويقيدها، في سعيها لتحقيق حضورها، قذف بها من اللاوجود المادي في أرضها، إلى اللاوجود المعنوي في أرض الآخر؛ ضيع ياسين الأنا في شطها، ليبحث عنها في شط الآخر، الذي لم يشهد تكوينها ولا يراعي خصوصيتها. مما جعل ياسين يفقد الرابط بينه وبين أرضه، ومحيطه الذي أنشأه فجعله منه ذاتا ضائعة، غير منتمية لجذورها. قائلا:

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 30.
[2]- المصدر نفسه، ص: 215.

"البس مليح لوجه الناس وكول الزبل فلن يراك أحد"[1].فتمكن العجز من ياسين انعكس على تقديره لذاته، ووسمه بالضعف والهشاشة الداخلية. مما غدى داخله مراقبة الآخر، وإعلاء قيمته، ورؤيته له أكثر من رؤيته هو لنفسه، إقرارا منه بأفضليته عليه، وأن تقييمه له أكثر قيمة من تقييمه هو لنفسه.

إن سقوط ياسين أمام نفسه/ الأنا أما نفسه جعله يعيش الشتات الداخلي، وتنافر أجزائه النفسية والفكرية المكونة له كهوية قارة، والذي يؤدي إلى نسف كل محاولة له لتحقيق وجوده. لذا تعتمد التحايل على واقعه وظروفه، بتلميع مظهره الذي هو موضع نظر الآخر، وغلق على داخلها المنهك، لأجل كسب احترام وهمي. إن هذا المنطق سيتمكن من اللاوعي ويجعل من رؤية الآخر هو المتحكم في مدى رضا أو سخط الأنا من نفسها. وينتقل من الآخر/ الناس في محيطه، أي الحلقة الداخلية، إلى الآخر البعيد الغربي، الحلقة الخارجية. مما تنتج أنا منزوية، متقوقعه على السلبية التي تسكن مضمرها، تحتضن هشاشتها وضعفها، ولا ترجو الانعتاق منه. إن نسق العجز متجذر في الأنا العربية، والذي ينسحب على تعاطي الأنا العربية مع الآخر، سواء الآخر المفارق تماما أو المنشق منها، والمنسل من نسيجها. إن تمكن العجز في الأنا يفقدها قدرة الاعتماد على نفسه وتقدير مكتسباته، الذي يغذي في داخلها حاجة للآخر.

كما يمتد عدم الرضى كنسق يكبل ياسين في إقامة حوار فكري مكافئ مع ما يقدمه الآخر كفكر وثقافة، الذي يفصح عن عدم اكتفائه بما لديه، رافضا لأناه بتصورها الآني، أو ما هي عليه؛ خصوصيتها الاجتماعية والثقافية واللغوية، والفكرية، التي تقدمها كمختلف، ووضعه في مقارنة مجحفة، يكسر فيه الرابط بين الأجزاء المكونة للأنا. غير مراع للاختلاف الطبيعي أو المناخ الاجتماعي. يعيد ياسين تشكيل الخارطة الفكرية والقيمية للأنا، ينسف ثوابتها، بخلق بدائل غريبة عنها.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 11.

يسعى واسيني من خلال ياسين إلى إعادة تشكيل الوعي الجمعي للأنا. وخلق هوية جديدة لها، تستلهم المعطيات الحداثية في تعاطيها مع نفسها ومحيطها، بما يتيح لها الوقوف أمام الآخر كند، وفاعل. إلا أن امتداد حبائل النسق المضمر المتشبع بفكر الآخر نحو الظاهر الخطاب ينسخ هذه الدعوة؛ إن استلهام القيم المضادة أو لا القيم، التي جلبتها هذه الأنظمة الفكرية دون إعمال الغربلة، ينعكس سلبا على البناء النفسي والفكري للأنا العربية، وتعاطيها مع نفسها ومحيطها الداخلي والخارجي. كما أن النقد اللاذع الذي وجهه إلى النظم الاجتماعية أو القيم المنظمة للحياة والعلاقات بين الأفراد، والتي تعد قانونا يحافظ على البناء المجتمعي بدأ من الأسرة، والتي تغذي فكرة المراقبة والوصاية الأسرية، التي تحمي من الانزلاق نحو التهتك والانحلال الأخلاقي.

إن الانفتاح الذي فرضته العولمة وضعت الذات في مأزق؛ حيث أصبح الاكتفاء الذاتي مجرد وهم أمام الانفتاح التام على عوالم متناقضة، مما جعلها تقف أمم محاكمة ذاتية، أو بمعنى آخر تمر بمرحلة من الاضطراب، وعدم الاستقرار الداخلي، إثر زعزعة مبانيها الداخلية. وهذا ما نشهده عبر شخصية أدم في رواية العربي الأخير، الذي يمثل نهاية سلالة وعرق وثقافة، إنه كشف اللثام وتعرية لثقافة وعصر، بات لا يهتف إلا بوجه، وفكر، وثقافة، واحدة. إنه زمن الآخر الذي أقام العالم على مبدأ الإقصاء المتعمد. ورد في الرواية: " آدم المسكين لا يعرف أن عصرا انتهى، وحلّ زمن آخر"[1].

تأسس العالم الحديث على مبدأ نسف الاختلاف، وتضييع الحدود بين الذوات، والثقافات، والرقعة الجغرافية، وغيرها. جاعلا من العالم قرية واحدة، ومن الإنسان شخصا واحدا، ملغيا الحدود الطبيعية والثقافية بين الأنا والآخر. فأصبح لا يرى انعكاس وجه واحد. فزمن آدم/ الأنا العربية انتهى، وحل محله زمن الآخر/ الغربي. فانزلقت الأنا نحو شروط الآخر، مضيعة ملامحها، مما جعلها تعيش صدمة جراء انهيار عالمها الداخلي، وغياب تلك الصورة الواضحة التي يجب أن تكون لها عن نفسها. ومن هنا تبرز إشكالية الأنا، التي

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:15.

حرمت من تقديم تجربتها الخاصة التي تفصح فيها عن مكنوناتها ورغباتها، فتشابكت بالآخر، جراء عجزها عن ضبط المسافة بينها وبينه ، فتداخلت به. الأمر الذي خلق ذواتا متشظية، عززها منطلق عدم الاكتفاء.

إن الاختلاف الثقافي ليس عيبا يجب أن يستر، أو مدعى التخلص منه، لأجل مماثلة الآخر في أسلوب حياته ونمطه وفكره، ليحوز الجدارة لمخاطبته، بل إن: "وضع فواصل رمزية بين الثقافات بهدف تفاعلها الخلاق، وليس إذعان بعضها لبعض، هو السبيل الذي يفضي إلى نوع من الاختلاف الثقافي بدل المطابقة الثقافية. وليس المقصود بالاختلاف هنا، الدعوة إلى القطيعة مع الآخر، واختزاله إلى مكون هامشي، ذلك أن القطيعة لن تحقق إلا العزلة والانغلاق"[1].

الاختلاف في عينه ليس مقصدا، بقدر ما هو ضرورة، وحالة طبيعية، لأجل رسم أبعاد الأشياء ومنحها سماتها الخاصة، التي تفرق على إثرها بينها وبين شيء آخر، أو أحد آخر. إن السمات الجسمانية كالطول والعرض ولون الشعر والعينين سمات خاصة؛ بحيث يكون طول أحدهم وقصر الآخر، ولون الشعر والعينين المختلفة، إلخ. ليست عيبا أو شيئا يخبأ أو مدعى الاستحياء منه. إنها نفسها اختلاف الثقافة واللغة والدين، إلخ. فهي ليست وسيلة للتمايز، أو إظهار التفوق، بقدر ما هي مجموعة الخصائص التي تفرق الأنا من الآخر، وتجعل من "أنا، أنا" ومن "الآخر، آخر".

فالسعي لإذابة الحدود الثقافية، وإلغاء الاختلاف لا يسمح بتشكل الذات على نحو سليم ومتفاعل ومتطور. لذا " يوجب تنمية عوامل اختلاف جوهرية واعية وجديدة تعمل على تغذية الذات الثقافية بطابعها المنشغل بوقائعه وموضوعاته المتصلة بالبعد التاريخي لتلك الذات، و(...) الدخول في حوار متكافئ مع الآخر، ومساءلته معرفيا ومنهجيا بغرض

[1]- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكوين والتمركز حول الذات-، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، ط1، ص:5

الإفادة منه، وليس الامتثال له. بما يحول ثقافة الآخر إلى مكون فاعل وليس إلى مكون مهيمن."[1]

ما يحكم الوجود الإنساني هو التعددية واللامحدودية، أي الاعتراف بالمختلف مع يقين بالأنا. لذا يكون الاختلاف مشروط بالوعي، ودعوة واعية للهوية للتعرف على الغيرية، فهذا التشابك هو الذي يحكم العلاقة بين الأنا والآخر. فلا سبيل للفصل بينهما فالأنا مضمار لحضور الشريك أو الند أو العدو، وهو ما يرسم حركة الواقع ويعطي للحياة ماهيتها، ويمكنها من التفاعل مع الآخر. لذا يستوجب على الأنا الحفاظ على مسافة الأمان والتي تضمنها مجموعة القيم الثابتة والركائز التي تقف عليها، ومن خلالها تستطيع الإشارة منها إلى الآخر، ولا تنزلق نحوه، والذي يقعها في فخ الاستلاب.

[1]- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكوين والتمركز حول الذات-، ص: 06.

ثالثا- الاستلاب:

يعد مفهوم الاستلاب[1]من أكثر المفاهيم استعمالا وتداولا في الخطاب المعاصر، وبخاصة في الخطاب العربي، والذي يوظف لأجل توصيف علاقة المثاقفة الواصلة بينها وبين الغرب، في جانبها غير المتوازن. هذه العلاقة التي يحكمها التفاضل واللامساواة في فكر الأنا العربية والآخر الغربي على حد سواء؛ ففي حين يقدم الأول نفسه كمتأثر يكون الثاني مؤثرا، ومتفردا، مستأثرا بهذه الخصيصة في شتى المجالات. وبالأخص في البعدين الثقافي والفكري، حاملا نوعا من السحر، الذي يغطي على هوية الأنا ورؤيتها لذاتها والآخر.

إن مفهوم الاستلاب كجل المصطلحات المعاصرة يلفه نوعا من ضبابية المعنى وتشعبها أو تنوع المفهوم؛ يذهب الفيلسوف الفرنسي بول ريكور، في مقالته عن الاستلاب في "الموسوعة الشاملة"(Encyclopedia Universalis) ، إلى حد وصف اللفظ بأنه كيان "مريض"، محددا علة مرضه فيما يسميه بـ"الإثقال السيمانطيقي (surcharge semantique)"؛ بمعنى أنه مثقل بالمعاني والدلالات إلى درجة أن أصبح يعني كل شيء، حتى كاد لا يعني شيئا. يقرر ريكور علاج هذا المفهوم المريض من أدوائه العديدة المتراكمة، بدل قتله[2]. لا يأخذنا الاستلاب إلى جانب القوي المؤثر والمسيطر ثقافيا، بقدر ما

---

[1]- هناك من يضعوا الاستلاب والاغتراب موضع الشيء نفسه، فقد اكتسب حق الوجود الفكري منذ أواخر القرن الثامن عشر ولا يزالوا إلى يومنا هذا بين المفاهيم الفكرية البارزة في الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما في علم الاجتماع وعلم النفس. فقد اعتمد مفهوم الاستلاب على جذوره الكلاسيكية والتي تبلغ ذروتها عندها هيغل، وتكتمل في بعدها العقلاني والنقد عند فويرباخ-ماركس، لتشكل المحاضرة الأولى يتخمر مفهوم الاستلاب. (التوسع ينظر): فالح عبد الجبار، الاستلاب -هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس- دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1: كانون الثاني 2018، ص: 11 وما بعدها.

[2]- وفي سياق استحضاره لهؤلاء المؤسسين، يقدم ريكور ملحوظة مفادها أن لفظ الاستلاب كان محدد الدلالة قبل جون جاك روسو، وهو بذلك يشير إلى وضعية اللفظ في اللسان اللاتيني، حيث كان المجال التداولي للمفهوم يكاد ينحصر في المجال القانوني كدال على انتقال الملكية الخاصة سواء بالشراء أو بالعطاء. لكن ابتداء من نظرية "العقد الاجتماعي" لروسو سيتم تحويل اللفظ إلى حقل التداول السياسي. ومنذ هذا التحويل سيبدأ التراكم الدلالي لمعانيه.ويشير ريكور إلى أن هذا الاستعمال السياسي للفظ الاستلاب عند جون جاك روسو يجد ارتكازه في فلسفة توماس هوبز في كتابه الأشهر "التنين."صحيح أن هوبز لم يستعمل لفظ الاستلاب، لكن ثمة معنى في كتابه هو ما سيتم استثماره من قبل روسو والدلالة عليه بلفظ الاستلاب. هذا المعنى برز عند هوبز عند حديثه عن لحظة الانتقال من حالة الطبيعة إلى حالة الثقافة(المدنية)، بوصفها انتقالا من العيش وفق قانون الغاب والحرب والأمن، إلى العيش تحت سلطة سياسية تضمن الأمن.ولم تتحقق هذه النقلة في الحياة البشرية إلا عندما تنازل الفرد عن قسط من حريته لسلطة الحاكم. وهذا التنازل هو ما سيسميه روسو

يمعن في المريض؛ أي يركز في البنية الفكرية والنفسية للمتأثر والضعيف، والعوامل التي جعلته منه ذاتا سلبية، والتي تتغذى من ورؤيتها الدونية لنفسها.

يتعمق ابن خلدون في نفسية المستلب من خلال افتتاحية باب من أبواب كتابه حين يقول: "المغلوب مولعٌ أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده"[1]؛ عبر ابن خلدون عن حالة الانسحاق الداخلية التي يعيشها المغلوب. وصورة الكمال التي يطبعه فيمن هو أقوى منه، الذي يكبله ويجره خلفه، منفلتة من إدراكه، متمكنا وراسخا في اللاشعور المغلوب.

لذا ينطق الاستلاب أولا من داخل غير مشبع بما لديه، ذاتا مغلوبة ليست أمام الآخر بقدر ما هي مغلوبة أمام نفسها، فتتحول من خلال ذلك إلى ظل للآخر، لا وجود لها إلا من خلاله. أشار إلى ذلك واسيني في روايته العربي الأخير، عندما حاول أن يقرأ الذات العربية ويتعمق في فكرها وعالمها الداخلي، ليرسم على ضوء ذلك واقعها. يقول:" مشكلة العربي أنك أينما وضعته سيمكث في ظله الأول"[2].

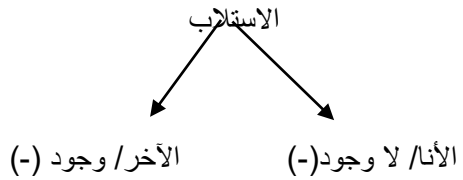
إن مأزق وجود الأنا العربية تتلخص في فكرة "الظل"، حيث يظل يرافقها حيثما ذهبت وهو لعنتها، فلم تستطع تحقيق وجودا ماديا مهما سعت لأنها مكبلة داخليا، فلا تفتأ العودة إلى حالة الضبابية، وكونها امتدادا لحضور الآخر، وانعكاسه. محولا معها ذلك الآخر إلى نجمة بعيدة، يجب عليه أن يمد عنقه نحو السماء، رافعا بصره نحوه ليتمتع بضيائه الاستثنائي. ففي حين يسبح الآخر الغالب في فضاء مفتوح الذي هو السماء، يركن العربي إلى الأرض الثابتة، فيعمى حتى عن النظر نحوه ورؤية نفسه. يمثل الآخر بذلك عقد

بالاستلاب، جاعلا منه أساس تكوين السلطة السياسية، وإن اختلف مع هوبز اختلافا شديدا في تحديده الاستبدادي لطبيعة العقد الاجتماعي السياسي. (ينظر).الطيب بوعزة، الاستلاب مفهوم ملتبس تاريخية دلالة مفهوم الاستلاب، مقالة إلكترونية: (post2modernisme.blogspot.com) ، رفع يوم: 04/02/2023، الساعة: 58: 14.

[1]- ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون – العبر وديون المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، تحقيق: ابو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الاردن الفصل الثالث والعشرون، ص: 77

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 23.

داخلية للأنا، والمسؤولة عن نقل إحساس دونيته وعدم استحقاقه بمقابل الهيمنة والقوة والكمال للآخر



الشكل01: منطق الاستلاب

إن العلاقة المفتوحة مع الآخر دون قيد ولا شرط، تضع الأنا في مأزق مع هويتها، لذا يمكن: " إعطاء مبدأ الهوية الصيغة التالية: أ هي أ، وهذه الصيغة لا تقول فقط إن كل "أ" هو، هو، بل إن كل "أ" متطابق مع ذاته"[1]. لذا يكون جوهر الأنا/ أ، ثابت ومطابقة لماهيتها، يشير إليها هي بالتحديد دون غيرها. إلا أن عند إلحاق بمعادلة الهوية طرفا ثانيا، "ب"/ الآخر، يصير "أ" أمام امتحان وجود الهوية من اللاهوية. فعندما يحافظ كلا الطرفين على المسافة بينهما، بما يحفظ الجوهر والخصوصية، نكون أمام علاقة صحية، بين "أ" و "ب" أي الأنا والآخر، بحضور كل منهما في حيزه وبخصوصيته، وأي اختلال في المسافة بينهما؛ أي ضمور المسافة بين "أ" و "ب"، فيصبح أ = ب؛ نكون أمام تلاشي الخصائص الثابتة وزوالها أمام "ب"، فيصير الأنا آخر في كل ملامحها الفكرية والثقافية والقيمية وغيرها، تقزم معها توابتها وخصائصها المشيرة إليها، وتتلاشى. والذي يثمر ضعف في تحديد ماهيتها وهويتها التي تتشاكل داخليا مع الآخر، فيقع أ/ الأنا، في مأزق الهوية وزوال الخصوصية والذي يسحبه نحو فخ الاستلاب -.

[1]-(ينظر) مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف/ بيروت، منشورات الاختلاف/الجزائر، ص: 30 وما بعدها.

من أجل ذلك يعرف الاستلاب بأنه: "حالة انبهار انسحاقيه، تحت ظروف خارجية عن الإرادة، الانقطاع عن الانتماء للذات والشيء القهري"[1]؛ أي انزلاق "أ" نحو "ب"؛ أي الأنا نحو الآخر. الذي يبرز سطوة الآخر على الأنا، وإذعان هذا الأخير لكل ما يأتي منه، مستقبلا كل ما يصدر عنه بحالة من الدهشة والإعجاب المطلق، المتفرد والمتعالي، كقيمة ثقافية ليس لها مثيل ولا ند. الأمر الذي يعطل معه وعيه في إعمال الغربلة الثقافية، وتحقيق حضوره الثقافي القائم على هويته، مما يجعله يقبع في ظل ثقافة الآخر، فاتحا لها بابا واسعا نحو الاستلاب.

إن الاستلاب ظاهرة ثقافية أو لنقل حالة مركبة بين الأنا والآخر؛ وهذا ما تطرق إليه مالك بن نبي في نظريته حول قابلية الاستعمار، والفكر الذي يرسخ جذوره في البنية النفسية والفكرية والثقافية في المستعمر، يقول مالك بن نبي: "أخرجوا المستعمر من أنفسكم يخرج من أرضكم"[2]؛ يشير مالك بن نبي إلى أن الاستقلال أو الحرية المزعومة التي نالتها الشعوب المستعمرة، إنما هي حرية جزئية؛ حررت الأجساد فيما ظلت العقول تحت وطأة ما تشربته من مستعمرها، وتتناسل تحتها أفكار مغيرة النسيج الفكري للمُستعمَر. محققا تأثيرا شبه مطلق في توجيه رؤيته لنفسه وللعالم، الذي تركه خاضعا لسحره، والوقع تحت الأسر من كل الجوانب.

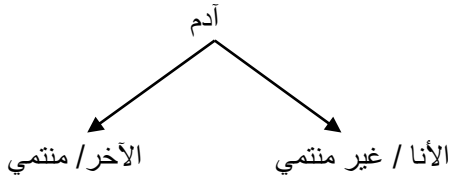
تشكل تلك الأفكار الماضوية قيدا غير مرئي، وولاء ضمنيا للأنا العربية نحو الآخر/ مستعمرها، مما جعل حريته أو استقلاله ناقصا وغير كامل. لأجل ذلك يؤكد بن نبي على أن الحرية تبدأ من داخل الذات، أو لنقل إنها رغبة داخلية لذوات في انعتاق من الحبائل والقيود العقلية للمستعمر، وتبعيتها له، والتي تنسحب بدورها وكنتيجة حتمية على تحرير الأرض والأفراد، استقلالا تاما.

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 113

[2] ـ مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، شروط النهضة، (ت): عبد الصبور شاهين، عمر كامل مسقاوي، دار الفكر، دمشق، 1406هـ /1986م، ص: 130.

فالذات القاصرة عن إعمال العقل، أو التي لا تمتلك قدرا كبيرا منه، معرض للوقوع في شرك الاستلاب، وأسره. لذا يعرف الاستلاب بـ:"أنه وقوع الكائن العاقل، المتوسط أو لنقل محدود التفكير، والمتفاعل مع محيطه بالضرورة، الواقع تحت سلطة المُستعمر"[1]؛ يشكل ضعف العقل ميدان ممهدا للاستعمار، فهو عير مسيج ومحمي بأفكاره الخاصة، من الانبهار بنمط الآخر، وأسلوب تلوينه لحياته، وعالمه. فيتحول معه هذا الأخير إلى مؤثر، ويعد بمثابة الرأس الموجه للجسم، يطلق العنان لفكره، لتتلقفه ذوات لا تؤمن بكفاءتها العقلية غير راضية بحياتها وعالمها. إلا أن هذه الدعوة ينقصها بعضا من الدقة، بالرغم من اشتراط محدودية العقل؛ أي "المتوسط ومحدود التفكير" للوقوع في الاستلاب، إلا أن هذا الأخير أكثر مخاتلة ودقة، حيث ينسل إلى العقل بغض النظر عن قوته وحصانته ظاهريا. فآدم وهو المخترع والمفكر لم ينجو من شرَكه، لذا فإن الاستلاب يكون أكثر خطورة عندما يسحب من يعتقد في نفسه أنه يملك العقل والوعي التام الذي يحميه منه.



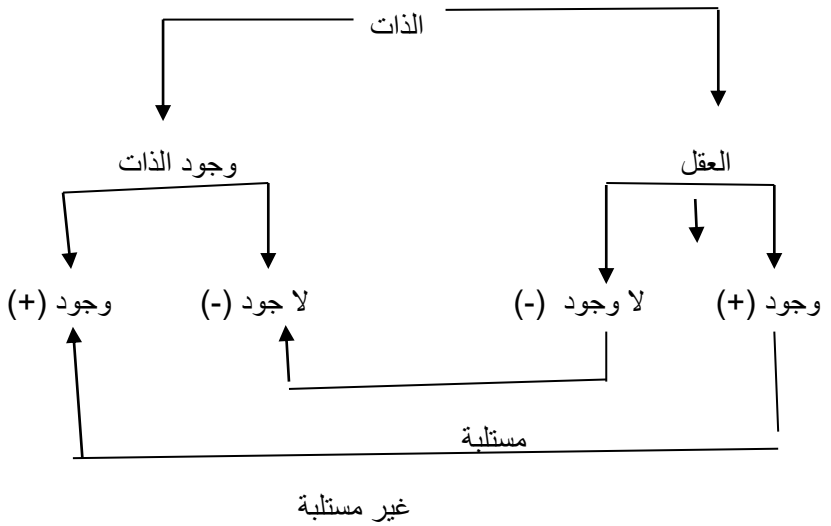
الشكل02: تمزق آدم بين الأنا والآخر

يوضح المخطط تمزق أدم بين الأنا والآخر؛ الأمر الذي يدفعه نحو الوقوع في شرك الاستلاب؛ وذلك بسبب تأثير مجموعة الأفكار الدخيلة، والسامة التي تفكك عراه الداخلية العقلية والنفسية. التي تسم نظرته بالسلبية نحو ذاته أولا ثم المحيط الذي شكله. ورد في الرواية: "أنت ابننا ولا يمكن أن نعامل عالم محترم مثلك بطريقة غير محترمة (...). الخشونة التي تستعمل كثيرا ما يكون مبررها الوحيد هو الإصرار على تنفيذ الأوامر

[1]- (ينظر): مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، ص: 145 وما بعدها.

والمحافظة على حياة من يوضع تحت مسؤوليتنا. (...) أمريكا تعبت كثيرا لتكوينك لهذا من واجبنا حمايتك"[1].

إن تأثير الآخر العقلي يجعل الأنا/ آدم، خاضعا، لتبني كل ما يأتيها من الآخر دون غربلة ولا مساءلة، مطيعا طاعة عمياء. متقبلا لما يقدمه الآخر من إغراءات، والتي تكفل تبعيته أو خضوعه المطلق للتوجيه العقلي لأمريكا/ الآخر. هذه الوصايا الفكرية يسترها الآخر تحت مسميات شتى ومختلفة، وتصب في مجملها ضمن الإحساس المبطن للأنا بعدم اكتفائها بنفسها، مما يجعله رافض لكل ما لديها، فتنكر لأرضها وأصلها. فرغم مكانة آدم الفكرية لايزال محتاجا أن يكون تحت التوجيه الفكري الآخر/الأمريكي وتحت تأثيره العقلي والذي عمل على إعادة هيكلة فكر الأنا بما يخدم مصالحها وأهدافها.



الشكل 03: الذات بين الوجود ولا وجود

نلاحظ من خلال الجدول ومما سبق أن أول ما ينزلق نحو الاستلاب هو العقل؛ الذي يحدد وجود الذات من عدمه، وجودا فعليا متنصلا من أي تأثير سلبي، ويكفل له القدرة التامة أو الحرية المطلقة في تبني منطقه ورؤيته في الحياة، والتي يترجمها عبر الأفعال. فالوجود الفعلي يحدده أو يقاس بمدى حضور العقل واستقلاله، وهذا ما تأكد عليه أحد أكثر

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:101

المقولات شهرة " أنا أفكر إذا أنا موجود"؛ ف "الأنا" عبر مفهوم الكوجيتو الديكارتي هي كناية عن عملية وجود عبر التفكير، فالمسار الذي يشير إليه -الأنا-، محققة وجودها ضمن الحلقة المثقلة بالغيرية هو من خلال قدرتها على إعمال التفكير بحرية، مما يحقق للذات وجودها دون الخضوع لتأثير الآخر ووصايته الفكرية.

بالتالي يمكن القول بأن الاستلاب هو القبول الطوعي أو الإجباري للأنا أن تعيش في كنف الآخر، ليس من منطلق اعتقاده بقدرة الآخر، بقدر ما هي يقينا تاما بضعفها وانسحاقها الداخلي أمامه. والذي يوهمه أن الآخر هو بوابته للوجود، ولا يكون إلا من خلاله. ولأجل ذلك عليه أن ينتمي لمعسكر الآخر وعالمه. ورد في الرواية: "يتوقف آدم قليلا عند معبر شرطة الحدود، يخرج جوازه الأمريكي. يقرأ ما هو مكتوب على اللوح الضوئي. جهة الأوربيين والفرنسيين، وكل الجهات الأخرى، المخصصة لبقية الجنسيات".[1]

يحدد آدم انتماءه، من خلال تحديد الهوية التي يشير إلى نفسه من خلالها، أو يقدم نفسه للآخرين عن طريقها. متدثرا بدثاره، وما الجواز الأمريكي الذي يحمله إلا إعلانا منه عن هويته التي تشبع غايته في الوجود. فتلبس الأنا لباس الآخر، ثقافته، رؤيته، قيمه ومنطقه وسياساته. إلخ. من خلال ذلك يرسم آدم ملامح الشخصية للعربي المستلب، الذي يكد ليجمع شتات هويته بشروط الآخر وقوانينه، الذي يفتح سراديب تشتت الأنا، وتخبطها لتحقق وجودها، بين هوية حقيقية مرفوضة وأخرى مكتسبة.

رغم أن الوجود الفكري هو شرط للوجود الفعلي للذات، إلا أن آدم وهو يسعى لتحقيق وجوده وحضوره في العالم، كمفكر وباحث ومخترع، فارا من بين جدران العزلة والغياب، الذي فرض عليه من خلال جذوره العربية، غير أنه يفقد سبيله لذلك، بمفارقته عقله واستعارة عقل الآخر، وتبني نظرته للحقائق وكذا نفسه. يصرح بذلك فيقول: "أحتاج أن ألبس العقل لأراك قليلا في ألم عزلتك، أن أتلون بك، فقط لأكون أقرب لك من أنفاسك،

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص:.216

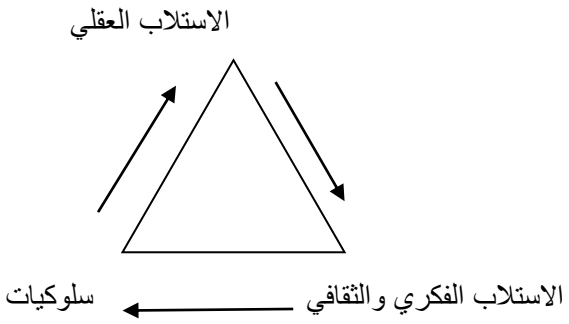
ولا ألوم نفسي أني ضيعتك في غابة الخوف وبقيت بلا دليل"؛[1] يصل آدم إلى لحظة الحقيقة وانكشاف الغمامة عن بصره وفك القيود عن عقله، في لحظة مكاشفة مع نفسه. يعود عبره نحو جذوره والطريق الصحيحة الموصل إليه، والذي فوت انطلاقته وبدايته الصحيحة. محددا زلته وقصوره وهو مفارقة عقله وتلبس بعقل الآخر الذي حوله عن "أناه" إلى "آخر"، فصار ذات مركبة، أنا مسجونة داخل الآخر.

إن لحظة المصارحة التي عاشها ولو للحظات، وإحصاء الخسائر التي تكبدها عندما انتمى إلى غير هويته التي تربطه بجذوره وأجداده. أيقظت فيه الخوف الذي تشربه من محيطه من البقاء على حواف الحياة وعدم المشاركة فيها كفرد فاعل، والذي دفعه نحو الاستلاب. فالخوف كان سببا في خلق عقدة عدم الاكتفاء لدى آدم، فجعلته هشا، مشتتا، ضعيفا، طيعا، راضيا أن يكون ظلا للآخر القوي، الذي يملك أن يخرجه من الغياب نحو الحضور. فبالرغم من تسلح آدم ظاهريا بصفة العالم والمخترع، التي تكسبه حماية من الاستلاب ، إلا أنه مكبل من الداخل، فاقد للحرية.

عادة ما تكون الوصاية الفكرية للآخر غير مباشرة، تقدم تحت أشكال عدة، تجعلها مقبولة ومستساغة للانا/ آدم؛ حيث ملأت الجانب المفرغ منه من ناحية إظهار الاهتمام التي أحاطته أمريكا به، هذه الهالة الوهمية جعلته يحس بالتميز وأنه مرأي، فتغذي نقصه الداخلي، وتشبع طوقه للوجود. فيخرج من منطقة الظل ليصبح مرئيا، ليس فقط في عالمه الضيق وإنما للعالم الشاسع. ورد في الرواية: "نحن نحتاجك ولا نريدك أن تسقط بين يدي القتلة، يعبثون بتاريخك وحياتك وعلمك، وربما يحولونك إلى شخصية ضد نفسها، ومن يدري، حتى إلى قنبلة موقوتة"[2].

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، 45.
[2]- المصدر نفسه، ص: 102.

إن تغيير منطق العقل لدى آدم في فهم حالات سلب الحرية، والاعتداء عليه بخطفه، وجعلها تتلبس بمعنى مظلل ومستساغ له، هي الحماية من التنظيم، وحمايته حتى من نفسه التي قرر الآخر أنها عاجزة عن رؤية أو اختيار ما هو الأصلح له. إنه إقرار داخلي لآدم بعدم قدرته وكفاءته في الاختيار والتفكير، مما يفتح له المجال نحو الاستلاب الفكري والثقافي. والذي يترتب عنه سلوكيات تنطبع في الفرد، تـأثر على نمط حياته واحتكاكه بمحيطه، ويمتد تأثيرها إلى كل المستويات؛ الاجتماعية، النفسية، الفكرية، الثقافية، والحياتية اليومية. فتحل ثقافة بدل ثقافة الأنا، منتفي معها شرط الوجود، الذي يشترط لوجود الفرد وتحقيق كينونته بقدرته على التفكر أو وجوده الفكري، وبالتالي ينتفي معه وجود آدم، لأن خاصية وجوده ملغاة/العقل، بينما تتعمق في غير المفكر عنه/ أمريكا.



الشكل04: تأثير الاستلاب العقلي على السلوكيات.

يرسم لنا المخطط دورة الاستلاب، الذي ينطلق من العقل ليأثر على الأفكار، ويترك بصمته على الثقافة الخاصة بالأنا، ثم ينعكس على السلوك، وينتج استلابا عقليا؛ إذن فالاستلاب ذا ماهية مخاتلة، ومتلونة تتلبس في العقول، تظهر أن الأفكار هي نسيجا أصيلا منه، أو متولدة عنه. لذا يخيل أن الاستلاب لا يسيطر إلا على العقول ذات المستوى الثقافي والفكري المحدود، والتي تكون في الغالب غير محصّنة فكريا أمام أي اختراق يؤثر على قدرتها العقلية وحريتها الفكرية. إلا أن -من خلال ما سبق- يتأكد لدينا أنه من الصعب على الفرد مهما كان مستواه الفكري أن يكون بمنأى عن الاستلاب، والأسر لجهة ما أو فكرة ما. دون أن يدرك ذلك.

استلاب المثقف يكون أكثر مخاتلة وتفلتا، لذا واسيني وهو يضع نهاية العربي أو الذات العربية، لم يجد أنجع من يد الباحث والعالم/ آدم، لفعل ذلك، حيث مثل نموذجا عن النخبة التي هي وعي المجتمع وسيرورته. والتي تملك القدرة على تغيير المبادئ والأفكار وحتى واقع الأشياء، من منطلق أنه منتج وإشاعتها بين الشعب البسيط الذي يعد مستهلكا لأنه ينقصه الوعي والقدرة العقلية. لذا تكون النخبة أكثر خطورة عندما تنزلق نحو الاستلاب. تقود عالمها ومحيطها إلى الهلاك، وهذا ما فعله آدم باختراعه قنبلة دمرت أرضه.

حقق أدم حضورا عقليا، إلا أن ذلك ينتفي عندما عجز عن تقديم نفسه كحالة متفردة وخاصة بعيدة عن التأثير الخارجي؛ حيث يعمل السلوك وما يصدر عنه كناسخ لحضوره العقلي، ويقدمه كذات مستلبة وإن تحصن بالعقل ظاهريا، يذهب هيغل إلى أن: " ثمة إمكانية لاغتراب الشخصية واستلاب وجودها الجوهري، أكان ذلك بوعي أم بغير وعي"[1]. لذا يصعب الإمساك بالذات المستلبة، إلا بتتبع تلك التناقضات بين الفكر والسلوك، والمقابلة فيما بينها وربطها بالقيم التي تشكل الهوية كذات مستقلة لها خصوصيتها. ورد في الرواية: "أنت لم تعد تملك نفسك يا آدم. كل من في مكانتك هو ليس ملكا لنفسه. (...) لا أريد أن أثقل عليك. حريتك هي كل شيء"[2].

تخرج الأنساق المضمرة قيما مناقضة للقيم الظاهرة على سطح الخطاب، تبدأ من العقل وصولا للحرية؛ حيث يوهم أدم بالحر، وهذا ما يركزه ظاهر الخطاب غير أن النسق المضمر ينسخ ذلك؛ حيث يكبله ولا يسمح له بالفعل، فهو لا يملك نفسه، فتجتمع في آدم الحرية ظاهريا بينما تعتمل في الباطن لا حرية؛ فالحرية لا تتجزأ، فإما أن تكون حرا أو غير حر. كما أن الإيهام بالحرية لا يجعله حرا. ما دام العقل مكبلا لفكرة ما أو جهة ما. من هنا تنتفي حرية آدم حيث يمنح الشيء ونقيضه؛ أي يعطى الحرية -ظاهريا- ويسحب منه

[1]- فالح عبد الجبار، الاستلاب -هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس، ص:92

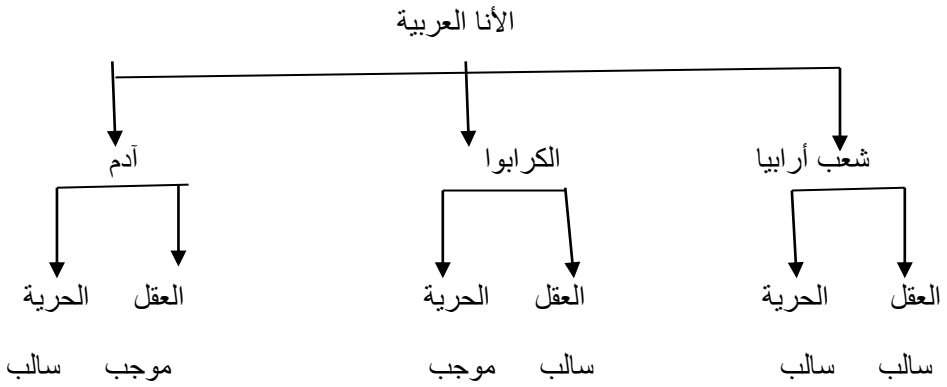
[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 147.

حق الاختيار -باطنيا-. فمساحة الاختيار عنده محدودة في إطار ما يرسمه الآخر له ولا يملكه الخروج عنه وبذلك تنتف الحرية.

فالمبدأ الذي ينطلق منه الآخر نحو عقل، الأنا/ آدم، وفكره، تمر بالأساس على فكرة "قلب المفاهيم"؛ بخلق أفكار خارجة عنه تعمل على توجيهه سلوكيا لا يشترط أن يكون مصدرها إطارا ما أو جهة بارزة، يكفي أن تكون ممثلا عن معسكر الآخر وإن كان صديقا؛ حيث يلبس "سميث" هذا اللباس ظاهريا فيما يخفي أنه أحد أهم الروافد العاملة على إعادة هيكلة الفكر، ليترك أدم بغير دفاع أمام هذه العلاقة الودية، حيث تعتمد اللعب على أحاسيس الإنسانية لآدم. ورد في الرواية: "ربما ما نقوم به اليوم، يمكنه أن يحفظ البشرية مستقلا من تلف أكيد. لهذا ثقتي فيك أكثر من كبيرة، عمياء. بدونك سيموت المشروع ولن تكتب له الحياة أبدا. ضغط السميث على الزر. ثم احتضن من جديد أدم وهو يتمتم في أذنه. فكر جيدا يا آدم. فكر. أرجوك أن تفكر"[1].

إن الخطاب العاطفي الذي اعتمده سميث مع آدم، وأسلوبه جعله يملك قوة تأثرية، يسقط معه الحاجز العقلي ، وضرورة غربلة الأفكار الوافدة. تعددت الأساليب في غسل دماغ آدم لإقناعه بشكل غير مباشر، - حتى لا يفطن الإجبار الفكري- بمواصلة الأبحاث التي تعمل على تركيز وجود الآخر مقابل زوال الأنا. يُهمه بالبطولة وأنه سينقذ العالم من مزالق أكيدة، تؤدي إلى فناء البشرية، يخلق له نزاعات وهمية، وعدو وهمي للأنا يكون من نفس بيت الأنا، ليجعل الأنا ضد نفسها. وتصنع نهايته بنفسها.

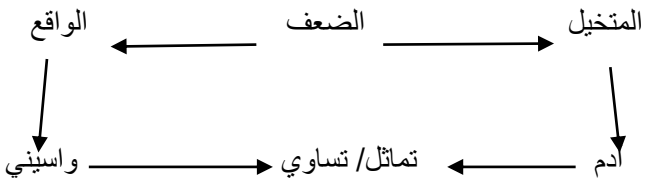
[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 149 .



الشكل05: الأنا العربية بين الحرية والعقل.

نلاحظ من المخطط أن الكاتب قدم ثلاث نماذج للأنا العربية؛ أولا: فاقد الفكر والحرية -عموم شعب ارابيا-، ثانيا: ذات حرة فاقدة للعقل – الكورابوا- ، ثالثا: مالك الفكر فاقد للحرية -آدم-. وكل هذا النماذج مع تفاوتها العقلي إلا أنها تلتقي في الهشاشة نفسها؛ حيث عجزت عن التوفيق بين الفكر والسلوك وتحقيق مصالحة مع هويتها، وخلق حضور كامل لها. ظلت رهينة الغياب. لذا يعد السلوك أو الأفعال الصادرة عن الإنسان وسيلة لإحاطة الذوات المستلبة وتحديدها، فمن خلاله تترجم الأفكار وتخرج من حيز العالم الداخلي الضيق إلى أرض الواقع أو العالم الخارجي.

وإن كان واسيني عمل على رسم صورة العربي في أعلى درجاته الفكرية، وقدمه من خلال آدم -العربي الأخير-، والذي يترتب عنه ظاهريا القادرة على الدفاع عن الذات وما تؤمن به، إلا أنه لم يستطع حماية الصورة الخارجية من تولد صورة ناسخة وهي الإحساس بالعجز؛ الذي يخرج من داخله، هو نفسه العجز الذي يكمن داخل واسيني المثقف والكاتب، الذي كبله عن تصور ذات عربية تملك زمام نفسها، وسبيل الانعتاق من الأفكار الموهِنة القارة في أعماق النفس. إنه الانجرار نحو فكرة واحدة هي الضعف وعدم الثقة بما تملكه الأنا بمقابل ما يملكه الآخر.



الشكل06: استلاب المثقف العربي بين العالم الواقعي والتخيل

إن صورة آدم، وواسني وإن اختلفا في الفضاء الذي يتحرك فيه الذوات، بين العالم المتخيل والواقع، إلا أنهما متماثلتين؛ فما آدم إلا صورة للمثقف العربي وصداه. والذي يعكس وهنه في الواقع، ويتبنى فكرة العجز، كفرد وينقلها عبر نصه إلى النسيج المجتمعي، ويغرسه من خلاله فيه، هذا المجتمع الذي لا يملك القدرة على غربلة أفكاره أو مقاصصته أو محاكمته. تشد حبائل الاستلاب على الذات، وتتسلل دون وعي.

وللخروج من الدائرة المغلقة التي وجد الكاتب فيها لجأ إلى جنس ثاني/ الذئب، عله يهرب من خلاله من العجز الذي يكبله، ورد في الرواية وهو يضع أدم في مقابلة الذئب: "أغمض عينيه لكيلا يرى إلا ما يشتهي رؤيته.(...) رأى الذئب رماد، يبحث عن مكان له تحت ظل إحدى نخلات الواحة. رآه ضائعا قليلا، كما لم يره من قبل معلقا في الفراغ ويتخبط لكي لا يسقط في الهوة المتسعة"[1]، فما لم يستطع واسيني أن يحققه من خلال الذات الإنسانية أراد أن يجسده في الذئب. خلق منه ذاتا حرة قوية خارجة عن سلطة كل شيء كرمز للأجداد أو الأصل.

إنها الفطرة المنفلتة من حبائل العقل وسلطته على الذات، والحبل الذي يظل آدم متمسكا به، يرى انعكاسا لصورته الداخلية فيه، إلا أن الصوت الخارجي للآخر كان أقوى منه. ورد في الرواية: "آدم. انس قليلا لتستمر في العيش. سمع الصوت كأنه كان يخرج منه. من معصمه الذي وضعت به شريحة الهوية والمعلومات الخاصة منذ دخوله إلى المخبر، وتمت مراقبتها وحشوها بمعلومات جديدة تحدد مكانه بسهولة أينما تحرك"[2]. لم يستطع آدم أن يلتحم بالذئب الذي هو داخله، وبالتالي لم يستطلع تحقيق مصالحة مع جذوره

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 193.
[2]- المصدر نفسه، ص: 91.

وهويتها وماضيه. استوطن الآخر كشبح داخل النسيج الفكري والنفسي للأنا، ولعله ديدن المثقف الذي ينفتح على ثقافة الآخر، لا من منطلق الندية وإنما أفضلية الآخر، والذي يترجم عبر الصدمة الحضارية.

ينطلق الاستلاب الثقافي من مبدأ الانبهار ثم ينسحب إلى التأثير على رؤية الفرد للأشياء والمحيط ثم يعود على تعاطيه مع ذاته، والهيام بكل ما هو غربي. يلبس أدم شخصية الآخر، يرى انعكاسه فيه ومن خلال تصوره، متبني تفكيره. ورد في الرواية: "حيا الجميع آدم الذي كان ما يزال في حيرته مثل طفل تحت وقع دهشة لم يتوقعها بكل هذه القيمة. فقد ظل مرتبكا جدا وهو لا يعرف هل حسنا فعل، وهل قدم خدمة للبشرية أم قدم لها ما يبدها بشكل سريع.(...)ولكنه ترك نفسه يستلذ ويستمتع داخل الموجة البشرية التي كانت تهنئه على جهوده".[1]

إن الدهشة هي أبرز الحبال التي تسحب آدم/ الأنا نحو الاستلاب، تلك الإرادة الباطنية في الانتساب والدخول في النسيج المجتمعي يكفل له الحضور والبروز، والخروج من الظل. ولأجل ذلك تشرب كل الأفكار التي قدمها إليه الآخر دون تمحيص أو مطابقتها مع ما يؤمن به كفرد مستقل له مرجعيته وهويته. إن اعتناق أدم لهوية الآخر، من خلال الانتماء المكتسب والالتحاق بمكانة الآخر، الذي أوهمه باستحقاق شرف الانضمام للمعسكر المتقدم، والغرب الحضاري، بفضل قدرته الفكرية.

لا يرى أدم نفسه من خلال منشئه أو جذوره، أو المكان الذي جاء منه، بل يعرف نفسه على أساس مكانته في الوقت الحالي، أو من يحقق له الجود، والذي يلعب دور المؤسس لصورته الآنية. فهو المفكر والباحث والعالم الأمريكي، هذا التعريف هو من أعطاه المكانة، التي جعلت منه ذاتا مرأية، غير أن إرادة الانتماء -من طرفه- يقابله رفض ما يريد الانتماء إليه -الطرف الآخر/ أمريكا-، إلا بالتنازل أو التخلي الكلي عن الأنا كشرط لقبول انتمائه، والذي قبله آدم مقابل أن يصير آخر في كل تفاصيله.

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 318.

رغم قبول آدم وانسلاخه عن أصله، لم يستطع أن يخرج من فكر الآخر أنه جزء غير أصيل أو صورة مشوهة عنها. ورد في الرواية: "يبدو أنك تركتها لصالح امرأة أخرى، إيفا، ربما تفيدك أكثر في اللجوء السياسي أحسن من الموت في قفر آرابيا. لا أدري يا مارشال لماذا لم يدخل في دماغكم أني أمريكي، ولست في حاجة إلى لجوء سياسي ولا إلى زوجة أجنبية".[1] إن الثمن الذي دفعه آدم/الأنا باهظ، فهو ملزم بالدفاع عن انتمائه الجديد أي من يخالفه في كل شيء، يدافع عن أفكارهم، ويلزم جانبهم في كل الظروف، يستورد رؤيتهم لأناه وعدائهم له. ويتخل عمن هو في الحقيقة، ويبرأ من الذين يشبهونه، ويتقاسمون معهم تفاصيل الأنا نفسها. في سبيل أن يصير آخر، الذي لن يصيره. ظل آدم عالقا بين الأنا والآخر، الأمر الذي يجعله غريبا عن نفسه، وهو حال من انتسب إلى أرض غير أرضه، وثقافة غير ثقافته وفكر غير فكره.

فتشظي الذات وعدم إيمانها بنفسها، جعلتها هشة تستمد ما يقويها ويقيمها ويجعلها مرئية من تصور الآخر لها، وعدم الرضى عن ماهيتها في الحقيقة، فتفقد بوصلتها المؤدية إليها. بفقد آدم التقدير لنفسها يسقط في جلباب الآخر. ورد في الرواية: "لست إرهابيا ولن أكون أبدا. أصلا من كان يريد اختطاف هو التنظيم الذي جعل من الإسلام واجهته لتحليل قتل الأبرياء.(...)، الآربيون الضائعون. يأتون وينضمون إلى التنظيم إلى يوم يأتي دورهم، فيقومون بجريمتهم وقليلا ما يخرجون بلا علامات على أجسادهم أو ميتين"[2].

إن استخدام أدم للآخر كمرآة، للنظر إلى نفسه من خلاله، لا يعكس له إلا صورة مشوهة، ودموية عنه. والتي تدفعه إلى التبرؤ من فعل الإرهاب. وينسحب على كل ما اتهمه الآخر به العرب والإسلام. وبالتالي استشعار النقص، الذي يعتمل في اللاوعي، هو الذي يحكم أدم، ويجعله قابعا في ظل الآخر، منبهرا بكل ما يأتيه خارج أناه وذاته. فما يحكم مبدأ الاستلاب هو :" حالة انبهار وانسحاقيه، تحت ظروف خارجية عن الإرادة. الانقطاع عن

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 375.
[2]- المصدر نفسه، ص: 100.

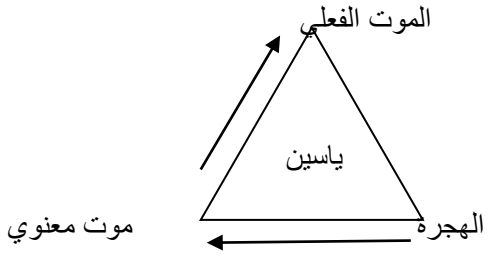
الانتماء إلى الذات."[1] تكون الأنا في حاجة دائمة لسماع رأي الآخر وأفكاره، لترسم طريقها ووجهة نظرها، التي هي أراء الآخر نفسها. فيصبح. آدم صوت الآخر وامتداده، والذي يجعل منه "أنا" في قالب " الآخر".

انتماء أدم للآخر لم يمنعه من تحصيل المصير نفسه الذي لقيه أبناء جلدته، أو البوتقة الواسعة للأنا أي "نحن". ختم واسيني متاهة الاستلاب بالموت؛ أي موت الأنا على يد الأنا نفسها. ورد في الرواية: "خمس رصاصات كل وحدة جاءته من مكان.(...) صمم ألا يسقط، وأن يظل واقفا. كان يترجرج في مكانه. يعرف أن الرصاصة القادمة ستخترق دماغه حتما لأنها ستكون رصاصة رحمة.(...) طلقة ثانية جافة مثل ضربة مطرقة، أصابته خلف أذنه. بعدها ساد الصمت الكلي"[2]؛ قتل أدم نفسه عندما سمح لها بتغيير صفها، ومجانبة جانب الأنا، ومغادرته لمعسكر الآخر، فأصبح العالم الأمريكي الذي ترك أرضه وهاجر نحو الآخر، وعانق فكره. تحول آدم إلى سلاح يضرب به الأنا/ نحن؛ أي نفسه، نصب العداء لصورته القديمة، لغته، دينه، ثقافته، وهويته وأرضه التي أخرجته، بمعانقة فكر الآخر عنه، موجها قوته نحو نفسه، فبدل أن تحميه قتلته.

ديدن الإنسان مهما كانت مكانته الفكرية، أنه يرفض البقاء في الظل، لذا يسعى لتسليط الضوء على نفسه، وفرض حضوره، باحثا له عن مكان يحجز له، خصيصا دون الذوات الآخر. مكانا يحس من خلاله بالوجود وأنه رقم في معادلة الحياة، الأمر الذي يفتح له الشهية للهجرة نحو الآخر، الذي يوفر له مكانا وأرضا رحبة. -ظاهريا-. إلا أنها تعتبر أول انزلاق للأنا نحو الموت؛ حيث يسحب الحياة من الأنا بخلق فجوة بين الأرض والذات، والتي تبدأ من الانتقال الجسدي لتصل إلى المفارقة النفسية. إن الهجرة نحو الآخر تحمل دعوة واحدة، ونهاية واحدة مهما اختلفت ذرائع تلك الهجرة.

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 113
[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 454.

يصرح بذلك ياسين في رواية الشرفات، يقول: "شيء ملتبس قذف بي من مغاور الدنيا الميتة إلى هذا الحضور. هناك شيء ما يخادعنا ويفرض علينا لعبة القط والفار التي لا أتقنها دائما"[1]. فدعوة الهجرة ساحرة إلى درجة يمنع بريقها من رؤية مزالق هذه الطريق، والتنازلات التي تقدمها الأنا لأجل هذا الحضور الوهمي، والذي يدفع ثمنه من حضوره وحياته الفعلية. لا فرق في ذلك بين أدم في رواية العربي الأخير، وياسين في الشرفات. يقول ياسين: "عندما تتغلق السبل، نفتح أبواب الموت بشهية"[2]، يميط ياسين اللثام عن وجه هذا الجميل الذي يسمى هجرة، الذي هو وعد بموت مؤجل. إن ياسين وهو يعرض هذا الحل يشير أنه آخر حلول الذات لأجل أن تكون، إن هذا التصريح الواضح بخطورة الهجرة على الأنا ظاهريا، ورد في الرواية: " أما نحن فقد بدانا نتحول إلى مادة طيعة في كف المنفى"[3]. إلا أن ياسين/ الأنا، سيعانق منفاه الاختياري بشهية، ويقابله بنهم مفرط يتشرب كل ما يقدمه. إن السير نحو الهجرة، هو القبول الضمني بإلغاء الأنا مقابل إحياء الآخر في مكانها، مما يفتح باب الاستلاب الذي يتغدى من اللاوعي.



الشكل07:الهجرة أول أبواب تلاش الأنا.

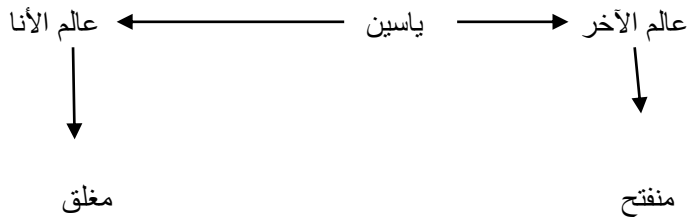
يقدم واسيني في رواية شرفات بحر الشمال، البطل/ ياسين، في حالة استلاب من منطلق إبراز إيجابية الآخر مقابل السلبية المطلقة للأنا ومحيطها. من أول العنوان الذي يشير إلى ضفاف الآخر المدهشة، فيما تقف الأنا / ياسين، في مكان مغلق فاتحا شرفاته

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 134.
[2]- المصدر نفسه، ص: 72.
[3]- المصدر نفسه، ص: 134.

على عالم أوسع. مفارق لكل ما ألفته الأنا في مرتعها. يصرح بذلك ياسين بقوله: "العالم الذي كنت أراه، كان يبدو لي واسعا لدرجة ضياع البصر"[1].

يرسم الكاتب ملامح التلاقي الأول لياسين في رواية "شرفات بحر الشمال"، مع عالم أكثر انفتاحا من عالمه. إنها صدمة من رؤية النقيض المترامي، الذي لا حد للحريات فيه، ولا حد لما يمكن فعله في ربوعه. الأمر الذي جعله يدخل في مقارنة مع أرضه وعالمه، الذي تحكمه قوانين تقزم من مساحة الحركة فيها. فما يمكن فعله، أو حرية الفعل فيه محدودة، يفرض على الأنا مراقبة من عدة أطراف على اختلافها؛ المجتمع السلطة السياسية والدينية. وغيرها. يصرح ياسين بذلك، تصريحا واضحا وهو يحاول أن يفصح عن مكنوناته لحنين. يقول: "تعرفين يا حنين، عندما يعيش الإنسان في عشرة أمتار مربعة، كل ما يحدث خارج الأمتار التي يحملها في ذاكرته تبدو له مدهشة الاتساع ومتمادية الكبر"[2].

إن التعبير عما يخالج النفس لهي رفاهية، لم تكن يوما متاحة في رحاب عالمه. لذا ركز واسيني في هذه الرواية بالتحديد على سرد الأنا من داخل سراديب الأنا نفسها، يفتح العالم الداخلي والعقد التي شدت عراها، حتى أخرجت هذه "الأنا"، العاجزة عن رؤية ما تملكه، وأثارت الوقف على شرفات مطلة على ما لـ\ى الآخر، والقذف بنفسه في عوالمه البراقة والمدهشة.



الشكل08: تمزق الذات بين عالم الأنا والآخر.

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 149
[2]- المصدر نفسه، ص: 138.

يرسم لنا هذا المخطط الأزمة التي وجد ياسين نفسه فيها، في عجزه عن تقبل ما يعيشه، وعجزه عن إقامة مصالحة مع ما يدور في داخله. فهو ممزق بين ما رآه في الأرض التي هاجر إليها بانفتاحها، والأرض المغلقة. التي وهبته طينها ليشكل منه موهبته وهويته كنحّات. ورد في الرواية: "الغريب في الناس الذين يشتغلون في النحت، أن الكثير منهم ينسى مادته الأصلية التي جاء منها ويبحث عما ليس منه وله نستطيع أن نظل كبارا بالمادة الطبيعية، بل لا يمكن أن نكون كبارا في غياب هذه المادة"[1]. تمر على ياسين لحظات قليلة ينصف فيها الأرض التي شكلته، وأعطته إمكانية التشكيل من طينها. فكلما توغل في غفوته يسترجع أصل الأنا، عائدا بها إلى الأرض التي أخرجتها، ومنحتها قيمتها، ومن هي في حاضرها، التي كفلت لها الاستمرارية وإمكانية الحضور في عالم أكثر سعة من خلال النحت. إلا أنه لا يفتأ ينزلق نحو الاستلاب عندما يدخل في مقارنة بين ما يراه خلف هذا البحر والمكان الذي جاء منه/الجزائر.

يسلط الروائي الضوء على العالم الداخلي لياسين، وصدمة المثقف وانبهاره بما ليس لديه، أو التنكر لما لديه. وانكسار الأنا المتكررة على نصل الآخر؛ هذه المقارنة التي تبنى في أساسها على ميزان غير مكافئ. حيث يفصح ياسين عن عدم الرضى عمن هو، ومن أين جاء. فاتحا بابا واسعا على الآخر/ بحر الشمال، الذي لجأ إليه كبديل له عن أرضه، يروم أن ينسى بالمستقبل الذي يأتي به ماضيه، يقول ياسين:" أنا رجل قادم من بلاد لا شيء فيها يفرح أو ينبئ بوجود ما"[2]. عجز ياسين عن رؤية أي شيء إيجابي في بلده، مما تنعكس هذه الصورة المدمرة عليه، فتلغيه وتقدمه كذات دون مرجعية أو هوية، والتي تحيل الأنا إلى اللاشيء.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 266.
[2]- المصدر نفسه، ص: 114.

انطلق ياسين مع ذات هشة ضعيفة مصابة بالهوان الداخلي، عاجزة عن خلق حلول لها داخل أرضها ومحيطها، هربا بها خارج حدودها، باحثا عن تعافيها، في غير مرتعها. صرح ياسين بضعفه، قائلا:" أريد أن أرتاح قليلا وأن أشفى منك بالمنفى وبقليل من شطط لكتابة. لقد تعبت. بالفعل تعبت ولم أعد قادرا على التحمل، لقد صرت هشا مثل غيمة"[1]؛ يلتحم ياسين النحات، بواسيني الكاتب، من خلال رفع صوته داخل الخطاب، عاكسا عالمه الداخلي الهش والمتعب عبره.

يعكس هذا النص الشتات الداخلي للأنا/ ياسين/ الكاتب، الذي مهما حاول هذا الأخير خلق ذوات حرة داخل الخطاب، إلا أنها في الأخير لا تقول إلا كاتبها. انفلت من وعي واسيني ذلك الخيط الدقيق بينه وبين ياسين، وأفصح عن ضعف أناه عبره، وغربتها عن ذاته وهويته. إن الفقد للانتماء، نسق ينبثق من عمق الخطاب ليرسم ملامح الأنا المستلبة، والمنفصلة عن جذورها الضائعة التي لم تعد تستشعر ذلك الرابط بينها وبين محيطها، الذي شكلها.

لقد عجز واسيني عن إقامة مصالحة بين ياسين وبين أناه، فتحول نقده إلى سوط تحمله الأنا وتوجهه ضد نفسها، مما أدى إلى انهيار عالمها الداخلي. إن رواية الشرفات كتاب مفتوح يحكي عن أسر الأنا داخل بنائها، الأمر الذي سيكسب العالم المجهول الذي لجأ إليه ياسين مزيدا من الإغراء. يقول: "بدا لي كل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال الجميلة. لا شيئا فيهم من شططنا وبؤسنا. حتى الظلال عندهم لا تنكسر بسرعة رغم الجو الرمادي المخيم على المدينة. ربما كانت شمسهم غير شمسنا أشواقهم غير تلك التي نتنفسها كل صباح ومساء. شيء ما كان يقول لي أنني بصدد مدن لم أعد أعرفها وأن السنوات التي قضيتها في الظلم سرقت مني الألوان الممكنة. بدأ كل شيء

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال ، ص: 10.

واسعا، الطرقات، المحلات، الممرات، قلوب الناس، المدينة، أبهية المطار المتداخلة، العيون، في الوقت الذي تزداد فيه حياتنا كل يوم ضيقا"[1].

الانبهار يكون أكثر احتداما، وخطرا عندما يصدر من ذات مفكرة، قادرة على التحليل والتأثير والتي تبدو ظاهريا محصنة، غير أنها عجزت عن حماية نفسها من الوقوع تحت تأثير الآخر وعالمه البراق. الذي يسترك ياسين مكشوفا ومفرغا من كل قيمه وكل ملامحه التي كونته، كذات مستقلة عن غيره. يبدو ياسين وهو يتلق الآخر وعالمه، كطفل يتلقف ويتشرب كل ما يراه بنهم، بمرجعية بيضاء. ملغيا للأنا، ودون ملامح ولا خصوصية. يصرح بذلك، يقول: "شعرت أنه كان علي أولا أن أرى الناس ليس كالحيوان المذعور الذي يشك في كل الوجوه، ولكن كإنسان يحاول أن يتدرب على الحياة من جديد"[2]. إن الأرض التي غرست في داخل ياسين الشك والريبة، جعلته عاجزا عن إقامة مصالحة معها أو لنقل مع نفسه. لذا بدل أن يغير في محيطه ومناحيه السلبية، بما يعزز أناه، ويحمي خصوصيتها ويكفل له حضور الأنا في صورته الأصيلة والحقيقية، غير تركيبة الأنا جملة.

يرسم ياسين ملامحه الجديدة حسب المحيط الذي لجأ إليه، واعتناق بانحلاله. ورد في الرواية:" الويسكي الساخن يرتق بعض الجروح الصعبة. الكأس الخامسة والنصف ليست كالسابعة، هي الحالة الفاصلة بين الضياع والوعي الملتبس بالحب".[3]رغم أن الظاهر من الخطاب أن واسني يهرب بياسين من أرضه، لأجل أن يقدم للأنا فرصة جديدة للحضور، وعتق ياسين من كل ما يكبله في أرضه، إلا أن النسق المضمر نسخ الظاهر؛ حيث جعل ياسين يقع في شرك الاستلاب وتحول عنه إلى الآخر، مما قزم الأنا، بتنكرها لكل ما شكلها؛ دين وثقافة، وقيم الخ، فياسين الذي ترعرع في مجتمع مسلم، ذا ثقافة محافظة، غادر رحاب الأنا وقيمها على قارب الآخر واللاقيمه.

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 76.
[2]- المصدر نفسه، ص: 70.
[3] - المصدر نفسه، ص: 30.

لم يستطع واسيني وهو يكتب أن يتملص من بريق الآخر، وأن يسير بحيادية في نقده، بين الأنا والآخر، فكان في روايته شرفات بحر الشمال وحكاية العربي الأخير -قبلا-، يسير بجانب رصيف الآخر وغالبا ما يتوغل فيه. ورد في رواية الشرفات: " يبدو أننا شعب يرفض الحلول الوسطى، عندما يحب يتماهى في الآخر وعندما يكره يأكل نفسه قبل أن يأكله غيره"[1]. إن النصوص الموجهة لرصد حراك الواقع، وتضاربات الحياة، تكون أكثر حساسية ومعرضة أكثر من غيرها من النصوص إلى الانزلاق نحو الاستلاب. خاصة عندما يسير الكاتب من منطلق أن وعيه كامل، يملك ما يؤهله إلى نسف أجزاء الأنا وجمعها من جديد سالمة من أي تشويه. ويعيد تركيب المحيط الفكري لمخاطبه، دون أن ينتبه لمزالق وسلطة النسق المضمر عليه في إنتاج أفكاره وتناسلها تحت مقولات الحضاري والحداثي والمعاصر، والحرية، والمساواة، وغيرها.

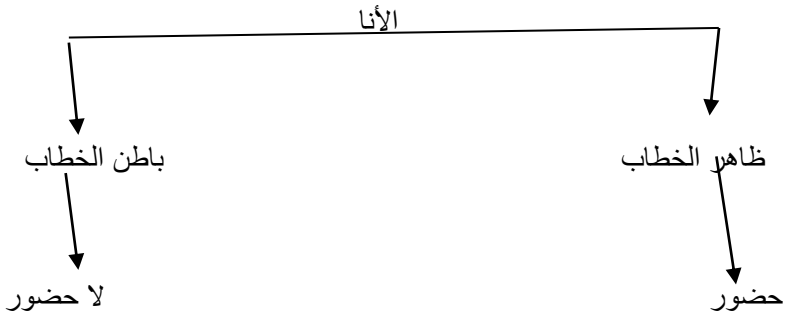
إن علاقة التأثير والتأثر خاصية إنسانية، فالعلاقة في مجالها الطبيعي بين البشر تفرض احتكاك الفرد بمحيطه والآخر، فالإنسانية ليست أكثر من وحدة أسست على التواصل ومن خلاله فإن الفروق بين الأفراد والمجتمعات ليست مطلقة أبدا. بالرغم من أن كل شخص له هوية فردية، غير أنها تظهر بأننا مرتبطون بالآخرين: "الإنسان هو ذلك الوحدة الجمعية والتجميعية حيث على وحدة التوجه واختلاف المصائر أن تفهم من خلال بعضها"[2]؛ ولهذا يلعب المختلف دورا مهما في تحديد الذات وخصوصية مجتمع عن آخر، أو شخص عن الآخر، كما تبنى المجتمعات على التنوع، والتلاقح الفكري، فاتحا المجال لتطور الحياة والتكيف مع متطلبات الإنسان.

غير أن ذلك يختلف عن الاستلاب الذي: "يحوي ضلالا كثيرة منها السلب والتدمير كنقيض للإيجابي والبناء، ومنها السلب بمعنى الانتزاع والخلع أو الانخلاع،

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 89.
[2] - بول ريكور، فلسفة الإنسان الخطاء، (تر): عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2: 2008، ص: 138

والسلبية بمعنى إنه الانطواء، وما شاكل"[1] ففي حين يكون الأول التواصل له تأثير إيجابيا؛ حيث يكفل هذا الفضاء المفتوح التلاقح الفكري، يكون فيه متغير ومتوالد، دينامي ويحفظ تطور البشرية وتقدمها. إن " الشخص هو مشروع كينونة والطريق الوحيد لتحقيق هذه الكينونة هو جعله كائنا وباللغة الكانطية الشخص هو كيفية التعامل مع الآخر ومع الذات"[2].

غير أن الاستلاب لا يكون إلا ذا تأثير سلبي؛ ترجم السلبية المنطبعة داخل الفكر المجتمعي والفردي والنسيج النفسي للأنا. التي تنظر لفكرها وذاتها بدونية، ولا تعتز بعقلها، فتركن إلى التهميش. فوقوف الأنا مجردة من أي خصوصية يفقدها الحصانة أمام الغزو الثقافي والفكري القادم من الآخر. والانسياق نحو الأفكار الخارجة عن الذات، والإذعان لها، والانهزامية نحو هذا الأخير، يجعلها تلقائيا تتحول عن ذاتها نحو ذات الآخر.



الشكل09: قيم السلبية الناسخة للحضور.

ظهرا هذا المخطط التناقض بين ظاهر الخطاب وباطنه الذي هو ميدان النسق المضمر الذي لا يفتأ إلا وينسخ الظاهر؛ فالرغبات اللاواعية (اللاشعورية) تطفو على سطح الخطاب من خلال عوامل ناسخة تعتمل في العمق، حيث ينسج النسق المضمر شبكة، ليحول بين الكلمة والمعنى المباشر أو الظاهر، ويخلق دلالة أخرى مناقضة ينفيها ويلغيها الباطن. تظل الأنا طوال الخطاب في الروايتين الشرفات والعربي الأخير تبحث عن منفذ لها للوصول إلى الحضور التام ياسين/ آدم، رغم ذلك فإن السلبية التي تحكمها تسكن داخل المضمر، وتفتح لها بابا واسعا للغياب في الآخر، مشكلا قيدا يسير خلف الأنا ويخاتلها.

[1]- فالح عبد الجبار، الاستلاب -هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس، ص: 15
[2]- بولا ديكور، الإنسان الخطاء، ص 119.

وصورة الأنا/ آدم/ ياسين على حد سواء، تكاد تكون منعدمة، بل إن انعكس الآخر على مرآة الأنا أكثر وضوحا وتمكنا فيهم، الأمر الذي يفتح باب استلاب الأنا، في الآخر/ القوي. الذي يعتقد أن فكر الآخر هو نفسه فكره، وهذا يعد أقصى حالات الاستلاب، حيث؛ "تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد أو التفكير بأن نقطة ومركز وأصل كلامه هو نفس نقطة ومركز وأصل المسيطر".[1] إن كان الإنسان يسعى دوما ليحقق الأفضل لنفسه، فإن الأفضل بالنسبة للأنا تختزل في الآخر، فهو القوة المطلقة والمكتملة ثقافيا، سياسيا اقتصاديا، اجتماعيا، إلخ. لذا تعتبر الأنا، الآخر طريقها للوصول إلى هذا الكمال.

عمل واسيني على اظهار البطل ياسين في روايات "شرفات بحر الشمال" بمظهر المنفتح على ثقافة الآخر، غير أنه تشربها عن آخرها، ليتحول ياسين/ المثقف العربي، عن ثقافته إلى ثقافة الآخر. أثار هذه النقطة "مجدي وهبة"؛ الذي فتح مجال أمام التحاور بين الشرق والغرب، مستبعدا فئة من المثقفين، وهي التي اتكأت على الثقافة المغايرة، لتقدم نفسها. فكانت:" النتيجة أن النظام الثقافي الغربي يتحاور مع صورته في المرآة"[2].

إن انعكاس الآخر على مرآة الأنا، والنظر إلى نفسه من خلال ذلك الانعكاس، يلغي كل خصوصية ثقافية له. فبالرغم من ظهور ياسين في صورة المتصالح مع ثقافة الآخر، مرنا في تعاطيه مع المختلف، إلا أنه أغلق عن تقبل ثقافته وخصوصيته، عاجزا عن إقامة مصالحة مع نفسه، وتسجيل حضوره ثقافيا كعنصر مختلف له خصوصيته. لقد أنتسب ياسين فكريا وثقافيا إلى فكر الآخر، الحداثي ،المثقف، فلا يرى آناه وماهيته، إلا عن طريق الرؤية التي تتجسد عبر نطاق الآخر، وهذا الذي يترجم استلاب ياسين/ الأنا وإلغاء حضوره الثقافي، والذي يترتب عنه حوار الآخر مع نفسه بعد أن تحولت الأنا إلى صورة أخرى عنه.

---

[1]- عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، منشورات عكاظ، الرباط، 200، ص: 158.
[2]-(ينظر): ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز، مصر، ط1: 2005، ص:157

عندما يفتح موضوع الاستلاب لا يمكن إغفال الثنائية الجنسية؛ ذكر/أنثى، حيث يعمل الجندر[1]؛ أي الهوية الجنسية على تعميق الضعف في جنس دون آخر، مما يفتح باب على ذوبان الأضعف في الأقوى. بالرغم من ظهور"المرأة وكـأنما هي (كائن طبيعي) مطلق الدلالة، وتام الوجود، من حيث الأصل، ولكنها تحولت بفعل الحضارة والتاريخ إلى (كائن ثقافي) جرى استلابها وبخس حقوقها لتكون ذات دالة محددة ونمطية. ليست جوهرا وليست ذاتا وإنما هي مجموعة صفات"[2].

تسجن المرأة داخل مفاهيم جرى المجتمع على تعميق مدلولها، كونها شرف عائلتها، إنها كائن رمزي، حتى في حضورها الواقعي؛ فهي المنتسبة دوما إلى شيء، أو كائن ما، دون وجود حقيقي؛ فهي إما بنت فلان منسوبة لأبيها، أو أخيها، أو زوجها، أو الابن الذي كانت سببا في وجوده يوما ما. لا تبتعد الأنثى عن كونها كناية؛ فهي الدار، والعائلة، والمرا حاشاك -في اللهجة الجزائرية-، وغيرها من الألقاب والنعوت. ورد في الرواية: "هذه المدينة المسجونة وراء قطبان ضيقت الروح، وأفقدت المدينة عفتها وعفويتها"[3]؛ تكفي إضافة صفة "العفة" لتحيل اعتباطيا، ودون شك ولا ريبة إلى الأنثى، وهي قرينة في تشبيه المدينة بالمرأة، فترسخت صفات دون غيرها للدلالة على الأنثى، ويكفي ذكرها لاستدعائها.

قدم المحيط دورا بارزا في تكوين الأنثى النفسي والفكري، وتعميقها كصفة، وهذه التنشئة حكمت عليها أن تظل قابعة في ظل الذكر؛ أبا كان أو أخا أو زوجا، تحت كنفه ورعايته ومسؤوليته. فهي المراقبة سواء في محيطها الداخلي أو الخارجي، كل ذلك عمل على تكبيلها، والحد من مساحة الحرية التي تملكها. تنمو الأنثى في كنف هذه الأفكار هشة،

[1] - يعد مفهوم الجندر أحد المفاهيم التي تشكلت في سياق الحضارة الغربية متنا مع الحديث عنها في نهاية القرن ال 20 سواء في نصوص علم الاجتماع أو في المسائل المتعلقة بالمجتمع وصار يستخدم كأداة لتحليل العلاقة الاجتماعية بين المرأة والرجل وما ينجم عنها من أدوار متباينة ومكانات مختلفة بين الجنسين تتجسد في التفاوت الحاصل بينهما للوصول إلى مختلف المواد المرتبطة بالقوة، السلطة. (ينظر): ليلى قريدي، مفهوم الجندر واشكالية الترجمة، مجلة التمكين الاجتماعي، الجزائر ، المجلد 2 العدد 4، ديسمبر 2020، ص: 38 -49.

[2]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ص: 16.

[3]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص:25.

فلا ترى نفسها إلا من خلال أحدهم، وأنها ترقى أن تكون كائنة عاقلة وحرة مثل الذكر. تقول فتنة: "أريدك أن تراني مع الفجر مثلما ترى مدينة للمرة الأخيرة لتتذكرني بكل تفاصيلي عندما أنطفئ"[1]، لقد انعكس تصور المجتمع والمحيط على رؤية الأنثى لنفسها، وعلى تصورها لذاتها، انطبعت تلك الصفات التجريدية داخل فتنة. فحولها اعتباطا إلى مدينة جامدة، لها وجوده عارض كما الضوء، مآلها الأفول، والالتفاف والتكور داخل الظلام. ليكون بذلك الغياب هو أصل في الأنثى، بينما الحضور عارض، وهذا ما يفتح لها باب الاستلاب القهري. - وهذا ما سنعالجه في عنصر لاحق " المرأة بين الحضور والغياب-.

لطالما قدمت الأنثى كطعام على مائدة للكتاب والمبدعين، ناظرين إليها كمادة سخية للإبداع، سواء الكتابة أو الرسم أو النحت؛ لقب قبلا نزار قباني بشاعر المرأة، ولا يتخلف عن ذلك واسيني الذي يحمل لواء الدفاع عن المرأة، مهيأ لها صفحاته كمنبر تصرخ من خلاله بكينونته، ورد في الرواية: "اشتريت قنينة ويسكي ...وقارورة عطر قادني نحوها اسمها أكثر من رائحتها l'air du temps لم لا؟ فقد كانت فتنة تحبها"[2]؛ لا يكتمل الانفتاح والانخراط في عالم أكثر تقدما وحرية دون العزف على وتر المرأة، لذا أغلق على الأنثى في الأصل التي خلقت من أجله -بالنسبة للرجل- فهي وسيلة؛ بما تملكه من اغراء سواء في الحياة الواقعية أو التخيلية، ولعل المزاوجة بين الخمر والمرأة لهو دلالة صارخة لدفع الأنا/الأنثى، لانسلاخها عمن هي في الحقيقة، وسجنها داخل جسدها وعالمها الهش.

إن انخراط الكاتب في العالم المتحضر عبر الكتابة، لمواكبة حركته وانفتاحه، لابد له من اختراق هذا العالم المغري -الأنثى -، ودفعها إلى التحسر على كل ما هو مبهر، ومفارق لما ألفته في منشئها، وتعد الحرية والانفلات من الرقابة أكثر ما يقض مضجع الأنثى، والولوج من خلاله إلى عالمها الخاص المدجج بالمحظورات. فلا تترامى أطراف العالم الروائية، إلا من خلال جلب الأنثى إلى ساحة المكاشفة وهتك الأستار.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص:.58
[2]- المصدر نفسه، ص:70

من خلال ذلك ركز الكاتب على أبرز عقدة ياسين والتي تجسدت فتنة/ الأنثى، التي سحبت خيوط القص خلفها ووصلتها بالشمال. ورد في الرواية: "أنا سعيد بهذه المزالق المتكررة التي منعتني من الوصول إليك فقد وفرت لي قدرا كبيرا من الشجاعة للكتابة ونحت الريح الساخنة وغمس يدي عميقا في التربة التي كانت تحضرها أمي وزليخة"[1]. لم يسع الأعرج عبر ياسين من البحث، أو الوصول إلى فتنة، واحضارها كذات حقيقية، وإنما جعلها وسيلة ياسين وشعلته للالتحام بذاته، وإخراج موهبته التي سقلها عبر المرور على أجساد نسائه. فقلم الكاتب وكلماته والتي يقابلها الطين الذي يشكل منه ياسين منحوتاته، ويرفع على أجسادهن عالمه الإبداعي والتخيلي واحد.

لذا حافظ الكاتب على ياسين كشخصية مشاهدة، يراقب فتنة وهي تسحق تحت ضعفها وهشاشتها، مستسلمة، إلى أن لا مكان سوى للآخر، لذا وجب عليها الانسحاب بصمت. يقول: "ثم غابت واندفنت في موجة هاربة، متفادية أن تقترح على الدخول معها. كانت تنزلق كحوته منفلتة من نفسها ومن المكان الذي كانت تعبره. لم تلتفت وراءها حتى غابت كلية...بعد لحظات لم يبق إلا الكمان والرسالة والفوطة الزرقاء كشواهد على مرورها وإلا لقلت أن ما حدث لي هو أجمل حلم ينتظر عاشق. لم أعد أسمع إلا خشخشة تكسر المياه على جسدها. ثم لا شيء"[2].

يصور الروائي لحظة تراجيدية، عبر مشهد نهاية فتنة/ الجسد، والوجود؛ انسحابها الكلي من عالم نبذها، وحبسها في الهامش، الذي استنزف الأنا فارضا عليها الاستلاب القصري، وحكمها أن تظل ظلا للرجل، والحل الوحيد الذي يوفره لها المحيط أن تنفلت من هذا الحكم والظل أن تخرج من الحياة، فلا خلاص لها إلا عبره. استسلمت فتنة للغياب، أمام ناظر ياسين الذي لم يحركه ولم يوقظ فيه إلا لذة ستخلد اسمه في ميدان الإبداع، وستخرج النحات من داخله، وخلف طيفها سيرفع واسني معمار قصته.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص: 15.
[2]- المصدر نفسه، ص: 60.

عبر ظاهر الخطاب رفع واسيني لواء الحرب لأجل الدفاع عن الأنثى وفك أسرها، واسترجاع حقوقها المستلبة من قبل الرجل، إلا أنه يصطف هو أيضا إلى جانبه. مرة يكون لسان الأنثى/ فتنة في الشرفات، يتلبسها عن أخرها. وتارة أخرى يسلم للأنثى القلم لتكتب نفسها بنفسها/ مي زيادة في ليالي إيزيس كوبيا، ليكون شاهدا على حروبها ومعركة فرض وجودها، التي سيأخذها نحو المصير نفسه، الموت.

ينسف النسق المضمر ظاهر الخطاب، بتدخل القيم المضادة والسلبية، التي تحكم الأنثى وتغلق عليها في اللافاعلية؛ حيث ألبس الأنثى لباسا لا يقولها هي، بقدر ما يقول ما يريد الذكر أن تكونه، دفعها نحو قيم لا تشبهها وحياة لا تحترم هويتها؛ من خلال الذوبان داخل القيم الغربية. لتجد نفسها أمام سجن المجتمع المحيط بها أو انفتاح في عالم الآخر الغربي وثقافته، والتي لا تخدم كلامهما سوى الذكر ولا تشبع سوى نهمه منها.

وإن اختلفت الأنثى، وتعددت أسماءهن، وانفصلت ذواتهن، إلا أنهن في عرف الرجل محض جسد. ورد في الرواية: "الأحرف أحيانا تدفئنا كجسد الذي نهوى".[1] المرأة والكتابة عند واسيني واحد، واستدعاء الأنثى أو المرأة، لا يكون إلا بوساطة الجسد، فلا فرق بين الإغراء الذي تحمله الكتابة، وبين إغراء الجسد، فكلاهما يشبعان غريزة ما. في أي حرية هذه التي يظهر واسيني لإبرازها أو افتكاكها من بين أنياب الرجل والمجتمع وحتى الدين، وإن كان قد نجح في فك هذه القيود، من يستطيع أن يحميها ويطلق صراح جسدها من عالم واسيني التخيلي؟

يعود الكاتب بياسين إلى أول لحظات تفتق شهوته، وأول تماس له مع الأنثى، في صورة غير الأم والأخت؛ فكان صوت نرجس، الذي يداعب غرائزه النائمة، يتحول رويدا رويدا إلى جسد في مخياله. والذي سيرافقه من الطفولة إلى مختلف محطات حياته، ولم يشف نهمه إلى أن حوله إلى جسد في واقعه، ليملأ فراغ الصورة والخيال، رغم عطبه –

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 55.

ثدي مبتور-. يقول ياسين: "فتنة خلقت فراغا كبيرا فيَّ . ربما كانت هي وجه نرجس"[1]. تقدم نرجس صوة الذي ينتسج الذكر على أثيرها صورة الأنثى التخيلي على النحو الذي يخدم مقصده، لذا تلتقي نرجس التي فقدت أنوثتها بتقدم العمر والمرض، مع فتنة، فصوت نرجس هو صوت فتنة، أي الأنثى في أعلى قيمها الأنثوية.

ينسج واسيني في ظاهر الخطاب مساحة تتحرك فيها الأنثى لتنتزع حريتها وتنفلت من الاستلاب القهري، وتعود إلى الحضور كذات مادية ليست ظلا للذكر. إلا أن تلك الأفكار الغائرة في تركيبة هذا الأخير التي هي واحدة وإن اختلف، إنه الأنثى لا تتجاوز كونها معادل للجسد مهما فعلت. فلا فرق بين فتنة أو نرجس، أو غيرهن من النساء بما أنهن تعطينه نفس المعادلة النفسية، والإشباع. فوظيفة الأنثى ملأ فراغ الرجل. رد في الرواية: "قد يكون غياب الرأس تعبيرا عن حالة خسران دائمة. ثلاثة وجوه صنعت هذا الغياب. عندما كنت طفلا عشقت صوتا ركبته على كل الوجوه ولم أفلح...ثم ذهاب أختي زوليخة المبكر والذي ترك فراغا فيَّ فجوة كبيرة. (...). وأخيرا فتنة، المرأة التي لا أدري إذا كنت قد أحببتها لأنها كانت أمي أو عشقتها لأنها ملأت مراهقتي المتأخرة بالأحلام أم أنني تعاطفت مع هبلها وسفرها الغريب نحو الموج"[2]؛

انفتح الخطاب على الفنون الأخرى، على رأسها النحت، موظفا مفهوم مقتطع من الواقع "المرأة التمثال"؛ يقدم الخطاب في ظاهره تمثال الرأس المقطوع، مستعينا بجانب الطين المادي وصلابته بعد التحول إلى تمثال لدلالة على وجود الأنثى الفعلي، ويحافظ على كونها كائن حقيقي له حضوره المستقل، ويحميها من الغياب المتكرر الذي حكمها. وغياب الرأس يتيح له تعاقب وجوه عدة، بما تتيح تركيب الرأس الذي يريده. غير أن مع إضافة نقيض ذلك والعودة إلى أصل التمثال الصلب أي المادة المستخدمة ومرونة "الطين".

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص: 37.
[2]- المصدر نفسه، ص: 138/137.

بالرغم من صلابة التمثال إلا أن جوهره مرن، مرونة الطين الذي شكل منه، إنه يحمل في حباته قصص أنثى تختبئ في زاوية ما. يتشكل وفق معطيات جديدة متجاوزا محدودية الوجودية للتمثال، إلى إعطاء صورة مفتوحة على حالة ضعف وخسران مستمر على اختلاف الزمن، الذي يسكن في الواقع ومضمر الخطاب، ويحيط بالأنا/ الأنثى ويغلق عليها في السلبية، التي تحكم كل مسعى لها لانفلات الظل الذي يجرها نحو الاستلاب بالفشل.

فاستلاب المرأة القهري، يحولها إلى طيف من قبل الرجل، لم يتغير عبر الأزمنة، من الماضي إلى الحاضر، وصولا إلى المستقبل، وهذا ما يتحقق فعليا عبر صلابة التمثال حال تشكيله. كما أن الفكرة التي تعلل بها، اقتطاع الرأس، يفندها، أو ينسخها نسق العجز المعتمل في باطن الخطاب؛ حيث يفتح هوة كبيرة، بالإبقاء على احتمال قائم لتنسل الأنثى عبر عجزها، والذي يمنعه من رؤية ذاتها المحكومة بالاستلاب. ورد في الرواية:" وما تعريف سيدي لطبيعي؟ أن تكوني أنت. وإذا أصلا هذا الأنا لم يكون موجود؟ نبنيه من كل الحالات. أنا الآن بصدد الهدم وعندما أبدا البناء سأشعرك بذلك"[1].

يتجاوز واسيني بمفهوم تمثال المرأة مقطوعة الرأس ما حدده في نحاته ياسين، إلى جعل المتلقي نحاتا من نوع ما، يشارك في لعبة التركيب، فتلك الوجوه الثلاثة: نرجس زوليحة وفتنة، نموذجا لامرأة محتمل وجودها وتكرارها. فعندما لا يشير التمثال إلى امرأة بذاتها، يتح أن تتداول عليه الكثير من النساء، يتحول من خلاله إلى سجن؛ يسجن من خلاله واسيني أو ياسين نساءه اللواتي مر بأجسادهن، أو كن سببا في إلهامه لصناعة من أجسادهن ذاكرة ناقصة، وذاتا مشوهة. ورد في الرواية:" كان تمثال المرأة التي لا رأس لها يبدو وحيدا وسط هذا العالم المتنوع...كان هذا التمثل ذاته ينام كل مساء في كراتين القديمة أو في الصندوق الحديدي كمومياء فرعونية وضعت في أكثر القبور رداءة"[2]. لم يستطع الكاتب الحفاظ على خصوصية الذوات من خلال الاحتفاظ بالوجه، بمقابل ذلك حافظ على الجسد

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 108.
[2]- المصدر نفسه، ص: 132.

الذي يظل واحدا وإن تعدد، مما يرجم مدى طغيان الجسد على الأنثى، وإن الحضور الوحيد لها عبره وإلا هي ليست شيء في معادل الرجل.

لكل مجتمع مرجعيته والأساس الذي يبنى عليها معماره الثقافي والفكري، ولعل الدين يعد أهم المركبات الثقافية؛ حيث يعبر عن رؤية الذات للعالم، والوجود، والإنسان، كما يقدم تصورا للمجتمع والأساس التي يقوم وينبني عليها. والقيم التي تشكل معيار لضبط الأفراد وأفعالهم، للذكر وللأنثى على حد سواء. غير أن المجتمع الذي قام على دعامة واحدة وأفضلية الجنس، جعلت من الأنثى تقبع في الظل."إن موقف الدين بوصفه وحيا منزلا وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي، لكن الثقافة بوصفها صناعة بشرية (ذكورية) تبخس المرأة حقها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب"؛[1] لقد عمل الفكر الذكوري على إقصاء الأنثى من الواجهة الثقافية والفكرية، متسترا خلف الدين، والذي عده سلاحه الذي يفرضه عليها لتكبيلها، وتم بخس بموجب ذلك حقها الطبعي بالوجود كجنس مقابل ومكافئ. إنه أفكار عمل الرجل على بثها وغرسها في البنية الاجتماعية والثقافية قوامها أحقيته وأفضليته، مركزا على حقوقه، وواجباتها دون، واجباته، وحقوقها.

لقد أثر هذا الوأد الثقافي على البناء النفسي والفكري للأنثى، على اختلاف مكانتها الفكرية، ووعيها، والتي وقفت فيها صفحات "ليالي ايزيس كوبيا" شاهدا على مقاومة الأنثى/ مي زيادة للاستلاب، وسعيها لسحب نفسها من ظل الرجل، باسترجاع حقوقها. إلا أنها لم تستطع أن تنفلت من قيود الثقافة الذكورية. ورد في الرواية:" ظلمت كامرأة غير كونها مثقفة كبيرة اخترقت زمانها طولا وعرضا"؛[2] إن الثقافة العربية رفعت بناءها أو صرحها على أفضلية الجنسية للذكر، لذا مهما بلغت مكانة المرأة لا تعدو أن تكون مزاحمة للأصل، فلم يشفع لمي كونها سيدة الصالون الأدبي، لفرض حضورها الثقافي، ورغم إدراكها للمأزق الأنثى، لم تستطع أن تنفلت من كونها أداة لإمتاع الرجل في صالونها.

[1]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 17.
[2]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا –رواية-، مفوم للنشر، الجزائر، 2017، ص: 12

فتحولت إلى جسد يروم كل من حولها ضمها لمجموعة نسائه، وكأن المرأة لم تخلق إلا ليقتات منها الرجل، يمتص نورها عن آخره ويحيلها إلى ظل، لا مكان لها دونه.

غير أن الرجل وهو يعمل على استلاب الأنثى، يقع هو نفسه فريسة للاستلاب، اذ يخضع لهذه القيم المتوحشة، القائمة على غريزة الغاب في هذه الثقافة الفحولية. إذ يقوده خوفه من استلابها إياه إلى استقدام قيم، واستحداث قوانين، تضمن له المحافظة على هيمنته وسيطرته عليها، بتغذية الأنا الذكورية حتى على حساب الشرائع الربانية، وتصدير نفسه على أنه المتحدث باسم كل الشرائع والقوانين، يعلن منه ما يخدمه، ويدعم مركزه. لقد أدركت مي زيادة ذلك حيث قالت: " أيها الرجل لقد أذللتني فكنت ذليلا. حررني لتكن حرا"[1]؛ هذا الخطاب الموجه لرجل على ما يحمله ظاهريا من وعيه تقديرا للذات، إلا أنه لا يعكس سوى صورة داخلية للمرأة المنكسرة، والتي لا ترى حلا للوصول إلى أناها، إلا من خلال الرجل، وتفضله عليها، بالإقرار أنها كائن مستقل عنه، ليهبها حريتها، ويحل رقها وعبوديتها. مما حطم صورتها أمام نفسها، بالاعتقاد بأن الفاعلية، والاستطاعة المطلقة هي للرجل، الذي يملك إمساك الحرية عنها أو إطلاقها، منزلقة نحو الاستلاب.

نشأت الأنثى في فضاء ثقافي واجتماعي سلبي، ينظر إليها ككائن ناقص، وعيب يجب أن يوار، ويستر، مما يخلق في داخل مي/ الأنثى، عقيدة تتجرعها، وتغرس فيها منذ الصغر، بعدم الأحقية والجدارة. إن هذه الفكرة تتمكن من الأنثى على اختلاف قدرتها الفكرية، لأن الوعي تدريجي يتشكل من خلال حل عقد الحياة المتتالية، التي تحول الرجل فيها إلى عقدة في التكوين النفسي للمرأة، يستعصي حلها. تقول مي مصرحة بداخلها المكبل: "الغياب، جهنم الأرض. موجودة وكأني لم أكن. (...) أشعر بوهن كلي، ولم أعد قادرة على الحياة ولا على الموت، ولا حتى على الوقوف بينهما. أكتب فقط، وأعاود الكتابة، لكيلا أموت اختناقا بالجنون والجحود. لا خيار لي سوى أن أكتب. سوى أن أكتب. أكتب"[2].

[1]- مي زيادة، كلمات وإشارات، (ج) الاول، مؤسسة نوفل، بيروت، 1975، ص: 41.
[2]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 35.

برغم ثقافة مي ظلت في داخلها أنثى، حبلى بالقيم السلبية، والتي ترسم ملامح الأنا الضعيفة والناقصة، التي تشربتها في بيئتها الشرقية، الوفية لولائها الدائم للرجل. وإن كانت مي ترفض الوصايا الذكرية في الظاهر، بحثا عن الحرية إلا أن داخلها الهش يبحث عن رجل، تكون في كنفه وتحت حمايته؛ فهو إما الأب أو ابن عمها/جوزاف، الذي تجردت أمامه من كل دفاع، أو حبيبها/ جبران، الذي فصلت بينهما المسافات وجمعتهما صفحات بيضاء.

أسلم الكاتب القلم لمي لتقتص من زمانها، وترجع الأنثى إلى الحضور الحقيقي بعيدا عن كونها ظلا، فهيأ لها صفحاته منبرا للتكلم، وإسماع صوتها، مفككا القيود التي تسحبها نحو الاستلاب ظاهريا. إلا أن النسق المضمر ينسخ ذلك المسعى من خلال تركيز في عمق الخطاب حاجة المرأة/ مي، للرجل/ واسيني؛ الذي مثل جواز عبورها نحو أناها المستلب، الذي أفسح لها المجال لتنتصر لنفسها من خلاله. غير أنه لايزال خلف عقلها ولغتها، وهذا لم يؤكد إلا على هشاشة مي/ الأنثى. لأجل ذلك فإن "الاستلاب يلزم كل كتابة مهما كانت توجهاتها".[1]

بالتالي يعد الاستلاب من أخطر ما يتعرض له الإنسان المعاصر، حيث يعمل على سحب خيوط أو عرى الهوية، خيطا بعد خيط حتى يفرطها عن آخرها، محولا الأنا إلى شيء لا يشبهها، سواء الأنا/ الأنثى، أو الأنا العربية عموما. منبهرا بعالمه البراق وساحرا إلى درجة الانزلاق التام نحو عالمه وفكره ،والإغلاق على الأنا داخل سجن الآخر وأفكاره. أو يعمل على النقيض من ذلك يتعاظم في داخل الأنا الخوف من الآخر، والذي يدخلها في صراع الأحادية، التي يظل معها الآخر مبهما ومريبا، وشبح تتوجس من كل ما يأتي منه. مما يغلق الذات على نفسها، مضيعة العلامة الفارقة التي يمكن أن تشير منها نحو نفسها، ويميزها كمختلف، فلولاه ما تحدد الأنا ككيان خاص له استقلالية وهوية تمايزه عنه.

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 113

تحدد الأنساق من خلال المضامين التي ينفتح عليه الخطاب، ويحكمها توجهه، لذا تتركز أنساق دون أخرى في خطابات بعينها؛ هذا ما يفرض علينا التركيز في هذا الفصل على رواية العربي الأخير بكثرة ثم تليها الشرفات، وغياب نسبي لرواية ايزيس كوبيا. عبر محاور: المركز والهامش، الأنا والآخر، وأخيرا الاستلاب، الذي ينتهي إلى استلاب الأنا/ العربية / الأنثى.

ينطلق الكاتب عبر شخصياته الممثلة للأنا/ آدم في العربي الأخير، وياسين وفتنة في شرفات بحر الشمال، ومي زيادة في ليالي إيزيس كوبيا، من أنا ممتلئ ظاهريا، تعتقد أنها تكسب حصانة، انطلاقا من سيرها بخطى الواثق من الوعي، الذي بثه واسيني فيها. من خلال ثقته وقدرته في التحكم في أفكاره، وقدرته من إيقاف شخوصه بمقابل الآخر، والسير بمحاذاته، دون الانزلاق بها نحو الاستلاب. من منطلق أن الآخر لا يعني بالضرورة الضد الملغي للأنا، ولا الجزء الذي يجب أن تمر الأنا على رفاته، لأجل إثبات حضورها، فهو انعكاسها وصداها، أو ظلها الذي لا يفارقها، هذا المنطلق في ظاهره صحيح لولا تدخل النسق المضمر الذي نسخه.

ينتمي واسيني إلى المدرسة الجديدة، التي تقوم على التجريب، معتمد اعلى خلخلة البنى القديمة، وهز اليقينيات والثوابت، تمكن هذا التوجه وتجذر في اللاوعي الكاتب وانتقل عبره نحو الأنا في خطابه. تطفو القيم السلبية من مضمر الخطاب، والتي عرت الأنا وأبانت على أنها غير مستعدة لمقابلة الآخر، ومحاورته ثقافيا، فنسيجها الداخلي متصدع، قائم على الشك في كل يقينياتها والثوابت التي تربطها بالجذور والأرض، مما جعلها طيعة وقابلة لاستراد كل ما يعرض عليها من قبل الآخر. مما يجرها نحو الاستلاب؛ الذي تكمن خطورته في دقته؛ ففي حين يعتقد الشخص بأنه في مأمن منه، محصن بعقله يكون غارقا فيه من خلال سلطة النسق المضمر عليه الذي تعتمل في اللاوعي.

إن التغيير لا يكمن في الانتساب الظاهري لحركة ما، أو ثورة قام بها الآخر، مهما كانت دعوته براقة؛ معاصرة، حداثة، ما بعد حداثة. بل في القدرة على تحقيق تغيير وثورة عامة على الذهنيات والأفكار المترسبة داخل الهيكلة المجتمعية، التي حبست الإنسان ضمن قوالب يجترها بحكم ذرائع شتى. إنها ثورة داخلية حيث تبدأ بالإنسان أولا، من خلال كونه مخزن الأفكار وعليه تنبني الحياة، بالعودة إلى أصله، وجذوره، يخلصها من الشوائب العالقة بها. يفتح خزانته عن آخرها يستقدم الصالح منها ويطوره. ولا يتأتى ذلك إلا بإلحاق تغير جذري في وعي المجتمع، وتحقيق مصالحة الأنا مع نفسها، وتغيير مفاهيمه حول العلاقات الأساسية بينه وبين الآخر، انطلاقا من مفاهيمه ومعتقداته وقيمه هو، هو بالتحديد. محققا عالما يضمن خصوصية ذاته وحمايتها.

إن أقسى أنواع الرق؛ هو رق العقل، والسماح للآخر بالتفكير بدل الأنا، مقدما لها ما يصلح له، فلا يتحقق ذلك إلا بضعف الأنا، وتسليم المطلق للآخر، وفتح أبواب ملكوته عن طواعية، يسلمه مفاتيحه، دون مقاومة أو التفكير في المقاومة. فالآخر لا يملك أن يستعبد مالا يراه، أو يملك القدرة على القبض عليه، لولا كشف الأنا هشاشتها وضعفها للآخر.

كما أن ترك المجال للأفراد أو الدول أو الأنظمة السياسية الداخلية والخارجية، إلخ، لاحتلال المركز، واللباس غيرها ثوب الضعيف، وفرض عليها البقاء في الهامش، والخروج من كونها فردا فاعلا إلى مفعول به. ومتفرجا على ما يلاقيه من ظلم وخوف واستعباد، وعاجز، هذه القيم السلبية التي تكبله من الداخل وتتحول إلى نسق مضمر يتسلل من عمق الخطاب، وتربط الأنا المتحركة في الخطاب، التي ما هي سوى صور الأفراد في الحقيقة. وصوت الكاتب الذي يتحول بسبب سلطة النسق المضمر، إلى أداة تنقل السلبية، والروح الانهزامية إلى المتلقي، الذي يعود بها نحو واقعه، لينظر من خلالها لأناه، معتبرا إياها الحلقة الأضعف، عندما يقف أمام الثنائيات: أنا الفلسطيني، أو الأنا العربية، أو الأنا الياباني، والآخر مهما اختلف جهته وزمنه.

الفصل الثالث:
الأنساق الثقافية وخطاب القمع في روايات
"ايزيس كوبيا و2084حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال"

أولا: مأزق الأنوثة

ثانيا: المرأة بين الحضور والغياب

ثالثا: الجسد بين المقدس والمدنس

تعد الرواية على غرار بقية الأجناس الأدبية، شكل من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء تصب داخله الأفكار والرغبات والأحاسيس الإنسانية التي تعانق تطلعات الفرد وتعكس رؤيته للعالم، والحياة، والإنسان، والوجود. مجسدة صراع الكاتب مع واقعه ومحيطه، ترجمه داخل متنه الحكائي وأخرجه في صورة ثيمات أو موضوعات. تتحدد في طبيعتها أو كتعبير عن موقف ذي أبعاد مختلفة، نفسية واجتماعية.

ويرى محمد برادة، بأن الرواية "عالم عاكس للقيم والعلائق القائمة في مجتمع الكاتب، رغم الشكل الخيالي المتميز والغموض أحيانا"[1]. والفاحص لثلاثية واسيني "شرفات بحر الشمال، وليالي إيزيس كوبيا، وحكاية العربي الأخير"، يقف على سعي الكاتب الحثيث لتقديم المرأة، واستبطان عالمها والإبحار داخل عوالمها الخفية، التي كانت مقصيه منذ زمن، بسبب ذكورية القلم، والنظرة التي لم تتخط الرغبة، وبالتالي الحيز المادي منه. فسعى جاهدا للتخلص من سجن المرأة الذي ضرب عليها بواسطة إعلاء الجسد كقيمة عليا.

غير أن سلطة النسق المضمر حبست المجتمع ومنه المؤلف بترجيع أنساق بالية تسربت في اللاوعي، وتشربها من محيطه، وحبست فكره داخل نفس الدائرة الماضية. فهل ترجمت أعمال واسيني الأعرج حسن التخلص من رواسب الماضوية. لنقف على مأزق الأنوثة، والمرأة بين الحضور والغياب، وأخيرا الجسد بين المقدس والمدنس؛ تتقاطع هذه المحاور معا وتتآلف لتصنع صورة المرأة، التي تأن تحت سطوة جسدها والذي يشكل سلطة مخضعا لها ومحددا لدورها.

[1] ـ إبراهيم عباس، الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، دط، دت، الجزائر، ص: 5

أولا- مأزق الأنوثة:

ترتسم أبعاد الذات المادية من خلال فرض حدودها الجسمانية وتتعمق من خلال مركزية أجزاء منها دون الأخرى، إن كانت هذه الحدود الفيزيولوجية رسمت خارج سلطة الإنسان ووعيه. إلا أن إدراك حدود الجسد وخصوصيته هو إعمال الوعي بالذات وتركيز مبدأ العقل الذي يقع به التفاضل، والذي يمكننا من تمثل ذاتا لها كينونتها وهويتها، فيطلق مفهوم الهوية "على نسق المغاير التي يُعرف بها الفرد ويُعرّف كوحدة خاصة، فالهوية ليست كيانا يُمنح دفعة واحدة وإلى الأبد. إنها حقيقة تولد وتنمو، وتتكون وتتغاير، وتشيخ وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب"[1]. فيكون بذلك مهمة البحث عنه، أو الوصول إليه مهمة صعبة من منطلق أن الهوية غير مستقرة، هلامية، يصعب القبض عليها، فهي متلونة ومنفلتة. فمحاولة الإمساك بتلابيب الهوية عصي، وكيف إذا ما أضيفت لها الأنوثة.[2] كمركب لهذه الهوية، هذا الكائن الموجود والمفقود في آن.

ولأجل تحديد هوية الأنثى علينا فك خيوط الأزمة، التي تعيشها في طريق تمثلها لها، من خلال تتبع نقاط معينة، منها: "الشعور بالوجود المادي، والانتماء، والاستمرارية الزمنية، والشعور بالتمايز، والاستقلال، والثقة، والوجود..."[3]. التي توقفنا وجها لوجه أمام سؤال الذات والهوية، وتسمح لنا بتحليل عوامل أزمتها ، وبالتالي مأزق الأنوثة. فالتمركز الجنسي في المجتمعات الذكورية -المتمركزة حول الذكر- يكون فيها هذا الأخير هو الأصل الثابت والمرجع، -المبدأ الأول – اللوغوس-[4] والمرأة هي معاكس.

---

[1] اليكس ميكشيللي، الهوية- ترجمة على وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1: 1993ص: 7

[2] - إن القواعد الاولى للأنوثة وتكونها، وصفها فريد في كتابه (ثلاث نظريات) سنة 1905، ولكن سبق ذلك إشارات لنظريته عن الانوثة، في الكتابات السابقة، عبر تطور نظرية التحليل النفسي. (لتوسع ينظر): عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، ط: 2004، ص: 223.

[3] اليكس ميكشيللي، الهوية، ص: 12.

[4] - يتفق معظم الدارسين على إن أول من صاغ مصطلح الكلمة (اللوغوس) هو الفيلسوف اليوناني هيراقليطس المنطلق من البعد اللاهوتي ويتدرج في مدلولاته ليصل إلى الفكر الإسلامي من خلال الفيلسوف الصوفي محي الدين بن عربي، ليحمل له معنيين الأول متافيزيقي ويعني (العقل الأول) كما فهمه أفلطون، والثاني صوفي. (ينظر): ياسين حسين الويسي، الكلمة واللوغوس في الفكر الفلسفي والديني، دار صفحات، سوريا/دمشق، ط1: 2006م، ص: 9 وما بعدها .

يعد التقسيم الثنائي القائم على التفاضل الجنسي من أكثر الثنائيات التي تتسم بالصلابة، فالمرأة في واقع الأمر، هي الأصل الآخر المسكوت عنه، وعكس الرجل، ولذا يشار إليها على أنها "الرجل الآخر"، فلا وجود للأنثى. فهي ليست برجل، وإنما هي رجل معيب ناقص (حسب تصور المجتمعات الذكورية)"[1]. لقد اختزلت الأنثى مراحل تطورها النفسي، ونمو هويتها داخل سجن الذكورة، فلم تمر بذلك التغير أو التحول الذي حصل مع الذكر في مسيرته نحو تمثل هويته التامة. فقد ربط وجودها بوجوده، الأمر الذي جعلها كائن غير مستقل ذاتا وهوية، مجرد كائن ضبابي أو بالأحرى انعكاسا لذات الرجل.

لقد زج منطق المركزية الأنثى في قاع اللوغوس[2] وفق هذا المنطق تقوم خارطة الذهنية على مركزية الذكر، وعلى هذا المبدأ أسس المجتمع قوانينه ووضع ضوابطه، الذي يعتبر أن:" العالم مكون من نوع واحد يتمتع بامتلاك الذكر"[3]؛ وهذا ما طرحه فرويد مشيرا إلى عقدة الخصاء، وعدها جزء من النظرية الجنسية الطفلية. وهذه الفكرة تنبني أساسا على مبدأ الإقصاء المتعمد للجنس، الذي لا يمتلك العضو؛ والذي يعد كائنا مهمشا، لا يستحق حتى الذكر أو الإشارة إليه من منطلق أن المركزية للقضيب.

فبالعودة إلى المراحل الأولى التي يلتقي فيها الطفل مع جسده؛ والتي يرى "فرويد" أن: "لا وجود إلا الذكر، وهي المرحلة المسماة بالقضيبية (فالوس)"[4]. ففي ضوء نشاط الفالوس تتعاظم الأنا عند الذكر على حساب الأنثى، الذي ينعكس على أناها بالهشاشة. نتيجة لذلك فالمركزية لا تعطى لجنس معين إلا من خلال العضو وأسبقية الوجود، هذا أولا. ثم ما

---

[1] - عبد الوهاب المسيري، "دريدا في القاهرة"، ضمن كتاب: جاك دريدا والتفكيك، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، ص: 170-171.

[2] - اللوغوس في تحديد أقرب للاستعمال المعاصر ، أنه أحد المفردات المعقدة متشعبة الدلالات والإيحاءات ومهما يكن من تعقيداته فإن سمتي الصوتي والحضور هيمنتا على استخداماته الفلسفية والفكرية. وإذا حاولنا إعادة سماته الأساسية إلى مصادرها، فإننا نستطيع القول إنه هو -مبدأ الشيء، أو طبيعته، أو علامته المميزة، أو مكوناته الخاصة به وحده؛ وهو أيضا (2) ما نفهمه من الشيء على أنه الشيء نفسه بما هو، وهو الوصف اللفظي الصحيح للشيء أو الحد التعريفي له. يعني ماهية الشيء؛ وتحت الاعتبار الثاني يعني فهمنا الخاص لهذه الماهية؛ وتحت الاعتبار الأخير يصبح اللوغوس مما نقوله لفظا إنه الشيء. (لتوسع ينظر): ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النقد الأدبي، ص: 218 وما بعدها

[3] - عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد الى لاكان، ص:112.

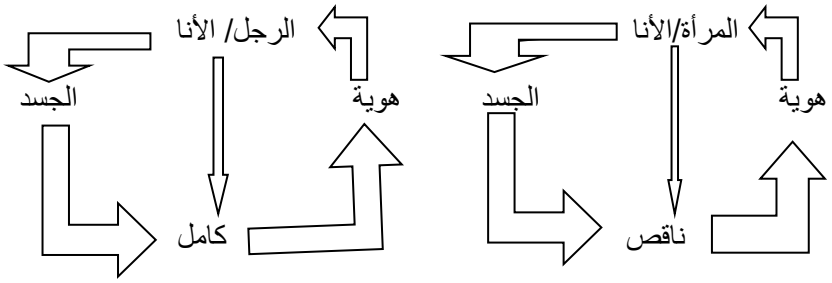
[4]- المرجع نفسه، ص: 115.

يتركه هذا العضو على حامله، أي اللذة التي يحققها له؛ والتي تكون سابقة عن تلك التي تحصل للأنثى، التي تكون فيه هذه اللذة في تطور مرحلي وليس فوري، حيث تتكشف عندها شيء فشيء مع المراحل العمرية وتتفتق عند الممارسة.

يحصل إدراك الامتلاك عند الرجل والفقد عند الأنثى، فتتبدى أولوية الذكر الذي يحوز اهتماما، من منطلق أنه يمثل عضو شبقي من الدرجة الأولى. هنا يخلق التباين الجنسي. إن الثنائية التي تربط بالجنس البشري عبر ما أقره فرويد من خلال اللحظة الأولى لالتقاء الذات مع الخارج ووقوع العين على المختلف، مما يجعلنا نرسم معالم الأنا الفيزيولوجية أولا، ثم النفسية؛ حيث " ترى الطفلة الأنثى قضيب الذكر، فتعي افتقارها إلى هذا العضو، وتظل تعاني من عقدة الحسد على القضيب. ويرى الطفل الذكر جسم الأنثى، ويلاحظ افتقارا ونقصا، فيضع في ذهنه احتمال أن يفقد عضوه الخاص. وهكذا يمشي في ظل الخوف من الخصاء"[1].

يعمق الحسد من امتلاك الذكر، مبدأ النقص عند الأنثى، الذي سيحكمها ويرسم معالم هويته، كذات مجزئة وهوية باهتة. كما أن الخوف سيورث الذكر التكبر والاستحواذ من خلال معانقة قضيبه، فينشئ تعاضد جنساني يمكنه من قيادة الطائفة الاجتماعية مما ينقله إلى المركز، ويقدمه كهوية واضحة المعلم. غير أن فرويد وهو يؤصل مبدأ الاتصال الأول مع الخارج، يربط الوعي بمرحلة عمرية لا يتحقق فيها هذا المبدأ. من منطلق أن الوعي مرحلة تتحقق بالاحتكاك بالخارج، والتراكم المعرفي، لذا هي لاحقة وليست مقترنة بالتماس الأول للطفل مع محيطه الخارجي. كما أن مركزية القضيب سابقة عن وجود الفرد، حيث يتجذر في المحيط الذي يعمل على شحنه في فكر الطفل واللاوعي لديه، لذا فهو يملك سلطة اجتماعية.

[1] - روبرت شرلز، السمياء والتأويل،(تر): سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى: 1994، ص: 218.



الشكل 01: تمثل الأنا للذات بين المرأة والرجل.

يوضح المخطط أعلاه أن الأنا تولد مع الذكر مكتملة من منطلق تمركزه حول القضيب، أما الأنثى أناها مكتسبة، حيث تبدأ من نقطة إدراكها أنها جنس مختلف عن الذكر، من خلال فقدها للقضيب، لتجد نفسها واقعة تحت لعنة قضيب غير مكتمل، ثم تتدرج في رسم اناها من خلال التطور الفيزيولوجي الذي يحصل لجسمها. إن الأنا تخلق مع الإنسان وتمر بمراحل النمو معه، وتتطور لتصل إلى النضج والتميز، لتكون ندا لمخاطبة الآخر والوقوف أمامه. فالأنا وتبلور الهوية تحصل: " نتيجة تصور عبر مراحل الخبرات والصدف والأحداث التي يمر بها الطفل"[1]. إن الأنا بهذا التعريف ليست مكون داخلي ولا تستمد حضورها بتعزيز الفرد لها فقط، بل هي أيضا وافد خارجي يعمل المحيط – الاجتماعي والديني - على تشكيلها.

وعندما نستغرق في قراءة ثلاثية واسيني " شرفات بحر الشمال، وليالي ايزيس كوبيا، وحكاية العربي الأخير"، يتبين لنا أن رواياتي شرفات بحر الشمال والليالي، تتقاطعان في تصوير مأزق الأنوثة، وسعيها الحثيث لربط أجزائها، أو لنقل أنهما فضاء يبرز صراع الهوية الأنثوية وتأزمها. وإن ظهرت جلية في الليالي، فإنها تومض في الشرفات أما حكاية العربي الأخير، فهي تجسد إبحار القارب القصصي إلى ضفاف مغايرة، وهي الفحولة، حيث تفردت بالمركز الذكوري، واحتفت بأحادية الجنس.

[1] - عنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة من فرويد الى لاكان، ص: 123.

انفتح واسيني على ذلك الصراع الداخلي للأنثى، وسعيها الحثيث في تمثل هويتها، وفرض ذاتها ككائن مستقل. يصرح بذلك في رواية ليالي ايزيس كوبيا، بعد أن أضناه الوصول إلى مي، الأنثى الضائعة، والتي عايشت مأزق الأنوثة. يقول: " شكرا لروز، على أنها منحتني فرصة لنكون معا في رحلة باتجاه امرأة تنافسنا على حبها، والجري وراء حياتها الممزقة إلى قطع، بعثرها الزمن القاسي، ورماها هنا وهناك، حتى أصبح من المستحيل تجميعها وإعطاءها هوية"[1]؛ إنها مي ومن ورائها بنات جنسها اللاتي خلقن ممزقات. وعليه الكد ليجمع شتات حياتها، ليقدمها أولا أمامها لتتصالح معها، ثم يجد لها مكانا في حياة رتبت أشياءها ومعطياتها، ورسمت قوانينها دون أخذها في الاعتبار. رسم من خلال روايته معالم تلك العلاقة التي ستحدد مسار الأنوثة، وانحدارها نحو الانغلاق على الذات، من خلال تتبع علاقة "مي زيادة" في رواية الليالي، و"فتنة" في رواية "شرفات بحر الشمال" كشخصيتين رئيسيتين، وسرد نماذج أنثوية أخرى.

فالصراع الأكبر الذي تعيشه الأنثى، هو ذاك الذي يحصل داخلها، لتوضح معالم هويتها أولا أمام نفسها، وتصالح معها ومعانقتها، ثم الخروج لمواجهة الآخر بها، فأول تلك الصراع، الذي تشهده الأنثى يكون مع شروط أنوثتها نفسها. لأجل ذلك فإن صراعها مع أطراف أخرى؛ الرجل، أو الثقافة، أو الفكر الديني، يكون مؤجل، إلى أن تسوي خلافاتها مع أناها. إن أول تماس أو تلاقي لمي وفتنة/ الأنثى، مع الأنوثة يكون في صورة الأم؛ حيث تسيران عبرها نحو هويتهما الجندرية، "فالمدخل إلى الأنوثة، هو في الأساس التماهي بالأم"[2]؛ فعلاقة الابنة بالأم هي علاقة تماهي وحب، ظاهريا، يناقضه الرفض الداخلي. إنه الكبت الذي يغذيه شعورها بالظلم من طرف الأم، التي تحملها مسؤولية إنجابها ناقصة على شاكلتها، هذا التصور هو الذي سيخط ملامحها، وتبنيها للافتقار الذي يورثها الضعف وهي تسعى لفرض هويتها الجندرية.

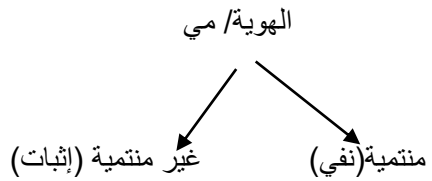
[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 12.
[2] - عدنان حب الله، التحليل النفسي لذكورة والانوثة من فرويد الى لاكان، ص: 237.

فالعلاقة التي تربطهما لها أهمية كبيرة في فهم سيكولوجيا المرأة، فالتحول عنها هو من يعطي الاتجاه الصحيح لعلاقة الفتاة بالجنس المخالف/الذكر؛ حيث تتجاوز موضوع الأم التي ماهي إلا صورتها، لتنحرف عنها نحو النظر إلى الآخر ككائن مختلف. إن التعلق بالجنس الآخر وهو ما يضعها في إطار العلاقة الصحيحة مع الرجل وبناء علاقة مزدوجة، والذي يجبرها على التحول عنه/القضيب، بتوظيف أعضائها الحميمية/ المهبل. وهذا المسار هو من يرسم فيما بعد تبنيها لأنوثتها أو نبذها من خلال معانقة صورتها في الأنا/ الأنثى.

بالنظر في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" نلاحظ أن واسيني استبعد الأم عن محور النص، فهي لا تكاد تظهر حتى تختفي، الأمر الذي بنى مسافة بين "مي" وأمها، هذه المسافة هي التي ترسم فيما بعد مأزق الأنوثة لذا مي. مشكلة هوة تتسع كلما احتكت بعالم الآخر الرجل، الذي عانقته، والتحمت به من خلال معانقة صورة الأب، الذي مثل النموذج الذي تروم الوصول إليه، والهيئة التي تريد تمثلها. وهذا لعب دورا بارزا في تكوين شخصيتها مقابل تغييب الأم، التي مثلت الهيئة التي تروم أن تخالفها، وباستبعادها ستتحول مي عن أنوثتها، التي طبع داخلها بأنها موضوع نقصان. تقول مي: "أحيانا أتساءل لماذا كل هذا؟ إذا كانت لديهم أحقاد ضدي لأنني امرأة شرقية غادرت نهائيا شرنقة اليقين والسلام، فيخجلوا ويعاملونني بصفة والدي إلياس زيادة"[1].

لقد مثل الأب النواة الأولى، والأساسية في التركيبة النفسية لمي زيادة، التي لم تكن مكتفية بصورة الأم/المرأة، التي اعتبرتها الصورة الأخرى لذاتها وأناها، وانتمت إلى الأب وعالمه الذكوري، الذي بالرغم من مفارقته من الناحية الفيزيولوجية والبنية الجسمية، فهي ترى أنها تماثله في البنية البسيكولوجية أو النفسية. وبالتالي تعد نفسها صورة عنه في كل تفاصيله النفسية، وبالتالي تتشرب قوته وسلطته المستمدة من سلطة القضيب الوهمي، إنه هذا الامتلاك الوهي كفيل بأن يكون سببا في التحامها بالقوي، ونبذ الضعف الذي بث فيها، من خلال بعدها الفيزيولوجي الأنثوي.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص:41.



الشكل02: تمزق الهوية بين البنية النفسية والفيزيولوجيا.

يبين هذا المخطط أن رفض مي للانتماء إلى الهوية الأنثوية متجذرة داخل بنيتها النفسية، منذ الالتقاء الأول بالمختلف في صورة الأب، والذي عمق إحساسها بالحسد لامتلاك/القضيب، مسببا شرخا في انتمائها أو في بنائها النفسي، الذي أقصى الأم عن حضوره في تكوين هويتها حضورا إيجابيا. وسمت الأم بالسلبية المطلقة من خلال غيابها، والذي انعكس على مخاصمة مي لأناها أو أنوثتها، التي تراها في صورة أقل قدرا ومنزلة من الذكر. هذه الرؤية تضافرت عدة روافد في بنائها. فتقول "هذه أنا. فقد كبرت في فراغ الرياح وخوف الأيادي الناعمة للأخوات اللواتي كن ينزعن مني كل اشتهاء ينشئ في داخلي"[1]؛ إن الحائط الذي بنته مي بينها وبين أنوثتها، ترجمته من خلال نقد أو رفض الأخوات الراهبات والأيادي الناعمة، هؤلاء اللواتي مثلن في داخلها رمزا للأنوثة، وبجريرتهم قطع الطريق على مي لاكتشاف الشهوة، حددت عدوها، الذي رأته فيهن، لتقف الأنوثة ضد نفسها.

ففي لحظة انهيارها صحت لتبصر من هي حقيقة. فتقول: "يصفو قلبي من كل غيم. أراها بكل ملامحها. لا أدري ما الذي أيقظها فيّ؟ ربما أصابعها الناعمة، وجسدها الحي. شعرت بها فيّ، أقرب من همسة أو لمسة. (...) كانت تمثل دور أمي"[2]. إن هذه المصارحة الداخلية، والتقبل لم يكن سهلا أبدا بالنسبة إلى مي، فقد خاضت حروب ضروس في حياتها لتصل إلى الاعتراف بهويتها، بعد أن انشغلت عن أنوثتها وهويتها بحروبها الوهمية، والتي سعت فيها إلى فرض وجودها بهوية مشوهة، بأن تكون رجلا بجسد امرأة. أدركت مي مأزق الهوية التي أوقعت نفسها فيها، والتي بعد الانسلاخ منها ونكرانها، بعد أن تكشفت

[1] - واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 88.
[2] - المصدر نفسه، ص: 100.

لديها حقيقتها الجندرية، أن لا مكان وسط بين الذكورة والأنوثة، والذي أيقظ في داخلها إحساس بفقد الأم، وضرورة إلغاء المسافة بينهما والالتحام بها، والالتفاف حول أنوثتها وتدثر بدثارها. إن الأم هي الصدر الذي اجتثت نفسها منه، علها تدرك الآخر فظلت معلقة بين هويتها وهوية والآخر.

الأنا/ الأنثى ⟵ مي ⟶ الآخر/ الرجل

الشكل 03: تمزق الذات بين الأنا والآخر.

إن مسار القص جعل مي تتعرى شيئا فشيئا أمام نفسها، لتقف في نهاية طريقها أمام هويتها وانتمائها الذي تنكرت له؛ شكل فقد الأم أول صدمة تلقتها مي، والتي أجبرتها على الوقوف وجها لوجه أمام الجدار الذي بنته بينهما، أو بينها وبين هويتها الأنوية. تقول مي:"جاء موت أمي ليعريني من كلي، ويطوح بي بكل قواه، في شوارع المدن الكئيبة. فجأة وجدتني وحيدة في عالم شعرت يومها بأنه لم يكن لي".[1] فكان حضور الأم الفعلي في حياة مي، في غيابها النهائي عنها بالموت، الأمر الذي حملها على الالتفاف حول نفسها، واحتضان جسدها الذي ما هو إلا صورة الأم لديها، وأناها. فمهما حاولت الهرب منها وجدتها في كل تفاصيلها الجسدية والنفسية، ومهما حاولت التحول عنها، تعيدها تضاريس جسمها إلى طائفتها الجندرية، والاستكانة في قرارة نفسها إلى انتمائها الجنساني.

أدركت مي أن هروبها في حقيقته، هو هروب من ذاتها وحقيقة هويتها؛ فالأنا محورها الجسد، ولا تتضح ماهيتها إلا من خلال وقوفها مقابل صورتها في المرآة، التي تبصر من خلالها انتماءها الفعلي، والذي يحيلها اعتباطا لصورتها المنعكسة عبره. هذا ما يفسره مرحلة المرآة عند فريد: "عندما يتمثل جسده عبر انعكاس له في المرآة يبرزه أن هناك تباين تشريحي بين الرجل والمرأة، فيتشكل نواته ويتماهى بها ويكون هذا التماهي هو الأول الذي ينقله من حالة التجزئة الجسدية التي كان يغرق بها إلى حالة التوحد والكمال

[1] - واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 86-87.

الصوري للجسد"؛[1] فتصير هذه الأنا التي تتماهى بها، هي النواة الأولى التي ترسخ في داخله، وتمكنه من إسقاطها خارجه من خلال تحديد رقعته المكانية التي تحقق وتحفظ وجوده.

لم تركن مي لحقيقتها إلا عبر وقوفها أمام الأم، التي أبصرت من خلال انعكاس صورتها، وحسمت مي انتماءها للأم. تقول مي وهي تسلم أنفاسها الأخيرة: "لا تتعبي نفسك يا أمي. أنا قادمة نحوك من عالم مجروح، مقيّح، مؤلم بارد كالموت. اغسليني يا أمي من دمي. دثريني يا بتول القلب والروح. ضميني للمرة الأخيرة، إلى صدرك. لا أريد أن أموت في هذا البرد، في وحدة تقودني نحو العدم. أكره العدم يا أمي.(...) أغمض عيني. يسقط القلم من يدي. تنفتح أصابعي عن آخرها، ثم تتجمد"؛[2]

إن هذه العودة الأخيرة للأنا، بهجران الأبوية إلى الأمومة، الذي تتلبس فيها صفة الضعف، هذه الصفة التي تعكس صورة مشوهة عن الذات الأنثوية، التي لا تملك خيارا وعلى قدرة على المواجهة واستسلمت للبكاء، ولوم الحياة في بنائها غير العادل، الذي أقام معماره على دعامة واحدة هي الذكورة. إنه الاستسلام والغرق في هشاشتها، مختنقة بضعفها، والتخلي عن الكتابة والعقل، اللذان اعتصمت بهما طويلا علها تستقي منهما سلطة تعوضها عن الفقد -القضيب-. إن تلبسها بقوة وهمية أدخلها في تيه، وكان سببا في تجزئتها بين من هيا في الحقيقة وبين ما تريد أن تكون، لذا تأخر تقبل مفرداتها وانتمائها الجندري عن المرحلة التي أقرها فرويد -الطفولة-، صحت أنوثتها فيها، وهي تلفظ آخر أنفاسها، والتحمت بهويتها، أو لنقل استسلمت لها وهي تموت.

[1] -عنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة من فرويد الى لاكان، ص: 124.
[2]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص 216.

تنطلق المرحلة الأوديبية من السن الرابع حسب ما قدمه فرويد، فهي " مرحلة أساسية في تكوين الأنوثة وآثارها على مجرى حياة المرأة"[1]؛ حيث تصطدم بالفقد (الخصاء)، وتسيير هذه المرحلة وتبعاتها فيما بعد على صورة الأنثى أمام نفسها، والتي تكون مرهونة بالعلاقة العاطفية المعقدة بين الأم والابنة. لذا تناول فرويد في بحثه جانبين الجانب التشريحي والجانب النفسي وينتهي إلى القول: " لا من الناحية التشريحية، ولا من الناحية النفسية نستطيع أن نثبت بالتأكيد تحديد الأنوثة بشكل من الأشكال(...) فموضوع الازدواجية الجنسية يتحكم بالجنسين"[2]؛ حيث إن الأنوثة مواصفات قارة في الجنسين وكذا الذكورة، والتباين يحصل في تبني أحد الجنسين مواصفات دون الأخرى، فتتغلب فيه، لينشئ التمايز بين الرجل والمرأة.

تمر الطفلة بمراحل حتى تصل إلى أنوثتها، ويعمل المحيط وما يضيفه فيها دورا بارزا في تحديدها، فتتركب الأنوثة فيها على غرار قشر البصلة طبقة بعد طبقة، وتتمثل في التجارب والأفكار التي تتكون لديها عن نفسها. لذا هي قابلة أكثر للانحراف، وهذه التطورات تكون معقدة وصعبة خلاف الرجل، لأن ما يساعد الذكر هو فرض نفسه بيولوجيا وتحديد وجهته الجنسية، فيما المرأة لا تتعرف على ذاتها ولا تميز اتجاهها الجنسي إلى وقت البلوغ؛ حيث تتعرف على تفاصيلها وتظل قبلها ضائعة. وإن وصفت الطفلة بالأنثى، غير أن هذا الوصف لا يأتي من الامتلاك وإنما الفقد -فقد القضيب-. بالرغم من أن قبلها كما يقول فرويد، كلاهما الطفل الذكر والأنثى " يبدو أنهما يمران في المراحل الليبيدية الأولية ويتجاوزانها بنفس الطريقة"[3].

[1] - (ينظر): عدنان حب الله، التحليل النفسي لذكورة والانوثة من فرويد الى لاكان، ص: 225.
[2] - المرجع نفسه، ص: 226.
[3] - واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 227-228.

إن اشتراكهما في الدوافع الجنسية/ اللبيدو، يكون قبل تميزها كصفة جنسية، وهذا غالبا ما يكون في المرحلتين الأولى والثانية من اللبيدو - الفموية والشرجية-، حيث يكونان بعيدين عن الاستمتاع الذي يقدمه الفالوس/ صورة القضيب أو الرمز له، الذي لا يبرز في المراحل الأولى للطفل إلا كعضو تشريحي معطل.

لا يختلف الأمر كثيرا عندما ننتقل إلى رواية "شرفات بحر الشمال"، ففور خروج فتنة من رحم أنثى/الأم، ألغتها؛ لتصير ذاتا مكررة ومنسوخة عن أي امرأة أخرى ، فلا يبق منها سوى ومضات في ذاكرة ابنتها، فتنة. تقول: "لا أدري ما الذي يذكرني الآن بأمي؟ أعتقد أن الذي وقع لها يقع لي الآن"[1]؛ يقدم الخطاب رسالة مبطنة مفادها أن الأمومة تلغي التفرد، وتحول المرأة إلى جسد مفرغ، ملغي أي ميزة لها، وحق لها اتجاه نفسها وأنوثتها، وحضورها كالذات مستقلة، ينهي دور الأنثى عندما تتحول إلى أم، تفقد فجأة بريقها وخصوصيتها؛ حيث تنقل صفاتها اعتباطا للطفلة التي تخرج منها. ففور خروج الأنثى من الرحم تصير نسخة عن الذات التي أخرجتها، فتغيب الأم عندما تحضر الأنثى. وبالتالي لا يكون هناك حاجة لذكرها، لأنها تنقل كل فصول قصتها لابنتها، أو الأنثى التي خرجت من رحمها.

تجمع بين الابنه/ فتنة، والأم / نجمة تفاصيل الجسد والهوية الجندرية، الذي يحولهما إلى ذات واحدة وإن اختلفتا ظاهريا، ففتنة تماثل نجمة الأم في كل تفاصيلها، فهي الغائبة وإن حظرت وحبيسة الماضي، المحتاجة دوما لذاكرة أحدهم للعودة والحضور المؤقت تقول وهي تتذكر أمها: "أمي كان اسمها نجمة. كانت ممتلئة بالحياة"[2]. وهذا ما صارت إليه فتنة مجرد طيف في ذاكرة أحدهم/ياسين. يقول ياسين وهو يستعيدها: "كان

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 52.
[2]- المصدر نفسه، ص: 10.

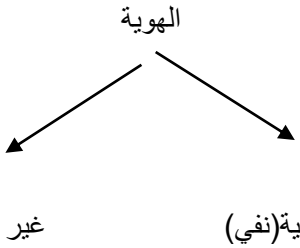
اسمها فتنة. نهايات ديسمبر، منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال."[1]

تعيد فصول الرواية نسج تفاصيل أنثى انتهت على ضفاف شاطئ منسي، يحاول واسيني إعادتها للواقع والحياة من خلال استدعائها كهوية قارة. يقول:" كان اسمها فتنة"[2]؛ يفتح الكاتب فصول قصة الهوية الأنثوية، والطرق التي تتشابك فيها مع بنات جنسها ومأزقهن، فهي قضية كائنة في الماضي المستمرة في الحاضر. فالأسماء ليست مجرد حروف تستدعيك عند الحاجة، هي علامة فارقة تصنعك أنت، أنت على وجه التعيين والتخصيص، ترسم ملامحك وهويتك وتحيلك إلى ذات، لها حيز وسط الذوات الأخرى، وتكسبك خاصية الانتساب إلى جنس دون الآخر.

تحول اسم "فتنة" إلى رمز أكثر من اسم دال على شخص؛ فهذه الصفة "الفتنة" لا تخص امرأة بعينها هي تسحب على كل جسد أنثوي، حسب منظور الرجل، والذي استلهمه وتوطد عنده من ثقافته ومحيطه. "فتنة"، أو "نجمة" الأم، "المرأة" عموما، فهن واحدة. فهي المنتهية والمقصية والمنسية دائما، الساقطة من حسابات المجتمع، لا يزورها الرجل إلا لإشباع غرائزه. إن التواجد عبر الهوية الجندرية، هي محاولة محسومة بالفشل قبل أن تبدأ حتى؛ فلقد ظلت الأنثى محكومة بالقيم السلبية، التي عملت على خللة عراها، وحكمت هويتها أن تظل مشتتة وممزقة. تقول: " أنا أحس نفسي بين السماء والأرض لا شيء يشدني"[3]. تبينت فتنة المكانة التي كانت تحوزها في الحياة، والتي استكانت وأسلمت تلابيبها لجنس دون الآخر، مما جعلها تعلن انفصالها عن محيطها ومجتمعها. تقول:"إنك لا تنتمي إلا لنفسك وأن المحيط بكل ضجيجه وتفاصيله التافهة لا يعنيك مطلقا. أليس الجنون نعمة في عالم مثل عالمنا؟"[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 10.
[2]- المصدر نفسه، ص: 20.
[3]- المصدر نفسه، ص: 59.
[4]- المصدر نفسه، ص: 57.



الشكل04: فتنة والهوية اللامنتمية

تبرز فتنة نقمتها على المحيط وصولا إلى العقل، بما أنه ميزة ذكورية، مستلذة بالجنون، ومعتصمة به، لتخلق فضاء حرا لنفسها لا مكان فيه للخطأ أو الصواب، وفي هذا لم تختلف عن مي؛ فالحياة أو المجتمع لم يضع المرآة في حساباته كهوية مستقلة. فهو أول من رفضها واستبعدها، ونتيجة لذلك لم تكن تملك سوى أن تعلن هي بدورها عدم انتماءها له، رغم تحايل فتنة بإعلانها أنها في الحقيقة لا تنتمي إلا لنفسها، غير أن الذات تحتاج فضاء لتبرز فيه، لتتضح معالمها وهويتها، بتحديد روابطها، وخصوصيتها مقابل الذوات الأخرى، فقطع اتصالها بالمحيط، يجعلها ذاتا سابحة، فاقدة للانتماء.

يعمل الخطاب في ظاهره على إظهار فتنة في صورة الأنثى المتصالحة مع جسدها، ملتفتة حول انتمائها الجندري، وذلك بجعله محور وجودها، ووسيلة لربط أجزائها. يذهب فرويد أن" المرأة أكثر نرجسية من الرجل، فالتركيز على جسدها، وإظهار محاسنها، أو إظهار بريقه ما هي إلا عملية تعويضية عن استشعار النقص"[1]؛ غير أن النسق النقص يسكن مضمر الخطاب، ويمتد نحو فتنة ليربط دواخلها، ويخرج ناسخا لظاهر الخطاب من خلال استشعارها بالنقص -عقدة الخصاء-. فلم يكن تماهي فتنة بجسدها إلا اعترافا منها بضعفها، ولأجل تعويض نقصاها، منحته اليد العليا في تعاملها مع الرجل، ومن خلاله تتمكن من السيطرة عليه، باعتباره وسيلة أخرى، وملتفة، لإعطائها إحساسا بالهيمنة لحظية، ويمنحها نشوة خادعة، من خلال تحريك رغبة الرجل نحوها، وتغذية حاجته أو جوعه لامتلاك الجسد.

[1]- عنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة من فرويد الى لاكان، ص: 157.

إلا أن ذلك لا يعمق سوى فكرة أنها أداة، بتحويل نفسها كقيمة جسدية فقط يستعملها الرجل لإشباع حاجته، وينفضها عنه عندما يقضي منها وطره. فشعور الهيمنة التي تشعر بها لحظية؛ عندما تكون هدفا ونقطة بعيدة أو صيد صعب، وتنتهي عندما تصير في قبضة الرجل، لتغذي هيمنته المطلقة عليها. مما جعلها تخلص لوضع نهاية وجوده في حياتها، والإلقاء به/ الجسد، في البحر بعد أن أبان عن نقصها، وصعوبة الوصول إلى هويتها من خلاله.

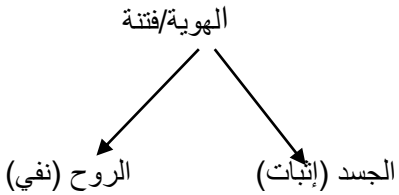
أراد واسيني أن يحقق هوية كانت مستعصية حتى على من يحملها، والاشتغال على محور المرأة، هو اشتغال على محور ذات الأنثى، وهويتها الخاصة." إن قضية الذات الأنثى المشغولة بكينونتها، والمتمثلة في قضايا الجسد والأنوثة، وقهر الذكورة المهيمنة، والشبقية الجامحة، (...) تقف بنا على سلبيات يزخر بها واقعها، هي سلبيات قد يكون محور الذات الأنثى من بينها"[1]. شارك الكاتب فتنة في طريقها نحو تمثل هويتها، عبر الجسد، أو عبر جزئها المادي، الذي سيطرت من خلاله على حاضر ومستقبل ياسين/الرجل. فيقول: "عشبات اللذة ورائحة الليل والجسد المضمخ برائحة أول عطر أهداه لها أخوها l'air de temps، تفاصيل أنستني المكان والزمن الذي كنت فيه وحالة الخوف الطفولي".[2] اعتمدت فتنة هذا الجسد، كطعم لاستجلاب الآخر/ ياسين، لمسرح المكاشفة، والتعري من سطوته وسلطته عليها، والتحرر من عقدة النقص والخوف الذي ترعرعت داخله؛ هذا الإحساس الذي ينشئ ويكبر مع الطفل -عقدة الخصاء-، لتؤكد أن المأزق الذي تعيشه، سببه العالم الذكوري، الذي عمق من مأساتها، وغذى انشطارها على نفسها.

[1] - عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف – دراسة في السرد النسائي مدخل نظري- مركز الحضارة العربية /القاهرة، ط1: 2003، ص: 54.
[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص : 51.

عمدت فتنة إلى الجسد مغيرة في وظيفته؛ من إشباع غرائز الآخر، إلى العوذة إليها وترجمة ذاتها، ولمس غرائزها الخاصة بنفسها، وتوجيهه في غير ما حبست داخله، بالانتقال من أن يستلذ بها إلى أن تكون هي المستلذة، أي الانتقال من المفعولية إلى الفاعلية. عملت على إيقاظ مكامن الجسد، واستنطاق مكبوتاته، واستجلاب اهتمام الرجل نحوه وتوظيف الإغراء لإشباع جوعها هي، ونقل الفكرة أن الرغبة حكر على الذكورة، وكونه علامته الفارقة، فاستخدام الجسد الأنثوي ليس حكرا عليه وحده، بل من حقها استخدامه كوسيلة لاستجلاب اهتمام الرجل والوصول إلى أنوثتها عبره، فأصبح بذلك الأداة التي تعتمد عليها للوصول إلى ذاتها، وتحقيق هويتها.

إلا أن النسق المضمر حال دون ذلك؛ فعند تجل الجسد تجليه المطلق أمام ياسين، ثم قامت فتنة بسحبه من الحضور المادي، معولة على الفراغ الذي سيتركه فيه، أبانت على قدرة هذا الجسد الذي يمكن أن يتحول إلى هاجس داخل الرجل، على خلافها هي التي وضعت حد لوجوده بلحظة. إن نسق تملك الجسد الذي يندفع من عمق الخطاب والذي يظهر تمكنه في عمق ياسين وضعفه في فتنة، ينسف ما يظهره الخطاب وينسخ سعيها لاستعادة الجسد كملكية خاصة بها. لقد حقق الجسد حضورا في الخطاب، أكبر من لو كان حاضرا حقيقة. تقول: "هل يصلك الآن في خلوتك صوت التكسرات الشاقة التي تمزقني؟ النحيب الذي تسمعه يأتي من عمق الروح هو نحيبي. أنحدر الآن وحيدة نحو تربة الموت والخوف، في كفي بقايا قصص قديمة لم تعد صالحة(...) وخيبات لا تحصى."[1] فرهان فتنة على بروز هويتها من خلال الجسد وحده، جعلها ممزقة وضائعة، ونهايتها الظاهرية لا يختلف كثيرا عن مي، وإن كانتا تختلفان في الوسيلة التي استخدمتها للوصول إلى الأنا الأنثوية، والهوية.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 96.



الشكل05: تمثل فتنة للهوية عبر الجسد

إن مسألة الهوية هي حقيقة تخلق أزمة لدى الأنثى، حيث تجد نفسها أمام جمع شتاتها المتفرقة، تمسك طرفا منه لتنفلت أطراف أخرى. تقول مي في ليالي إيزيس كوبيا، معترفة بحيرتها: "متعبة أنا مثل غيمة جافة، ماذا أفعل؟"[1]؛ إن كانت فتنة قامت على جسدها الهش ليعيد لها حقوقها، فإن مي وعت الحيل التي يلعبها عليها الجسد، فأعلنت رفضها له، فهجرت المادة إلى الروح؛ وهذا الهجران والمفارقة، يفصح عن قرار داخلي لديها بأنه عيب يجب أن تتستر عنه، كما أنه لا يستحق أفضلية الحضور في عالم الذكر. الذي لن يعترف بحضورها الفكري دون مقاصصتها للجسد، واستبعاده. من كونه الرابط والحبل الذي يشدها نحو الضعف؛ الشهوة، والرغبة. محاولة الهروب من الأنوثة والتعالي على شهوات الجسد.

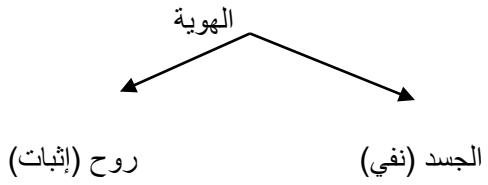
بعد غلق السبل أمام الأنثى للوصول إلى الهوية، لم تجد سوى الجسد لتخرج غضبه وحقدها عليه، يعد نسق العجز المضمر في عمق الخطاب والذي يقطع على الأنثى كل الطرق للوصول إلى أناها وهويتها الممزقة التي تسعى إلى لم شتاتها في ظاهر الخطاب. يكبلها هذا العجز ولا يترك أمامها سوى جسد منهك من الضغط الداخلي والخارجي، لتحتج عبره. هذا الاحتجاج يخفي انتقام مبطن له، فهو من وضعها في هذا الموقف وقيدها في مجتمع لا يحتفي إلا بجنس واحد. لأجل ذلك صبت جام غضبها عليه. تقول مي: "وزني منذ البارحة أصبح 28 كيلو، هذا ما قاله الطبيب وهو يحاول أن يثنيني عن جنوني.؟"[2] إن هذا الجسد الذي كونت حوله جدار سميك يمنع الوصول إليه، أو أن يلمسه رجل، لأن بذلك سيعيدها إلى سجنه، وتوصيفها كأنثى. هذا ما يحرك داخل مي عقدة باتت تتحكم فيها، حيث

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 38.
[2] - المصدر نفسه، ص: 38.

دفعت بها إلى سحب جسدها نحو مقصلة المحاسبة، معرضة إياه للصلب، -بالتجويع-. وهو حكم يعمم على كل من يقاسمها تضاريس الجسد.

لقد كانت صورة مي مهتزة أمام نفسها، وغير واضحة، تقول: " أركض نحو المرآة حتى أرمم صفرة وجهي. أشعر فجأة أن المرآة تخونني. أسألني هذه التي تقف هنا هي ذاتها التي هنا؟ أليس الصورة إلا تعبيرا عن داخل منكسر ومتهتك؟ أفرغوه من كل حياة؟ هل هذه هي ماري دلوعة والدها، أم المجنونة المصرية"[1]. استعلاء مي على الجسد ومعانقة العقل، جعلها تخلق حاجزا بينها وبين وجودها المادي، والابتعاد عنه والذي جعلها تقع في فخ الغربة، أي غربتها عن الجسد الذي أصبح يتحدد لديها على أنه جزء منفصل عنها، الذي تسبب لها الوقوع في أزمة هوية، ببقائها حائمة، دون قالب/ الحسد يضمها.

انشطرت مي بين الصورة الداخلية التي لديها عن ذاتها، وبين الصورة التي تفرض نفسها عليها، عبر المرآة ،أو في أعين الناس والمجتمع. مما جعلها تحيا مع الإقصاء؛ بدءا من إقصاء الأنا، أي الأنوثة ضد نفسها، وصولا إلى الآخر. إن القلق الذي عايشته مي من تضاد الصورة بين ما تراه هي لنفسها، وبين ما يراه المجتمع الذكوري لها، تنقل هذا التناقض والصراع من الخارج إلى داخل الذات نفسها، تتصارع المادة مع الروح أو العقل، أو لنقل شروط الأنوثة مع شروط الفحولة. لتجد نفسها وجها لوجه أمام هويتها.



شكل06: اعتماد الروح مركب وحيد للهوية الأنثوية.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 125.

غفلت مي وهي تبحث عن اعتراف وتوضيح هويتها للآخر، أن توضح ذاتها أمام نفسها أولا، لذا حكمت نفسها أن تظل مشتة ومضطربة. تقول: "أشعر بأني خارج الأرض وخارج المدار، وحتى خارجي".[1] تعيش مي غربة داخلية، وشتات صعب عليها جمعه، حيث ظلت تعيش روحا سابحة ليس لها ركن تلجأ إليه، والذي جعلها تعيش أزمة هوية ووجود. رغم محاولتها لملمت أجزاءها، لم تستطع التخلص من إحساس فاقدة الانتماء، وهذا يظهر بوضوح وهي تحاول تبيان هويتها، وتقديم نفسها للآخر. قائلة: "أنا مي. ماري إالياس زيادة. ولدت في 1886، من خلطة دينية ومكانية غريبة، أم فلسطينية أرثوذكسية نزهة معمر،(...) وأب ماروني لبناني، إلياس زخور زيادة، من ضيعة شحتول"[2]. تحدد مي خريطتها ووجودها الفكري، بداية من تحديد التربة الأولى التي تخمرت فيها كذات، وهيأت حيزها الوجودي، محققا كينونتها، من خلال ضبط الحيز الزماني والمكاني، بإبراز الأصل الذي تنحدر منه، والذي يتيح لها تقدم نفسها ككائن محقق وجوده.

تؤكد مي على أنها كائن محقق وجوده، بتكرارها لضمير المشير إلى الذات " أنا"، حتى أصبحت بمثابة لازمة ترافقها في رحلتها لفرض هويتها، تقدم نفسها للعالم الخارجي وكأنها تخاف من انفلات الاسم منها، وبالتالي الوجود. تقول: "أنا ميّ. قلبي ممتلئ رمادا. هويتي ممزقة لكنها حية. كل ليلة ألملمها، وأرقعها، فيأتي صباحا من يفرطها بكلمة واحدة، بحركة، بنظرة، ويسحب كل خيوطها ويحولها إلى كومة، في فوضى بلا شكل ولا هوية"؛[3] فهذا التمزق الداخلي الذي تعيشه يعكس هشاشتها، رغم أن مي تتهم الآخر في كونه سببا في تمزقها، وتحطيمها. إلا أن الليل وصمته كفيل من تعرية دواخلها ورفع صوتها الضائع في زحمة النهار، أن سعيها الحديث لجمع شتات نفسها الممزقة، تكفي كلمة أو أقل منها حركة نظرة من هدمها. هو إقرار داخلي بالهشاشة والضعف. فلا يملك أحد مهما كانت قوته تحطم شيء لا يراه، لذا إن استثمار ظاهر الخطاب في كونها صحية يعريه النسق المضمر المثقل

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا ، ص: 81.
[2] - المصدر نفسه ص: 56.
[3]- المصدر نفسه، ص: 37.

بكل القيم السلبية التي تختزن فيه من خلال رؤيتها لهويتها، فمي هي من قدمت المعول له باستسلامها للرؤية التي رسخها المجتمع الذكوري فيها بكونها كائن ضعيف ضعف الجسد وهشاشته.

لم تتوقف مي من دخول حروبها الوهمية، متسلحة باللاشيء. فتقول:" أنا مي. أنا سيدة الجنون والهبل الكبير، صممتُ ألا أموت كما أرادوني. لن أموت. سأبقى فقط ليراني هو، ليروني هم، أني لم أمت".[1] إن تمسكها بالحياة وصمودها في وجه عدوها الوهمي "الذكر"، فكانت رغبتها بالحياة تزداد كلما رأت نكران الآخر لوجودها، فارتباطها بالحياة نكاية به، وتحديا له. غير أن مي تتمسك بخيط واه، وهش، لأن رغبتها في الحياة لم تكن صادقة، لأن الرغبة الحقيقة تصدر من الذات محبة ومتمسكة بنفسها، متصالحة مع من هي. غير أن مي التي كانت تظهر في الخطاب على أنها ضحية، إلا أن مضمره يعتمل فيه إحساس بالذنب من جراء حملها لتضاريس الجسد الأنثوي. والذي يخرج من عمق الخطاب ويناقض الصورة الظاهرية وينسخها من خلال قيامها بإنفاذ حكم الموت على الجسد بتجويع نفسها، والذي حاولت إقناع نفسها فيه، بأن محاولة انتحارها، ما هي إلا احتجاج أو إرغام للآخر لتقبل وجودها بغض النظر عن الجسد.

لم تستطع مي أن تكون وفية لهويتها الأنثوية، واقعة تحت سلطة المجتمع، مضيفة على ضغطه على الأنثى ضغطا أخرى منها نحوها. تتعامل مع هويتها كذات غريبة عنها وخارجة عنها، تنظر إليه من المكان نفسه الذي ينظر الذكر منه. تقول: "أنا ميّ. انتهى كل ما حلمت به كعاشقة مراهقة، كلما رأت شمسا تشرق، ظنت أنها لها وحدها"[2].عندما تتكلم مي عن نفسها تُشعر بتلك المسافة التي تبعدها عنها، تشير إليها من بعيد، وتخاطبها كذات خارجة (رأت، ظنت، لها، وحدها). فحتى وهي تقدم نفسها، تعيش مي حالة نكران داخلي للانتماء إلى نفسها، إنها تخفي رفض مبطن لهويتها.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص:141.
[2]- المصدر نفسه، ص: 36.

يوطد ذلك المنحى وقفاتها الكثيرة في التكلم عن نفسها، في قولها: "تلك مي"[1]؛ التي اعتمدت مي الإشارة لذاتها مرة أخرى من بعيد، في إشارة إليه ككيان خارج عنها. فمهما حاولت وقاومت، لأجل فرض هويتها الأنثوية، إلا أن المقاومة الفعلية والحرب كان يجب أن تخوضها مع نفسها وصورتها الداخلية التي تملكها عن نفسها وهويتها، لأجل أن تكون.

سعت مرارا من خلال تكرار اسمها، وتقديم الضمير على الاسم الذي يعكس صورتها الضبابية عن هويتها، والبحث عن موقع لذاتها وسط الذوات الأخرى، إلا أنها وأخيرا ترى أجزاءها المتناحرة، والبناء الذي سعت لتعميره بالمتناقضات. تقدم نفسها للعالم، قائلة: "مي أنا. مازلت هنا كما لم تتخيلني أبدا. أفتش عن بقاياي التالفة. في كلي وأجزائي وجزئياتي"[2]؛ تقدم الاسم على الضمير مرة واحدة طوال قصتها المليئة بالحروب والدموع والانهيار والانكسار والخيبة، محاولة منها لتأكيد عبورها على كل هذه الجراحات، تصرخ باسمها لمرة لتعيد نظرها نحوها ورؤية أناها المتصدع. استيقظت مي على مأزق الهوية والأطراف التي أغلقت عليها في سجنه، واجهت مي نفسها في لحظة مصارحة، بأن ما تحتاجه هو إثبات وجودها كهوية أنثوية أمام نفسها أولا، وتؤكد أنها حقيقة كائن له خصوصيته وانتماءه بغض النظر عن الآخر.

طرحت رواية "الشرفات" و"الليالي" أزمة الهوية الأنثوية، والتي أرادهما واسيني أن يكونا شرفة تطل من خلالهما الأنثى على ذاتها تعانق نفسها وتلتحم بها، لاعبا دور الباحث عن القطع المنفصلة ليساعد المرأة لإعادة تركيبها نفسها، وجمع شتاتها، معانقة هويتها. إلا أنه سقط في "دوامات الثنائيات الساذجة اللامتناهية: فالإنسان جسد وروح، الإنسان عقل وشهوة، الإنسان مادة ووعي، تلك بعض الثنائيات، (...) التي انطلق منها الإنسان لإدراك نفسه ووعي ذاته"[3]. فهو لم يفعل أكثر من زيادة تأزم الهوية وتشديد الخناق

---

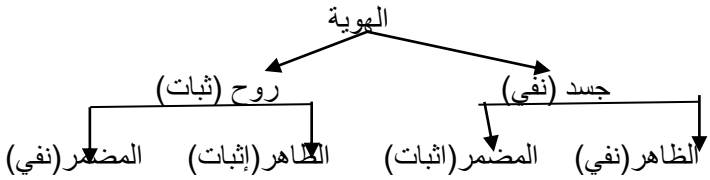
[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 87.
[2]- المصدر نفسه، ص: 164.
[3]- اليكس ميكشيللي، الهوية، ص: 8.

على الأنوثة، حتى وهو يعبد الطريق للمرأة -ظاهريا-، يقوم بتعرية مفرداتها وأجزائها المتناحرة تباعا، غافلا عن أن ذلك لا يزيدها إلا ضياعا وتشتتا، قاذفة نفسها في غياهب المجهول.

بالعودة إلى فتنة في "شرفات بحر الشمال"، حيث التحمت بجسدها لمرة، ثم سحبها نحو المجهول، لم يظهر واسيني حين ذاك شيئا خاصا، سوى انزلاقها نحو تعميق فكرة الأداة، حيث تتبعت خطى الرجل في النظر إلى جسدها. سحبت الجسد إلى مسرح الرغبة واللذة غير المقيدة، من خلال مثير خارجي، عشبة اللذة. تقول: "خذ شوية من هذه العشبة. ذقتها لي زمان، مرة ورائحتها قوية. رأيك سيتغير حتما. خذ هي مرة على لسان الميت، وأنت كل ما فيك حي. مضغت قليلا. بدت لي ثقيلة، ثم وضعت العشبة تحت لساني فنسيت المرارة وشعرت بنفسي أكثر خفة وأكثر قربا من فتنة"[1]؛ فبإيقاظ مكامن الشهوة لديها، سمحت بارتفاع جزء منها على حساب الآخر، فعمدت إلى إثبات هويتها من خلال فرض هويتها الجندرية/الجسد، دون الاحتفاء كثيرا بالروح.

لكن واسيني أرادها أن تعانق الروح، فعمق فكرة العدائية للجسد، وأوهم المرأة/ فتنة أن الحل في تحطيمه والانفلات من قيوده. ولم يختلف الأمر كثيرا عند مي في "الليالي" التي حددت الجسد كعدو لها منذ رأت تجلي ضعفه عند الأم، نفت على إثر ذلك الجسد فظلت روحا سابحة. مي أو فتنة، أو فرجينيا وولف، وغيرهن المشتركات في نفس النهاية التراجيدية الموت. واللاتي انتهى بهن المطاف إلى الانتحار، إما بتجويع الجسد وسجنه، أو بإغراقه في أمواج البحر وغيرها، معمقا فكرة أن الجسد له وظيفة وحيدة هي الجنس، فلابد من تحطيمه للتخلص من قيده وتعانق حريتها.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 43.



شكل08: واسيني وإثبات النسق المضاد.

يظهر من خلال المخطط أن واسيني لم يستطيع الانفلات من سلطة النسق المضمر، فرغم محاولة خطف الضوء من الجسد وتسليطه نحو الروح لإبصار جزء مختلف عن ذاك الذي حاز هيمنة على هوية المرأة، منافية داخله. إلا أن الجسد لا يكاد يختفي حتى يبرز من عمق النص، ويطفو إلى ظاهره الخطاب، متحولا إلى نسق مضمر، حيث أضحى عقده لدى ياسين، موقظا هوسه نحو الجسد الذي لم يستطع الانفلات منه، فظل طوال النص راكضا خلف طيفه، بحثا عنه، ليتمم لعبة الإغراء، التي بدأتها فتنة -عشبة اللذة-، ويضع لها النهاية بإشباع الشهوة وإخمادها، ليعود لمركزه -الفاعلية-.

وكذا تقدم مي في ليالي ايزيس كوبيا، مشهدا من مشاهد تلك الحروب الداخلية، تقول: "ثلاثة كانوا ضد امرأة واحدة ووحيدة. كنت داخل فراغ شبيه بدوار الموت. هل التي كانت بين أيديهم الحديدية كانت هي مي، الكاتبة المعشوقة من عشرات الرجال المرأة الأنيقة التي تختار كلماتها، وجمالها، وألبستها، ومكياجها أم كائن آخر، من كوكب غير معلوم؟ حقيقة شعرت كأنهم ذئاب تفترسني أمام الجميع ولا من يحرك يده"[1]. لم تستطع مي أيضا الانفلات من الجسد، أو لنقول لم يستطع واسيني إلا أن يكون وفيا لمركبه الذكوري، الذي يتسرب من بين خيوط اللاوعي لديه، فينسخ ما يجاهد لإثباته، في ظاهر الخطاب، كما أنه لم يستطع أن يطفئ الجسد، بما أنه اعتمد الشهوة والرغبة، كمرجع الأساس في النص، والمحرك لمجاراة الأحداث ودفعها للنماء، ملغيا على إثر ذلك روح الأنثى.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 52.

إن تلك الذات التي تشهد الانسلاخ من بين أجزائها، الروح/ الجسد، لا يمكن أن تحافظ على حضور العقل، والذي بدوره يدخل في صراع لإثبات مكانته في تركيب الهوية مقابل الشهوة؛ غير أنه عندما يتعلق الأمر بهذا الأخير، الذكر لا يساوم كثيرا، أو يبحث عن حل وسط، فهو الأساس، لأجل ذلك تبنت فتنة الجنون مباشرة -الشرفات-. وقف الكاتب شاهدا أمام الأنثى التي تركها تتحمل جريرة تنكرها للعقل، مظهرا أن الجنون هو قرارها الخاص، معلنة أنها الفاقدة للأهلية، فهي المهبولة أمام حبيبها، والمجتمع وأمام نفسها حتى، المتبرئة من العقل والعقلاء. تقول فتنة: "أنت خائف من أن تكون قد أزلت بكارتي. يا حبيبي أنت لم تغتصبي أنت لا تدري كم أسعدتني. ومن بعد؟ حتى ولو فعلت، لن يحاسبك أحد. مهبولة. جئت إليك بمحض إرادتي. أردت أن أكون استثنائية معك ولو لليلة واحدة قد نموت ونحن نتذكرها"[1].

إن حالة الجنون أضحت قاسما مشتركا لدى الأنثى في طريق جمع شتات هويتها، على اختلاف قدرتها الفكرية وثقافتها، تبرز "فرجينيا وولف" التي كانت ترى فتنة نفسها امتدادا لها تقول: "كانت مهبولة كما حالتي (...) لم يكن أمامها إلا أن تذهب هي نحو الموت وتختار نهايتها في الماء هي سيدة الماء"[2]. وهو الامتداد نفسه، والشبه الذي قدمه واسيني في ليالي ايزيس كوبيا أيضا، بين مي، و"كامي كلوديل"؛ التي زج بها حبيبها "رودان" في مستشفى المجانين بعد أن سرق أعمالها وعقلها ثم ماتت كمدا وحسرة تقول: "الحب ليس حالة سهلة. جنون يتجاوز كل ما نملك من قيم وإرادة. على مدار تسع سنوات من الجنون. منحته كل الجنون الذي في داخلي، جسدي أصبح ملكه، يرتاده متى شاء. وفي كل الوضعيات حتى وأنا مليئة بغبار الرخام والعمل. وعرف كيف يفجر كل شيء جميل فيّ أوغست رودان في ذلك الزمن لم يكن عادي. كان إلها حقيقا.(...) ولم أتركه إلا عندما تخلى

[1]-واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 51.
[2]- المصدر نفسه، ص: ص: 46.

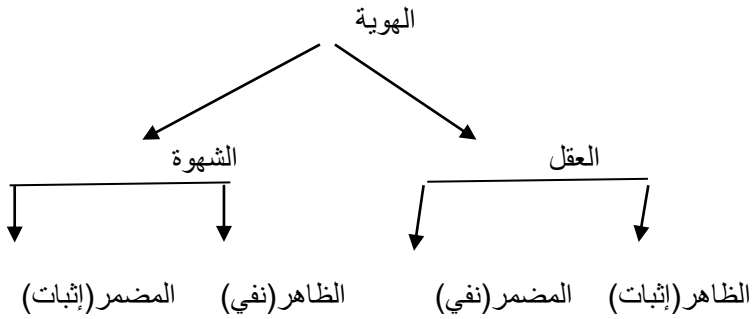
هو عني واستولى عليه غروره وأنانيته.(...) هل الحب الكبير يورث الحقد الأكبر؟ لا أفهم. لكن رودان الذي أصبح جزءا من العلم الفرنسي. كان صغيرا معي"[1].

إن تهمة الجنون صارت معدة للتتكيف مع الأنثى على اختلافها، فإن لم يكن قبولا عن طواعية وقرارا ذاتيا، فإنه يكون إلزامي مع الأنثى التي تحاول أن تلبس العقل وتقف أمام الرجل. عنده يعود الحبيب والزوج والرفيق الذي هو صورة عن المجتمع، إلى أنانيته يمتص كل حياة منها، فيسلبها كل شيء حتى عقلها.

وكأن هذا قدر الأنثى أن تظل هوية ممزقة ترزح تحت الضغط الذكوري، وسلطته، يفتح واسيني القائمة الطويلة للنساء وجدن أنفسهن بين أسوار العصفورية، ومهما اختلفت قصصهن إلا أنها تصب في معينا واحد، كونهن ينتسبن للنون النسوة. تقول مي: "لكل واحدة قصة، وحدها تعرف سرها ومعاني الكلمات التي ترددها(...) قبل أن يُسرق منها عقلها. هناك المرتبطات بأمومة غائبة. وهناك من يخفن من كل شيء، حتى من أنفسهن، وبعضهن من ظلالهن"[2]. إن العقل هو والهدف الذي يروم الرجل إسقاطه عن الأنثى، وتتحول بعد سلبها أحقية التفكير إلى جسد لا يدرك ما هو الأفضل له، وبالتالي تنتقل الوصاية للذكر عليها. وبإسقاط العقل عنها، تفقد المرأة اتجاهها نحو ذاتها وهويتها، فالجنون هو وصمة تلتصق بالأنثى، وثمن تدفعه في طريقه للبحث عن هويتها وذاتها، خارج هيمنة الجسد.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص:126.
[2]- المصدر نفسه، ص: 71.

بعرض كل تلك القصص والنماذج للمرأة، يسعى واسيني لفرض واقع الأنوثة وإعادة تشكيل الخارطة الاجتماعية والفكرية للرجل، بتوصيف المرأة أنها ليست غرض يسقط بعد استهلاك جسدها، وأنها كانت قبله وستكون بعده. إنها كائن تمتلك جسدها وعقلها، هي إنسانة كاملة الحقوق. تصرخ مي بذلك قائلة:" لا أريدهم أن يتعاملوا كأديبة، لكن على الأقل كإنسان"[1]. فإن كانت فتنة ألقت بنفسها في براثن الجنون عن طيب خاطر، فإن مي قاومت كثيرا لأجل أن تظل كائنا وإنسانا عاقلا. تقول: "لو كنتُ مجنونة حقيقة، لرضيت حقيقة بقدري.(...) لكني للأسف لا أستطيع. لا أقبل أن تسرق مني شعلة القلب والعقل"[2].



شكل09: واسيني وإثبات النسق المضاد.

يرسم هذا المخطط ذلك التناقض بين ظاهر الخطاب وباطنه؛ ففي حين يظهر الكاتب اعتزازه بعقل الأنثى ورسمها خارج إطار الشهوة، يتقدم النسق المضمر لينسخ ذلك، حيث يبرز الجسد في كل فصول الرواية كعنصر فارق، يفتح شهية الرجل لتتبع القصة ومفردات الجسد المعتقل. فقدت المرأة ذاتها منذ سمحت للرجل من تقمص دور المدرك لماهيتها، راسما حدودها، وقيمها. فصارت الأنا لا تفصح عنها حقيقة، لأنها تحمل ظلا للآخر الذكر. فـ" المرأة ليست (أنا) وليست (ذاتا)، إنها ضمير غائب فحسب"[3]، إنها المستقبل لكل ما يقدم عنها بإذعان وخضوع، تكبل الأنثى بالخوف من الاقتراب لذاتها وانغماسها في أناها، لأنها ستدخل حربا مع الذكر، الذي يقدم نفسه نموذجا ومثالا.

---

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا ، ص:183.
[2]- المصدر نفسه، ص:110.
[3] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3: 2006، ص: 45.

فاحتلال الرجل موضع النموذج، والمثال الذي يقاس عليه، جعل الأنثى تتبنى القيم المضادة، والذي أبرزها كذات متمردة، معلنة رفضها للقيم، كوسيلة للبروز في عالم الرجل، ملتفة حول كل ما يأتيها منه. إلا أن ذلك لم يزيدها إلا تيها، فظلت ممزقة تبحث عن ذاتها عبر عالم لا يشبهها، ولا يحترم خصوصيتها. يقول محمد عمارة أن " هوية الشيء هي (ثوابته) التي لا تتجدد ولا تتغير، وتتجلى وتفصح عن ذاتها دون أن تخلي مكانها لنقيضها"[1]. فتبني ما يفعله الرجل يجعلها مفارقة لهويتها.

وهذا ما خلق نسق مضاد حيث ظهرت مي في صورة تتناقض مع نفسها، تحاول في بعض أفعالها وتعليقاتها التقليل من أهمية أنوثتها. تقول مي: "دائخة بسجارتي الأخيرة التي دوختني من كثرة تلذذي بها. لولا السيجارة والكتابة كنت ربما جُنِنت[2]. أرادت مي التأكيد على أنها نموذج لتفوق الأنثى في عالم ثقافي ذكوري، غير أنها لم تستطيع الانفلات من القيم المضادة، وكان ليس هناك طريق لبروز الأنثى إلا من خلال العبور من ذات الآخر إلى ذاتها.

قدم واسيني محتوى بعنوان الأنثى والموضوع مذكر، مما أدى إلى بروز هذا الأخير كنسق مضاد ينسخ الظاهر، فيحتوي التذكير التأنيث. وهذا لا يختلف عند فتنة في رواية "الشرفات"، لم تستطع الوصول إلى هويتها، فضيعت أناها وهي تماثل الرجل في شذوذه ومعاقرته اللذة، بذريعة أن لها الحق أن تسلب الذكر سلطته الجنسية، والانتقال من كونها مستمتع بها إلى مستمتعة. فالتركيز على أحد أهم مكوناتها هويتها" الجسد"، الذي اغتصب منها ثم أعادته عنوة، غير أنها فقدته بعد أن هتكت ستره وإلقائه بين يدي الرجل/ياسين.

[1]- محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر، ط1: 1999، ص: 6.
[2]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 166.

فبظهور مي وفتنة كذوات متمردة على القيم المجتمعية، أحدثت أزمة أخرى تضاف إلى مأزق الهوية التي تقاسيها الأنثى. فإذا" كانت الهوية حقيقة تنمو وتتكامل وتنضج، إذا كانت حقيقة وجودية تنطوي على عوامل وجودها، وبذور نمائها فإنها، وذلك هو منطلق الأشياء، تنطوي على بذور فنائها وانشطارها. حيث تتعرض وبفعل عوامل متعددة تربوية واجتماعية وثقافية للتشويه والانكسار"[1]. يرسم ظاهر الخطاب منحى الكاتب وهو يلتف عن المفاهيم الماضوية، بخلق تصور جديدا لذات الأنثى، ورسمها كهوية استثنائية مستمدة من رؤيتها هي لذاتها، إلا أن اللاوعي يتحكم فيه، مما لغم عمق الخطاب، مشكلا الأنثى حسب النموذج الذي طرحه الرجل في السوق الإعلامية وحددها كمستهلك.

يبرز من خلال ذلك التناقض بين ظاهر الخطاب وباطنه؛ ففي حين يسعى الكاتب لتمثل هوية الأنثى وفرضها، يجعلها تنزلق نحو قيم لا تشبهها، من الانحلال والحرية المشوهة وعادات دخيلة، فيطفوا النسق المضاد لينسف مساعي الأنثى والتحامها بهويتها، والتي وإن كان يظاهرها وهي تحاول الفرار من قيود الرجل، إلا أنه يوقعها في حبائل أشد تعقيدا وامتهانا لذاتها وأناها، يضيع جوهرها وتختفي معه صفات الذات لتتحول المرأة عن هويتها.

غاية الأنثى على اختلاف طرائقها، هو تمثل الأنا، والبحث عن تحقيق هوية متكاملة، إلا أنها لم تفلح بسبب سلطة النسق المضمر؛ حيث حطم الكاتب أول السبل لوصول الأنثى لهويتها، بكسر العلاقة بين الأم والابنة، التي تعمل على حماية الهوية، ودونه يغذي الشتات والتجزئة الأنثى أمام نفسها، بضياع أول العرى التي تسمح بربط أجزائها. إن مصلحة الابنة مع الأم ، ليست إلا مصالحة الأنثى مع هويتها وتقبل من هي.

[1] اليكس ميكشيللي، الهوية، ص: 8.

وبالرغم من ظهور الكاتب في صورة المساند لقضية الأنثى، والمساهم في حل المأزق الذي تعايشه مع هويتها، إلا أنه أغلق السبل أمام فتنة ومي للوصول إلى هويتهما، فتنة أسلمت نفسها إلى البحر، منهية حضورها بإلغاء الجسد، والذي جعلها عالقة في دورة الزمن غير المنهية/الذاكرة. فلا تحضر إلا باستدعاء ياسين لها، يقول: " قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقظها في الآن وأنا على عتبة التلاشي؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن"[1].

لم تحقق هويتها فظلت عالقة في رؤية المجتمع لها، ولم تستطع أن تكون هوية تامة وشخصية متكاملة؛ في بادئ الأمر كانت جسد دون عقل، ثم من دون جسم مادي يحقق لها مسارا لتعانق هويتها. يقول ياسين: "رأيت في عينيها دمعات تتشقق مثل التربة اليابسة وتستعصي على النزول. لأول مرة، ومنذ زمن بعيد، أنطق باسمها الحقيقي، فتنة. كلمة المهبولة كانت كافية لتحيل بسهولة أكثر إليها"[2]؛ عاشت فتنة مفارقة لهويتها بدءا من الاسم، الذي ألصقه بها المجتمع نعت يحكم كل محاولتها لتتمثل هويتها بالفشل، لأنها الفاقدة لأحقية أن تكون، فهي المجنونة، التي لا يسمع منها ولا يقاس عليها. حتى ياسين المحب لم تكن فتنة بالنسبة له سوى مجنونة.

ومن المفارقة أنها لم تحقق حضورها بعد أن راهنت بجسدها الهش على انتزاع اعتراف بها، ولم تحصل عليه إلا بعد أن استسلمت للغياب وانتحرت، ساحبة جسدها لتصير بغيابه المفقودة التي ظل ياسين يبحث عنها. يقول: "كلما انتابني الحنين إلى فتنة، أقف على حافة البحر الذي غطاها للمرة الأخيرة ، أحسب مواجهته المتعاقبة واستمع إلى تمزقها"[3]. إن صورة التمزق الذي طرحها ياسين، لا تقدم في الحقيقة إلا حقيقة ذات ظلت تعيش أزمة الوصول إلى هويتها المشتة المجزءة، إنها أزمة أن تكون الأنثى أنثى، لذا فغيابها ما هو إلا الركون إلى حقيقة وجودها، وواقع غيابها كهوية، والعودة للأصل والإقرار به.

---

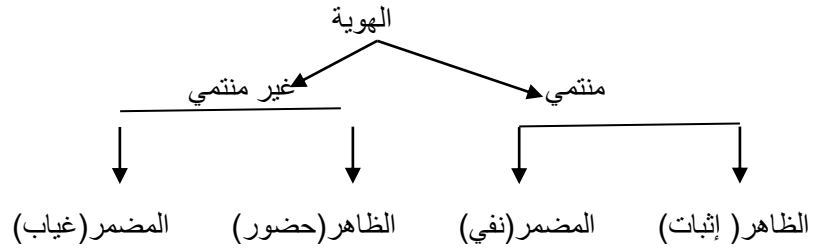
[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 10.
[2]- المصدر نفسه، ص: 42.
[3]- المصدر نفسه، ص: 61.

أدركت مي بعد حروبها الكثيرة التي خاضتها لأجل أن تحقق هويتها، أن أزمتها الحقيقية هي الجسد، فخلصت إلى ضرورة الاقتصاص منه بتغييبه وتحطيمه، الذي جعلها تجانب هويتها والوصول إليها؛ الجسد محور الهوية الذي يضفي على الذات خصوصيته، وملامحه الدالة على شخص بالتحديد وليس سواه، والكينونة لا تتحقق إلا بحضوره، والمصالحة مع الذات الخارجية التي تنعكس على السلام الداخلي وتقبل الاختلاف.

وعليه يؤكد المفكر الفرنسي "أليكس ميكشيللي" أن الهوية عبارة عن " منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية، تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي، وتتميز بوحدتها التي تتجسد في الروح الداخلية التي تطوي على خاصية الإحساس بالهوية والشعور بها، فالهوية هي وحدة المشاعر الداخلية، التي تتمثل في وحدة العناصر المادية، والتمايز، والديمومة والجهد وهذا يعني أن الهوية هي وحدة من العناصر المادية والنفسية المتكاملة، التي تجعل الشخص يتمايز عمن سواه، ويشعر بوحدته الداخلية[1]. لم تستطع الأنثى الوصول إلى التكامل الداخلي، فظلت أجزاءها متناحرة.

وعليه إن طريق تحقيق الهوية الأنثوية لا يكون بالبحث عنها عند الآخر، بل بتحقيق مصالحة مع الذات من أول ما تبصر اختلافها التشريحي عنه، والذي ينطلق من الجسد، تتباهى وتعلي من قيمة احترام الذات لديها، وبناء الثقة بالنفس، بغرسها في ذات الأنثى منذ الطفولة. وأن ثقتها لا تعتمد على شكلها الذي هو خصوصية لا تعني أكثر من أنها ليس الآخر، فيمكنها من تحديد نفسها ولمسها، مما يمنحها استقلالا نفسيا وفكريا، والاكتفاء على نفسها، مما يمكنها من تمثل هويتها والمصالحة مع أجزائها وتقديمها لنفسها أولا ثم الآخر كوحدة متكاملة، لا انفصام فيها، الوحدة التي تخلص الأنثى من أزمة الهوية. والمخطط التالي يوضح ذلك:

[1]-ناصر بن سعيد سيف، الهوية الثقافية، كتاب: –pdf-موقع https://www.alarabimag.com/books/26351، ص: 1.



الشكل10: واسيني ونسق المضاد للهوية.

يرسم هذا المخطط الازدواجية التي حكمت الهوية الأنثوية بين انتمائها الظاهري وعدم انتمائها داخليا، سيطرة النسق على مضمر الخطاب أدخل الأنثى في تناقض بين الظاهر والخفي. والذي انعكس عليها من خلال التقابل بين ظاهر الخطاب؛ الذي يرسم سبل مذللة للوصول إلى الهوية، ونسق مضمر مثقل بالسلبية، والذي يمتد لينسخ الظاهر. لقد شكل هذا النسق المضمر سلطة على الكاتب، والذي وجه العملية الإبداعية من خلال الانسلال في اللاوعي، الذي أوقعه تحت سلطة الثقافة بوصفها إنتاج ذكوري، تعمل على تقزيم المرأة مهما كانت أفضليتها ومكانتها، إنها سلطة المؤلف المزدوج، فنفى ما أراد الوصول إليه من حيث سعى أن يثبته.

ثانيا- المرأة بين الحضور والغياب:

إن ثنائية الحضور والغياب تعتمد بالأساس على مبدأ من يمتلك السلطة؛ يقوم الفكر البشري على تضاد ثنائي، في كل من المنطق وعلم الأساطير، حيث " تم تحديد الذكر والأنثى بوصفهما اكتمالا ونقصا، حضورا وغياب، زائدا وناقصا، تشغيلا وتعطيلا. فالمهبل والقضيب بوصفهما غيابا وحضورا- أي الفتحة التي تحتاج إلى ما يملؤها، والعصا السحرية التي تملؤها-"[1]. يقوم هذا التضاد الثنائي الذي يتحدد بين الطرفين، أساسا وفق الطرف الذي يمتلك القوى، ويعمل على إثر ذلك تغييب أحد الطرفين في مقابل إظهار الآخر. والذي يمنح بموجب ذلك الأفضلية والأحقية في توجيه الحياة ومنه الخطاب.

يكسب الرجل أحقية إعطاء التوجيهات وإملاء الحدود، والتي بدورها تمنح السلطة المطلقة للذكورة في حيز البيت كإطار مكاني يعمق الفحولة كذات في المجتمع، وذلك منذ ارتكز النظام المجتمعي على مركزية القضيب فهو الأب والزوج، والأخ، والابن، والإمام. وهذا المبدأ – القوي- هو ما يركز عليه (فوكو) في تعريفه للسلطة. والذي يعتبرها "علاقة قوى، أو كل علاقة قوى هي على الأصح علاقة سلطة"[2] فعدم تكافء القوى داخل المجتمع يشكل فضاء خصبا لبروز فئة، على حساب ضمور الأخرى، والذي يحدد بموجبها الطائفة المهيمنة.

اعتمد واسيني في أغلب نصوصه وخطاباته، وخاصة الثلاثية، على الغواية كمركز، بإبراز ما تتركه على الجسد من لذة وانتشاء بالممارسة الجسدية/الجنس، معتمدا على الإغراء كسلاح يعيد من خلاله سحب الجسد إلى الحضور في رواية شرفات بحر الشمال. تقول فتنة وهي تخاطب ياسين:" ترى البحر كما تشتهي، تتسلق كالإنسان الأول

[1] -روبرت شرلز، السمياء والتأويل، ص: 219.
[2] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب -مقاربة لغوية تداولية-، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ص: 221.

النخلة الوحيدة الضائعة على الحافة منذ قرون، تقترب من تمرها العالي ثم تتذكر الغواية وبعدها تضحك وتقول في خاطرك ليكن، من قال إنك لا تشتهي سحر الغواية؟[1].

تعمل الغواية على استدراج الجسد نحو مسرح الإغراء والافتتان، مصورا المرأة العطشى وانتشائها بالممارسة الجسدية، إلا أن ياسين الغائب ظاهريا عن المشهد، رغم أنه من يقود اللحظة، وكأنه الشبعان وهي الجائعة أبدا، المحتاجة ما يغذي نقصها وحاجتها، بينما فتنة الحاضرة ظاهريا، حضور الحاجة التي لا تصور إلا ضعفها وحاجتها إليه. فهو المنعم والمفضل عليها، وهو من يحي الجسد ويبعثه من الرماد، ورد في الرواية:" السمفونية تغيب ومعها يزداد وهج الرعشة وتقطعات حنين. هل تسمعني الآن؟ أسمعك. هل تتحسس جرحي؟ إنه في. ما الذي تشتهيه إذن؟ أن أحبك أكثر لكيلا أنساك أبدا. أنت الآن تحاول أن تنسى امرأة عشقتك قبلي. أنا الآن أمام امرأة قضيت العمر كله أشكلها كما أشتهي".[2]

إن هذا المقطع الذي يصور فيه اللحظة الحميمية بين ياسين وحنين، ويعيد ذاكرة الجسد نحو مراتعها الأول، ولحظة تفتق الرغبة واكتشافها، وكأنه وهو يقرأ مفردات الجسد ينفتح على أبيات قصيدة هو الوحيد الذي يملك مفاتيحها وإيقاعها، وحده من وصل إلى عمقها وأدركها. إن المرأة في عالم ياسين هي الغائبة التي يبحث عنها ولا تخرج عن كونها صورة يسعى إلى تركيبها.

يأتي الجسد حينئذ ليكون أداة سحرية بيد المرأة للحضور، بوصفه حالة أو شيء لا نظير له، يملك صفات لا يملكها مخلوق آخر أو جنس آخر، لتكون مجازيا امرأة خارقة هي فتنة، تسلب من يراها فحولته وتتركه مخذولا مهزوما أمام افتتانه بها. هي كما وصفها ياسين: "قصة بدأت بتفاصيل صغيرة لتصبح حالة تمركز يصعب التخلص منه. كان حب

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 192
[2]- المصدر نفسه، ص: 323.

فتنة قد سحبني نحو العزلة"[1]، هو إقرار بعجزه أمام هذا الكائن الضعيف ظاهريا، الذي تمكن من التموقع في قلب ياسين/ الرجل.

أصبح الجسد الذي كان يوما سجنها، أداتها لأجل الحضور الدائم، بتحويله إلى حالة هوس داخل ياسين/الرجل، لتتمكن بوساطته من السيطرة على الرجل، بتحريك رغبته نحوها وتغدية حاجته أو جوعه للامتلاك. يقول ياسين:"انسدل الرداء النيلي من على كتفيها مبرزا جسدا نحاسيا مصقولا. لأول مرة أشتهي فعلا عري المرأة"[2]، يظهر ظاهر الخطاب سعي فتنة لأجل أن تحقق لنفسها الحضور، والذي لم تعثر على وسيلة أخرى تمكنها من ذلك سوى من خلال الجسد، وتوجيهه نحو الغواية، وصناعة معادلة صعبة يستحيل على رجل تجاوزها، أو الشفاء منها، سوى بالحضور تحت سلطته.

غير أن ما يسكن في مضمر الخطاب ينسف سعيها، ذلك المضمر المثقل بالقيم السلبية التي بثها المجتمع وتسرب من اللاوعي الكاتب، معمقا حضور لحظي للجسد، فما هي سوى لحظات حتى يستعيد الرجل سلطته حين يشبع نهمه منه. وبالتالي اختزلت حضورها في حضور الغواية واشتعالها في الرجل، فلم تفعل أكثر من التأكيد وتعميق المفهوم المجتمعي حول الجسد، وأن لا وجود لها إلا عبره، ورد في الرواية: "تحيط نفسها بهالة من الاهتمام وبعشاق هي تصنعهم وتتركهم معلقين. وعندما سألتها قالت: تعرف أكبر مقتل للرجل هو أن تشهّيه ثم تتركه معلقا على خيط الرغبة".[3]

منذ تاريخ بعيد فرضت الظروف الاجتماعية أن تكون المرأة جسدا فحسب، ساهم ذلك في اندثارها نفسيا وعقليا، وتغييبها فكريا داخل غياهب الفحولة والذكورة، ارتباط فكر الرجل بصورة المرأة الجسد، وتعميقها في الأذهان بأنها مصدر الآثام والخطيئة والنجاسة. مما جعل المجتمع يبني حائط سميك بينه وبين المرأة، يقول كينيث ووكر: " إن جهل الرجل

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 32.
[2]- المصدر نفسه، ص: 43.
[3]- المصدر نفسه، ص: 100.

بالمرأة لا يعني جهله بجسم المرأة ورغباتها والوظائف الفسيولوجية للجنس فحسب، ولكنه يعني أيضا الجهل بما هو أهم وأخطر. وذلك هو الفهم الإنساني للمرأة كإنسان مثله تماما"[1]، هذا الجهل حبس المرأة في خانة المحظورات، فلا يعيدها إلى المشهد أو الحضور المؤقت إلا من عبر الأقبية والغرف المظلمة -إن كان هذا يسمى حضورا-.

فكان السكوت عن الحديث عن الجسد، يقابله السكوت عن الحديث عن المرأة، والتي تقدم كمعادل موضوعي للجنس، وبدل أن يكون الجسد تحت أمرها وطوعها، أصبحت تأن تحت سطوته وسلطته التي يفرضه المجتمع كعضو ملغي لجوانبها الأخرى، هذا الحكم لم تستطع الأنثى التملص منه، فصيرها إلى غائبة لا تحضر إلا بحضوره. يقول ياسين وهو يقف على مشارف جسد فتنة: "شعرت بقوتي وبهشاشة هذا الجسد الذي بدأ فجأة يتحول إلى جنة".[2]

قدمت المرأة في الثقافة الرأسمالية على أنها جسد ووسيلة تسوق من خلالها بضائعها، ولم تستثن في ذات الفنون بين النحت والسينما والكتابة؛ باعتماد جسد الأنثى لجذب المشاهدين، فيقدمها بجسد عاري أو شبه عاري كدعائية إغرائية. إن القيمة العليا التي تنبثق عن المرأة داخل المجتمعات على اختلافها، وكذا ذهنية الرجل، أنها عبارة عن مادة/ جسد، ملغيا هذا الأخير الجانب الداخلي أو العقلي لها، عاكسا النظرة الشهوانية له. عمد الرجل في رسم المرأة ونقشها في هذا القالب في المخيال الفردي أو الجمعي، ومع التواتر الزمني ترسخت، كشيء طبيعي متولد عنها. مضخما الجانب الحسي في المرأة إلى أن تحولت إلى مجرد جسد شبقي، ليس له وظيفة سوى إثارة الرجل وإغرائه "جاء العقاد ليتكلم بلسان هذه الثقافة ويقول إن المرأة خلقت جميلة لسبب واحد هو أن تسعد بها عيون الرجال كما تسعد بالنظر إلى الفاكهة"[3].

---

[1]- نوال السعدوي، المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل بالفجالة، الاسكندرية/ مصر، ط4: 1990 ص: 12.
[2] -واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 48
[3] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 29.

تقول فتنة وهي تقاوم هذا التشيؤ، والنظرة التي أسقطتها من كونها إنسانة لها حضورها وعواطف محتاجة أن تراع، وتُسقى، بعيدا عن الجسد: "مازلت في حاجة إلى من يهزني بعمق، من يشعرني أني لست شيئه ولكن حبيبته التي يخاف عليها ربما لأنك تشبه ميمون الذي فقدته وأنا أشبه نرجسك أو ليخة ولهذا جئتك قبل أن أندفن نهائيا"[1]. توجه فتنة نظر ياسين/ الرجل، إلى جزئها غير المرئي، وعالمها الداخلي المتحرك والحي، بأنها إنسانة لها عواطف محتاجة للاهتمام، وإشعارها بأنها مهمة بعيدا عن جانبها المادي، الذي يقدمها كسلعة، ويعمق حضور جزء منها/ الجسد على حساب الآخر/ الروح. وحتى ذلك الحضور هو حضور طارئ وعارض، يحضر بحضور الشهوة واللذة عند الآخر/ الرجل.

الشكل01: تنازع المرأة بين الحسد والروح.

يرسم لنا هذا المخطط القيمة الأبرز في تكوين المرأة، بين الروح والجسد، فيتعالى فيها هذا الأخير، فيكفي الحديث عن الأنثى ليستدعى الجسد، والذي يصب دوما في جانب الممارسة/الجنس. ، بدأ من " خطاب العالم الذي أقيم حول الجنس في القرن التاسع عشر قد اخترقته سذاجة لا تاريخ لها وضلالات ممنهجة: رفض الرؤية والسماع (...) رفض كان ينصب على هذا الشيء ذاته الذي كان يهتم بإظهاره،"،[2] حضور الجنس من خلال حضور الجسد الذي يعد حتمية عند الحديث، خلق نوعا من الإضراب في التعامل معه، والتناقض بين القبول والرفض؛ فكان التجاهل في الحديث عنه يناقضه الرغبة فيه.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 46.
[2] - ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، ا - إدارة العرفان، (تر): محمد هشام، افريقيا الشرق، المغرب، ط2: 2013، ص: 47.

إن تجنب الحديث عن الجسد لا يلغيه، بل يجعله يتجذر في عمق الذوات، مما يخلق حضورا مشوها، في غياهب النفس الإنسانية. تقول فتنة وهي تميط الستار عن تلك الخواطر والخوالج، واستنطاق المكبوتات: "شعر بأن هناك من ينتظرني دائما، لا ينام أو يغادر بيته إلا إذا سمعني. يحبونني لأني جزؤهم الخفي، يكرهونني لأني طالعهم الأسود. ولكني توقيتهم اليومي الذي لا يمكنهم التخلص منه"[1]. لا يمكن أن يكون هناك إنكار أو تجاهل إلا إذا كان مستندة على خلفية علاقة أساسية بالحقيقة، تعتيم عن إظهار الحقائق ومناقشتها على العلن بعد إدراكها. فالتغييب المتعمد يناقضه هوس داخلي به، فجسد الأنثى هو محور الوجود عند الرجل.

لقد عمل واسيني على خلخلة البناء الفكري للرجل والمرأة على حد سواء، حيث جعل فتنة/المرأة لأول مرة تتكلم عن رغبتها، وتضع جسد الرجل على نفس المائدة التي حبست داخلها لعقود، مائدة الشهوة والإغراء. محققة شبقها الجسدي بنفسها، بدخولها إلى عالم الرجل، وتناولها عشبة اللذة، والذي جعلها ولأول مرة تكون مصدرا للمعرفة الجنسية ويضعها في موقع الفاعل لا المفعول به. تصرح بديك فتنة: " من قال أن المرأة تحب بقلبها فقط؟ أنت رجل تعشقه العين واللسان ورؤوس الأصابع، والقلب لا يعمل في الأخير إلا على الاستسلام للدهشة الجميلة، هنا أنت في مدافن الروح، أنام فيك وعلى وجهك ولا توقظني إلا موسيقى العزلة والحنين إليك".[2] اعتمدت فتنة على الصبي كميدان الذي تمارس فيه حقها في الغواية. هذا الصبي الذي يمثل خامة نقية دون مرجعيته التسلطية وتمركزه حول الذات والأنا وأسطورة الذكورة.

[1]-واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص:54.
[2]- المصدر نفسه، ص: 24.

يقول ياسين وهو يتذكر المدارج الأولى في طفولته، وهو يعاقر طعم اللذة ويكتشفها: " كان جسدها يزداد اتقادا. وضعت على راس لسانها قليلا من عشبة اللذة ثم تركته داخل فمي. قبلتني طويلا شعرت بحرارة شفتيها وبلسانها وهو يوقظ مدافني الصغيرة وببعض المرارة اللذيذة. ثم بدأت أحس بحلاوة ما حتى غابت مرارة النبتة نهائيا وانطفأت رائحتها القوية"[1]. لقد فتحت فتنة صفحة جديدة في المركزية الجنسية، حيث تحولت من كونها متلق إلى منتج ومؤسس للمعرفة الجنسية للرجل أو لنقل مشروع رجل -طفل-. أصبحت معها مرشده في اكتشاف الجسد، والغواية التي يكتنزها، إلى اكتشاف عوالم مختلفة قادته خلف بحر الشمال، والتي سحبته خلفها لتميع ذاتها المتفرقة إلا أن في طرقه إليها يجد نفسه، ويكتشف ذاته، مستعيدا مركزيته الجنسية. يقول ياسين: "وقفت على الحافة. اكتشفت لذة الصمت وصفاء البحر وفجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا. وضعت الكمان بين الكتف والذقن كما علمتني، شعرت بظلها ورائي(...)ثم بدأت أعزف لفتنة، للبحر وللأموات فقط، بقايا النشيد الأندلسي الحزين وموسيقى الليل الصغيرة كما تعلمتها منها لأول مرة".[2]

انفتح واسيني على عالم المرأة وعوالمها الخفية، ليعيد تجميع شتاتها وشظاياها التي انغرست في اللاشعور الجمعي، وأخذت في التناسل عبر أجيال، والذي وضعها موضع الطبق الرئيسي في كل مأدبة ذكورية. خلط الأوراق، وبادل الأدوار بين الرجل/ ياسين والمرأة/ فتنة. حيث أصبح ياسين الحاضر، غائبا، وفتنة الغائبة، حاضرة. لم يبتعد واسيني عن المرأة وثنائية الغياب والحضور في "رواية ليالي ايزيس كوبيا". معتمدا على شاهد هذه المرأة من بيت الأنوثة نفسها، على خلاف شرفات بحر الشمال الذي اعتمد فيها على ياسين، الرجل، مراهنا على ذاكرته ليحقق حضور فتنة. غير أن مي لم تكن في حاجة إلى رجل ليظهرها أو يحقق حضورها، فهي المرأة المثقفة والأديبة التي تمتلك لغتها الخاصة، والميدان الذي تحقق فيه سيادتها.

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 48.
[2]- المصدر نفسه، ص: 61.

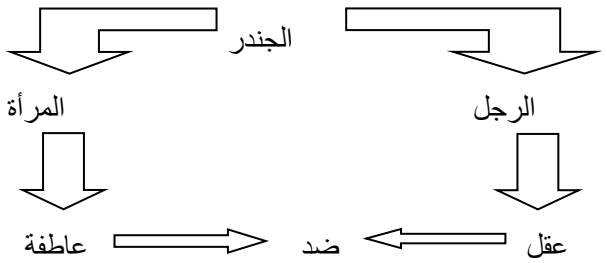
اتكأ وسيني على ذاكرة مي لإعادة نسج خيوط قصتها مأساة أنثى اندثرت تحت سطوة العالم الذكوري، هذه الذاكرة التي عمد الفحول ممن كانوا حولها على طمسها وتغييبها. عادت إلى الحضور لتعرية الماضي والحاضر معا. يقول: "أستطيع اليوم أن أقول إننا انتصرنا على الغياب، وعلى جهنم البشر اليائسين أيضا. حاولوا حرق مي زيادة من الذاكرة الجمعية، ليجعلوا منها مجنونة تمشي في الطرقات، وحاولوا، كما يقولون، لجمها حتى لا تؤذي محيطها لدرجة أن قال عنها ناقد بحجم سلامة موسى كلاما كبيرا، كان تلفيقا وانتقاما، مع أنه في حياتها كان من محبيها، بل من كوكبة عشاقها. جنونها المزعوم جعل الكثير من أصدقائها أو من ظننتهم كذلك، ينقلبون ضدها، وكأن الجنون جاء ليرضي أعماق جماعة مريضة، لا ترى في المرأة إلا أداة متعة لا اعتبار لها. كل ما كان يبدو صداقة في الخارج، كان يخفي عقدة ذكورية لم تحمها يا للأسف لا الحداثة ولا الفكر التقليدي، الانقلاب ضدها".[1] تشكل مي زيادة وحدة عضوية بين ذلك الجسد الأنثوي داخل النص والجسد الأنثوي خارجه، يربط الاسم الواقع بالتخييل، فلم تعد مي هنا مجرد مادة من مواد اللغة، وقصة تُحكى، بل حالة مركبة، فهي النص والناص، النص والمنصوص، الكاتبة والمكتوبة.

فرت مي إلى واسيني لاستعاد عقلها، بعد أن أثقل عليها العالم الذكوري، واستعادت فصول امرأة أرادت الحضور، فدفعها الجميع نحو الغياب، تراجيدية جسد حكم عليه بالصلب. تقول مي:" فهمت (...) أنه حيث تكون العاطفة متيقظة، مرهفة، فهناك النزاع الأليم، والاستشهاد العظيم، وإذا رافقتها الأنفة وشرف السكوت على الحروق، والكروب، فهناك مأساة الصلب تتجدد مع الأيام".[2] لم يستطع واسيني في هذا النص التغيب عن أحداث روايته حيث كان جزء منها، والمؤرخ لحروبها لأجل الوجود والحضور، فهو الباحث عن عقل أنثى غطته الأتربة، فكان وسيلتها لاستعادت مي زيادة/ المرأة عقلها ووجودها، وإعادة صياغة الحكاية بعيدا عن مقص الذكورة، ممكنا الأنثى من كتابة نفسها وتحقيق حضورها، حضورا يعتمد على رؤيتها الخاصة لذاتها وكينونتها.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 11.
[2]- المصدر نفسه، ص: 204.

وضع الكاتب يده على مشكلة الرجل مع الأنثى والتي لم تكن يوما مع جسدها، فلم يكون يوما هو المستهدف في حروب الآخر/ الذكر معها، فهدفه الحقيقي كان هو عقل المرأة. تقول مي: "في بيت الجنون، فكرتُ في شيء واحد (...) الإصرار على الحياة وشدّ خيوطها بكل حواسي وأسناني، حتى لو انكسرت. كلها من شدة الضغط عليها، لأن جنوني واندثاري، كان هو هدفهم وشهوتهم الكبرى"[1]، فحضور الأنثى المعتمد على العقل بعيدا عن الجسم هو ما يزعج الرجل، مشكلا عدوه الأول والأوحد، والذي عمل على تغييبه، معتمدا على القتل المعنوي بحصرها في العاطفة، والإمتاع، وشهوة الجسد.

مما حرم المرأة من حقها الطبيعي بالوجود والحضور العقلي. سالبا إياها أهم عناصر وجودها وكينونته كذات مستقلة وتركها جسدا بلا وظيفة سوى إمتاع الرجل. جعل العقل حكرا على الرجل وقدم العاطفة بوصفها أنثى، حتى عندما تتجرأ الأنثى على التفكير وإعمال العقل، توصم بالنقص لأنها أخلت بمبدأ العاطفة وكذا الرجل الذي يكون عاطفيا يقال له: "قاعد زي النساء" باللهجة العامية الجزائرية. قولب الرجل في العقل وثباته، والمرأة في انحناءات العاطفة، تقدم الأول كموجب/ حضورا، أم المرأة، سالب/ عاطفة. راسمة حدود لا يمكن اختراقها من قبل الجنسين، حيث أُدرجت كحتمية طبيعية بيولوجية.



شكل03: بناء الجندر على التضاد

من خلال المخطط الذي يوضح بناء الجندر بين الذكر والأنثى، الذي يقوم على التضاد؛ بدأ من النواحي الفيزيولوجية والنفسية وصولا إلى الفكرية، فالعالم الداخلي لهما متناقض ففي حين يرتكز الرجل على العقل تميل الأنثى بطبعها إلى العاطفة، فالأول خشن،

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 63.

قاسي والأنثى رقيقة وعاطفية، في حين يرضى الأول بالتعليل، لا ترضى الأنثى بغير المواساة، وهذا التضاد وغيره يرجع بالأساس إلى اختلاف وظيفتهما في الحياة والمسؤولية المنوطة بهما، ولا يقصد به أفضلية أحد على الآخر بناء على الخصائص الجندرية، كما لا يقدم العقل على أنه حكر على الرجل.

يعمل ظاهر الخطاب على توطيد حضور المرأة، حيث أسلم الكاتب دفة الحكي "لمي" مستدعية لغتها في رواية " ليالي ازيس كوبيا"، غير أن الجسد الذي يسكن مضمر الخطاب والمشحون بالقيم السلبية، كبلها، فلم تستطع مي الانفلات من سطوته، والذي يغذيه الضغط الذكوري والمجتمعي. مما خلق لديها ضغوطا نفسية واجتماعية جعلها تحس بأنها أجزاء غير متجانسة، ولا يفتأ تذكيرها بأنها ناقصة، ويهددها بطردها من إمبراطورية الرجل اللغوية. مما دفع بمي الوقوف على حواف الجنون. تقول: " لم أعد أملك أية قوة للمقاومة. أقف بصعوبة كبيرة. وزني انهار كليا، أمامك امرأة وزنها الآن؟ كم كيلو؟ 28 لا أكثر"[1].

إن القلم هذه الآلة الثقافية ليست حيادية أبدا، فكما أنها تعمل على ترسيخ قيمة الذكر كذات مهيمنة ومركزية مطلقة، وتقدمه كنموذج ثقافي كامل ومطلق، على النقيض منه تحول القلم إلى امتياز ذكوري يقتات على جسد المرأة، وخيباتها، حتى أفناها. تقول مي: "شيء في بدء ينطفئ ويصبح ثقيلا ككتل الرصاص. لكني أصر على الكتابة حتى النهاية"،[2] السلوى الوحيدة التي ظلت لمي، الكاتبة، وما تبقى منها سوى أصابع تمارس القلم، أمام انهيار جسدها الذي لم يعد يسعفها، لمزيد من الحروب والخسارات. راهنت مي على مقدرتها اللغوية وكفاءتها العقلية، لتحقيق الحضور، غير أنها صدمت بمجتمع مبني على الازدواجية؛ فالمساحة التي وفرتها للرجل بأحقية عقلية ولغوية لا تكفيها هي لأجل البروز لأنها تفقد أهم سمة ألا وهي الذكورة.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 110.
[2]- المصدر نفسه، ص 213.

مثلت الأنثى محض جسد، كائن مغيب عقليا، رغم محاولة مي أن تصنع حضورا لها قائما على العقل إلا أنها لم تستطع أن تتملص من سطوة الرجل العاطفي عليها. تقول وهي تصور أكثر لحظاتها ضعفا: "مسح جوزيف دم وجهه. أصبحت فجأة عيناه حمراوين كعيني قاتل يستعد للفعل. عندما رأى الدم يسيل زاد هياجا كثور جريح. حمل المزهرية (...) اليوم راح أقتلك يا مجنونة. منذ تلك اللحظة نسيت أني موجودة، فقد امتدت كل الأيادي نحوي لتمزقني. في ثانية واحدة، أصبحت جسدا مستباحا، وأصبحتُ امرأة بين يدي قدر لم يكن لها عليه أي سلطان".[1]

يمثل سلب قيمة العقل منها، ووصمها بالجنون، عقاب ذكوري لامرأة حاولت الدخول إلى إمبراطورية الفحولة، منت نفسها بخطف القلم من الذكر، فتحول هذا الأخير إلى حبل يلتف حول رقبتها، وبدل إن يهبها الحياة سلبها منها. تقول مي: "وأنا أستسلم لهم، مربوطة كليا، في حالة دوار سرق مني جسدي وتفكيري".[2] يبرز نسق الجسد في روايتي ليالي إيزيس كوبيا، وبحر الشمال، كنسق مضاد للمرأة حيث يلعب دورا بارزا في تغييبها، يضع المرأة وجها لوجه في مواجهة جسدها، الذي تعمل روافد عدة لتغذيته، وتقويته على جوانب أخرى فيها، مشكلا سلطة ملغية لها. فالسلطة تقوم بالأساس على " عدم التوازن في القوى، حيث يقع أحد الطرفين فوق حد التوازن في اتجاه ما، في حين يقع الآخر تحت هذا الحد في نفس الاتجاه، وينشئ عدم التوازن من عدة مصادر".[3] وهذا ما يوضحه المخطط التالي:

الجسد

حد التوازن ←——— سلطة

العقل

الشكل04: مفارقة العقل للجسد

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 51.
[2]- المصدر نفسه، ص: 53
[3] - عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص: 225.

يصبح خطاب الجسد هو المرجع النظامي الذي يحدد حركية المرأة وتفاعلها مع محيطها، مشكلا سلطة مذعنة لها، وسجن تحبس داخله، إنه تهمتها التي تولد معها وجزئها الذي يلغيها فكريا ومعرفيا. فالفصل بين الأنثى كذات وهويتها التي يفرضها الجسد، الذي عمق أبعاده من قبل الآخر، وضع المرأة داخل قالب فكري نمطي، ما جعلها تضعه موضع العدو. تقول مي: "أنا في حاجة ماسة لشيء آخر، قريب من الخير، حتى أتمكن من العيش هنا، داخل سطوة الخوف من كل شيء، حتى من نفسي"،[1] إن الخوف الذي نبت في داخل المرأة من نفسها أو بالأحرى من جسدها، الذي تحول إلى حمل ثقيل جبرت أن تظل تأن تحت وطأته. لأجل ذلك حملته مي مسؤولية تغييبها، وصبت عليه جام غضبها كلما وقعت في شرك الضعف.

وضعت مي نفسها طرفا في هذه المعادلة، مقررة إقصاء الجسد، الذي جعلها تحصد حقد الرجل، الذي يستشعر تهديد أكثر ما يعطيه أهمية، وقيمة عالية متجذرة في اللاوعي لديه، مركزا حضورها الجزئي عليه، مما يلغي أجزاءها الأخرى، وبالتالي لا يعنيه حضور الأنثى ما دام يستثني الجسد، ويستبعده. تقول: "فأحاول مثل الفأر المحصور في مكان ضيق أن أبحث عن مخرج ولو صغير، أقلص جسمي إلى أقصى حد فقط لأتمكن من مغادرة الدائرة التي وضعوني فيها"[2]. إن القرار التي اتخذته مي بإقصاء جسدها، وجعله رقما صعبا في حسابات الرجل، بإقامة حضورا معتمد على العقل وتغيب الجسد، جعلها تقف وجها لوجه أمام عداء مزدوج الأول موجه منها نحو جسدها والثاني من الرجل عليها بسبب الجسد، الذي يعتقد أن لم يخلق إلا ليروي عطشه وإشباع نهمه.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص:41.
[2]- المصدر نفسه، ص: 170.

هذه الفكرة قارة في أعماق الرجل، على اختلاف محيطه، ومكانته الثقافية التي تنهزم لفحولته البدائية وتقوده لفرض سلطته المستمدة من ذكره/ قضيبه. تقول: "بعض الرجال عندما يفشلون في الحصول على امرأة يستنجدون بالحريق"،[1] إن هذه الرواسب التي يستكين إليها الرجل عندما يعجز عن امتلاك امرأة، أو لنقل بأكثر تحديد جسد المرأة، بخلق حائل وحاجز بينه وبين الحصول على ما استقر لديه أنه ملكه ويحق له في التلذذ به، توقظ في داخله قوة تدميره، وترتكز تلك القدرة لكل شيء خارجة عن إرادته وفحولته؛ فالذكورة لا تتقبل أبدا العجز، وان هناك من يستعصي عليه، أو امرأة تنئ بجسدها عنه، هو منعه عن حقه وبالتالي يملك الحق في إتلافه، وتغييبها عمدا فلا داعي لحضورها إن كان الجسد غائبا أو يصعب الوصل إليه.

إن ارتكاز المرأة كذات وهوية حول الجسد لغت معها كل جوانب أخرى فيها، بل واختزلت فيه، لأجل ذلك رسم واسيني صورة المرأة الواقعة تحت سلطة هذا الجسد والساعية للتملص منه. ففتنة ومي اللتان قدمتا نموذجا للمرأة وصراعها مع الجسد، الذي بالرغم من كونه يحقق لهما ظاهريا حضورا ماديا ، لكنه يعمل على تغييبهما ونفيهما داخله. فلا تحضر إلا بإحضار الرجل له في ميدان اللذة والشهوة، التي يختزنها الجسد، والذي فرض التحيز الجنسي القائم على البعد التشريحي؛ فالحضور العيني الذي يوفره القضيب يمنح لصاحبه القوة، بمقابل الغياب الذي فرضه عليها المهبل، ويدفعها بعيدا عن العدالة، فارضة عليها العجز. فالقوة وحدها هي من تعيد للمرأة سلطتها على جسدها وتحقق حضورا كاملا يقوم على التكامل لا الإلغاء، غير أنها مفقودة عندها.

أراد واسيني أن تكون رواية الأنوثة على لسان أكثر من تألم منها "مي"، للتعبير عن الأنثى في أقوى وأضعف حالتها، هاته القوة التي استمدتها مي من عقلها معتقدة بأنه كفيل بحمايتها وتحقيق حضورها غير أنها وجدت نفسها لا تختلف عن مثيلتها، فالأنوثة

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 82.

وصمة لا يمكن أن تنفلت منها أي امرأة أو تخرج من دائرتها. إنها الضعف الموروث، لتجد نفسها محكومة بالغياب، والمنفية داخل الجسد الذي لا يحضر إلا إذا استدعاها الرجل.

أما رواية العربي الأخير هي رواية ذكورية بامتياز، حيث يشد واسيني الرحال إلى ضفاف أخرى هي الفحولة، لذا كانت المرأة غائبة غيابا تاما، إلا عبر ومضات، إقرار منه أن الرجل هو صاحب التحديات الكبرى، وأهل لها. لذا فهي غائبة غيابا حقيقيا، وحتى وإن حضرت في شخصية أمايا زوجة أدم، أو إيفا الناشطة في المراقبة لحقوق الإنسان الآيلة للانقراض؛ مقدما عبرهما نموذجا المرأة الواعية والمثقفة. تقول إيفا وهي تمني أدم بلقاء زوجته: "سترى أمايا. نعرف أنكما كنتما زوجين جميلين، مثقفين في كل شيء، بعدها افترقتما اخترتما الصداقة ولا أحد منكما قبل أن يتزوج بعدها"[1].

رغم مكانة "أمايا"، وقدرتها الفكرية وثقافتها، إلا أنها لم تتجاوز توصيف بأنها زوجة آدم وحسب، فلم تستطع أن تحقق حضورها الجسدي، فلم تكون سوى أن شاهدا على الأحداث التي جعلت زوجها يضع نهاية الوجود العربي، عبر صناعة قنبلة تقضي على الحياة. كما كانت شاهدة قبلها على دمار وطنها/ اليابان. بسبب القنبلة النووية التي دمرته. تقول: "حبيبي أعرف جيدا قلبك وطموحك العلمي، لست مرتاحة لهذا المشروع. يخيفني. كأن آلام جدي تسوتومي ياماغوشي وأعمامي الذين أكلتهم السرطانات المختلفة، لم تصلح لشيء. وكأن درس الموت ليصل لأي أحد".[2]

إنها الغائبة حتى وهي تخاطب آدم، وكذا الغائبة وإن زارته عبر الذاكرة، فلم تشكل فرقا بحضورها الظاهري أو حتى بغيابها. يقول آدم: "الليلة بكاملها وهو يفكر في أمايا؟ لم يعرف لماذا الحديث جميلا، وفجأة تحولت إلى مجرد صورة بلا روح (...) كأنها لم تكن معه نهائيا. لكنه في النهاية أقنع أنها مرتاحة[3]. لقد حدد آدم أزمة أمايا التي تكابدها مع

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 203.
[2]- المصدر نفسه، ص: 187.
[3] - المصدر نفسه، ص: 280-281.

الغياب، فالمثالية التي نادت بها شيء مفارق عن الواقع، الذي هو مزيج غير متجانس من الصفات. كما أن الحياة طغى عليها الشر والظلم والأحقاد. هذا القالب الذي يعلل به ظاهر الخطاب غياب الأنثى التي هي على عكس هذه القيم فهي خيرة بطبيعتها، عاطفية، جميلة، نقية، والأهم رقيقة.

وبالتالي فليس هناك مكان لها ولا للخيرية المطلقة والعدالة، وبالتالي هي بعيدة كل البعد عن ميدان الصراع وبروز الأقوى، والذي لا مكان فيه للضعفاء. فيقول وهو يوجه أمايا في حوار معها: "إنها المثالية هذه يا أمايا. المثالية أحسن من القتل. المثالية تقابلها العدمية. تحتاج المثالية إلى أن تتسلح بقليل من الواقع. المثالية عندما تتسلح، وتخسر نبلها، تصبح قاتلة[1]. وبما أن النص يؤرخ لبشاعة الإنسان، وقدرته التدميرية لكل شيء جميل، نفى أمايا منها، وجعلها غائبة، متحولة إلى مجرد ذاكرة بعيدة تزوره للحظات. مما يمحي تأثيرها في حضورها المادي والفعلي أو حتى كونها مجرد خاطرة في ذهنه. ورد في الرواية:" وهي تدور فيه ولا تخرج منه إلا لتعود إليه ثانية. أمايا كانت امرأة أخرى في حياته. حتى حين لا يتفق مع تحليلاتها، تظل المقياس الذي يحدد من خلاله صواب الأشياء أو أخطائها[2].

وصمت أمايا بالسلبية وعدم التأثير فلم تستطع حماية آدم من الاختطاف وهي الشاهد عليه، ولم تستطع أن توقف مشروعه ولا التأثير في قراره، وهي الواعية بخطره، وقفت عاجزة أمام سير الأحداث نحو النهاية المدمرة. إلا أن غياب الجسد خلق فراغا في ذهن آدم، لنعود إلى نقطة ما يؤثر على الرجل /الجسد، والذي دفعه للبحث عنه في إيفا. ليملأ الفراغ الذي سببه غيابه. يقول: "شعر بالغياب الجميل الذي استحضر فيه إيفا، على غير عادتها، امرأة من عطر الليل وندى الفجر، غارقة في شهوة الألوان."[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 188.
[2]- المصدر نفسه، ص: 277.
[3]- المصدر نفسه، ص: 372.

تبرز كينونة المرأة المنسلخة عن الجسد، التي ظلت في فكر الرجل واحد وإن تعددت، يقول آدم وهو يخاطب إيفا: "فيك شيء من ابنتي يونا. وزوجتي أمايا، لا أستطيع أن أقاومه. شيء غامض لا أعرف سره. لكنك جمعت بينهما"[1]. حتى هذا الحضور الطارئ للجسد، يعد حضورا باهتا، وهشا هشاشة العطر والندى والألوان، التي رافقت حضوره. فيكفي أن تستفز الذاكرة بأحد منها حتى تتولى وجوه كل امرأة مرت به، مما يمحي خصوصية الجسد، وخصوصية المرأة التي كانت زوجته، ثم المرأة التي صارت حبيبته أو ابنته، فيضعهن في قالب واحد.

في هذا النص بالتحديد يبرز وفاء واسني لمركبه الذكوري، حيث عاد للمحاضن الأولى الذي يجعل العالم والحياة كلها تدور حول الرجل، وبالرجل، ولأجل الرجل، والذي يبرز كنسق مضمر متحكما في الخطاب ناسخا لكل ظهور للأنثى. تسللت الأفكار التي نسجها المجتمع وبثها في اللاوعي، والتي لم تستثني الكاتب الذي قدم في غفلة من وعيه وحرصه على حضور الأنثى، تجذر فكرة الشر المرتبط بالجسد، فهو مصدر الإغواء والإغراء ولحظة تعري قوة الرجل، وتلقيه تحت سلطته. حطم الكاتب القيد الذي تملكه المرأة، ويعطيها أفضلية الحضور وإن كان حضورا مؤقتا -حضور اللذة- فيقول: "اللذة الجنسية التي لم تعد تطرق دماغه المتعب وتحولت إلى حالة ذهنية يختلط فيها الرضى عن النفس بمتعة أن يشعر أنه تخلص من كل الحرائق والزوائد التي تشتعل في داخله.(...) الحروب تعلم الإنسان أن يكون فوق العادي"[2].

يكفي إقصاء اللذة لإقصائها من الحضور، لذا فهي محكومة بأن تظل متأخرة عن الرجل/ آدم بخطوة، فتعمل كأداة سحب له للخلف، فإن استكان لها وجارها في الحياة، سيتأخر هو كذلك عن مهمته. فيقول وهو يرد على أمايا: "حبيبي. نفسي انقطع. انتظرني. لم أستطع. يتمتم(...) اجري. يا أمايا. لا خيار أمامك يا قلبي إلا الجري. على المتأخر أن

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 55.
[2]- المصدر نفسه، ص: 392.

يلحق لا على الأول أن ينتظر. وإلا ستظلين دائما في الرتبة الثانية".[1] فهدف المرأة رجل وهذا ما يحدد مسارها ويفسر ركضها الدائم نحوه أو وراءه، فيما هدف الرجل شيء آخر أكبر منها، عبر هذا المقطع يصور الكاتب رؤيته الكامنة في اللاوعي، إنه يقدم صورة المرأة وضيق وعيها ومحدودية طموحها في الحياة، مقابل وعي الرجل الكامل وطموحه المرتفع، وهدفه الواضح والكبير.

يقول أدم راسما وجهة الحياة لكلا الجنسين: "أنت كنت ورائي، وأنا كنت وراء رماد. ذئبي. كلانا يركض باتجاه ظله أحيانا بلا جدوى"[2]. إن هذا ما يغذي نشوة الرجل، فحضوره بغض النظر عن حضور المرأة أو غيابها ثابت لأن هدفه بعيد عن المرأة، فيما حضور المرأة مرهون بحضور الرجل لأنه هدفها وجل ما تصب إليه. فهو القوي بالاستغناء وهي الضعيفة بالحاجة إليه، المحكومة أن تظل ظله مهما حاولت.

وبصفاتها التي عمل اللاوعي على نسجها، لم يجد الكاتب ما يماثلها سوى السلحفاة، فرغم صلابتها ومقاومتها فهي المحكومة بالبطيء. فلا فرق بين ما يراه آدم/ الرجل وما يراه زبانية القلعة، فالمرأة في عرفهم واحد، حيوان أليف عندهم يسلي عنهم وحشة المكان. فيقول عبر لسان إيفا: "حواء مثل سلحفاتك. لم تقل إن معناها إيفا"[3]. وهي نفسها أمايا حبيبته وزوجته التي ضاعت منه عند إختطافه، فلم يجد بأسا في تعويض مكانها بإيفا أو السلحفاة لا فرق. تقبلت المرأة القالب الذي أطرها في داخله الرجل، ولم تعد ترى بأسا في تبنيه هي بدورها، فعانقت ضعفها ونقصها، الذي غذاه داخلها الرجل، يقول واسيني: "سلحفاة ضائعة في مساحة مليئة باللاجدوى (...) سماها حواء قبل أن يدخلها إلى بيته. لم تمانع. كان بها عطش وجوع، من يومها امتلك قلبها وفهمت عزلته وغموضه"[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 227.
[2]- المصدر نفسه، ص: 228.
[3]- المصدر نفسه، ص: 367.
[4]- المصدر نفسه، ص: 95.

غابت المرأة وحضرت في سلحفاة، حضورا رمزيا، كما حضرت في القلعة حضورا جامدا لا حياة فيه، من خلال آلة تجسدها، وتقول ما يملى عليها، ورد في الرواية: " الوقت الذي قضيناه في خلق وترقب أمايا افتراضية تتحدث بطلاقة وحب.[1] هذا ما جعلها ظل، وجعل وجودها في النص وجودا رمزيا غطى على حضورها، فهي إما سلحفاة أو روبوت. يقول آدم: "مشكلتي أني أحاول أن أقنع نفسي بأن أمايا ما تزال كما تصورتها، على الرغم من انفصالنا، لكني فوجئت بها تغيرت كليا. (...) حتى أني أصبحت عاجزا عن فهمها. في الأخير تركتني معلقا في الفراغ، وتحولت إلى دمية غبية، وفرغت عيناها من أية حياة. هي نفسها المرأة التي نصحتني باستماتة بالبقاء في بنسلفانيا"[2].

لم يستطع واسيني أن ينفلت من سلطة النسق المضمر عليه؛ فهو لا يفتأ يناقض تلك الصورة الكاملة التي يروم تثبيتها على ظاهر الخطاب للمرأة، لينسفها في باطنه، عبر أنساق سلبية العجز، شهوانية الجسد، التأخر، الضعف، الهشاشة، إلخ. فتنزلق منه صورت المرأة نحو مواصفات تركز مذهبه الفحولي، واعتصامه بثقافته الذكورية. إنها مجرد كائن غبي. ورد في الرواية: "همهه البروتوكولات مثل المرأة الغيورة، تفرض سلطانها بغباء، ولا تتفهم أية وضعية خاصة"[3].

يقول "آدم" وهو يحاول أن يرمم صورة المرأة ويخلق لها حضورا، وتقديمها على أنها النموذج الإنساني، الذي يصبو الوصول إليها، غير أنها نقطة مستحيلة الوصول إليها، فطريقهما ليس واحد. هو اختار أن يشعل النار وهي أصرت على إطفائها: "كلما خطت خطوة إلى الأمام رآها تقف باستقامة، كعمود من نور.(...) كلما ركض، ظلت على نفس المسافة"[4].لم يستطع واسيني مهما حاول أن ينفلت من تشيؤ المرأة، وأن يجعلها ذاتا حية

[1] - واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 255.
[2]- المصدر نفسه ، ص: 349.
[3]- المصدر نفسه، ص: 331.
[4]- المصدر نفسه، ص: 225

ومؤثرة، يبرز خصوصيتها بخلق حضور لها مستمد من بعدها الإنساني وجوهرها الذي يكفل لها أحقية الوجود.

يهرب الكاتب من صورة السلحفاة، وروبوت، إلى كونها عمود النور الذي رغم الضياء الذي يحملها إلا أنه يظل جامدا وثابتا لا حياة فيه. فرغم الطاقة الإيجابية التي يحملها في الظاهر من قدرته على تبديد الظلام إلا أنه في آخر المطاف، عمود، فهي بعيدة عن الإنسان الذي يمكنها أن تبرز من خلال ذاتها وقراراتها، فحضورها بذلك حضورا فارغا، حضور الأداة، التي تغذي فكرة كونها مستمتع بها، وغرض يسقط عند الانتهاء منه.

بني العقل العربي على فكرة الوأد انطلاقا من الوأد المادي في العصر الجاهلي، إلى الوأد الرمز أو المعنوي، بتغييب الأنثى كذات فاعلة، تلك القيم التي ترعرع عليها الذكر منذ القديم والتي ظلت تحافظ على هيمنته في المعاصر ولم تتزعزع. فلم يفعل واسيني في روايته الشرفات وليالي إيزيس كوبيا، أكثر من ترسيخ سلطة الجسد؛ حينا يستعير حروفه وحينا آخر يسلمه القلم ليكتب نفسه، معتبرا أن الجسد حبر أو حروف، ينغمس فيها عن آخرها لكتابة الجرح الذي لم يجد مثل جسد الأنثى لاستنطاقه.

إنها الرغبة في اكتشاف المرأة والغوص في أعماقها، فعالمها المترامي يتشابك في تفاصيله وعوالمه الداخلية مع المجاز والرمز، ويلامس المجهول والغرابة؛ "فهي عصية على الإدراك أو شبح صعبة القبض، مضللة كالحقيقة، تدهش مثل الخيال والسراب"[1] لذا شكلت مادة خصبة للكتابة يتجاوز معها حدوده المغلقة وعالمه المقيد بالمادة، فلم يسلم واسيني القلم للمرأة / مي، إلا ليغريها، للخروج من قوقعتها، واستخراج كنوزها. فعنصر الإدهاش هو الذي يقود واسيني نحوها، وهو" ما يصنع الرغبة، الرغبة في اكتشاف ذلك الآخر الجاذب للنظر أو إدراك ذلك الفكر".[2]

[1] - محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق، مكتبة مؤمن قريش،لبنان، ط1: 2017، ص: 43.
[2] - واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 43.

مستدرجا المرأة إلى مساحة البوح رافعا على أنقاضها عالمه القصصي، ليثبت أن أكثر حرب تشهدها المرأة ليست تلك الظاهرة – مع الرجل- لأجل الحضور ولا علاقة للرجل على تغييبها، فحروبها الحقيقية والأكثر شراسة تلك الحروب المضمرة داخل الأنثى نفسها، فلم يكن سقوط مي/ العقل. أمام مي/ الجسد إلا سقوط الأنثى أمام نفسها وتغلب بعضها على بعضها. تقول مي: "لن أسهل للموت مهمته، عليه أن يكره نفسه قبل أن يجرني من حق الحياة والاستمرار. قلتها وأنا غير مؤمنة بها كثيرا".[1] لقد سحبت المرأة إلى ساحة الاعتراف بالضعف وعدم الكفاءة، التي تلعب الدور الأكبر في تغيب نفسها، هذا ما افرزه النسق المضمر المثقل بالسلبية، والذي حاول الكاتب أن يتملص ويتبرأ منه، مصورا ماذا عجز المرأة، التي حاولت باستماتة الحضور مرة عبر الجسد وأخرى بواسطة العقل.

إنه العجز الذي أدخل المرأة في حلقة مفرغة بين تحقيق حضورها المادي عبر الجسد وتغييبها معنويا / فكريا، أو العكس، هذا لا يغيب حتى في عمق المرأة التي أرادت الانفلات من الجسد فغيبته. وهو ما انزلقت إليه المرأة في سعيها للتخلص من الصورة النمطية التي حبست داخله والتخلص من سلطة الجسد عليها، مشوشا الصورة الحقيقية التي يجب أن تراها المرأة عن نفسها، وانعكاسها الحقيقي عبر المرآة بما أن هذه الأخيرة يكون المجتمع حينا وحينا آخر الرجل على اختلاف مكانها ودوره في حياتها.

الإنسان كائن مركب من جزأين ملموس مادي ويرسمه البعد الفيزيولوجي، والمعنوي غير الملموس يتجلى في البعد النفسي والعقلي، أي ما يدور في العالم المغلق له؛ لذا لم تهرب الأنثى المرأة من القتل المعنوي إلا للقتل المادي، وإن كان الأول من ظلم الرجل فالثاني من حمق المرأة. تقول فتنة معلنة عودتها إلى نقطة البداية: " فالمرأة التي عشقتها عمرا لم تكن معك طول هذا الوقت الميت، فقد عادت لتموت في سرها الأول الذي

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 112.

لعنته مرارا، سر التيه والجنون؟"[1]. وبين التغييب المادي التي أرادته كحل لتحقيق وجودها، والتغييب المعنوي الذي يريده الرجل، يجعلها مرتعا سهلا ومساحة مستباحة.

لقد أغلق واسيني كل المنافذ أمام المرأة للحضور، عارضا نماذج للمرأة انتهت كلها بالفشل؛ فقدم "فتنة" نموذج للمرأة العادية، والبسيطة، والتي ربما تشكل غالبية المجتمع، وعند ادخالها ساحة الحرب جعلها تراهن على جسدها للحضور. وعندما أراد تقديم نموذج أعلى، امرأة مثقفة أديبة وناقدة، سيدة مجتمع من الدرجة الأولى قدم مي، في ليالي إيزيس كوبيا وكذا أمايا في العربي الأخير ورسم حركتها في حروبها فكانت الواعية والمدركة لفخ الرجل ورغباته، فأبحرت بعيدا عن جسدها معتمدة على العقل.

أما أمايا فلم تقاتل أصلا واستسلمت من بداية ظهورها. كلا النموذجين أرادتا الحضور على اختلاف طرائقهما إلا أنه انتهى بهما إلى الغياب؛ وذلك نتيجة أن ما يدور في باطن الخطاب عمل على تكبيل المرأة، وإفشال كل محاولاتها، مما دفعها لاحتضان الموت. تقول مي:"أعدت غلق أبوابي في وجه الكل. لم أعد في حاجة لأي شخص (...) أغلقت الأبواب والنوافذ ولم أعد أستقبل أحدا"[2]. فأعادت غلق الباب التي فتحته بأظفارها لتموت داخل العزلة، بعيدا عن المجتمع الذي عمل على تغييبها فكريا، وألحقته هي بتغيب ذاتها المادية.

وفي العربي الأخير، وضع واسيني نهاية المرأة، من أكثر عضو فيها يؤرقه، فيقول:" فجأة سمع طلقا ناريا أتى من الجهة العليا. تسقط أمايا على الأرض. (...) بلباسها الناعم الفاتح، في بركة ثقيلة من الدم على مستوى الرأس".[3] ينسل النسق المضمر الذي يغذي فكرة أن العدو الأوحد للرجل هو العقل، فلم يكن مقتل أمايا من أي مكان في جسدها سوى الرأس. إن استهدافه يوثق آخر سبيل لأمامها لجل إبصار انعكاسها وتمييز مكانها

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 89-90.
[2]- واسيني الاعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص:211.
[3]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 420.

وفرض وجودها عبره كذات مستقلة، إنه رهانها الذي يظل بفضل الرجل خاسرا دوما. ورد في الرواية: " زوجة آدم. أصيبت وهي تحاول أن تركض نحو زوجها.(...) ماتت في المستشفى ساعات بعد وصولها"[1].

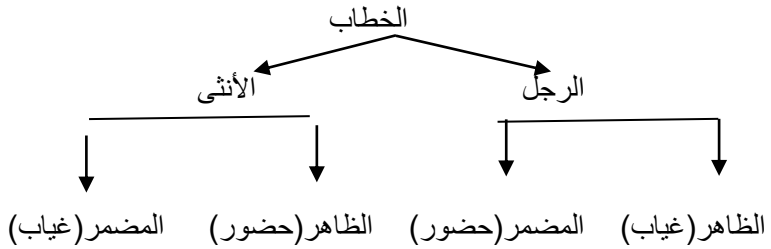
بعد أن ظلت طيفا باردا في ثنايا الخطاب كميت، أخيرا وضع نهايتها التي ظلت مؤجلة منذ بداية القص، امايا/ المرأة السلحفاة، التي حاولت أن تلتحم بالرجل وتصير جزءه لتضمن البقاء. يقول: "حواء التي أكد له البيطري موتها مسمومة ولم تكن في حالة سبات[2]. لنقف عند النهاية أمام حقيقة النوم الطويل الذي كانت ترزح داخله، والذي يترجم وجودها السلبي وغير مؤثر، ثم لحقه القتل المادي، راضخة لسيطرة الذكر الواضحة على سير الأحداث، فلا تكاد تومض حتى تختف. انزلق واسيني بسبب سلطة النسق المضمر عليه خلف فكرة التغيب المادي ليحقق قوة حضورها الفكري، إلا أنه حقيقة واسيني قد قتلها قبل ذلك بكثير، عندما اعلان منذ العنوان إنها "حكاية العربي الأخير"، أي الذكر دون الأنثى.

هل كان الرجل مستعد لان يتقاسم مع المرأة مكانته وقوته ويجعلها ندا له؟ هل غيرة المعرفة من التركيبة العقلية للرجل وجعلته يتصالح مع الأنثى؟ هل استطاع الرجل المثقف أن ينظر للمرأة خارج الجسد؟ أراد واسيني أن يخرج الأنثى من الغياب نحو الحضور، سرد قصة المرأة وعالم الأنثى الذي يستلزم أكثر من قلم ليكتبه، كاتب يحسن القفز بين خيوطه الرقيقة، دون أن يقطعها. فهناك شعرة دقيقة جدا بين الباحث على تحقيق حضور للمرأة وبين أن تكون سببا في تغيبها.

عمد واسيني إلى تحقيق حضور يتجاوز الجسد/ الحضور المادي، حتى يتمكن من الانفلات منه كقيمة تعيده دوما إلى نقطة البداية، ويجعلها ذات حضور جزئي، تحضر عندما يحضر وتغيب بغيابه، غيابها فتنة وأمايا هو الذي حقق حضورها؟ ما يقدمه ظاهر الخطاب أن رغم غيابها المادي إلا أنها متحكمة في تلابيب الخطاب من خلال قيادة الرجل

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص: 424.
[2]- المصدر نفسه، ص: 432.

الحاضر ماديا، إلا أن هناك تضاد بين الظاهر والمضمر حيث، أوهم الكاتب نفسه والمرأة بغيابه عن النص، وأنه جعلها متحرك في فضاء مفتوح، معتقدة أنها تمتك الخطاب وتوجهه، إلا أن بالرغم أن مسار القص يعبر من جراحتها، رافعا بناءها على كاهلها، إلا أن الكاتب يقبع في مضمر الخطاب يمسك بحركته.



الشكل05: المرأة بين الحضور والغياب.

يرسم المخطط أعلاه تأرجح المرأة في الخطاب بين ظاهر يوهمها بالحضور أو الطرق الكثيرة التي يفتحها أمام الكاتب، حتى تستشعر بالحرية، بعيدا عن يد الرجل التي ظلت تكبلها في الواقع، والغائب -ظاهريا – الحاضر في عمق الخطاب، فصوت الرجل ويده وسلطته تنزلق من مضمر الخطاب. فنشهد على إثر ذلك تقابل ضدي بين حضور المرأة؛ فتنة أو مي وغيرهن ممن جاء ذكرها في الرواية حتى زوجة العربي الأخير، بين بحضور الجسد يغيب العقل وبحضور العقل يغيب الجسد، وعند حضور المرأة حضورا كاملا يتخفى الآخر/ الرجل في عمق الخطاب، منتظرا الحظة الفاصلة للظهور وإعادتها إلى الغياب.

فهذا التقابل زئبقي حيث لا يتقابلان في فضاء ظاهر، ففي حين يكون أحدها في سطح الخطاب يأتي الآخر متخفيا خلفه ناسخا له، عبر النسق المضمر، لذا لا يكون المثبت والظاهر في سطح الخطاب هو الحاضر، خاصة عند إقرار مبدأ التضاد؛ النور/ المرأة، الظلام/ الرجل، فالجمع بينهما غير ممكن. فحضور التضاد حضورا إلغائيا، فمثلا عند حضور الأبيض يغيب الأسود، والعكس وكذا عند طلوع النهار يتبدد الليل وعند حضور هذا الآخر ينسحب النور وهكذا. -من منطلق التضاد بين الجنسين التي تبناه الفكر الذكورية-.

تكون بذلك المعادلة واضحة، ولم ينفلت منها كذلك في ليالي إيزيس كوبيا، رغم إرادته الظاهرة على إعادة مي للواجهة وانتزاع حضورها، وإثبات وجودها، إلا أنه جعلها تقف ضد نفسها، وتلغي نفسها بنفسها، حيث أبرزت العقل معيدة الجسد إلى الخلف فكانت ذاتا منقسمة على نفسها.

وعندما أراد نموذجا أنثويا متصالحا مع انتمائه الجنساني، قدم فتنة، الفتاة المعتزة بأنوثتها، الممتلكة لأسراره -الغواية-، ثم جعلها تفارق الجسد لتؤكد على حضورها المعنوي، لتسكن عمق الخطاب وتتحكم به، بمقابل الحضور المادي للذكر عبر ياسين، المتحرك خلف ظل فتنة، فيحيله إلى الغياب. فأيهما المثبت، وأيهما المنفي؟ كان حضور فتنة رمزيا، حيث انسحبت لتخلف ظلا وراءها، أما حضور الرجل مادي من أول الخطاب إلى آخره، ففي الوقت الذي أراد واسيني أن يثبت حضورها نفاها، وأثبت حضور الرجل من الناحية التي يرد نفيه.

إنه سلطة المؤلف المزدوج وتحكمه في الخطاب. يقول واسيني: "قد يكون غياب الرأس تعبيرا عن حالة خسران دائمة. ثلاثة وجوه صنعت هذا الغياب. عندما كنت طفلا عشقت صوتا ركبته على كل الوجوه ولم أفلح...ثم ذهاب أختي زوليخة المبكر والذي ترك فراغا فيَّ فجوة كبيرة. فقد قهرتها الدنيا في سن مبكر، ماتت بمرض غامض، ربما الحب. أحيانا تعشق المرأة عندنا قاتلها. وأخيرا فتنة، المرأة التي لا أدري إذا كانت قد أحببتها لأنها كانت أمي أو عشقتها لأنها ملأت مراهقتي المتأخرة بالأحلام أم أنني تعاطفت مع هبلها وسفرها الغريب نحو الموج"[1]

يتيح تمثال الرأس المقطوع من تركيب الرأس الذي يريد، ويتيح تعاقب وجوه عدة، إنه تمثال صلب إلا جوهره مرن مرونة الطين الذي شكل منها، يحمل بذور التربة التي ينطفئ في حباتها قصص أنثى تختبئ في زاوية ما. ويقول ياسين: "حبة الرمل الموجودة في

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 138/137.

التمثال هي ناس وأصوات وصرخات وخيبات وسعادات صغيرة".[1] فالتمثال ما هو إلا محاولة الرجل لسجن الأنثى داخل حالة مادية/ الجسد، وإمساكه، وهو المحكوم بتغير الزمن وتقلباته، خوفا أن ينفلت منه أو يضاف له بعد آخر يكسر صمته وثباته، مختارا اللحظة التي يسجن الجسد داخلها وهو في أكثر أطواره إشراقا وبهاء وإغراء.

يتشكل التمثل وفق معطيات جديدة متجاوزا محدودية الوجودية لتمثال إلى إعطاء صورة مفتوحة على المرأة في مختلف الأزمنة والأمكنة؛ هي قصة أنثى في الماضي وفي الحاضر وكذا في المستقبل، وهذا ما يتحقق عبر صلابة التمثال حال تشكله، هي حالة مستعصية على التغيير محكومة بصلابة وثبات. فتمثال المرأة مقطوعة الرأس تتجاوز ما حدده في الأفراد، من خلال ياسين إلى جعل القارئ نحات من نوع ما يشارك في لعبة التركيب. فتلك الوجوه الثلاثة: نرجس زليخة وفتنة نموذج لامرأة محتمل وجودها وتكرارها. تلاعب فواسيني بالمرأة وكتبها كما أراد هو أن يكتبها، مرة خلق حيزا ليحمي الجسد، كساه وعندما انغمس في شهوة الكتابة عراه عن آخره، فاردا مفردات جسدها وجراحاتها أمام القارئ.

وهنا يأتي دور النسق المضمر الذي ظل يخاتل واسيني من أول الخطاب إلى آخره، ويشكل سطوة على قلمه، إنه طغيان النسق المضمر وتجليه، تقول حنين وهي تعري الخطاب كاشفة عن حيلة الرجل: "تعرف يا ياسين، إصرارك يدهشني ويأسك يخبلني. أحيانا أقول لنفسي إذا لم يكن هذا الرجل الهامل يبحث عن نص ينحته أكثر مما يبحث عن امرأة من لحم ودم؟"[2]. فتظل بذلك المرأة الموضوع الذي يشعل من ورائه الرجل رغبته سواء الجنسية أو الفنية.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص:126.
[2]- المصدر نفسه، ص: 245.

فشخصية فتنة ما هي إلا حلقة انسحبت عنوة من بين يدي رجل، كل محاولته كانت ليتم معزوفته التي ظلت ناقصة، ووجه يسعى للقبض عليه ليتمم تمثاله. يقول: "كل ممتلكاتي الخاصة تنام الآن في قلبي المتعب. كل اللواتي عرفتهن وكتبت عنهن أجمل الخيبات لم يملأ فراغات فتنة صارت شرخا وهوة كبيرة في الذاكرة. ها هن يأتين كالغصات المتلاحقة"[1] شكلت فتنة في داخل ياسين إحساس العجز، التي وضعته أمام الخسارة التي لم ينشأ ولم يتعود عليها. -ماذا بعد لو وجد فتنة- لا شيء فقط سيكمل الوجه المفقود في تمثاله ويمضي، إنها مادة تشبع نهمه، أراد إسكات شغفه ليبحث عن سؤال جديد وموضوع مغاير لمنحوتاته.

كان ياسين يمضي في القصة متنقلا بين نساء عدة كل واحدة منهن تترك فيه قطعة يأخذها ويمضي إلى امرأة أخرى، فهو المتنقل وهي الثابتة، هو الواحد وهي المتعددة والمتسربة في وجوه كثيرة، من أول امرأة أرادها أن تكون أما وفقط، فتستر عن اسمها حتى لا تلتبس بنسائه الكثيرات. إلى زوليخة، فتنة، نرجس، حنين، كليمنوس كنزة هنا نساء، وهو كازانوفا. يقول: "لا أكف عن التساؤل إذا كانت حقيقة هذه المرأة هي نرجس التي عشقتها آلاف المرات ولعنت ربها آلاف المرات لأنها ملك لأشخاص آخرين في آخر الدنيا ولا أحد يعرفهم ولأنها لم ترد على رسائلي. واش حاسبا روحها؟ أم هي حنين الطيبة والدافئة".[2]

يريد ياسين أن يستسلم لإحساسه بأنها نرجس أو لنقل رغبته المضمرة أن تكون هي ليشبع نهمه منها، هي التي تمنعت عنه وتعززت أن تكون ملكه في مرحلة ما وهي الآن أمامه وملك يمينه، جاءت فرصته ليشف منها، ويخفف حمله من جثث النسوة اللاتي لقيهن في طريقه. لم يستطع واسيني أن يتملص من ثنائية الأنثى الجسد فغيب الجسد عن نرجس دفع البطل للبحث عمن يشبهها، ويكمل الصورة بإضافة الجسد الذي صار عقدته، إلى صوتها.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 100.
[2]- المصدر نفسه، ص: 291.

ثالثا- الجسد بين المقدس والمدنس:

إعادة قراءة ما لدينا من مفاهيم حول التقديس والتدنيس لا يكون إلا بالعودة إلى الذات، وما شكلها والمحيط الذي كون مرجعها، وبالأخص العودة إلى الخزانة التراثية، التي غالبا ما تخزن مفاهيم وقيم دون تمحيصها، واستقبلاها كمسلمات باحتضانه جملة واحدة، والذي لا يخلق إلا فكر أسير للماضية، ومفاهيمه، يلفه بمسحة قداسيه. "فالفكر العربي كغيره من الشعوب أخرى أضفى صفة القداسة على التكون القدسي للعالم والكون والإنسان وركن على محاور قدسية تتجاوز مع أشياء غيرها منزوعة عنها صفة القداسة"[1]؛ إن التقديس مسحة ضبابية وزئبقية تتغير بتغير الناظر إلى الشيء، لا بقيمة الشيء ذاته، فرجوع الفرد إلى بنائه الفكري والعقدي الذي تشربه من محيطه، يفرض عليه هذا الأخير قوانين تحكم قراءته، التي تضيف صفة القداسة والإجلال لأشياء دون غيرها، كما تنزعها عن أخرى، وتصمها بالدنس.

وبإسناد الأشياء إلى أصل، "الدين"، الذي لا يمكن استبعاده عن مقاصصة فكرة المقدس والمدنس، ورسم حدودهما، من منطلق أنه يجب أن يكون هناك سند يحتكم إليه، من يقرأ وما يقرأ، لتخليص النقيضين من بعض. والذي يكون نسيجا فكريا يتحكم في البنية الذهنية والسلوكية للإنسان وتعاطيه مع عالمه ومجتمعه. فالمقدس "يمثل كل ما هو معفف طاهر، فهو كل ما يتم عزله ويحاط بأنواع من التحريم وعادة ما يرتبط بكل ما هو ديني المتصل بالقوة الغيبية، مما يقدسه المجتمع قداسة روحية. وتعرف الأشياء المقدسة بأنها الأشياء التي تقوم على النواهي التي تقوم بحمايتها وعزله. وهذا المقدس ليس بعيدا عما يسمى بالقيم"[2].

---

[1] - مرسيا الياد، المقدس والمدنس، (م ت) عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ط1: 1988، ص: 07.

[2]- بيار بونت، ميشال ايزر وآخرون، معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا، (تر): مصباح الصمد، دار مجد، بيروت-لبنان، ط2: 1432هـ/2011، ص: 455.

من هذا المنطلق فالمقدس هو شوكة الميزان الذي يضمن التوازن وفرض النظام الاجتماعي القائم على القيم الخيرية، يحيط الأشياء بهالة تعزلها، بصيغة ويحمها بالثنائية الضدية الحلال والحرام، فالحلال مقدس وما دونه هو مدنسا، فبحضور الأول القداسة يلغ نقيضه. ومن هذا المنطلق يكون معيار المقدس ثابت كما المدنس. غير أن تدخل الفرد لإعادة تنظيم الحدود ومدلول كل واحد منها، يجعلها زئبقية، وغير ثابتة، وخاصة عندما يتقاطع مع الغيبيات الذي يعد انفلاتا من الواقع الذي يتجاوز قدرة الإنسان على الإحاطة به وإدراكه، إن "المقدس يظهر دائما كحقيقة من نظام آخر غير الحقائق (الطبيعة)".[1]

لذا يلجأ الإنسان للتقديس أو التدنيس ليغطي عجزه عن الإدراك والإحاطة بهذا العالم الضبابي والمجهول، أو ذريعته الحاضرة دائما التي تحميه من التعاطي مع موضوعاته الإشكالية. فمجموعة الأفكار الدخيلة والمناقضة لقيم الأنا جعلت الحد بين التقديس والتدنيس مرن ويتغير بتغير الفرد ومدى احتكامه لمرجعيته، ومدى احتكاكه بالقيم المناقضة، والمختلفة والمخالفة، والتي تجعلها تلف خارجه بالقداسة دون أن تمنعه عن اقتراف الدناسة. كما أن العالم الداخلي للإنسان والاضطراب الذي يكتنفه، والذي يتوسط بين المقدس والمدنس يخلق منطقة هلامية وغير قارة، جاعلا من المقدس مدنس والمدنس مقدس أو ابتدع منظور جديد له وهو المقدنس، يجمع فيه بين النقيضين.

من بين الأشياء الكثيرة المتنازعة بين التقديس والتدنيس "الجسد"؛ كأكثر عنصر تحقيقا للاشتباه، وفضاء لاحتدام الجدل، بما يلحق به من رغبات وهواجس، إنه من أكثر الموضوعات التي انفتح عليها الفكر الإنساني، الذي جعله منطقة صراع القيم والمعتقدات. لارتباطه بحركية الإنسان الدائمة عبر ثقافاته وتطوره الحضاري، تتغير معها معطيات الجسد وتتذبذب حدوده، وطريقة تعاطيه مع إشكالاته والزاوية التي ينظر إليه، وما يعتبر مقدسا أو مدنسا.

[1]- مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص: 15.

غير أننا لا نبحث عن الدلالة العميقة لوجود الدين، أو مدى التزام الذوات به، ولا خلق إطار نخرج كل الذوات التي تخالفه منه، إننا نسعى إلى فك شفرات الإنسان والاضطراب الذي يصيبه بين ما يؤمن به -مهما كان- أو ما يعتقد أنه يؤمن به، وبين ما يعيشه. إنه رصدٌ للخلل في البنية البسيكولوجية للإنسان ، ومعرفة مدى مصالحته مع ذاته وقيمه بصفتها قرارا إنسانيا. إننا نسعى لسحب ذلك الخيط الذي يربط النسقي ويحكمه ويشد معمارها في خفاء "فقانون التغيير الشامل للقيم البشرية، والخاصية ((الدنيوية)) لسلوك كان فيما سلف ((مقدسا)) لا تفترض حلا لاستمرارية ((فالدنيوية)) ليس سوى مظهر جديد للبنية التكوينية ذاتها للإنسان الذي، كان فيما سلف، قد اظهر نفسه بعبارات (مقدسة)"[1]

ظل الخطاب المنسوج حول الجسد يحمل ممنوعات ومحظورات لارتباط هذا الأخير ارتباطا مباشرا في الذهن الجمعي بالجنس، والذي ظل مادة تمارس خلف الأسوار، والغرف المظلمة، رغم الإقرار بأنه جزء لا يتجزأ من الحياة، بل وشرطا من شروط استمرارها. فلم يكن وحسب مسألة "إحساس ولذة، مسألة قانون وحظر، ولكنه كان أيضا مسألة صواب وخطأ، وأن حقيقة الجنس أصبحت شيئا أساسيا، نافعة أو خطيرة، ثمينة ومخيفة؛ وبكلمة أن الجنس قد شكل كرهان للحقيقة"[2]. فالرؤية التي ترتبط بالجسد لا تشير أبدا إلى كونه حالة مفردة، بل تختزل دوما في كونه حالة مركبة؛ أي في تصوير الفعل بالجسد، أو في تقديمه في صورة علاقته مع جسد آخر؛ لأن الجسد مع جسد آخر يفرز جنسا، وهو دنس مطلق في فكر الجمعي والأخلاقي.

تبرز المتعة كقيمة ثابتة يحققها الجسد، حيث يحقق الرغبة الجنسية الشديدة والاندفاع نحو اللذة الحسية والجنسية، فـ" صار الجنس شيئا فشيئا موضوع الشك الأكبر؛ المعنى العام والمقلق الذي يخترق بالرغم منا، وجودنا وتصرفنا؛ نقطة الهشاشة التي منها تأتينا تهديدات الشر والضرر؛ قطعة الليل التي يحملها كل واحد منا في ذاته".[3] فكان

[1] - مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص: 14.
[2] - ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، ص: 48.
[3] - المرجع نفسه، ص: 59.

التجاهل، والتهرب والتجنب هو ما خلفه موضوع الجسد منذ القديم، ولعل هذا قبل حتى القرن التاسع عشر حيث فتحت الباب على المشاريع العلمية ليظهر الفن الأيروسي؛ أو ما يسمى بـ "فن ايروسي" الذي يعد شكل معرفة ينبغي أن تظل سرية، بسبب الشك في العار الذي يطبع موضوعه، ولكن بضرورة الإبقاء عليها في طي الكتمان، لأنها حسب التقليد، قد تفقد، في حال شيوعها، فعاليته وفضيلته.[1]

إن وضع الجسد، بين المقدس والمدنس هو وضعه في نقطة نزاع بين الحقيقي والزائف، الأعلى والأسفل، الجيد، والرديء، والسماوي، والدنيوي؛ فالجسد دنيوي كبنية مورفولوجيا، إلا ما يشغل حيزه الداخلي " الروح"؛ التي هي القطعة السماوية فيه، فالجمع بين المتناقضين أو المتصارعين للبروز، ضمن بوتقة واحدة هو ما يصنع الإنسان ذاته، وبعودة كل عنصر لتشكيله تفصل في انتمائه وتنازع الجسد بين التقديس والتدنيس. فالجسد؛ تربة، أرضي، دنيوي، دنس، أما الروح؛ نفس إلهي، سماوي، قداسة. ولأجل ذلك، "يأخذ الإنسان علمه عن المقدس لأن هذا يظهر، ويبدو كشيء مخالف تماما للدنيوي، ولترجمة عمل هذا المظهر للمقدس (عرضي) مصطلح التجلي" [2]. إن الجسد بوصفه حاملا للذات الإنسانية حظي بكثير من الاهتمام عبر الثقافات وفي مختلف الحضارات في موازنة بينه وبين الروح.

شكل01: تنازع الإنسان بين قيم الروح والجسد

[1]- (ينظر): ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، ص: 49.
[2] - مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص: 17.

يظهر المخطط أعلاه توسط الإنسان بين قطبين يتنازعانه، يضعه أمام ازدواجية النظرة، بين موضع التقابل والتضاد؛ حيث يقدم "نظرة موروثة تقابل بين الجسد والروح، فالجسد يعني المادة، والشهوة، والخطيئة، والجهالة، والظلمة، والأرض، والعدم والروح تعني العكس فهي العقل، والعفة، والنور، والسماء، والخلود"[1]، أي بين عالم المادة/ الجسد، بما فيه من تجديد وحضور، وعالم الروح بما فيه من غيبيات وتجلي. فالروح؛ تسامي/ تقديس بينما الجسد شهوة/ تدنيس. وخاصة أن "المقدس مشبع بالكينونة، وقوة مقدسة، تعني في آن واحد حقيقة، وخلودا، وفاعلية. والتعارض –مقدس- مدنس يترجم على الأغلب كتعارض بين حقيقي ولا حقيقي أو الحقيقي والمزيف"[2].

إننا مع الجسد في حضرة عملية واسعة من الرقابة، هي رقابة تشفيرية متجزئة تعمل على قص ما لا يناسب المحيط القيمي للإنسان، عاملا على تطهير النصوص واللغة والأشياء، بإخفائها بدعاوي أخلاقية دينية، عرفية، اجتماعية إلخ. إ التعامي عن رؤية الجسد وتجاهله لا يلغيه، بل يعمل على تحويره، ونفاذه في غياهب المكبوتات واللاوعي. فتسلل وغار عميقا داخل النسيج المجتمعي، ومنه النص واللغة، مكونا شفرات لا شعورية في عملها، قوية في فعلها، مستندة على خوف ذكوري عميق على الجسد الأنثوي بما يملكه من سحر.

إن ذلك الخوف أو المحظور كان حافزا لمعظم الكتاب المعاصرين للتجرء على حدوده وجعله هدفا في حد ذاته لهتك أستاره، واستعماله كمصدر لتقفّ الواقع وحركته، فكان وسيلتهم للحاق بركب الحضارة الغربية في تكسيرها للطابوهات، والانتحاء للانفتاح غير المقيد والمشروط. فنجد الكتابة عبر الجسد قد أخذت أشكالا من التجاوز والسفور وتعدى إلى مرحلة من البوح والمكاشفة، ليختلط المقدس بالمدنس.

[1] - عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، ص: 24.
[2] - مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص:18.

وعند تتبع المقدس والمدنس في ثلاثية واسني الأعرج، نلاحظ أنه غاص في الجسد، ينثر الجنس على سطح الأشياء والأجساد، تثيره، تظهره، وتنطقه، تغرسه في الواقع تسفر عن الحقائق المسكوت عنها، يخلق صدمة لدى المتلقي ليعيد النظر في هذا الجسد، ويواجه قطعة الظلام التي بداخله، بدأ من رواية شرفات بحر الشمال وليالي إيزيس كوبيا وصولا إلى حكاية العربي الأخير، التي سحبت الستار عن الجسد، عاملا على إثر ذلك ترتيبا ما يقدسه ويدنسه. يقول واسيني:" إني أجد نفسي أقرب إلى الحضارات البدائية، في حضارة الآزتك والمايا. هؤلاء الناس كانوا ينحتون على الشجرة أو الصخر كائنات منهم وفيهم ويؤمنون بوجودها والتباسها معهم في الحياة. أحيانا يحاربونها فيدمرونها وفي أحيان أخرى، يعيدون بناءها ويخافونها عندما يخطئون في حقها، بل ويعبدونها"[1]؛ فما يقدسه الإنسان أو يدنسه لا يستند إلى مرجعية ثابتة، بل تتداخل معه كثير من الخرافات والأفكار البدائية، التي تجعل الإنسان يستكين إلى قطعة الجهل التي تسكنه، فيضفي صفة القداسة على أشياء بعينها، دون غيرها، بدعوات شتى، مما يجعل للرغبة في التركيب أو الهدم هي الرغبة ذاتية.

وفي هذا لم يفارق الإنسان المعاصر وعبر تطوره الحضاري عن البدائي حيث توارث جهله، مصورا داخله المضطرب، يبرز معيار القداسة ليغطي على جوعهم، والخوف الذي يضمه الغيب، والظواهر والمظاهر التي يقف عندها العقل عاجزا، هي المبرر الذي يسكت الفضول، والشماعة التي تعلق على ظهرها الأخطاء. مقدما الجسد المتنازع بين التقديس والتدنيس، متنقلا بين نظرة الدين له، والتي ترجمها من خلال من يمثلونه؛ من الفقيه، أو الراهبة، والمجتمع بدأ من الهيكل العام له أو لنقل الحلقة الخارجية، ثم الانتقال إلى الحلقة الداخلية؛ أي الأسرة، دون أن ننسى نظرة المرأة للجسد التي تحمله.

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 161.

جعل واسيني من جسد فتنة في "شرفات بحر الشمال"، أداة لخلق خلخلة في المفاهيم العالقة عن الجسد، والمترسبة داخل الذهن، ففتنة تلك الذات التي تحمل المتناقضات وتحقق ذلك التنازع بين التقديس والتدنيس من أول المعنى المحقق في الاسم والذي يحولها مباشرة إلى رمز يحيلنا إلى الهامش العريض "الأنثى"؛ والتي تنفتح على أجساد غضة كانت -ولازالت – تربط دوما بالخطيئة. "أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت"[1]، هي/ هن؛ قضية كائنة في الماضي المستمرة في الحاضر، إنها تهمة الخطيئة والدنس التي يحملها جسدها، في منظور الرجل، هي/ هن؛ مصدر الفتنة والافتنان، إنها الشيطان الذي يوسوس لهم بالمعاصي، ويقودهم إلى اكتشاف الشهوة.

إنها "فِتنة" تضرم في شغاف القلب، والتي أخذت الرجل/ ياسين، بطل الرواية إلى حواف الشاطئ المنفتح على المجهول قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ويختفي الجسد. يقول ياسين: "تمنيت أن يكون القبر للمهبولة لأشفى من غيابها. أبكي عليها ثم أحاول أن أنساها دفعة واحدة. الآن أنا عاجز حتى عن البكاء. هذا القبر المنسي هو قبر المرأة العالية التي سلمتني لحافة البحر وأذاقتني وحشة المكان وخوف المنفى؟ يبدو أن قدرنا قد ختم بالشمع الأحمر: أن نبحث عن الموت ونحن نُقْدم للحياة"[2]؛ إن فتنة ومن خلفها أي بنات جنسها، فهن اللاتي يؤثثن المكان، بخلق رابط يشد الرجل/ياسين بحيزه المكاني، وبغيابها يفقد انتماءه، معتمدا على الجسد كبوصلته، للعثور على وطنه.

يحاول واسيني خلق معنى آخر للجسد، يريد أن يجعله متعال، يمسحه بمسحة غيبية، لا يستطيع البطل إمساكه ، حتى أنه لا يعرف له قبر يضمه، فلم يختلط بالأرض. إنه جسد سابح في عوالم غيبية، والتي لا يمكن لأحد لمسها، أو الإحاطة بها، إلا من خلال إعادة عجلة الزمن إلى الماضي، ليبرق وجودها عبر الذاكرة. هذه المرة لا يروم واسيني نبش ذاكرة جسد، ومحاولة تعريته عن آخره، ليكشف عن أسراره، بل يريد نبش ذاكرة كان

[1] - واسني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 7.
[2]- المصدر نفسه، ص: 262.

الجسد هو أبرز ما يربط خيوطها، فاضحا عن أكثر ما يؤرق الإنسان، وأكثر أزماته احتداما. يقول ياسين: "رأيت فتنة فقط ووعد قطعته على نفسي وأنا أحاول أن أفهم السحر الذي منحته لي هذه المرأة المدهشة ولم تمنحه لغيري. منذ عشرين سنة وما تزال هي، صافية كدمعة وثمينة كقطرة ماء. لم يتزحزح مكانها مطلقا في الذاكرة"[1].

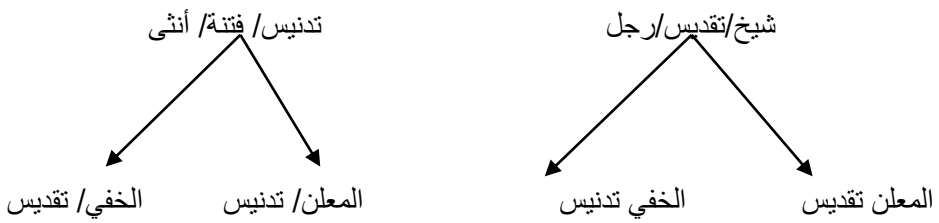
بدأ واسيني في رسم دروب قصته نحو ذاكرة لا تحمل سوى جسد يتأرجح بين تقديس وتدنيس، حيث خلق الالتماس الأول والصدمة الأولى للقارئ من خلال رسم أبعاد الجسد والإشارة الأولى له، وتقديم فتنة المرأة والجسد المستولية على ماضي وحاضر وحتى مستقبل الرجل/ ياسين. يعرفها فيقول: " الاسم لم يكن شائعا في القرية. حتى الإمام لم يكن راضيا. قال: الفتنة من الافتتان ولا يجوز أن تسمى امرأة بما يغضب الله. قال أبي. طز؟ الله هبلتوه ورديتوه مجنون كيفكم. صغرتوه حتى صار ما عندو ما يدير غير يحرس في تفاهتنا اليومية وانزلاقاتنا المحتملة. سماني فتنة ولم يأبه لكلام الإمام ولا الناس المحيطين به"[2] وضعا الجسد/فتنة وجها لوجه أمام الدين، كأول عقدة في تشكيل المفهوم، والذي استعمله كأداة لخلط المفاهيم، والمعول الذي يهدم الأفكار الماضوية عنه، ويعيد رسم حدود جديدة، أو لا حدود بين المقدس والمدنس.

فهي المحرك للأحداث؛ فبحضورها تعمق حضور الجسد وبغيابها تسحب خيوط الحكاية لآخرها، إنه إعادة النظر في المفاهيم التي تحدد التقديس والتدنيس ويرسم حدودهما، وتوجيه النظر نحو الدين الذي يعد مرجعية المجتمع والأساس الذي يرسم فكره، والمحظور الذي يمنع منعا مطلقا المساس به، أو التجرء على ما يمليه من محظورات، ناهيك عن إعادة قراءته. وبما أن الدين مصدره ذاتا عليا، كاملة، لا يعقل أن يكون يضمر عكس ما يظهر.

[1]- واسني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 74.
[2]- المصدر نفسه، ص: 53.

يبتعد واسيني -ظاهريا- عن نقد الدين، من كونه يحمل عظمة وقداسة يصعب عليه التعاطي معه، كما يضعه أمام قوة غيبية لا يملكك قدرة مجابهته، لذا رسم طريقه بالابتعاد عن التعاطي المباشر مع الدين، منزها الله عن الخوض في التفاهات التي تملأ عالم الناس ورواسبهم الذهنية، ليبحر إلى ضفاف آمنة تمكنه من قول ما يريد دون أن يحاكم من ذاته أولا ثم من الآخر، هي الهروب من مقاصصة النفس والضمير والدين، ويتحقق له ذلك من خلال توجيه نظرة المتلقي من الدين إلى من يمارسون الدين، والرجال الذين يتلبسون به، ويجعلون من ذواتهم، علامة دالة ومحيلة عليه.

وضع واسيني مقابلة بين جسدين أحدهما أنثى/ فتنة، والآخر الشيخ/ ذكر؛ الأولى موصومة في عرف المجتمع بالدنس، والآخر بالقداسة المطلقة يقول واسيني: "أدخلت مقام الولي الصالح المطل على حافة البحر حتى يشوف في حالها. قال الفقيه وهو يقرأ بعينيه القويتين لحمها الطري: اربطوها شهرا على جذع نخلة الولي الصالح وستفرج كربتها إذا كانت مؤمنة وتخاف الله"[1]؛ إنه يضعها أمام الرجل ثم الشيخ، عارية وضعيفة، مثيرا ذلك الخوف الذكوري من الأنثى، كمصدر مانحة للذة ومنه الخطيئة. إن ربط فتنة كجسد بالتدنيس والشيخ بالتقديس لهو تصنيف مستمد من البعد الجندري لهما، الذكور/ الجسد/ الأنوثة. أراد واسيني أن يبرز الازدواجية التي يتعاطى بها المجتمع مع الجسد؛ والتي يختلف باختلاف الموجه إليه ذكر أو أنثى، وكذا إن كان مستدعى في فضاء مفتوح أو مغلق، أي علنا أو سرا.



الشكل02: المجتمع وازدواجية النظرة إلى الجسد.

[1]- واسني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 34

يظهر المخطط التناقض بين التقديس والتدنيس بين المعلن والخفي؛ لم تحتفظ المفردات بمعجمها المتعارف عليه؛ حيث تلاعب واسيني بالمقدس والمدنس وقلب مفاهيمه، صير مقدسه مدنسا، ومدنسه مقدسا، محدثا خلطل في المفاهيم، فالفقيه الذي يكون في عرف المجتمع مقدسا، مستمد أفضليته وتعاليه من انتمائه إلى الدين، والذي اكسبه ذلك قداسة وغلفه في منطق المجتمع واكسبه حصانة من كل خطيئة ورذيلة، يحمل دنسا في داخله ولم تمنعه قيمته الاجتماعية من الركون إلى ما يحمله من صفات وضيعة، وإخراج مكبوتاته ومرضه، وجوعه.

يؤكد الكاتب على ذلك الرابط بين الرجل والدين، يقول:" في الليل، عندما يصيران لوحدهما، يحاول أن يهدئ من خوفها، يبسمل، يحوقل، وعندما لا تسعفه يشد وثاقها أكثر يلمس نهديها، يضغط على الحلمة قبل أن يكمش في كفه اليابس لحمها الطري فتصرخ هي بأعلى صوتها فيقهقه: وين تروحي مني يايماك. جايبك وربي كبير ويعاود الكرة حتى تصاب بالغشاوة قبل أن يركن إلى الزاوية ويمارس العادة السرية على جسدها المنهك والمتصلب كصخرة الوديان"[1]. حتى وهو في ذلك الموقف يبسمل ويحوقل، اعتمد الكاتب تغييب اسم الشخص أو الفقيه، ليسحبها على كل رجل متلبس بلباس الدين، مطلقا حكما عاما يُلحق به كل من يلبس هذا اللباس، ووضعه مقابل فتنة؛ هاته الموصومة بالدنس من أول الاسم الذي لا دخل لها في اختياره، وكذا جنسها أو جسدها.

إن الدنس حكم عالق بها فقط لأنها أنثى وحسب، فيما يعري من خلالها، المقدس أي الرجل المتدين المتبصر بنور العلم الديني. يقول: " الفقيه كان الوحيد النشيط في مراسم الدفن. كنت متأكدا من أنه في داخله يلعنها. فقد فاجأها ذات ليلة وهي تعزف(...) بعد أن يأس منها وهي مربوطة. وقف وراءها استمع قليلا وتمنى أن يلمسها...لكنه عندما استقر بيديه عند الفخذين واشتمت رائحته التي تشبه رائحة كلب، التفتت نحوه بعينين غائرتين ثم لوت يده بعنف حتى ضرط وصرخ بأعلى صوته، ضربته في حجر بقوة. ظل يتلوى مثل

[1]- واسني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 34.

كلب المكلوب. تقول فكرة في لحظة من اللحظات أن انتزع عضوه وأضعه له في فمه ليرتاح نهائيا"[1]. فما قدمه واسيني وضع القارئ أمام صورة التي رسخها المجتمع مستندا على الدين، وما غرسه في داخله من أفكار، ضاربا عليه سياجا يمنعه من إعادة القراءة والنقد والمقاصصة.

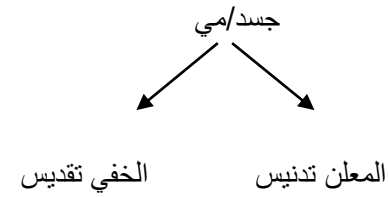
ولا يختلف ذلك عندما يضع مي كجسد مقابل الدين المسيحي، أو من يلبسون لباسه، فمي في ليالي إيزيس كوبيا، كانت تعي جيدا هذه المعادلة، معادلة الجسد ومحاصرته داخل الدنس، فهذا المنطق ليس غريبا عنها، فقد تشربته في تربيتها، التي قضتها بين مدارس الراهبات. تقول وهي تسرد حكايته: "استلمتني من يدي أمّي، مدرسة اليوسفيات في الناصرة مدينتي المعشوقة (...) منحتني القدرة على تحصين النفس من الخطايا، على الأقل هذا ما بدا لأمي. ثم اقتادني والدي إلى داخلية مدرسة راهبات الزيارة في عينطورة(...) حيث العزلة الكلية والموت الصامت لكل ذرة في الجسد. في كل ليلة، كنت أرى وجهي، وشفتي، وأتحسس نهدي المتفتحتين، ونهود صديقاتي النافرة، وهي تهتز بغواية وشهوة، وهن يرتدين ألبسة النوم، وكأن هذه الأجساد ولدت، لا لتكون مشرقة ومانحة للحياة، ولكن لتمحى. ولا وظيفة لها سوى التخفي، الحرص عليها من أية لمسة ذكورية، فتشيخ في النهاية مثل أشجار الأرصفة اليابسة، دون أن تستنشق أي عطر خارج الجو المؤكسد الذي تعودت عليه. كنت أريد لهذا النهد أن يكبر بسرعة، وينام في كف غير كفي"[2].

يوجه الكاتب النظر نحو المحيط الذي يعد ميدان يتخمر فيه الذات وقناعاتها، وما يشكل أيضا مفاهيم حول ما نقدسه وندنسه، فيعمل على تعميقه في ذهن الفرد، وتشربه كمسلمات في أطوار النمو، وخلال تشكله النفسي والجسماني. الذي يلعب دورا محوريا فيما نؤمن به، ونحتويه أو نرفضه ونقصيه، مما خلق عند مي نوعا من الرفض لجسدها وحبسه داخل الدنس، وإقامة حاجزا بينها وبينه، فظل رحيقه محصورا في حلقها لا تملك ابتلاعه،

[1]- واسني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 64.
[2]- المصدر نفسه، ص 36.

إلا عبر تأجيل إيقاظه التي تفتح لها باب تفتق الشهوة والتلذذ. تقول: "طفولتي المعاندة سرقتها مني مدارس الراهبات التي صلبت جسدي حتى حولته إلى حجر أصم، يابس، بلا تربة ولا رمل ولا ماء. على الرغم من الغوايات التي كانت تحيط بجسد كنت أكتشفه على مرايا، الحمام ترتسم كالغيمة الشهية التي لا أملك القدرة على وضع حدود لها، ولا أن ألمسها أو يلمسها غيري، في كل مراحل حياتي"[1].

إن المفهوم الذي تسلل إلى مي وهي في طور تشكل المفاهيم حول ذاتها وجسدها، أن الجسد هو رديف الدنس، والذي يجب أن يُغطى، وعند محاولة اكتشافه يجب أن يعرى خلف الأبواب المعلقة -الحمام-. لذا انعكس على رفضها في مراحل حياته القادمة أن تحال إلى شخص الأنثى التي ربطته في اللاشعور لديها بالجسد الذي هو دنس. فعملت على تطهير نفسها بإقصائه نهائيا وإضافة بعد مغاير للأنوثة تستند على البعد الروحي/ العقل. غير أنها تخفي رغبة في بعث الحياة فيه ولو من خلال امتداد يد خارجية لإيقاظه، بعد أن عجزت هي عن ذلك.

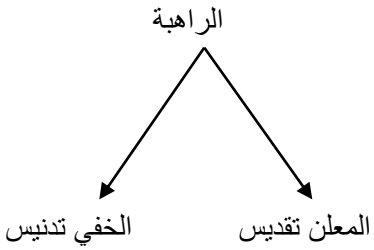


الشكل03: مي وازدواجية النظرة إلى الجسد.

يظهر من هذا المخطط التناقض الذي يلحق بالجسد، من خلال القوانين الاجتماعية والثقافية، يوصم بالدنس ظاهريا فيما يتعاظم قدره ومكانته عند الفرد/الرجل في الخفاء، مما ترك لديها إحساسا بالكبت، جاء على شكل عنف ضد جسدها والمحيط، ورد في الرواية: "شفت يا دكتور، لم يكن الدكتور جوزيف مخطأ عندما قال إن عندها حالة تمركز جنسي، وتضخم ليبيدو لم يتصرف بالشكل المناسب والطبيعي، وفي الوقت المناسب. هي تصرفه

[1]- واسني الاعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص 36.

بهذا الشكل العنيف ضدي"[1]. وهذا ما أقره مستشفى العصفورية، وإن كان دخولها إليه من باب الضغائن وتسوية حسابات، وطمع فيما تملكه، إلا أن اتجاهها للعنف نحو الذات حقيقة عايشتها؛ بحرق كتبها، وتجويع نفسها إلى حد الموت، إلخ.



شكل04: الدين والنظرة المزدوجة للجسد

يظهر هذا المخطط عدم ثبات ماهية الألفاظ ودلالتها في سلوك الأفراد وممارستهم، حيث تتقدم الراهبة التي هي علامة للتقديس في العلن، ليخرج من الخفاء أفعال مناقضة/ تدنيس، وإن كانت فتنة وقفت أمام فقيه وشيخ أو رجل بالمفهوم العام، فإن مي كانت تتقاسم التضاريس الجسدية نفسها مع الراهبة. تقول هذه الأخيرة وهي تسحب ستار الدين الذي يتلبس في الراهبات، اللاتي يقتتن على الخوف من مجتمع غلفهن بغلاف الورع والنقاء. تقول: "أنا أمك في الدير، وحبيبة قلبك في السرير"[2].

يفتح ظاهر الخطاب نافذة على أكثر المواضيع حساسية بالنسبة للمرأة، والجسد المحاصر بأسوار الدين الضاربة عليه، فالراهبة رغم تدينها وانتمائها الديني فهي أولا وأخيرا جسد له حاجاته ورغباته، تلك التي استبعدت حقها في أن تكون. فالتدين لم يمنع الجسد المحاصر في الطهر المطلق، من البحث عن لحظة انعتاق يخطفها من بين عيون المجتمع والدين، والذي ألقاه مباشرة بين أحضان الغواية والشذوذ، والذي جعل الراهبة تمارس شططها على جسد طفلة، معيدا الخطاب الجسد إلى أصله الغواية والشهوة.

[1]- واسني الاعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص 75.
[2]- المصدر نفسه، ص: 102.

قدم واسيني نموذجا آخر لثنائية التضاد ليجعل المرأة والأنثى، تقف أمام الآخر الضد هذه المرة ليس الرجل المتدين/ الفقيه، ولا المرأة المتدينة/ الراهبة، بل هو الأب والزوج، والأم التي تخمرت بذرت في رحمها. هذه العلاقات التي تعد الأكثر قداسة، يدخل الكاتب إلى المحيط العائلي والخاص، ليرصد تلك الرؤية التدنيسية للجسد، التي لا تتغير مهما تغيرت حلقات المجتمع من العام إلى الخاص، ونواته الأولى التي شكلته، الأسرة. حددت مي أول من وضعها في سجن الدنس، وإن كان مغطى بغطاء الحماية، والحب والخوف عليها. تقول: "لقد قتلني أهلي، ومحوا جسدي بتربية دينية هم من اختاروها لي لحمايتي من زمن خطير كان يرتسم في أفق داكن"[1].

لقد كان الخوف من العالم الخارجي ودنسه الذي يمكن أن يسحب إليه الجسد ويؤدي إلى إعادته إلى طبعته، ويسحب البنت/مي إلى مستنقع الخطيئة والرذيلة، هذا الخوف يرافق الأسرة والأهل فلما يعثروا على حل سوى الإغلاق على الجسد كل المنافذ المؤدية إلى الرذيلة التي هي أصل فيه. وترعرعه في مكان مقدس يلقي بظلاله وطهره عليه. إن الخوف الذي زرع بسبب المجتمع والأفكار التي تتناسل في اللاوعي والتي ربطت الجسد بالدنس فتحول الحجر على الجسد، هو عملية استبعاد أو تطهير. إلا أن هذا بعيد كل البعد عن الواقع. تقول مي: "لم أكن قديسة على الرغم من أن والدي اجتهدا لذلك"[2]؛ لقد أعادت مي الأمور إلى نصابها وحقيقتها، فالإنسان لا يمكن أن يرتبط بالقداسة والملائكية، وهذا ليس مرتبط بجسد المرأة خصيصا، إنها الفطرة، يبحث الجسد عن إشباع حاجاته البيولوجية كالجوع والعطش، فهو شيء طبيعي وفطري، قار في الجسد على اختلاف انتمائه الجندري. إلا أن الانزلاقات التي يمكن أن يشهدها في طريقه، هي بالأساس راجعة إلى التنشئة الخاطئة والمفاهيم المشوهة عنه، وهو جهل طبيعته وحجاته ورغباته.

[1]- واسني الاعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 36.
[2]- المصدر نفسه، ص: 86.

وفي هذا لا تختلف "فتنة" في رواية" شرفات بحر الشمال" عن "مي"، فكلاهما ضحية للجهل الذي تشربه الأهل من المجتمع، تقول فتنة التي سحبتها أمها إلى مقام الولي لعله يطهرها من مس أصاب جسدها، والذي تسببت في انتهاكه دون إدراكهم: "بعد أسبوع من العذاب استفاقت من غفوتها واشتهت أن تعزف قليلا. قطعت حبل الربط. عندما خرج الفقيه الذي أمضى الليل كله يحاول أن يقبلها بدون أن يفلح. استحمت وتعطرت ومشطت شعرها الطويل وتركته ينحدر على صدرها كالعروس قبل بدء الزيارة اليومية للأهل. عندما وصلوا وجدوها في أحسن حال. همست لأمها أن الولي الصالح أنبأها بالخبر العظيم وأنه أوصاها بأن تنهاهم عن الربط. غدا ، إذا كتفوها فسيربطون كالأغنام يوم القيمة. مقابل بركة الخارقة ستقضي بقية عمرها في خدمته. تنظف مقامه وتعزف له كل ما يشتهي سماعه لا راحته من شطط العذاب اليومي وثقل الذاكرة".[1]

إن هذه النظرة ليست خاصة، بل هي ما تشربه الفرد من المجتمع؛ والتي عمل على غرس قيمه التدنيسية للجسد، وساهم في تغلغلها داخل نسيج الأسرة، مستندا إلى تكوينه البدائي الذي شكل تراكمات عن عجزه عن تفسير الأشياء والظواهر، فمسح بمسحة غيبية كل ما لا يملك إمساكه أو يتجاوز قدرته العقلية، ومعارفه المبنية على الخرافات والقوة الغيبية التي تتجاوز قدرته على الفهم. والتي يلحق بها كل ما يمكن أن يعقد حياته ويصعبها عليه، يسحب التقديس بتلك التجليات البدائية على أمور كثيرة الحجر المقدس والشجر المقدس، وغيرها، لأنها تجليات لشيء ما خارق، فهو ليس حجر ولا شجر حقيقة، والجسد بما يملكه من أسرار يستمد هذا السر الخفي، منتزعا اعترافا داخليا بالإجلال والعظمة.

يقول واسيني وهو يرسم صورة عن هذا المجتمع، وتعمله مع الجسد/ فتنة فيقول: "وفي الفجر الأول تعود إلى صرخاتها، فيسمعها العابرون نحو طريق السوق، يتأسفون ويتمتمون: مسكينة ، ربي صابها. الجني الأزرق الجاي من البحر الميت، في المنطلقة الفاصلة بين العرب واليهود، يعذب المهبولة. كانت كلما هرب؟، أعيدت ثانية وثالثة...إلى

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 35.

المقام. بعضهم يحملها وفاة أخيها ووالدها الذي لحقه بعد مدة قصيرة بسكتة قلبية وأمها التي لم يبق لها من البصر إلا القليل من كثرة الندب والبكاء".[1]

ذلك البعد الغيبي هو الذي رافق الجسد/ فتنة، من أول لحظة لها في الحياة، يعلل الأب سبب تسميتها بتدخل قوة غيبية في ذلك، فيقول:"رأيت طيفا ينصحني بتسميتها فتنة (...)لا أحد يستطيع أن يناهض الطيف"[2]؛ تحدد فتنة في تكوينها الأزلي قبل أن تكون من هيا، فهي الخارجة عن الناموس، وحالة فوق إدراك العقل. يقدمها واسيني كحالة استثنائية من الخلق حيث التبس فيه عالم الغيب بالشهادة، والذي ترجم إلى تداخل بين الجسد بالروح، والذي حددها كفضاء إشكالي، يختلط فيها الأعلى بالأسفل، والمقدس بالمدنس، ويعيد انطلاقا منه ترتيبهما.

وضع الكاتب فتنة موضع المعيار الذي يقاس به الصالح والطالح، وإعادة تصنيف القيم الخطأ والصواب، بإلباسها القوة الغيبية، والتي تشكل سلطة مذعنة تجبر المجتمع على سماعها. فيقول: "يتصدقون عليها خوفا من الله ومن الولي، يضعونه عند الباب وينسحبون على رؤوس أرجلهم حتى لا يوقظون غضبها وعنفها المبطن" [3]. يوضح هذا المقطع جانبا من الطقوس وهو "الاستبراك" بهذه المرأة، ليس اعتقادا في طهرها وكمال إيمانها، بقدر ما هو خوف من المسحة الغيبية التي تحملها، فهي حبيبة الجني القابع في عمق البحر.

حتى عندما يأتي لتوصيف الجسد يحيله أو يخلق له هالة تأخذه إلى منحى يتعالى فيها عن مفهوم الجسد بطبيعته، محددا خطورته على المحيط والمجتمع. تقول فتنة:" منذ ذلك اليوم أطلق عليّ دعاية مؤداها أني كنت مسكونة وشفائي مستحيل وأن الجني الذي حاول إخراجه بالضرب ازداد توغلا في دمي وهو المتسبب في غوايتي وهمجيتي. وشفائي الوحيد هو الموت. مثل الكلب المصاب بداء الكلب، طالب بقتلي ... أما أنا لم يكن هناك من

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص:34.
[2]- المصدر نفسه، ص: 53.
[3]- المصدر نفسه، ص:35.

يسمع إلى الحقيقة التي كنت أملكها.[1] ظلت فتنة، الأنثى متخفية، متسربلة بين طيات جسد عالق في الدناسة والأفكار المنسوجة عنه.

وبالانتقال إلى "ليالي ايزيس كوبيا"، والقصص الكثيرة التي كانت مي شاهدا عليها في مستشفى المجانين، والتي كانت فيها شاهدا على ضحية أحد هذه العلاقة المقدسة، والتي هي الزواج؛ والذي هو فضاء يتعرى في كنفه الجسد دون الخروج عن الفضيلة، والقداسة، هي فسحته لممارسة حاجاته برعاية دينية ومجتمعية. تقول ماجدة وهي تكشف هذه الأستار المقدسة: "اسمي ماجدة. كانت عندي صديقة مصرية،(...) علمتني كيف أغوي زوجي ليلة عرسي (...) عندما أغويته أيقظت فيه الحيوان النائم. هجم على مثل دابة عمياء. خفت. (...). ثم بدأت النزف. نادى على أمه. قالت له: يا حمار هذه امرأة، وليست كيسا من الرمل. كائن مجروح. هي تنزف وستموت إن لم نفعل شيئا.(...) وظل مرعوبا مني. كلما اقترب من فراشي، أشعر بالرعب، وشعر هو بذكورته تخونه. (...) وذات صباح عاود الكرة معي، بنفس العنف ونفس حمرة العيون. فتح كل الجراحات المرقعة. قبل ذلك بثواني، رأيته يصعد إلى النافذة، ويرمي بنفسه من أعلى البناية.(...) صرخت لكن لا شيء من صراخي خرج من فمي. (...) كنت مرعوبة من كل شيء لماذا منحنا الله هذه الجروح الذي يفتحه الرجل كلما أحرقته شهوته؟".[2]

فتحت ماجدة الباب للدخول داخل حرم التقديس، والمؤسسة المقدسة -الزواج-، الذي يتستر على ممارسات تنتهك حرمة الجسد وإنسانيته، وأفعال العنف في حقه تحت مسمى الزواج. ترصد من خلالها حالة انفجار الكبت، وخروج التضاد من داخل الرجل، الذي ظل يحمل في داخله معنيين متناقضين؛ يلعن الجسد في العلن ويشتهيه في الباطن والخفاء. فهذه المؤسسة المغلفة بالقداسة لم تستطع أن تحافظ على قيمها العليا، مادامت رهينة بالممارسة البشرية والذي هو بعيد كل البعد عن الملائكية، فداخل الإنساني يقبع

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 65.
[2]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 139-140.

حيوان جائع، لا يتردد عن تدنيس ما كان يقدسه، عندما يصير على مائدة طعامه، والعكس صحيح.

سعى واسيني لتحطيم تلك الشوكة التي يحتكم إليها الميزان في تحديد المقدس والمدنس، وخلخلة كل المفاهيم الماضوية عنه، فعمد إلى فتنة التي عبرت من نفس الطرقات التي مرت منها مي مع اختلاف بسيط في تفاصيلها. فلقد جاء توصيف فتنة بدأ من الاسم وصولا إلى الطائفة الجندرية التي تنتمي إليها، على أنها مدنسا، عمل على قلبها لتكون مركزا للرواية ومحركها ليستجلب المتلقي لتقبلها كحالة اسمية وشخصية فهي المتحررة من قيود المقدس بما في ذلك الدين والمجتمع والأخلاق، فتصرح بذلك وتقول:" أيها الطفل كم تحتاج من الجنون لتتفرد عن بقية الخلق وتدرك أن حبك صار لا يطاق وأني لا أحتاج إلى فقهاء المدينة، ولكن إليك أنت وحدك، لليلة واحدة".[1]

إنها معارضة تامة للقيم، حيث حملها قضية إعادة ترتيب المقدس والمدنس، بتقديم نفسها كمتحدث عن بنات جنسها، والتكلم والتصرف بجسدهم." فتنة المهبولة هي التي علمتني الأسماء كلها. أسماء كل ما حرم على الإنسان والنبتات الشهية كانت تعرف كيف تلمس بأناملها الرقيقة، كأسها وشفاه من تعشق وأوتار الكمنجة المشدودة مثلما تشتهي"[2]. جعلها مصدرا للمعرفة الجنسية التي ظلت دوما حكرا على الرجل وميزة يلحقها بنفسه.

كما دفع واسيني فتنة لتغيير مفهوم المجتمع عن العفة، يقول وهو يصور العلاقة التي جمعتها مع ياسين: "ثم مدت يدها على خرقة بيضاء مثلما يحدث في الأعراس وقالت لي: أغمض عينيك وما تشوفش. ففعلت. وعندما سمحت لي بفتحهما، قالت لي: إرفع رأسك وعندما رفعته رأيت على إحدى سعفات النخلة، الخرقة معلقة مع أخرى لأشخاص آخرين وعليها بقع الدم"[3]؛ هزت فتنة يقين المجتمع بمفاهيمه عن العفة والشرف، التي ظلت السلطة

[1] - واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 87 .
[2] - المصدر نفسه، ص: 30
[3]- المصدر نفسه، ص 51.

الذكورية مصدرا لها والمشرع للقوانين الاجتماعية، راسما للحدود الأخلاقية، ومعطي للقيم ماهيتها، واضعا قيما تخدم بعده الجندري، مستندين بذلك لسلطة الجنس.

فالشرف مثلا بالنسبة للمرأة يرتبط بغشاء بسيط، ووجوده من عدمه هو الذي يضع المرأة في قالب الشرف أو يخرجها منه، بينما الرجل شرفه لا يحتاج إلى دليل فهو الشريف مطلقا. فربط جسد الأنثى بالدنس وتقديمها على أنها مستمتع بها، يدفعها للتعامل مع جسدها كشيء خارج عنها، فهو مستودع عندها ومؤمنة عليه إلى أن يستلمه الرجل فيصبح عرضه وشرفه وميدان لإبراز فحولته ورجولته.

يعمل ظاهر الخطاب على إحداث ثورة وتغيير جذري للخارطة الفكرية المجتمعية ونسف كل ما يقدسه، مستندا في ثورته على الجسد، إلا أنه لم يفعل أكثر من أنه شن حربه وعندما وضعت الحرب أوزارها، سلم جسد فتنة لرجل/ ياسين كهدية. يقول: "الريح التي قادتها إليك كانت ساخنة والأمطار التي شهدت موعدكما الأول كانت طيفا من حنين. تتساءل الآن في قفر هذه الذاكرة، ألم يكن اليوم الذي التقيتما فيه مجرد صدفة تم تضخيمها حتى صارت حبا؟ ألم تكن أداوي بك جرح الجنون الذي اغتال جسدها؟"[1].

لقد عمل النسق المضمر المتركز على أحادية الجنسية، والتي تلفه قيم سلبية تضخم من مكانته في مقابل الأنثى، فياسين أو الولي أو الزوج التي لم ترد أن تكون معه ما الفرق؟ مادامت الأنثى لن تخرج عن الإطار الفكري الذي رسخه المجتمع كونها مستمتع بها. كما أغلق على الجسد في الممارسة غير أخلاقية والتي يجعله صيدا سهلا للرجل مستندا على عاطفة المرأة، حاجتها للحب والإحساس بالاهتمام وبالوجود، مقدما ذريعة للممارسة الجسدية خارج إطار الزواج، والتي تدفعها فيها الرغبة دون الإجبار، فهي حق للجسد، وما دونه هو انتهاك له. فهذه الفكرة وإن كانت تحمل في ظاهرها تقديسا من خلال إعطاء

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص 90.

الحرية للجسد في اختياره، إلا أنها تغرق الجسد في التدنيس؛ حيث أصبحت المرأة بذاتها تحتضن دنسها، تقدم نفسها جسد لا يتوقف عند أي قيمة أخلاقية، ما دامت رغبتها حاضرة.

ركز النسق المضمر بهذا المعنى وصم الدنس بالجسد، ناسخا ظاهر الخطاب، من حيث كان يريد نفيه، أو أقله يسمح لها بخلط الأوراق، وإعادة ترتيبها ترتيب يتناسب مع كونها كائن وجسد لا يختلف عن الرجل في شيء. فالجسد يحقق ذلك التكامل من خلال إتمام النقص كل طرف بأي جزء من جسد الطرف الآخر، "أعطني قطعة من جسدك تمتعني للحظة، واختر ما يحلو لك أية قطعة من جسدي"،[1] وهذا ما يجعل الجسد فضاء للاستمتاع ومسرحا مشتركا، يقدم ما يريده أحد الأطراف، بما يعود عليه بما يحتاجه هو الآخر. لذا إن كانت القيمة تخضع للتمايز الجنسي تفقد مصداقيتها، وتسري على جنس دون الجنس الآخر فهذا دليل أن هذه القيمة ليست قيمة أخلاقية وإنما قانون فرضه النظام الاجتماعي الذكوري القائم. فمصداقية القيم الأخلاقية تأتي من فكرة الالتزام بغض النظر عن الجنس، إلا أنه يجب أن يفرق بين أصل القيم ومن يتبنى القيم أو كيف يوجهها، فالهوة السحيقة التي فرضها المجتمع بين الجنسين هي فوارق وضعية ولا علاقة للدين أو الطبيعة بها.

رغم نضوج فتنة الجسدي غير أنها لم تصل بعد للوعي الجنسي لأن المجتمع المحيط بها يعمق لديها مفهوم أن تكون مفعول بها غير فاعل، لذا لم تكن تتعامل معه إلا في حدود المسموح به من قبل المجتمع، الذي يلعب دور الوصي عليه، فما مورس عليها من انتهاك جسدي جعلها تصل لربط أجزاء جسدها والوصول إلى اللذة المقموعة. تمارس شطحاتها الجنسية وتحويل اللبيدية عن أهدافه، وتحرير الكبت الداخلي من خلال عشبة اللذة، وتخلصها من الرواسب الفكرية التي كانت تكبل جسدها، والذي جعلها فاعلا لا مفعولا به يؤكد فرويد: "أن الطاقة الجنسية في الأساس لا تعرف التمييز الجنسي: فهي على سواء في خدمة الرجولة والأنوثة، والذي يجعل من المرأة إنسانا هشا، ناتج عن تصور الرجل

[1] - عدنان حب الله، تحليل الذكورة والانوثة من لاكان الى فرويد، ص: 155.

لهذا المسلك عبر التاريخ، وأصبحت الامرأة بحاجة إلى الكبت أكثر من الرجل لكيلا تظهر بعض الدوافع المماثلة".[1]

تفتقت المدارك الجنسية لدى فتنة، من خلال علاقة جنسية سادية والذي وضعها في موقع كائن ضعيف، شدها النسق المضمر نحو الضعف كقيمة ثابتة فيها، والذي عمل اللاوعي الكاتب من نسخ ظاهر خطابه بوضعها مقابل الطفل. يحدد فرويد في الحديث عن الجنس. أنه عبارة عن " خطاب يؤدي بالضرورة إلى تحديد الفارق الجنسي: أي اكتشاف الخصاء كعقدة أساسية، ولكن ليس بمفهومها التشريحي المؤسس، بل عبر الهوام والنظريات الجنسية التي تكونت خلال الطفولة: حيث يبين الفارق الأول ما بين المعرفة والحقيقة"[2]. ففتنة والطفل/ياسين، يشتركان في العجز والضعف والجهل، فأكبر مشكلة نفسية يعيشها الطفل هي انزلاق بين المعارف المقدمة في قالب جاهز والحقيقة التي يعيشها ويحتك بها، فالمسافة بين ما يعرفه وبين ما يعيشه هو ما يشكل العقد النفسية، وهذا ما حصل مع فتنة.

مشكلة الوصاية التي تكون على الطفل إقرارا بعدم كفاءته في اختيار حياته وما يناسبه، ما يقابلها هذه الطفلة "فتنة" التي تخمر مدركاتها النفسية والجسدية تحت وطأة الوصاية، والتي تصل إلى العلاقات الحميمية، والمسؤولية التي تناط بالرجل دون المرأة، فلا تملك خير الاختيار أو الطلب أو أقله الرفض، لأن هذا الجسد خارج عن سلطتها، مسير من قبل الآخر. وبهذا الاعتبار كيف يكون لها علاقة في تدنيس أو تقديس شيء لا تمتلكه؟

الكاتب وهو يحاول عبر ظاهر الخطاب إعادة وصاية فتنة/ الأنثى، على جسدها وسيطرتها، جعلها تمارس نفس ما كان يمارس عليها، من دنس، والذي جعلها مصدر الخطيئة الفعلية، تمارس شططها الجنسي وإغرائها على طفل. ليتحول ظاهر الخطاب عن مسعاه الأصلي الذي رفع عليه أركانه، فهو لا يطالب بتصحيح النظرة لجسد المرأة وإخراجه من سجن الدنس، بل أن يكون الحكم واحد لكلا الفعلين، وأن الخطأ لا يرتبط

[1] - عدنان حب الله، تحليل الذكورة والانوثة من لاكان الى فرويد، ص: 235.
[2] - المرجع نفسه، ص: 224.

بجنس. فليس هناك ما لا تستطع المرأة فعله مادام الرجل يفعله. تقول فتنة: "أصعب المتاعب أن نرحل برجل لم نشبع منه. الكثير من رجالنا ونسائنا يعيشون الحالة داخل فقاعة من الكذب. مع الزمن يتعودون على ذلك، فتتحول اللذة إلى فعل دماغي بحت لا دور للجسد فيه ولهذا ينسحبون من الحياة وهم عطشى"[1]. إذن الرغبة الجنسية التي انبثقت عن تحرير الجسد من خلال عامل خارجي الذي احتكر اللذة في الرجل، وطرح بديلا عنه في عشبة اللذة الذي ألغت سيطرته، بانتقال فتنة من مركز المفعول به إلى فاعل، وتفجيرها لرغبة الطفل، دافعة إياه بعيدا عن سلطة قضيبه.

فهذه العلاقة أساسية في تسوية الرغبة الجنسية، والتي جعلت من الطفل بعد نضجه يقف على أعتاب شرفات بحر الشمال للبحث عن تلك اللذة المتمكنة في قرارة النفس، والتي سجنه الطفل/ ياسين داخل تلك الذكر نتيجة تهيج شبقي جعلت منه مشتتا، يبحث عن ذلك الطعم الأولى الذي تفتقت عنه مداركه الجنسية. يقول ياسين" تمنيت أن يكون القبر للمهبولة لأشفى من غيابها. أبكي عليها ثم أحاول أن أنساها دفعة واحدة. الآن أنا عاجز حتى عن البكاء. هذا القبر المنسي هو قبر المرأة العالية التي سلمتني لحافة البحر وأذاقتني وحشة المكان وخوف المنفى "[2].

بحث ياسين طول مسيرته خلف من يسد تلك الثغرة التي فتحتها فتنة داخل أعماقه، والتي جعلته يتحول عن مركزياته الجنسية. والتي عملت فتنة على إعادة تنظيم العلاقة المتمحورة حول الجسد بخلق صدمة لديه، الذي يدفعه إلى الإقرار أنها طرفا متساوي في تحقيق الرغبة دون احتكار الطرف الآخر لها، فتحت فتنة أبواب التكامل. تقول فتنة: " تعرف يا ياسين، ملامسك على جسدي الآن مثل العلامات البدائية، لا أحد يملك سر أبجديتها المقفلة غيرنا. ستظل هناك حتى تنتهي معي وتتحلل على تربة غريبة."[3]

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 48

[2]- المصدر نفسه، ص: 262.

[3]- المصدر نفسه، ص: 58.

عاد بنا واسيني إلى المدارج الأولى التي تضع الإنسان وجها لوجه أمام غرائزه، التي تجاوزت المفهوم السائد، بأن الحياة الجنسية تبدأ مع سن المراهقة، إنما تبدأ قبل ذلك بسنوات أي في الطفولة الأولى. وهذا ما ذهب إليه فرويد فـ " الإنسان يتوصل إلى نموه الجنسي قبل المراهقة (أي بين الثامنة والعاشرة من عمره) وكل ما يحدث قبل هذا السن من إغراءات جنسية لابد أن تسبب صدمة"[1]. فالطفل في مثل هذا السن نظرا لعدم اكتمال نموه فهو يعيش في حالة تجزئة جسدية، كل جزء في جسده لا يدرك وحدته، ولا وظيفته، وعليه كل معرفة جنسية تقدم له تكون هي المرجع له خلال تكوينه النفسي، في مرحلة البلوغ وما بعدها.

يقدم فرويد نظريته الجنسية مشددا على " أهمية صدمة الإغراء الجنسي التي يتعرض لها الطفل من قبل راشد في السنين الأولى من حياته. واعتبر أن هذا الحدث مؤشرا مهما في عملية الكبت التي تليه"[2]. وهذا ما حصل مع مي زيادة، حيث تفصل في ذلك برجوعها إلى حادثة التحرش التي أوقعتها بها راهبة في الدير، فتقول: "ماما هلينا كانت هي أمي.(...) كلما كنت حزينة أخذتني إلى البيانو وشبكت أصابعي بأصابعها، وجسدها ملتصق بجسدي. ثم تلامسني وتقترب أكثر(...) أشعر برعشة جسدها وأسمع أعماقها المحروقة. هيك إصبعك بيصير أخف وأجمل وأكثر قابلية للعزف. أقول لها مليح يا ماما. أفضل شوي، وأنا غير مؤمنة بما أقوله لأن إصبعي ينتفخ وأكاد لا أحس به. في البداية كنت أنفر من ذلك، مع الوقت أصبحت أمد إصبعي تلقائيا قبل أن أعزف وأجد متعة، أقول لها : ماما هيلينا، بدي أعزف. فيك تمصي أصابعي[3]. فما يجمع الثلاثي مي وهيلينا وبلوهارت في "ليالي ايزيس كوبيا"، وكذا فتنة في الشرفات، "الكبت"، فسبب الجسد المكبل بدنس اجتماعي، الذي خلق انفجار الشهوة وتوجيهها في مجال وطريق خاطئ، إما بالفعل أو الامتناع.

---

[1] - ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، ص: 78.
[2] - عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة، ص: 44-45.
[3]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 101.

فالعقدة التي رافقت مي منذ صغرها من خلال الممارسة الجنسية الشاذة، بنت بينها وبين جسدها حائلا، كما ساهم أسلوب التربية الدينية المتشددة، إلى حبس الجسد في الدنس المطلق، مما جعلها مادة طيعة في يد المعارف الجنسية التي تتلقاها في محيط خارج البيت. توجه أحد الراهبات مي في تعاملها مع جسدها، تقول: "وأنت يا صغيرتي. ما هذا التأنق؟ (...) إذا تضعين شعرك الجميل في الشبكة السوداء، وترتدين المئزر الأسود ذا الكمين كسائر زميلاتك"[1]؛ إن تقييد الجسد بدل إرشاده للبروز دون السماح بانتهاكه، يؤدي إلى الكبت، والذي يصرف عبر الانفجار، فهذا المشهد الذي انطبع داخل مي شكلها نفسيا، وجعلها تغلق عليها في الدنس المطلق حتى عندما أصبحت "مي زيادة" المثقفة والكاتبة وصاحبة النادي الثقافي الذي يؤمه صفوة المجتمع.

بعد تحقيق واسيني الصدمة التي يريدها، وخلخلت مفاهيم المقدس والمدنس، وجه نظر المتلقي إلى علاقة مستفزة، فقفز في رواية العربي الأخير، عن الجسد الآدمي إلى أخذ المتلقي إلى ضفة أخرى، وضعه أمام ما يرفضه عقليا، ويوصمه بالدنس المطلق، يأنف مواجهته في مكان مفتوح. يعيد تصنيفه وإسقاطه من قائمة المحظورات، بطرحه على أنه غريزة وبحكم الطبيعة، هو أمر مفروغ منه، ولا علاقة لها بالدنس. يقول: "ألم يكن من الممكن أن يفعل ذلك في الجحر بدل فعله في العراء؟ الجرذ. حتى الجرذ لم يفقد رغبته حتى وهو تحت المطر وبرد الخريف الليلي، على العكس من الإنسان الذي يضمر كل رغباته ويخفيها باسم قياسات أخلاقية صنعها الأولون لأنفسهم لتنظيم حياة بدائية، فقيدت اللاحقين وكأنها حقائق مطلقة".[2]

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص: 103.
[2]- واسيني الاعرج، 2084حكاية العربي الاخير، ص: 21.

مقدما نقدا ورؤية تتجاوز الأخلاق والعرف الاجتماعي، التي ربطت الإنسان بالماضي وقيمه الباليه، فرغم التقدم الذي أحرزه الإنسان في جانبه المعرفي والثقافي وانتقاله في الأزمنة تحولات مفصلية في الفكرية وصولا إلى العصرنة، وما قدمته البشرية من رؤى فكرية والقفز من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، لايزال عالقا في تصوره البدائي للجسد، ولا يستطيع مواجهة مكنوناته الفعلية، وتعرية داخله والإفصاح عن رغباته، وتفجير مكبوتاته. وكأن التقدم رديف التهتك والانحلال، يتدخل النسق المضمر الذي شحن من خلال الأفكار المضطربة والملغية للخصوصية الثقافية والدينية للأفراد المنسلة من اللاوعي الكاتب، لتنسف مفهومه عن التحضر وتقدمه في صيغة مشوهة محدثا إرباكا في مفاهيم الذات حول نفيها.

الإنسان بطبعه يأنف التكلم عن موضوع الجسد لأنه يضعه أمام المحرم (الجنس) الذي هو دنس مطلق في العرف المجتمعي والأخلاقي، هذا المحرم الذي لا يلمح إليه إلا من بعيد، وفي خفاء. من هنا يعمل واسيني على تعرية دواخل الإنسان، ورصد تلك الازدواجية في التعامل معه، يقول: "القبح يصل أحيانا إلى درجة أن يصبح هو الحقيقة العليا. لا مقاومة له إلا بعدم اعتباره وإهماله كأنه غير موجود مطلقا. لا سلاح يقتله مثل الإنكار".[1] فاستبعاد موضوع الجسد وانزوائه في أكثر المناطق ظلمة، -عالم الإنسان المغلق- لا يعني انزوائه في الواقع، بل هو يحقق تمركزه فعليا في حياة الإنسان، ويستجلب اهتمامه.

فأكثر ما يؤرقه، ويحرك فضوله ذلك المسكوت عنه، الكامن في داخله، المتحكم في غرائزه. فتجاهل المكنونات وإنكارها لا يساهم إلا في تعميق وجودها، وتناسلها في فضاء مغلق، منتج للانحراف والشذوذ، والدناسة الفعلية، والافكار المغلوطة. ورد في الرواية،"مما ربي لدي حقدا كبيرا تجاه المرأة. بل إن تجربتي علمتني أن في أعماق كل واحدة منهن شيطانا أحمر يمكنه (أن) ينزلق بك نحو التيه ويجعلك معلقا فيه بخيط لا موت،

[1]- واسيني الاعرج، 2084حكاية العربي الاخير، ص:137.

وهلا هو حياة. عندما تكون في عزك تصبح كل شيء وعندما تنهار، لا واحدة منهن تلتفت إليك، بل وتستلذ أحيانا بنهايتك"[1].

تتكأ نصوص واسيني الأعرج في ظاهرها على الجسد وبشكل أساس على الجسد الأنثوي، يهدف من خلال خطاباته إلى اقتحام الطابوهات وتحطيمها، مقدما رؤية أنه نحن من يصنع المقدس والمدنس أيضا؛ فالتقديس والتدنيس مجرد فكرة، تتناسل عبر أجيال وبتأثيرات ثقافية ودينية، يعمل محيط الفرد لتعميقها، وبالتالي يجب التعاطي مع موضوع الجسد، من منطلق أن لا وجود للمقدس ولا للمدنس، ولتغييره لا يتطلب أكثر من إعادة خلخلة البنى الفكرية. غير أن هذا المنحى سيهدم الحدود الفاصلة بينهما ويجعلهما غير ثابتين، من منطلق أن المعيار الإنساني لا يحكمه الثبات فما أراه أنا مقدسا ربما يراه الآخر مدنسا والعكس صحيح. مما يوقع المجتمعات في ورطة شيوع الرذائل بدعوة نحن من نصنع كليهما، وتعم الفوضى والقيم المتناحرة والمضادة، داخل المجتمع الواحد.

إن حدود المقدس والمدنس شيء ثابت رسمت حدوده دساتير ربانية وقيم أخلاقية وعرفية في المجتمع، وإن التعاطي معها بدعوى التجديد والحداثة والثورية لا ينبغي أن يكون من منطلق الهدم وإنما التصحيح، حتى لا نذوب في قيم الآخر المنتهكة، وننقل معها معاسر الآخر -المتحضر، الذي رفع من التدنيس وجعلها قيمته المسيطرة. فالعالم الذي يرفض القيم جملة وتفصيلا، ولا يحتكم لقانون أو مشرِّع هو همل، عالم يصنع فوضته ويضيع داخلها. يسكن الآخر وقيمه في مضمر الخطاب الذي مهما حاول الكاتب أن يلمع الظاهر من خطابه ويظهر استقلاله الفكري وقطع روابط المجتمع البالية، إلا أنه يقع تحت تأثير مجتمع مناقض له قيمه أو اللاقيمه، الحريات التي يؤمن بها ونظرته للجسد التي تخدم عالمه المفتوح على مصراعيه، حيث لا حلال، ولا حرام، ولا أسرة، ولا أعراف، فيتبنى انحلاله ومعاييره ويصبها على الأنثى المتعطشة لفسحة حرية، فيكون سببا في إيقاعها في

[1]- واسيني الاعرج، 2084حكاية العربي الاخير، ص: 39.

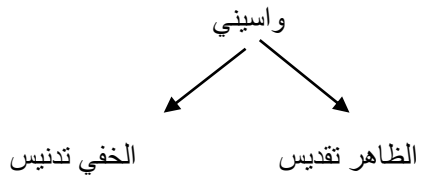
فخ التدنيس من حيث أرادها أن تتعالى على التصنيف الثنائي الذي يحوله لشيء خارج عن إرادتها.

رغم أن واسيني يظهر بأنه يخالف الرؤية للجسد، عن الذين يلوحون بتدميره وبأنه شر مطلق فيما يبطنون رغبة محمومة له، فهو ينئ بنفسه ونظرته عن تلك الازدواجية، فهو لا يقدسه ولا يدنسه، إلا إنه يجد نفسه محاصرا داخل الدنس، فما الذي يبقى من خطاب واسيني إن أقصي وأبعد الجسد ببعده الإغرائي. يعد الجسد الأساس الذي يبني عليه، والذي يظهر أنه يعلي من قيمته ويقدسه؛ ذلك الاستعلاء يتسرب من خلال اللاوعي كنسق ينسف ظاهر النص. ثم يتجاوز النظرة الخاطئة التي تصدر من ذوات مقنعة بالدين إلى الدين نفسه، دون الالتفاف إلى ما هو أشد، فهو يغفل عن ذلك الحداثي العصري المثقف المنادي بحرية الجسد واستعلائه عن الأحكام الجاهزة والجائرة، لكنه لا يجد بأسا في تعرية الجسد عن آخره، يوقفه مرة عند عاشق ويجعله ضالته، ومرة يمتهنه ويضعه موضع المغتصب، وأخرى يكون حبره.

إنها الدعوى للانسلاخ الذي يتخفى كنسق يمتص كل القيم التي تحافظ على كرامة الجسد وحضوره في غير اشتباه بالرذيلة والدناسة؛ الانسلاخ من الدين، من العفة من الأسرة، من القيم المجتمعية، فهو يغذي نظرة الأنثى له كالعدو، فحين تريد استعادة حقوقها، عليها أولا أن تحطمهم وتخرج من شرنقتهم. يقول: "الدنيا القاسية أنستها هواها الأول. تزوجت في زحمة الخيبات المتتالية (...)يصر يوميا على إسماعها أشرطة فقهاء الذين يعتبرهم قدوة الزمن القادم والفتوحات الإسلامية في أرض الإسلام(...) وفي الليل عندما تتعب، تمد عبثا يدها إلى جسده الميت، فيبعدها بعنف ويعطيها بظهره وهو يتمتم: على المؤمن أن يقاوم الغواية حتى عندما تأتيه من زوجته(...) ترشق خزرتها في السقف(...)حتى يغلبها النوم مفتوحة العينين، مثقلة الرأس والجسد(...)ردمها في حجاب

أسود(...)ثم غير اسمها، قال لها لا أريد سماع أسماء الكفر والإلحاد(...)أنت من اليوم عائشة، أم المؤمنين. كلما ناداها بالاسم الذي اختاره لها، ارتعشت في مكانها وتقيأت".[1]

حديث الرجل بحاجاته الجسدية وجوعه الجنسي شيء طبيعي، ومقبول اجتماعيا، الذي يعمق مفهوم أن يكون طالبا للوصال لا مطلوبا، بينما يمر هذا الحديث وإن كان همسا بين المرأة والمرأة وحتى بين المرأة ونفسها بوصم الجرأة وعدم الحياء. واسيني بدل أن ينقد الفعل من خلال تصحيح الفكر الذي أدى إلى مثل هذه القيم المنحرفة، دفع المرأة بدورها لتبني الانحراف نفسه، وممارسة الشذوذ والخطيئة بدعوى أن الخطأ ليس حكرا على الرجل أو صاحب القوى. وبما أن الرجل -القوي- يقف على حافة جسر للإلقاء بنفسه وقيمه وأخلاقه على الضعيف المرأة أن يحدو حدوه. وهذا لا يعني صراخ المرأة بحاجتها ورغباتها، بل أن يتعامل المجتمع مع حاجات الجسد ويتقبلها بغض النظر عن الجنس ويجعل من القيمة الأخلاقية ثابتة بين الجنسين بعدم تسويق فكرة البضاعة التي تنتظر التثمين من الآخر/ الرجل.



شكل05: واسيني وسقوطه أمام تدنيس الجسد كنسق مضر

يظهر هذا المخطط ذلك التناقض الذي لف الخطاب في تعاطيه مع موضوع الجسد بين التقديس والتدنيس، فواسيني من خلال خلق صراع للمرأة مع محيطها، ومكاشفة الجسد فهو يغذي قيمة الرفض لدى المرأة، الرفض لكل ما يسجن هذا الجسد، إنه يخلق عالما مفتوحا للجسد وتعريته عن آخره، كدعوة يقدمها للجسد لاحتضان دنسه والإغراق فيه. والذي لا يصب إلا في مصلحة الذكورة، ويتيح له استدعاء الجسد متى ما أراد، وبالذريعة

[1]-واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 104.

التي يريد. وبالتالي لم يفارق واسيني النظرة المزدوجة ولم يستطع أن ينفلت من سلطة النسق المضمر عليه، فنسخ باطن خطابه ظاهره.

إن الخوض في غمار تجارب الجسد ليست وليدة الراهن بقدر ما هي نزعة نحو اكتشاف عوالم غامضة وشائكة منذ القديم، أو لنقل هي نزعة لاكتشاف الذات، فكل عمل فني يتناول حياة الإنسانية برمتها لا يمكن أن يغضُّ الطرف عن الجزء الخاص بالرغبة وكأنها ليست من متطلبات النفس والجسد والحياة. فالجنس جزء في السياق الطبيعي للحياة، ونحن حينما نكتب عن الحياة سنكتب عن الجنس لا محالة، والكلام عن الجسد هو الالتفاف حول هذه الأسوار الذهنية التي ضربت حوله، وإضاءت العتمة التي غلفته، وإخراجه من الكهوف الذي كان محجوزا فيها والكشف من مكامن الازدواجية التي حبسته بين التقديس والتدنيس.

إن هذا الحكم الذي تم إدراجه فيه ناتج عن الأحكام المسبقة وعملية الإقصاء المتعمدة للجسد، والإخفاء القصري لمفرداته التي أنتجت ذوات مقنعة، تدنسه في الظاهر، وتقدسه في الباطن أو عكس ذلك، مما أنتج أفكارا محرفة ومغلوطة. خلق انحرافات كالشذوذ، وبروز العادات السرية، والمتع الغريبة. كما أن احتكار المفاهيم وتعميتها، ثم المحو التدريجي له جعل حضور الجسد يختزل في الجنس، والذي جعله يقبع في منطقة ضبابية يصعب تحديها، فأضحى منفلتا يصعب الإمساك به، والوقوف عليه بين التقديس والتدنيس وقوفا زئبقيا.

الفصل الرابع
العيوب النسقية في روايات
"ليلي ايزيس كوبيا و2084 حكاية العربي الأخير و شرفات بحر الشمال"

أولا : اللغة وسلطة المؤلف المزدوج

ثانيا : الوطن من الهروب إلى الحنين

ثالثا: الذات المقنعة وتمويه القارئ

إن المرسل باعتباره ذاتا كاتبة يتحرك في فضاء مفتوح وحر، مجالا لتلاقح الفكري، والـتأثير والتأثر، والتي تعمل روافد عدة لشحن خطابه، والتي تعد أكثر تأثيرا، واحتداما في صناعة وعيه، وتؤدي دور الموجه له. إنه المؤلف المزدوج الذي يتجاوز الحدود المرئية، مشكلا سلطة مذعنة له، باشتغالها على اللاوعي الكاتب – واسيني-، متسربة نحو عمق الخطاب، لتكون خطاباً داخل خطاب، أو بالأحرى خطاب مبطن ناسخ لخطاب ظاهر. أسهمت عدة روافد في تشكيل الأفكار وشحنها بكل القيم سواء الإيجابية أو السلبية، ولعل الثقافة تقدم دورا أساسيا في تشكيل أفكار الفرد في جانبها الواعي، إلا أن هناك جانب غير مرأي منها تتداخل فيه هذه الأفكار، مشكلة أفكار مضادة معتملة في اللاوعي. يبرز على إثر ذلك المؤلف المزدوج، منسلا ومشكلا حائلا بين الإنسان ووعيه، عبر أفكار خاضعة لعدة رواسب اجتماعية وقيمية ودينية، تتلاعب بالمفاهيم وتقلب مدلولاتها الثقافة، والهجرة، والوطن

أولا- اللغة وسلطة المؤلف المزدوج:

إن النواة الأولى التي بذرت في الفكر الإنساني، للفكرة الأفضلية الثقافية؛ هي الأفضلية الجنسية للذكورة بمقابل الأنوثة والذي يرتكز على البعد السلطوي الذي يفرضه الجنس، دافعا بالجنس المختلف عنه/الأنثى، إلى هامش الثقافة. والتي تغرس في البناء النفسي والفكري للفرد الذي تشربه من محيطه، وعلى أساسه سيرفع بناءه المجتمعي، وينسحب على كل مناح الحياتية ومجالاتها. وعلى إثر ذلك ظهر في الوسط الثقافي، حروب ثقافية نسقية تتجه غالبا صوب خلق أدوات جديدة تساعد على التسلط وفرض الهيمنة.

وتعد الثقافة واحدة من أهم العناصر تماسا مع الإنسان، وتأثيرا في فكره ومحيطه، فهي تنطلق منه لتعود إليه عبر اللغة؛ حيث يقدم الإنسان دور المؤسس لفكرة ما، ونقلها من حيزها المغلق عبر اللفظ، وبثها في المجتمع فتعيد تشكيل وعيه، على إثر ذلك تعد اللغة آلية ثقافية، ووسيلة تواصل تنقل الأفكار من الحيز المغلق العقل إلى فضاء مقروء ومرئي، ودونها تظل الأفكار معتقلة ومسجونة داخل العالم المغلق للذات.

لم تسلم الثقافة نفسها للأنثى حيث ظلت وفية لمركبها الذكوري الذي جعل منها شعب وعرة عليها، ولعل أبرز قول يتوغل داخل هذا النظام قول عبد الحميد بن يحيى الكاتب الذي ذكره عبد الله محمد الغذَّامي في مقدمة كتابه (المرأة واللغة)، حيث يقول:" خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا"[1] ؛ حيث أعطى الذكر/ الفحل ناصية اللفظ بحضوره المادي، وترك للمرأة المعنى، فهي الغائبة دون مؤول، السابحة، والمقيدة، من خلال اللفظ مهما انفتحت. لذا تعد اللغة أداة لتحقيق الهيمنة، وفرض سلطة جنس على جنس آخر.

وعليه يعلق الغذامي بقوله: "أخطر ما في اللغة (اللفظ) بما أنه التجسيد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لا سيما، وأن المعنى خاضع وموجه من قبل اللفظ، وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ"[2] إن ما ذكر يعتبر تجنياً من نوع ما على العملية اللغوية، بتجنيسها ووضعها كقالب سلطوي وهيمنة جنس على حساب جنس آخر. إن الاحتكام لهذا التصنيف باقتطاع الذكر للفعل الكتابي واحتكاره لنفسه، وترك المعنى للمرأة لهي قسمة ضيزى. في حين أن اللغة صنعها التعايش والتكامل بين اللفظ والمعنى، إلى غاية استكناه دلالات ومسميات الأشياء، فكم لا معنى دون لفظ، كذلك لا يحقق اللفظ غايته وجذوته بغير المعنى.

من هنا تنبثق أول تلك التقسيمات في الميدان الثقافي، التي تعتمد الجندر مرجعا لها؛ فمهما ارتقى فكر الرجل المثقف لا يزال خاضعا لهذه الثنائية المبنية على البعد الفيزيولوجي للفرد والسلطة المستمدة من عضوه/ القضيب. أدى ذلك إلى إحكام سيطرة الرجل/ المثقف على الفكر اللغوي والثقافي من منطلق أن المنتصر هو من يكتب التاريخ، وبطبيعة الحال سيكتب ما يؤكد هيمنته، وحضوره، دافعا الأنثى بعيدا إلى الظل، في غياهب المعاني السابحة. فـ "الرجل بثقافته المتوارثة وبسيطرته على اللغة حرم المرأة حقوقها الإنسانية، وقمة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية، ومنها

[1] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 7.
[2] - المرجع نفسه، ص: 7.

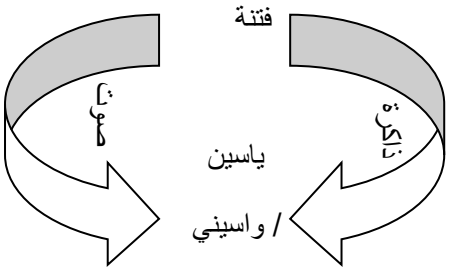
من الكتابة حسب وصايا الفحولة"[1] اقتطع المثقف لنفسه الفعل الكتابي باحتكاره اللفظ، تاركا المعنى وفعل الحكي للمرأة، لأجل ذلك لم تجد سبيلا لتحقيق دورها وتحقيق حضورها اللغوي بعد أن أحكم الرجل سيطرته على الإبداع الكتابي، محددا قوانينها ومساحات اللعب فيها.

يخضع الرجل المعنى للفظ الذي يحدد مصيره، وإن رام صناعة قالب إغرائي فلا يجد حرجا من تجزئة حضور الآنثى؛ بقتلها معنويا وامتهانها جسديا." إن الرجل يكتب المرأة في لغته وهو ليس في لغتها، يستنطقها حسب منطقه ويديرها حسب هواه فيها. ولم تعد المرأة ذاتا لغوية أو ثقافية، ولكنها صارت مجرد موضوع أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز والتحميل الدلالي الذي يدور دائما حول قطب مركز واحد هو (الرجل)"[2] إن هذا التقسيم يجعل من المرأة مادة استهلاكية، يعتمد على تسليع الأنوثة، وتسويقها كبضاعة، لتشبع جوع الرجل وتغذي شعوره بالقوة والسيطرة. فيعمق الجزء المادي منها، على حساب عوالمها المعنوية والفكرية.

تقلصت المرأة وأصبحت مجرد (جسد) مفرغ من كل قيمة فكرية، فأضحت تتحرك ضمن هالته، وتحضر حضورا لحظيا عبره. حيث " تم استثمار هذا الجسد ثقافيا، وجرى دفع المرأة لأن ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى فيها. وهان على الثقافة الذكورية أن تفك العقل وتعزله عن الجسد لتجعل العقل للرجل وحده، والجسد خالص للأنثى"[3]. لقد قدم تحكم الرجل بمفاصل الثقافة إلى إعادة هيكلة الوعي الجمعي في رؤيته للأنثى، ووضعها في القالب الجامد/ الجسد. ليس فقط بالنسبة للرجل وإنما تمكن حتى من عكس هذا التصور لدى الأنثى نفسها، فأصبحت المرآة رفيقة الأنثى بدل الكتب، وإظهار جمالها الخارجي على حساب عمقها، معتبرة أن الجسد

[1] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 9.
[2] - المرجع نفسه، ص: 35.
[3] - المرجع نفسه، ص: 34.

وديعتها إلا أن يطالب به من يملكه/ الرجل، مرسخا مبدأ الاستهلاك، وغدا فكرة الرجل الفاعل والأنثى المفعول به.



الشكل 01: حضور فتنة عبر واسيني وياسين

يظهر المخطط الفكرة التي تبناها واسيني وأراد بها أن يقلب هذه المعادلة؛ ببناء حضور كامل للمرأة يتجاوز تعميق جزء على حساب الآخر، فكانت فتنة مشروعه في ذلك؛ فجعلها المهيمنة على الخطاب، توجهه رغم غيابها الجسدي، معمقا حضورها المعنوي وتأثيرها على حركة الأحداث فيه، انبعث صوتها من داخل ذاكرة رجل/ ياسين، تلبسته عن آخره. حين يقول في رواية شرفات بحر الشمال: "يتناهى إلى مسمعي صوت فتنة القادم من بعيد، صافيا كدمعة، يشبه النحيب وندب الغائبين. صوتها يدخل المسامات كاللذة المسروقة. يحدث أن نشتهي صوتا أكثر مما نشتهي جسدا. الجسد يموت ويبقى الصوت فينا يذكرنا في كل زوايا المدينة والحارات بمن نحب كلما نسينا[1].

اعتمد الكاتب الخروج على القالب الثقافي العام بالبحث عن حضور يتجاوز الجسد والاستعلاء عليه والتركيز على الصوت؛ الذي يعد أداة ناقلة للعوالم غير مرأية من الإنسان، وبخاصة إذا كان هذا الصوت يصدر من ذات ملغية الأنثى التي تحول صوتها إلى صدى يرج في العوالم الداخلية لياسين، الذي رفع صوتها المكتوم في الواقع مستولية على ذاكرته، وعلى العالم التخيلي/ لواسيني، طغت الأنوثة على الخطاب من خلال تأنيث اللغة، فاتحة له المجال لولوج عالم الأنثى الهش والحي، فاتخذ معه اللغة كتلة من المشاعر.

[1] - واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 26.

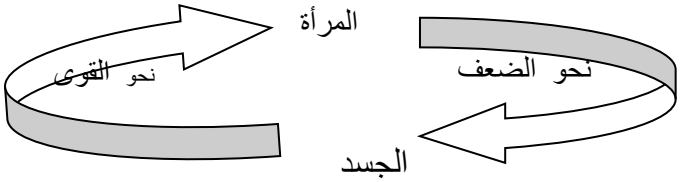
يظهر ظاهر الخطاب الطريق الذي خطه الكاتب في الشرفات، والذي رسم مساره منطلقا من عمق تأوهات أنثى وحنقها وعشقها، الموسوم بالرذيلة والدنس، تقول فتنة محققة لذلك التواصل بين مكنوناتها ولواعجها، عبر ذاكرة/ ياسين، أو قلم/ واسيني: "هل يصلك الآن في خلوتك صوت التكسرات الشاقة التي تمزقني؟ وحيدة نحو تربة الموت والخوف، في كفي بقايا قصص قديمة لم تعد صالحة وموجات لم تسعفها الرياح لتصل إلى القلب كاملة نحيبي."[1] استعار الأعرج صوت الأنثى الرهيف، ولغتها النابضة بالمشاعر، الحية، لأجل خلخلة لغة الفحولة الجامدة، الخالية من العاطفة، وتكسيرها بتقديم نموذج لغوي أكثر إفصاحا وإغراقا في الذات الأنثوية، ليستلهم عالم المرأة، ويكتبها كما هي على حقيقتها.

تنقش فتنة ذاتها على الورق بلغة تمنح من الأنوثة التي سرقت الثقافة حضورها منذ زمن؛ عندما كانت المرأة تتخلى عن أنوثتها، بتخف خلف الذكورة، مستعيرة اسمه ولغته لكتابة ذاتها، إلا أن واسيني فعل العكس تماما، تخلى عن الذكورة مقابل الأنوثة. "عبر هذا التحول يريد واسيني أن يخلق حالة تعبيرية تكون الشخوص فيها أو المؤنث حاضرا حضورا ماديا ولغويا"[2]. هذا الحضور الذي يروم أن يخلق به حالة تعبيرية خاصة، فإن كانت الثقافة همشتها من منطلق عدم كفاءتها، فإن واسيني قدم ما يناقض هذه الدعوة حيث جعلها تفجر مكامن اللغة وجمودها وبث الحياة في الألفاظ والحروف، يرفع عالم مميز بهشاشته وجماله المبهر، مدهش حتى وهو ينزف دما وعرقا وحسرة.

يظهر ظاهر الخطاب في رواية شرفات بحر الشمال تلك الحراك المعاكسة للميدان الثقافي العام؛ حيث يسعى فيه واسيني للانفلات من شرك الثقافة وحبائلها الغائرة في اللاوعي، وخروجه من تنميط الأنثى بإخراجها إلى الوجود اللغوي متجاوزا ما أقرته، منفلتا بالمرأة خارج دائرتها وتأثيرها. من كونها المادة لما يكتبه الرجل إلى القفز نحو لغتها الخاصة- لغة الجسد- مما يجعلها لغة مقابل لغة محققة الحضور بدل الغياب. تقول فتنة:" الرجال يحاذون دائما الحقيقة ولا يلمسونها أبدا. حيث يظنون الصواب، يخطئون في كل

[1]- واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 96.
[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 180.

التفاصيل الممكنة. وحدها المرأة تدرك سر اللعبة وتتقن لمسها وتحريكها بلباقة تصل حتى الجرح العميق"[1]؛ تبرز الأنثى بوصفها ذاتا ناطقة عن نفسها مستخدمة لسانها، واضعة لغة الأنوثة مقابل لغة الفحولة، هذه اللغة التي مهما حاولت التعمق في الذات والمشاعر وعالم الإنسان المغلق، لا تفعل سوى أنها تطفو فوقها دون أن تلمسها، لذا استخدم الكاتب خصوصية الأنثى كعلامة فارقة في تأثيث اللغة وتفجير قوالبها الجامدة والجافة من خلال الانغماس في جسدها، وتحقيق حضورها اللغوي من خلال خصوصيتها وعلامتها الفارقة.



شكل02: المرأة ومركزية الجسد.

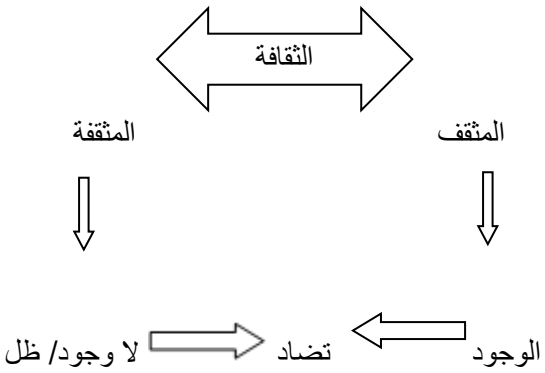
يظهر المخطط فصل الأنثى إلى جزأين متناحرين؛ والتي عملت الثقافة على إبراز طرفا وتغييب الآخر، تقدم المرأة والجسد كطرفين مختلفين ومنفصلين؛ حيث يشكل الجسد قوة وسلطة ملغية لها، فيما يرقى هو إلى القوة، يسحبها نحو الضعف؛ هذا الجزء منها يشكل سلطة تقوم روافد عدة تثبيتها وتركيزها على المرأة. والتي تصب في تشكيل الثقافة للوعي الجمعي للمجتمع، تغذي فكرة المرأة الجسد، الذي يكون فيها هذا الأخير خارج عن سلطتها وإرادتها فهو ينصاع لغيرها/ الذكر، مما يدفعه للبذل والاستجابة مع رغباته. ولأجل ذلك يبرز الجسد كطرف في معادلة الأنوثة/ المرأة، والتي تضعه/ الجسد، موضع الخصم بوصفها محمولا برواسب خارجية مسيرة من طرف الآخر.

لقد حدد واسيني الثقافة كعدو للأنثى في رواياته الثلاث، التي عملت على تقزيم دورها وحصرها في أدوار مبتذلة، وسلبية؛ حيث تكون فيه مراقبة ومتطلعة لنفسها والعالم عبر ما يقوله أو يكتبه الرجل. لذا فتح مساحة للمرأة لتقف في الساحة الثقافية ندا للمثقف والمفكر والكاتب لا تقل عنه، قافزا بالمرأة من كونها مادة لما يكتبه الرجل، واقتصارها في

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 96.

الصورة التخيلية والحضور الرمزي داخل الكتابة إلى لغتها الخاصة، وتحقيق كونها شريكاً في الفعل الكتابي والعملية الثقافية.

مما يجعلها لغة مقابل لغة، بوصفها ذاتا ناطقة عن نفسها وبلسانها. تقول مي: "من حق كاتبة كبيرة أن تكتب ألمها على الأقل؟"[1]. فتح واسيني روايته " ليالي ايزيس كوبيا" على الهامش العريض؛ "المرأة" مخترقا من خلالها الساحة الفكرية والثقافية العربية. فتخرج "مي زيادة" من بين دفتيها مبرزة ذلك الصدام، بين الأنثى والثقافة، وتعرية سدنتها/ المثقف العربي. محاولة إعادة رسم خارطة بإحداثيات جديدة، تسمح للأنثى بالحضور كشريك ثقافي، وتحقيق مبدأ الأفضلية متجاوزة المعيار أو المبدأ الجنسي في التصنيف، وفتح مجال للأكفأ مهما كان جنسه/ ذكراً أم أنثى. والخروج من فكرة تجنيس الثقافة.

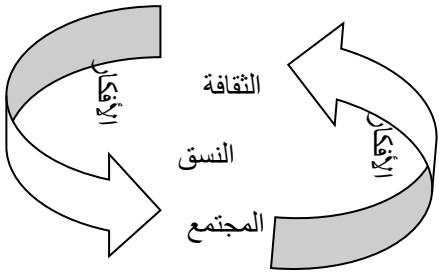


الشكل 03: الثقافة وفكرة التفاضل الجنسي.

حطم واسيني الوصاية اللغوية للرجل على المرأة، بمحاكاة عالمها بتلبسها واستلهام لسانها، للغوص داخلها ونقل عالمها المغري، متجاوزا فكرة تذليل الساحة الثقافية لها من خلال الولوج إليه عبر استعارة قوته الإبداعية ومساحة خطابه لقول ما تريد. إنه يعيد للمرأة حضورها بالتخلي عن قلمه جملة لمي زيادة؛ ممارسة هيمنتها عليه بتحريك خيوط الحكاية. فمي كاتبة مؤهلة للوقوف وحيدة لمجابهة الثقافة، متسلحة بعقله ومقدرتها اللغوية، لذا لغى واسني الوساطة اللغوية تيقنا أنه لا غيرها يستطيع أن يتعمق في ألمها، وتعرية الثقافة من الداخل. تبدأ مي من سرد الأزمة من أول خطوة تشعها الأنثى في هذه

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 40.

الساحة الملغمة بالقيم التميز والأفضلية والأحقية والمركزية الثقافية واللغوية للذكر. تقول: "أن تكون رجلا يكتب، فهذا تحصيل حاصل، أن تكتب امرأة لا بد أن يكون لها ظل"[1]. تكشف بطلة الرواية عن الميزان الثقافي المختل، والذي يستمد قوانينه من المجتمع؛ الذي يفرض على المرأة المكوث في ظل الرجل، والذي ينتقل من الحياة الواقعية ليغرس في فكر المثقف، والفضاء الثقافي.



الشكل04: حركة ترجيع النسق بين الثقافة والمجتمع.

يرسم المخطط أهمية الثقافة والمجتمع والدور الذي يلعبانه في تكوين الدائرة المغلقة على الأفكار، والتي تعيد إنتاج الأفكار نفسها وترجيعها في حلقة دائرية شديدة الإحكام، انطلاقا من الثقافة وصولا إلى المجتمع، الذي يتشربها، ثم يعيدها بأكثر حدة وتسلط، إثر اختلاطها واحتكاكها بالنوازع الكامنة للرجل، أو الأنفس المتعطشة إلى التسلط والغارقة في الجهل. على هذه الوتيرة تظل الأنساق تتوالد مترسخة في اللاوعي. تجد مي/ المثقفة نفسها، في علاقة ضدية وإلغائية؛ مع الرجل/المثقف، الذي ينزع منها أحقية التواجد اللغوي إلا من خلال لغته هو وفكره، فهو المتربع على الساحة الثقافية بأحقيته الجنسية، مهما بلغت قدرة المرأة/ المثقفة وكفاءتها اللغوية. لأجل ذلك فإن ارتفع صوت المرأة وصراخها بذاتها، وإن علا وأسمع لايزال ينظر إليه كصوت شاذ، أو وافد أو مستقدم على الأصل أو ظل له.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 137

سلم الكاتب/ المثقف، القلم لصاحبة الشأن مي/ المثقفة؛ لتكتب قصتها وما قاسته في مجابهة الثقافة الوفية لمركبها الذكوري، تتقدم مي ممثلة عن بنات جنسها تكتب عن مأساة المرأة العربية المثقفة، بل جراحات الأنثى المثقفة في مختلف الرقع الجغرافية أو الثقافات. تقول:" الكتابة التي لم تكن في البداية سوى ميل وسلوى، صارت اليوم احتياجا عميقا. صارت جوعا وعطشا. صارت شعلة. أصبحت سلطانا قاهرا يدفعني إلى الإفصاح عما يشغلني، مسيرة غير مخيرة"[1]. فتعلن مي بأن الكتابة بالنسبة للأنثى ليست متعة ولا رفاهية وإن بدت كذلك، بل هي معركة وجود ذاتي ولغوي في الساحة الثقافية والمجتمع على حد سواء.

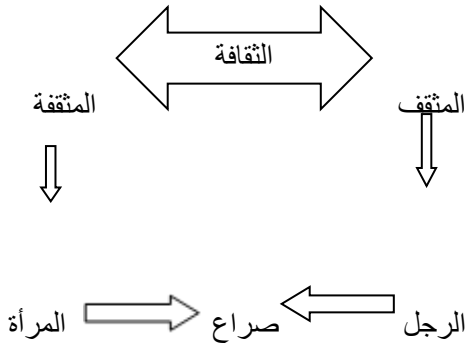
رفضت مي الوصاية اللغوية؛ من منطلق أنه ليس هناك من يستطيع أن يغوص داخل الأنثى ويكتنه حرائقها إلا أنثى نفسها، الواقعة تحت نفس الشروط، وذات المطرقة الثقافية/ الجندرية. والذي مهما حاول الرجل تفهم ما تقاسيه وكتابته لا يفعل أكثر من الطفو على جراحها. تصرح مي بهذه الحقيقة قائلة: "رجل نشأ في الحرية ومات فيها، لا يمكنه أن يدرك حرائقي مهما تواضع معي"[2]. لا يمكن أن يكتب المرأة سوى المرأة، وعليه كان لابد للمرأة أن تنتقل من كونها مستمعة ومتلقية لما يقوله الرجل عنها إلى متحدث.

وقفت مي في الساحة الثقافية لأجل تخليص الثقافة الشرقية من هيمنة الأصل/ التذكير، وجعل الأنثى شريكا في صناعة الفكر والثقافة، من خلال كشف الأستار البالية للمثقف العربي. تقول: "في الشرق ازدواجية كبيرة هي رهينة ثقافة فيها الكثير من النفاق والخوف من كل ما هو جديد. هو حداثي ومنفتح على الحياة. ولكن في الوقت ذاته يحافظ على رجل الدين الخفي، يتحكم في كل حياته. (...). وسط الجفاف والتهتك الداخلي والجوع العاطفي، سيجعل مني عشيقة، وسيكتب عن المرأة الوحيدة التي انتقته دون غيره(...). مزهو بثقافته التي وضعته في الصفوف الأولى، وذكورته السخية"[3].

---

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 138
[2] - المصدر نفسه، ص: 86.
[3] - المصدر نفسه، ص: 73.

تنتقد مي زيادة الازدواجية الفكرية الرجل الشرقي/ المثقف؛ والذي مهما تبجح بالحداثة، ونادى بها، إلا أنه يضعها أمام باب بيته، محافظا على موروثه، ومكتسباته، القبلية التي نسجها المجتمع في عمقه. والتي تغذي في داخله زعامته المستمدة من مجتمعه الذكوري ، الذي أسهم في بلورة فكره، وغذى في داخله أفضليته المطلقة، وسلطته القائمة على الجنس. كاشفة عن ذلك الصراع الذي تحول إلى فرض الأحقية والزعامة الثقافية. كما يوضحها المخطط التالي:



الشكل 05 : صراع الزعامة الثقافية بين الجنسين.

تثقف مي أمام الحضارة أو لنقل مدعين التحضر، كاشفة عن الزَّيف الذي غلف به المثقف/الذكر نفسه؛ حيث تستر في لباس المتحضر بينما ظل في داخله وفيا للمركب الذكوري. تنغمس مي في تركيبته الفكرية، فتقول: "هذا المثقف الحداثي الغريب الأطوار، الذي دخل في حسابات البقالين، ونسي دوره العظيم"[1]. إن المثقف العربي مجزئ فكريا بين الظاهر الحداثي والباطن الرجعي، أو التقليدي. لم يستطع التخلص من قيد المجتمع وقوانينه البائدة، يحمل في راحته مبدأه الذكوري، وإن اعتمل القبعة. من أجل ذلك عرت مي كل المقولات التي ينادي به المثقف، والتي تجمله ظاهريا إلا أنها تعجز عن اختراق رواسبه المثقلة بعنتريات زائفة، التي تشربها من محيطه.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 187.

فالانتماء ظاهريا إلى الحداثة، تنتج مثقفا غير متصالح مع أفكاره، هذه الحداثة الزائفة تنعكس على الأقوال والمظاهر دون الأفعال والباطن؛ فبينت المقولات التي ينادي بها هؤلاء المثقفين عن إفلاسها، عندما عجزت عن اختراق المنظومة المجتمعية، وتكسير الطابوهات فيها. تقول: "منذ البداية أدركت أن صراعي سيكون كبيرا مع رجال شاخوا قبل أن يكتبوا. ولدوا مخربي الأدمغة في غمار حداثة أكبر منهم لأنهم رفضوا كسر كل معوقاتهم الداخلية. كلهم بلا استثناء. صناع الحداثة، كلما تعلق الأمر بامرأة مزقت الشرنقة مقابل ثمن غال دفعته من أعصابها وراحتها، أخرجوا سكاكينهم. أزمة الحداثة العربية امرأة. هزيمة الخروج من التخلف، امرأة أيضا. حتى أسمائي المستعارة لم تنفعني للتخفي منهم. كانت رغبتي لا تُحد، في نقد المجتمع الشرقي الذي يرى في الغربي كل شيء"[1]؛ اخترقت مي الساحة الثقافية العربية، كاشفة عمن يتشدق بالحضارة نازعة عن الحداثة العربية قشورها، التي تغلفها أو تكسوها مع الحفاظ على بدائية الفكر فيها، منتقدة عجز المثقف العربي عن خلق حضور له في الساحة الثقافية، وترجيح الأفكار الغربية دون تمحيصها وتكيفها مع خصوصيته الفكرية.

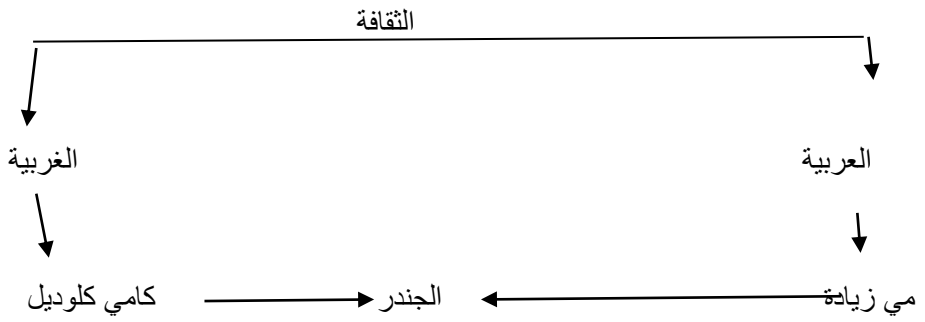
فلكل ثقافة عناصرها البنائية التي تميزها عن غيرها من الثقافات، تحددها على أنها قيم أصيلة، بالاستناد إلى جذورها ومحيطها الذي تخمرت فيه، وتمنحها الخصوصية. إلا أن المثقف العربي أدخل الثقافة العربية الحديثة في معضلة استوطنت نسيجها الداخلي، وانعكست على تصوراتها لمركباته الثقافية، ويعود ذلك "إلى سببين رئيسين: أولهما يتصل بهيمنة المركزية الغربية ومحدداتها الثقافية والأيديولوجية، وهي تمارس اختزالا للثقافات غير الغربية، باعتبارها الثقافة الكونية الشاملة، وثانيهما: الاستجابة السلبية لمعطيات تلك المركزية"[2]؛ إن الخصوصية الثقافية الملغاة في داخل المثقف الغربي جعلته منبهرا بما يقدمه الآخر من افتراضات، ومقولات تعكس مجتمع وخصوصيته هو، والتي تخالف تماما المحيط المجتمعي والفكري العربي. رغم ذلك تشربها عن آخرها كمظهر يلحقه بالركب

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 138
[2]- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية-إشكالية التكوين والتمركز حول الذات، ص: 05.

الثقافي العالمي، مما جعل الساحة الثقافية تحمل القيم/ العربية والقيم المضادة / الغربي، مما أنتج حداثة مشوهة.

قدمت الثقافة الغربية نفسها على أنها المنارة الفكرية والمرجع للثقافة العالمية، الأمر الذي جعل المثقف العربي ينزوي إلى الظل ويكتفي باجترار المنجز الثقافي الغربي، مقيدة ذاته بعلاقات امتثالية، وامتصاص أفكاره ومبادئه. إن غرس مبدأ الأفضلية في الثقافة الغربية. يرجع بالأساس إلى التكوين النفسي للأنا العربية الذي يغرس فيها بالأساس عدم تقدير الذات والروح الانهزامية التي تطبع تعاطيه مع الآخر على اختلاف ميادينه. الأمر الذي جعل "الثقافة العربية الحديثة، تتصف بالاستجابة السلبية للثقافة الغربية. (...) تشير إلى حالة ضمور خطيرة في مكونات الثقافة العربية، (...) وهو أمر يجعلها تتدرج في علاقات ولاء وامتثال لغيرها"[1].

فإن مبدأ الخضوع يجعل من الثقافة العربية عاجزة عن التفاعل الإيجابي مع الثقافات الأخرى، وخلق حوار من منطلق الندية، بإقامة غربلة ما يصدر عن الثقافة الغربية التي فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي العربي الحديث، والاقتناع الداخلي للمثقف العربي بعدم كفايته ومقدرته الفكرية، مما يسهل انسياقه خلف الأفكار الخارجة عنه، والتي تصنع مثقفا غير مؤمنا بنفسه، ذلك الشك سيوجهه نحو الأضعف منه، الأنثى ليمارس عليها عقده ويظهر ثقافته المشوهة.



الشكل06 : طغيان الثقافة الذكورية.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا ، ص: 05.

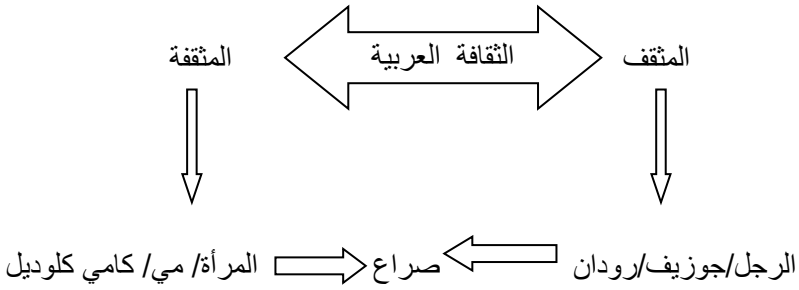
يرسم المخطط السلطة التي تمنحها الثقافة على اختلاف موقعها للذكر، معتمدة على الجندر؛ تنتقل مي من حدودها الجغرافية والثقافية إلى نقد مركز الثقافة والحضارة/ الغربية، من منطلق أن الغرب أصل كل المقولات الحداثية، التي ترفع شعار الحرية والمساواة، رغم ذلك لم يستطع الانفلات من الازدواجية الثقافية، المرتكزة على البعد الجندري للفرد. فالحضارة المزعومة التي تسمح بقمع المرأة، وبناء رؤية للحياة من زاوية واحدة/ الذكر، ليست حضارة. تقول مي: "على الرغم من المسافات والثقافات المتباينة والتقاليد، أشعر بي في دور كامي، وأن رودان جوزيف من طينة ذكورية واحدة، ويقين واحد أيضا"[1]؛ تقلب مي صفحات مأساة كاميل كلوديل؛ التي وإن فصلت بينهما الجغرافيا إلا أنهما عالقتان في الشرنقة نفسها/الجسد. إنها سجن الأنوثة، وتهمتها التي تكفي لإحالتهما وبنات جنسهما مهما كانت كفاءتهن الفكرية والمكانة الثقافية، إلى الهامش الثقافي، ويجعلهن في المرتبة الثانية ثقافيا.

الرجل/المثقف واحد في فكره، وإن اختلف مكانه، الغرب أو العرب، الذي يستند على عداء الثقافة الأزلي للمرأة ووفائها لمركبها الذكوري، يظهر هذا الأخير في صورة المتقدم والحداثي، مادامت الأنثى تحافظ على المساحة التي تفصل بينها وبينه، ولا تعرض عليه حضورها بحفظ حدودها ووحدة كيانها؛ العقل، والعاطفة، موحدا لا مجزءا. تقول مي على لسان كامي وهي تسرد قصتها: "منذ 17 سنة رماني رودان وتجار الفن في سجن مستشفى المجانين، بعد أن استولى على منجزي الحياتي كله. (...) كل هؤلاء المليونيرين اللذين ارتموا على فنانة بلا وسائل دفاع"[2].

ما حصل مع "كامي كلوديل" ليس بعيدا عن "مي زيادة" التي ركنت إلى العاطفة، فاقدة السيطرة على حياتها، والذي جعلها ضعيفة أمام الحبيب "رودان"، أو"جوزيف"، الذي أسلمت له زمام حياتها عن طواعية ليعبث بها. وهذا ديدن المرأة على اختلافها جغرافيا وثقافيا، ميلها الفطري للعاطفة، والتي استندت عليها الثقافة لتكوين صورة هشة عنها،

[1]- واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 77
[2]- المصدر نفسه، ص: 127

بوسمهن ككائن عاطفي، وبالتالي ضعفها العقلي. فبتغييبها العقل في تسيير حياتها، تنزلق نحو الضعف. وبالتالي تصبح العاطفة نقطة ضعف يؤدي إلى تصدع في بنائها، بين العقل والعاطفة -من منظور الثقافة-. وتحت هذه الذريعة يلفها الرجل تحت عباءته ويلغيها فكريا. إن إحساس التعرية، وأن الأنثى ذاتا مستباحة، جعلها تفتقد الإحساس بالأمان، ولا سيما أن من لجأت إليه كان السبب الأساسي في انهيارها، جوزيف/ رودان. فهما المنتهكتان جسديا وعقليا، وبالتالي يشكل محيطها أكبر تهديد لوجودها الفكري ومنه المادي.



الشكل 07: ازدواجية الثقافة.

يرسم المخطط ازدواجية الثقافة التي تضع الأنثى في بوتقة صراع دائم مع الرجل؛ أدركت مي منذ البداية، أن ولوج الساحة الثقافية لم تكن ممهدة للأنثى، ولا ركوبها مذللا لها. إنها مساحة ذكورية بامتياز، وصناعة تفضيلية، وتميزية بين الجنسين، لذا تخفت تحت اسم مستعار في ديوانها الأول، تقول مي: "عندما كتبت ديواني الأول أزاهير حلم، باسم مستعار، إيزيس كوبيا. الفرنسية كانت سرّي اللغوي الكبير الذي تخفى فيه كل آلامي من حب جوزيف"[1]؛ تجنبت مي الحضور العلني في ساحة ثقافية التي لا تعترف إلا بالفظ الفحل، مؤجلة المواجهة المباشرة مع من يقدم نفسه ثقافيا واجتماعيا كمركز.

ركنت "مي زيادة" إلى الظل والتخفي تحت اسم مستعار لحماية إبداعها من محاكمة جندرية، إن فكرة أو مبدأ المراقبة الذكورية للأنثى، تجعل من المثقفة عرضة لمحاكمة إبداعها من منطق جنساني بحت، وتتبع عثراتها كأنثى، لا ككاتبة ومقاصصة الوصي/ الرجل لها أخلاقيا، لا ثقافيا. تقول مي: "كم يتعذر التكلم بلغة القلب حتى مع أشبه

[1]- واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 90.

الأرواح بأرواحنا! تعذر ذلك علينا فاضطرب حديثنا، وتضعضعت أفكارنا، وشعرنا بارتباك مزعج حاولت التخلص منه"[1]. إن تنشئة الأنثى في فضاء ثقافي غير عادل؛ حيث يتلون الخطأ فيه والمحظور والمسموح، بحسب مقترفه، أو بالأحرى جنس مرتكبه، هذا الفضاء غير سوي جعل من الأنثى مغلقة على نفسها، حتى وهي تكتب لا تخرج عن الخط الذي رسم لها من قبل المجتمع وفرض حدودها الثقافية.

إن الخوض في الأهواء والغرائز، والبوح بمكنونات النفس وأهوائها، وغيرها من المشاعر الإنسانية، خاصية ينفرد بها الرجل، ومحظور على المرأة الاقتراب من حرمتها، وإلا وصمت بالجرأة وعدم الحياء، فالرجل لا يعيبه شيء، بينما هي عيب دون شيء. لذا عندما تبوح المرأة، وتفتح عوالمها الداخلية، عليها أن تتقنع، وتتستر، وهذا ما يترجم سطوة الثقافة الذكورية، والخوف الذي يسكن الأنثى من مواجهته.

تخلت مي عن المساحة الآمنة/الكتابة تحت اسم مستعار، خرجت إلى العلن منافسة الرجل بثقافتها وقدراتها الفكرية واللغوية، مقدمة نفسها كند في الساحة الثقافية، لأجل فرض وجودها وأحقية أن تكون مركزا في قلب الثقافة لا ظل فيها، الأمر الذي أكسبها العداء. ترسم مي ملامح هذه الحرب وصراعها مع المثقف/الرجل أو الثقافة الذكورية قائلة: "ظننت أني امرأة فوق أي شبهة؟ أنى أصبحت فوق الصغائر. في الأخير لست إلا امرأة صغيرة، سقطت متاع أمام ذكورة متجبرة وقوانينها. فيما تنفعني ثقافتي في عمق عفن الطمع والكراهية؟ لا شيء. ماذا يعني أن تكون مثقفا في مجتمع يشرب التخلف في كل ثانية، ويأكل نفسه بلا توقف؟"[2].

[1] - مي زيادة، الاعمال الكاملة، المجلد الثاني، مؤسسة نوفل، بيروت/ لبنان، ط1: 1986، ص: 648.
[2] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 97.

لباس المثقف والمتحضر يجمل ظاهره ويقدمه في صورة المتسامح مع مطالب المرأة العادلة وأحقيتها بالتواجد. إلا أن داخله ذاتا خائفة من التنازل عن سلطتها في مقابل تنامي دور المرأة وحضورها. لذا يعتمد اللعب على الحبلين فهو مع ما تطلبه المرأة ما دامت تمارس حريتها في الحدود التي رسمها لها، وما لم تزحمه على المركز، وتعارض أحقيته في القيادة. كما أنه في ناحية أخرى لم يستطع التخلص من معادلة المرأة الجسد، وحبسها في قالب إغرائي، والذي يسمح بحضورها ليروي رغبته بشكل ما. إن هذا القالب الثقافي العام، الذي هو صناعة ذكورية قائمة على المفاضلة الجنسية، قدم المرأة في صورة استشهادية أبدية. حولها إلى كائن ثقافي مستلب، كينونة معلقة على هامش الحياة والثقافة، سارقا منها حقها الفطري والطبيعي أن تكون، بغض النظر عن إرادة الرجل من عدمه.

رصد واسني من خلال مي في ليالي إيزيس كوبيا وفتنة في شرفات بحر الشمال، معالم اختلال الميزان الثقافي، ومحنة الأنثى عامة والمثقفة بشكل خاص، فوثق ظاهر خطابه حروب الأنثى وهي تحاول أن تستعيد سيطرتها على جسدها ثم لغتها ومفرداتها الخاصة، وفرض حضورها المادي والفكري، بفك لعنة الظل عنها. توغل الكاتب في سرد تفاصيل مأساة الأنثى ومعانتها، ولم يخف تعاطفه، ومآزرته لها. غير أن نقف على سؤال هل كان واسيني الاعرج مستعدا لقبول القربان، والاعتراف بالأنثى ككائن مستقل عنه، يتنازل لها عن الريادة الثقافية أو يعيد صياغة اللوائح الثقافية على ضوء رؤيتها، متقبلا شركتها في العملية الثقافية، ويضعها موضع الندية.

عمد الكاتب إلى إبراز مي الكاتبة، المستقلة عنه، فتنازل لها عن قلمه، لكتابة نفسها بقلمها الخاص، محققا حضورها اللغوي، الأنثوي، المعتمد على اللفظ النابض بالحياة، من خلال انغماسه في الجسد الهش، محققا تميزا أنثويا في البوح واستكناه الدواخل البشرية. مضيفا إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا، حيث يكسي التعبير اللغوي جسدا طبيعيا، يسير على مبدأ التكامل بين الجنسين، بـ"قدمين اثنين مؤنثة ومذكرة، ويجعل (الأنوثة) معادلا

ابداعيا يوازي (الفحولة) ولا يقل عنها ولا يقبل بكون الأنوثة فحولة ناقصة"[1]. ينزلق واسيني نحو الوصاية اللغوية عندما يقرر أن مي زيادة الكاتبة عجز قلمها عن إنصافها، ولم يكن أمامها، لتستعيد حقها، إلا استعارة قلم واسيني/ الرجل.

فلم يستطع الكاتب الانفلات من سلطة المؤلف المزدوج الغائر في اللاوعي، الذي يعمل كنسق مضمر ينسف ظاهر الخطاب، فلا يزال ينظر للمرأة/ مي مهما كانت مكانتها على أنها ضعيفة وتحتاج إلى رجل/ واسيني لتستعيد حقها، فهو وسيلتها للعودة إلى الساحة الثقافية، والخروج من الظل. إنه فرصتها لأجل تحقيق ما عجزت عنه قبلا والانتقال من متكلم عنها إلى متكلم. يقول الكاتب وهو يؤرخ بداية نصه: " كل شيء بدأ بفكرة إنجاز شريط وثائقي عن مي إلياس زيادة، كنت أحضر له رفقة الباحثة روز خليل، المتخصصة في الدراسات النسوية العربية(...) كانت هي من أثار الموضوع فيّ بعمق، قبل أن يتحول إلى انشغال، ثم إلى قضية جوهرية. مخطوط ليالي العصفورية (...) التي سجلت فيها يومياتها القاسية، وأعطتها عنوان محيا بالألم والنسيان والظلم"[2].

رغم امتلاك مي زيادة المقدرة اللغوية التي تمكنها من رفع صوتها وغرس نفسها في قلب الثقافة، وسبر أغوارها وحرائقها بلغته. إلا أنها لاتزال بحاجة إلى من يمد لها يد المساعدة/الكاتب، والانخراط في نسيجه اللغوي وفصلا من قصته، وبذلك لم تستطع التملص من كونها موضوعا للحكي، ولم تتخلص من لعنة القلم الذي ظل وفيا لمركبه الذكوري ومطواعا في يده وحده.

يوهم ظاهر الخطاب أن مي حققت للأنثى حضورها في الساحة الثقافية من خلال إقامة صالون أدبي بسيادة أنثوية -ظاهريا-. هذا الصالون الذي غرس بالقوة في فضاء ثقافي مذكر، لفرض زعامة الأنثى في الساحة الثقافية، محققا فرصتها للانفلات من يد الرجل ووصايته. بصناعة مساحة أنثوية يكون الرجل شاهدا ومتلقيا فيها، غير أن الرجل ظل

[1] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ص: 10
[2]- واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 07.

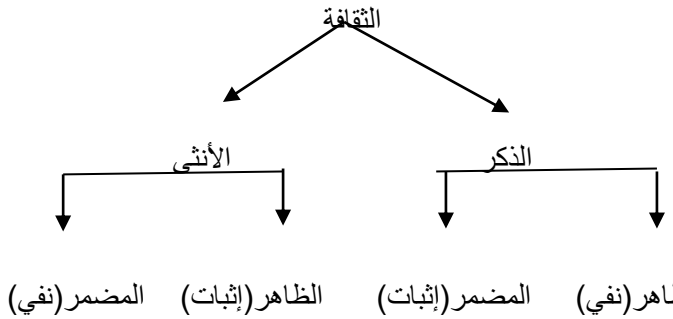
يتخفى داخل هذا الصالون يوهم الأنثى بالحضور بينما يمرر أفكاره ويفرض تواجده، ويمارس ضغطه النفسي عليها.

كما أن الرابط الذي كونته مع الرجال في محيطها، بهويتها الجديدة/ المثقفة، والأديبة، يؤكد على عدم اكتفاء الأنثى بذاتها وحاجتها الدائمة لاعتراف الرجل، وإثبات وجودها أمامه. تقول مي: "لم يكن جبران حبيبي الذي أسرتني كتابته، كان أماني، وحائطي اللغوي".[1] لم تبحث مي في جبران عن الرجل بقدر ما بحثت عن مساحة تكفل لها البوح، وعالم تشكله كما تريد هي لا كما يريده الآخر. أن تكون أنثى دون جسد، أن تحقق وجودها اللغوي بعيدا عن الجسد.

ينسل عجز مي/الأنثى المثقفة من عمق الخطاب نتيجة الأفكار التي زرعت في لاوعي الرجل، والأنثى على حد سواء؛ هذه الأفكار المثقلة بمجموعة القيم والمعتقدات السائدة في المجتمع، التي تعمل كقيم مضادة تنسخ كل مسعى للتخلص من التفاضل على أساس الجندر. وتحيلها إلى كائن مضطهد وهش داخليا؛ حيث تعمل على غلق العقل على فكرة واحدة مفادها عجز الأنثى وحاجتها الدائمة أن تكون في ظل قوي. تقول مي: "أتمنى أن يأتي بعدي من ينصفني"[2] بدأت الرواية بإعلان مفاده العجز التام، وضعف الأنا وانسحاق مي داخليا، وعليه تغلق كل الطرق أمامها لرفع الظلم عن نفسها بنفسها. فهي المنتظرة من الآخر القوي/ الرجل، ليعيد لها حقوقها، والذي لن يكون سوى واسيني، الباحث الذي وقع على مخطوط التباس الواقع فيه بالخيال، هو الشخص الذي سيأتي، ليخرجها من ظلمات الذاكرة، إلى الواقع الذي رفضها قبلا.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 90.
[2] - المصدر نفسه، ص: 5.

دخلت مي إلى المحظور، عندما قدمت نفسها كذات أنثوية تنازع طغيان الرجل، راسمة طريقها بعيدا عن وصايته، متطاولة إلى اللفظ الفحل والقلم المذكر، تغمسه داخلها، لتخرج لغة تنبض حياة. والذي ترتب عنه وضعها من قبل الثقافة وممثليها/ الرجل، موضع العدو الذي يشكل تهديدا لمركزه وحضوره، نازعا منها ما تزهو به/ العقل، مما أعطى الحق لنفسه لسلبها كل حقوقها ومكانتها ووصمها بالجنون. فتقول مي: "الحجر على مالي وحريتي إذ لم يعد لي أي حق في الحياة. كنت عبارة عن كتلة تتنفس بصعوبة، موجودة على هذه الأرض إلى أن تأتي ريح عنيفة، فتكنسها كما كنست الذين من قبلها"[1]؛ إن محاولة مي الخروج من الخندق الذي ضرب على الأنوثة، معتقدة حصولها على امتياز يتيح لها الاصطفاف بجانب الرجل. مستندة على مكانته الثقافية ومقدرتها الفكرية، والتي لم تشفع لها، حيث ظلت في نظر الثقافة في المرتبة الثانية، وأن ما تمتلكه هو حق الرجل وحده. فلم تستطع الانفلات من الفكرة التي غذتها عدة روافد ثقافية واجتماعية، أنها محض الجسد، الأمر الذي وضعها على أعتاب الجنون



شكل08: واسيني وإثبات النسق المضاد.

يظهر هذا المخطط التناقض بين ظاهر الخطاب ومضمره؛ حيث قدم ظاهر الخطاب من خلال شخصيات روايتين: ليالي ايزيس كوبيا والشرفات، نموذجا لامرأة لم تكتف بالكلام ولا الصراخ، بل سعت لرفع مطالبها، مطالبة بحقها في الوجود اللغوي والعقلي في خارطة ثقافية ذكورية، وفرض كينونتها ومساواتها مع الرجل ثقافيا. غير أن النسق المضمر يخفي في باطن الخطاب القيم السلبية التي تنسخ حضورها، والذي وقع في

[1]- واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 49.

فخه الكاتب؛ حيث تخفت الذكورة في لاوعي، ومنعته من إقصاء نفسه من الخطاب والركون إلى الهامش، واللاوجود، بما عكس الأدوار، فكان الطرف الملغي ظاهريا/ الكاتب هو المثبت، بينما المثبت/الأنثى هي الملغية، من خلال سلطة النسق المضمر التي تترجمها الشهوة، والتي كانت سببا في قطع الطريق أمامهن للوصول إلى الحضور الكامل. ظلت الأنثى أداة لاكتناه الشهوة؛ حيث تقفز فتنة ومي، بالمرأة من فضاء السرير إلى فضاء الكتابة، ممثلتان حروف الكاتب وحبره.

كما عجز الكاتب بسبب تخفي الذكورة في اللاوعي عن تحقيق السلام النفسي لبطلاته وتحقيق مصالحتهما مع الذات الأنثوية، والذي يترجمه موقفهما المعقد من الهوية؛ وهذا ما ظهر جليا من خلال الشرخ الذي وقع بين الجسد وروح، والعقل والشهوة، وتبني القيم المضادة والمفارقة لهوية الأنوثة، فقدمهن في صورة الأنثى ضد نفسها. مما جعلها تستكين إلى الرجل/ واسيني، الذي أعطى الحق لنفسه ليرسم لهما الطريق إلى هويتهما، والتي لن تكون إلا عبره؛ "وكأن المرأة لا تحسن الكلام عن ذاتها إلا إذا فكرت في هذه الذات بوصفها ذكرا. ولذا (...) لم تجد مفرا من أن تصب أنوثتها في قلب الإنسان المذكر لتدخل ذاتها في السياق الذكوري للغة"[1] اعتمد واسيني على بوح مي، والغوص في ذاكرة ياسين لاستخراج فتنة منها، كوسيلة لاكتناه عالم الأنوثة الهش المستمد من هشاشة الجسد المختلف عن الرجل في كل تفاصيله، فما يخفيه هذا الجسد في أعماقه أكثر بكثير مما يتصوره الرجل، لذا احتاج واسيني لأنثى خيرت هذا الجسد لتغوص في جراحاته.

وإن غاب الأعرج عن نصه –ظاهريا- ولا يظهر ظهورا حسيا، إلا أن تصوره الذهني يلف النص، ففتنة لم تجد مساحة لها تكفلها الحضور إلا من خلال الانخراط في النسيج الفكري لياسين، ومي عجزت عن إسماع صوتها إلا من خلال الانخراط ضمن النسيج اللغوي للكاتب، ولم تستطع إسماع صوتها إلا من خلاله، رغم امتلاكها القدرة اللغوية. وهنا تبرز الذكورة والتمحور حول الذات، كنسق يفرض سلطته على سير

[1] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 20.

الأحداث. حتى عندما أسلم -ظاهريا- القلم لمي لأجل كتابة ذاتها كان يمسك الخيوط اللغوية بيديه، وبالتالي لا يسمح لها من أن تتجاوزه، ولا أن تبرز إلا بالتذكير أنها تحت حمايته. كما حاول واسيني أن يحقق حضورا لغويا للأنثى فعمد إلى تأنيث اللغة ظاهريا إلا أنها تظل متعنتة لأصلها الذكوري، ومهما حاولت الأنثى أن تخترق حصونها فإنها تجد نفسها عائمة على سطح اللغة أما باطنها فيظل رجلا فحلا.

قفز واسني على فكرة، المرأة ذاتا لغوية، وليست موضوعا للغواية، قفز ظاهريا، فهو لم يستطع التملص من طغيان الثقافة الذكورية وحبالها الغائرة في اللاوعي، التي تعمل على نسخ ظاهر الخطاب. ورد في الرواية:"جئتك وأنا في حالة إخصاب واشعر أنى حبلى بطفولتك"[1] إن هذا التصوير وإن أعطى لفتنة الفاعلية من خلال كونها الذات التي تدفع الخطاب لتولد، إلا أنه عمق أجزاء من جسدها على حساب أعضاء أخرى، التي تعكس وقوع الفرد تحت الضغط المجتمعي المثقل برواسب ثقافية، تلعب دورا أساسيا في تشكيل الأفكار وتوجيهها نحو الأنثى، ووظيفتها الوحيدة التكاثر، التي عمقتها الثقافة وحصرها ضمن إطار جنسي محض، وتحويل الجسد إلى جملة ثقافية. فلايزال الجسد في فكر الرجل/واسيني أعلى مرتبة عن أي قيمة أخرى فيها؛ استعار الكاتب جسد الأنثى للكتابة به، محولا تفاصيل الأنثى وخصوصيتها إلى حروف، حتى صار الخطاب أقرب إلى سرد جسد الأنثى بدلا من إفصاحه عن عالمها المغلق أو وسيلة لفك قيودها.

يولد العجز مع الأنثى، ويمتد ليصبح نسقا ينسف كل محاولتها لتمثل ذاتها والانفلات من القيود الداخلية التي تقزم حركتها وحرية الفعل لديها، هذه الفكرة غرست في لاوعي الأنثى، لذا حملها على أن تناصب العداء لجسدها، بأن تتحرر من قيده المادي لأجل الحضور والتعالي عليه. ظل الجسد معتقلا، قابعا تحت ركام الأفكار التي تكبلها وتعيدها إلى الضعف، بإحكام سجنها داخله. ما جعل الأنثى تفتح حربها بعد أن أخفقت في تحقيق وجودها الفكري داخل الثقافة على نفسها، فحولت الجسد إلى محرقة، يكفر خطيئة كونها أنثى في

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 57

عالم ذكوري محض. استسلمت الأنثى لفكرة أنه لا وجود لها في وجوده، فقررت استعادة ملكيته، وبما أنه تقدر نسبة امتلاكك الفرد لشيء بقدر حريته التصرف فيه، نحت فتنة في رواية الشرفات ومي في الليالي بعيدا عن الجسد بإلغائه وبناء حضورا يتجاوزه.

ربما نقول – وهذا حق – إن الكتابة مخترع ذكوري، وجرى توظيفه من الرجال، مما أدى إلى تفحيل الثقافة وتعزيز الطبقية، وهذا صحيح، وهنا نأتي إلى فكرة الرواية التي يتعانق الواقعي فيها مع التخيلي؛ فتقدم رواية العربي الأخير الواقع المرير المنفتح على مستقبل مدمر حيت تشهد فيها البشرية إفلاسا تاما وسقوط كل القيم الإنسانية وإحلال القيم المضادة الشر الكره القبح، بدل الخير الحب والجمال. يخرج آدم/الرجل وسط هذا الدمار لينفض الغبار على عالم أضحى قائما على شريعة الغاب.

يطفو النسق الثقافي الغالب على كل الثقافات البشرية، وهو نسق فحولي سلطوي ومتعالي، "وهي فحولية تنطوي على نسق مضمر يناقض النسق الظاهر، فالظاهر حداثي وتحرري والمضمر نسقي فحولي ذو رأي واحد وسلطوية فكرية وأحادية ثقافية"[1]؛ تمثل الرواية حقيقة حوار الثقافة الذكورية مع نفسها في المرآة؛ حيث اعتمدت الصوت الواحد والجنس/ذكر، الواحد ليقود سلالة وليمثلها، ركنت إلى الأحادية لرفع بنائها، معتمدة على الإقصاء المتعمد لصوت الأنثى كعنصر فاعل في الحياة.

حافظ الرجل على مركزه في قلب الثقافة، وحياة الأنثى وعالمها، فحكم عليها بالغياب في الأمور الحياتية والمصيرية، ولا تعدوا أن تكون شبح الرجل وظله، لا وجود لها من دونه، إنه حاضر فيها حضورا ملغيا لها، بينما حضورها طارئ وهامشي لا يشكل تأثيرا في سير وصياغة القضايا الكبرى. يتقدم آدم كممثل عن سلالته، يقول: "لا أدري أنا العربي الأخير، كما يسمونني هنا the last arabic ماذا يفعل بي رماد وهو الذئب الأخير في سلالته"[2]؛ تعلن رواية حكاية العربي الأخير ركونها إلى الأصل؛ حيث تصرخ

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، ص141.
[2] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 19.

فيه الثقافة الذكورية، فارضة حضورها المطلق، الذي تجسد في البطل "آدم" الرجل الذي يقابله الذئب. الذي يمثل نهايته فناء سلالة بأكملها، التي ظلت تعيش فيه وبه. يقول آدم: "أقسم أني رأيته. شممت رائحته. سمعته يعوي من شدة العزلة. كل سلالته ماتت وبقي رماد مثلي في مكانه."[1]

يقاوم آدم الغياب مفردا، في ثقافة لم تعترف أصلا بوجود الأنثى كمكون أساسي فيها حتى تقبل أن تكون لها دورا في بقائها أو فنائه، تنفي الأنثى، ولا تسمح بمنطقة مشتركة بين الجنسين؛ أنثى وذكر. وإن ظهرت ومضات في الخطاب لصوت الأنثى من خلال "أمايا" زوجة آدم التي ظلت شعلة خافتة داخله، وحطام يستحيل جمعه أو رتقه. يقول آدم: "أنا آدم، القليل منكم يعرفني أو سمع بي. اختزلت كل شيء في اسمي ومساري. حملت رماد الجنة وحُطام امرأة لم أعرفها إلا قليلا، وغادرت المكان بخطى حثيثة".[2]

وجدت أمايا نفسها ضمن صراع البقاء وصراع الكينونة وتحقيق الوجود الذي انتهى قبل حتى أن يبدأ، فهي شظايا مفرقة ليس لها في العالم الذي أنشأ على القوة ومبدأه أحادية الجنس، فلا يعترف إلا بصوت، واحد، ولغة واحدة. يعرف الرجل فيها بالتحديد من هو، يملك خياراته، فيما تحال إلى اللاشيء واللاوجود فقط لأن الرجل/ آدم أعتبرها حطاما، وصورة بلا روح. ورد في الرواية: " الليلة بكاملها وهو يفكر في أمايا؟ لم يعرف لماذا الحديث جميلا، وفجأة تحولت إلى مجرد صورة بلا روح (...) كأنها لم تكن معه نهائيا. لكنه في النهاية أقتنع أنها مرتاحة"[3].

كان حضور الأنثى عارضا في الخطاب فلم تستطع المحافظة على رؤيتها وموقفها نحو المشكلات المفصلية. يقول آدم: "فقد تحولت في ظرف خمس سنوات، أو أكثر بقليل، من امرأة مضادة كليا للتجارب النووية، إلى امرأة مستسلمة لمشروعه. (...) فزاد من يقينه

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 18.
[2] - المصدر نفسه، ص: 57.
[3]- المصدر نفسه، ص: 280-281

أن أمايا تغيرت رأسا على عقب، وبـ 180 درجة"[1] حول العجز أمايا إلى آلة مبرمجة على تزكية مواقف ورؤية القوي/الرجل، فهو الوحيد القادر على إدارة الشؤون المفصلية، والمهمة في الحياة. موقفها الرافض للقوى والتسليح في بادئ الأمر لم يشكل فرقا، لذا عدلت عن موقفها وتبنت رؤيته، تخاطب أمايا زوجها قبل أن تحذو حذوه، قائلة:"المثالية عندما تتسلح تنتحر وتصبح قاتلة أيضا"[2]. ظلت أمايا سلبية داخل الخطاب لا تملك تغيير وجهة آدم الذي أكمل اختراعه لقنبلة الجيب، رغم تحذيرها له من مخاطرها والدمار التي ستجلبه عليه وعلى البشرية، أثار أن يكمل طريقه على آخره، ويشهد نتائج خياره بنفسه، متعاليا على صوتها المحذر من مغبة ذلك عليه.

تعد اللغة زاد الكاتب والآلية التي يستكنه من خلالها المعاني ويجمع شتات الأفكار، ويخرجها من عالمه الضيق ولا مرأي إلى عالم مفتوح، تستثمر فيه اللغة خاصيتها الزئبقية والمتلونة، حيث تفتح الباب على تعدد القراءات ولا تكتفي بالظاهر منه، بل تكتنز على دلالات خفية تنسجها عدة روافد. فاللغة كما يقول لاكان:"شرط اللاوعي (اللاشعور)، فاللاوعي (اللاشعور) هو الحصيلة المنطقية للغة: لا يوجد بالفعل لا وعي (لاشعور) من دون لغة"[3] الأمر الذي يجعلها تحمل عوامل نسفها في باطنها، فالكاتب وهو يخرج ما يدور في خلده من أفكار، تتخللها، ويتسرب من خلالها ما يكمن في اللاوعي.

تعد اللغة بذلك مضمارا لصراع الثنائيات فيما بينها لإثبات وجودها والانهزام طرف إلى طرف آخر، فأول ما نتعثر فيه في الخطاب الروائي هو هذه اللغة المتحدث بها التي "بطبيعتها تنطوي على علاقة استلاب قاهر. ليس النطق والخطاب بالأحرى، تبليغا كما يقال عادة: إنه إخضاع؛ فاللغة توجيه وإخضاع معممان"[4] فاللغة سلطة تشريعية واللسان قانونها، ترسم حدود الجنس وتضع الذكر مقابل الأنثى من خلال القيم التي تترجم داخل التفاعل اللغوي وصنع الخطاب.

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 281.
[2] - المصدر نفسه، ص: 281.
[3] - عدنان حب الله، التحليل النفسي للذكورة والانوثة من فرويد غلى لاكان، ص: 163.
[4]- عبد الهادي ين ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص: 225.

حاول واسني أن يخرج عن هذه الثنائية التي تضع الأنثى دوما موضع الضعيف والمستلب بإرجاع الحق الطبيعي بالحضور للأنثى بدءا من اللغة، وخروجها من المعنى إلى اللفظ. مخرجا فكرته الظاهرة في الخطاب بأن "التأنيث في اللغة لهو حق طبيعي وصفة جوهرية، ويجري استلاب أنوثة اللغة بتذكيرها وردها إلى أصل مفترض"[1]. إلا أن واسيني لم يستطع التملص من سلطة المؤلف المزدوج، التي تترجمها مجموعة الأفكار التي تغذي الذكورة لديه وحاجته إلى الإحساس بالسيطرة والقوة. إن دوره القيادي ينتقل من الحياة والعالم الحقيقي إلى الخطاب عبر آدم المخترع الذي كان حضوره يطغى في الخطاب على حساب الأنثى.

وإن كان الظاهر في خطاب واسيني أن السيادة فيها مؤنث في روايتين الشرفات وليالي ايزيس كوبيا، إلا أنه حافظ على القانون اللغوي وذكورية اللغة في حكاية العربي الأخير، انفلتت الأفكار من لاوعي الكاتب، المناقضة لأفكاره الواعية، التي عملت على نسفها، فالذي لم يقله واسيني من أفكار والتي تتسرب عبر اللاوعيه، متخفية خلف الخطاب، هي أكثر خطورة؛ حيث سلط الكاتب الضوء على شخصية آدم وإلغاء فكر المتلقي عن أزمة الهوية، والعالم الذي ينحدر إلى الخراب بسيادة اللاقيمة، واللاخير، واللاجمال. هذه الأزمات الكبيرة تشغل ذهن المتلقي عن غياب الأنثى، التي تنسل داخل الوعي، مستسيغا استبعادها، لتركز في اللاوعي لديه والتي تنسحب من الخطاب إلى الواقع وبالتالي اعتياده كونها كائن ملغي.

[1] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، اص: 16.

ثانيا- الوطن بين الهروب والحنين:

دأب الإنسانُ منذ القديم على التنقل والترحال أفرادا أو جماعات بحثا عن مواطن توفر له الغذاء وسبل العيش، تلك الحاجات الإنسانية فتحت له بابا واسعا على الهجرة[1]؛ التي تعني استنادا من سياقها اللغوي، الانتقال الاختياري أو الإجباري وترك البلاد الأصلية نحو وجهات مختلفة من المعمورة. ومع الانفتاح الذي شاهده العالم المعاصر؛ الذي سير العالم إلى قرية واحدة، فتحت أنظار الإنسان على حياة متلونة، دخل على إثرها في مقارنة مع الحياة المختلفة التي يعيشها، يقول ياسين في رواية "شرفات بحر الشمال": "أحيانا تأخذني الغيرة الطفولية والحسد. لماذا أوطاننا تصر على الموت والرماد والدم؟"[2]. ارتفع سقف ما ينتظره الأفراد من الحياة وما يتطلع إليه من الوطن، الذي تجاوز الغذاء والسكن، العمل، والتعليم، والصحة، إلى مطالب أكثر إلحاحا؛ الحرية، والعدالة الاجتماعية، والمساواة، والأمان...إلخ، والتي فتحت شهية الذوات لاختيار المكان الذي يوفر لها تطلعاتها، بعيدا عن الموت المجاني والخوف وعدم الأمان.

يُظهر ظاهر الخطاب في رواية "شرفات بحر الشمال" تلك البذور الأولى التي غرست في الذات، وأفقدتها الانتماء؛ حيث دفعت ياسين/ البطل نحو الهجرة، بعد الانكسار الذي عاشه داخل أرضه، والضغط النفسي الذي يرزح تحت ثقله، بعد كل الرهانات الخاسرة التي قدمها في رحابها. يقول ياسين: " أنا لم أفعل شيئا سوى أن عشت الإصرار على الخيبة، لم أخرج عندما كانت البلاد تحترق حبا في المقاومة...لم أخرج لأنه كان من المستحيل علي التنفس خارج الحفرة التي كنت أسكنها"[3]، رغم أن ياسين لم يغادر أرضه فيزيولوجيا إلا أنه مزق ذلك الرابط بينه وبين وطنه، مما جعله يغادر أرضه نفسيا، قبل

---

[1] - هجَرَ/ هجَرَ في يهجُر، هجرا، وهجرانا، فهو هاجر، والمفعول مَهْجور وهجير. هجرَ بيته: تركه وأعرض عنه. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج: الأول، (ط 1): 1429هـ/2008، عالم الكتاب، القاهرة، ص: 2324، مادة (ه ج ر).

[2] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 274

[3] - المصدر نفسه، ص: 115.

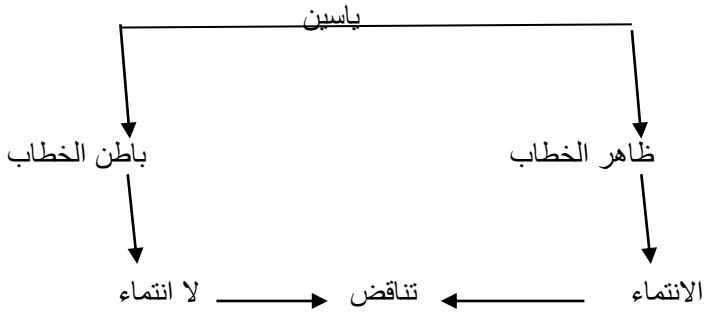
مغادرتها جسديا، حتى، فصورة الوطن في داخله مشوهة عن آخرها؛ حيث حمَّله كل القيم السلبية.

إن الخوف من التغيير الذي يسكن الذات، بعد أن تعودت نمطا معينا، في الحياة، من كبت الحريات وعدم الأمان في أرضها، انعكست على مصارحتها لنفسها، لذا تظهر شيئا وتضمر نقيضه. يقول ياسين وهو يرسم الملامح النفسية للذات: "الجزائريين وهم يتسترون تحت غلالة الرفاه الكاذب يأكلون البطاطا وينتفخون بغيرها"[1]؛ إن رفض مواجهة الواقع وخلق بديل وهمي ليعوض ذلك الحرمان بما يشعره بالانتشاء النفسي، ينم عن عدم مصارحة الذات مع ما تعيشه، والذي يجعلها ممزقة بين الظاهر والخفي، وينعكس على تعاطيها مع الأرض؛ وتمزقها بين الحضور الجسدي والغياب النفسي/ بغياب الإحساس بالانتماء يخلق ذاتا مشتتة وهشة.

إن هذا الفصل بين الذات والوطن / الأم، والانتقال إلى بلاد أخرى مغايرة ومختلفة على صعيد القيم والعادات، والدين واللغة، يضع الذات في مأزق الوجود، بعد تمزقها بين أرضين وانتماءين. فتح واسيني بابا على عالم الأنا المشتتة، في رواية شرفات بحر الشمال، هذه الرواية التي شيدت معمارها على نافذة مفتوحة على مصراعيها على بلاد الآخر. منطلقة من فقد الرابط بين ياسين ووطنه/ الجزائر، الذي دفعه إلى الهجرة من خلال إحساسه الطاغي بالفقد الحبيبة/ فتنة، التي ضيعها داخل أرضه للبحث عنها في أرض مغايرة. فيقول ياسين: "أستطيع اليوم أن أقول إني ضيعت موعد حاسم مع الحياة، فقد سلكت طريقا غير الذي كان يجب أن أسلكه. أنا سعيد بهذه المزالق المتكررة التي منعتني من الوصول إليك فقد وفرت لي قدرا كبيرا من الشجاعة للكتابة ونحت الريح الساخنة".[2]

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 270.
[2] - المصدر نفسه، ص:15.

يظهر الخطاب اضطرار ياسين إلى أن يسلك الطريق الذي تأخذه عبر البحر، إلى أرض مغايرة لجمع شتات نفسه على شاطئ الآخر بعد أن تمزقت في أرضها، بعد فقد فتنة وغيابها طمعا في تحقيق الالتحام بمحبوبته التي شكلت داخله الوطن، ولإشباع إحساس الانتماء داخله، الذي فقده داخل أرضه. ولقد عرف ((إنجلش وانجلش)) الانتماء بأنه :" اتجاه يستشعر من خلاله الفرد توحده بالجماعة، وبكونه جزءا مقبولا منها، ويستحوذ على مكانة مميزة في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه."[1]؛ فقد ياسين الرابط مع المجتمع ثم الأرض، بعد أن سكنه إحساس الغربة، الذي دفعه إلى اللهث خلف هذه الذات المفقودة/ فتنة، التي ما هي في حقيقتها سوى أناه المفقودة. لقد سحبت فتنة خيوط الحكاية إلى آخرها، دافعة إياه نحو المغادرة كحل للهروب أو الانفلات من الأرض التي قزمت أناه وأنهكتها.



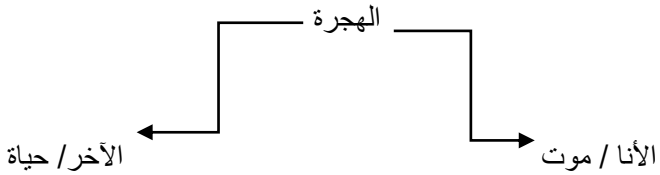
الشكل01: الانتماء وسلطة النسق المضمر.

يظهر المخطط اللوحة التي رسمها واسيني، والتي ينقض فيها باطنها ظاهرها؛ حيث يوحي الظاهر الخطابي بأن البطل/ياسين يسعى للالتقاء والعثور على حبيبته فتنة/ آناه الضائع، وتحقيق الانتماء. غير أن نسق عدم الانتماء الذي يسكن مضمر الخطاب ينسف مسعاه؛ حيث يقدم ذاتا/ ممزقة بين ما تظهره/ الخروج سعيا للاجتماع بفتنة وللالتحام بأناها. وما يضمره الخطاب/ الغياب والفقد؛ فهو السعيد بتلك المزالق والدروب التي سلكها والتي في ظاهرها تقدم سعيه الحثيث لأجل الوصول إلا أنه في الباطن سعيدا بعدم جدوى سعيه، الذي لا يوصل إلا إلى اللاشيء. يقول "أنا سعيد بهذه المزالق المتكررة التي منعتني من

[1] - عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاختراق الاغتراب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003،ص: 21

الوصول إليك فقد وفرت لي قدرا كبيرا من الشجاعة للكتابة ونحت الريح الساخنة"[1] قدم واسيني فرصة أكبر لرسمي ملامح "الأنا" المشتتة، ولكن ليس جمعها.

غاية ياسين/ واسيني الغياب لا الوجود والالتقاء، من منطلق أن ضياع فتنة يتيح له الاحتكاك والانفتاح على عالم أوسع مما قدمته واعتادت عليه الأنا، كما تعطي لواسيني دافعا ومادة زخمة أو ثرية للكتابة إنها فرصته للخروج من عنق الزجاجة، أو المكان المغلق باعتبار أن الآخر يفتح له مجالا أكبر يتيح له الرؤية في داخله من زاوية أخرى أكثر وضوحا – في اعتقاده- والتي فقدها في محيطه. يقول ياسين: "عندما تتغلق السبل، نفتح أبواب الموت بشهية"[2]؛ إن ترك الأرض والهجرة إلى ضفاف مغايرة عن تلك التي أخرجت الأنا وشكلتها، في حقيقتها مزقت الذات بين وطنين، الأول نشأت في مراتعه راسمة ملامحها النفسية والفكرية، إلا أنها فشلت في تحقيق حضورها حضورا إيجابيا، كما عجزت الأم/ الوطن، عن منحه الحياة وحمايته. وبين وطن ثان أو أم بديلة يناشدها طمعا في تأمين ظروف ومناخ أفضل لنمو الذات، تضمن أمنها واستقرارها.



شكل02: موت الأنا مقابل حياة الآخر.

نلاحظ من المخطط أن الهجرة في مدلولها العميق هي إحياء الآخر بدل الأنا؛ تشكلت الأنا في محيط يرزح تحت وطأة الخوف، وعدم الأمان والطاعة العمياء، ..إلخ. التي تمخضت عن تناقضات الأرض وأوضاعه المتردية، غارسة في الأنا القيم السلبية، التي دفعت بياسين لتضييع ملامح هويته وأناه. بغلق السبل أمامه وغرس اعتقاد لديه أن في الهجرة حلا وخلاصا من الوضع المتردي، فالهجرة التي غلفتها الإغراءات تخفي جانبا مظلما؛ حيث تنقل الذات من الموت الجسدي إلى الموت النفسي، بنقل الأنا إلى محيط غريب

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص:15.
[2] - المصدر نفسه، ص:72

عنها مخالف لهويتها وخصوصيتها، الأمر الذي يعمق فيها التشتت ويتعاظم الاغتراب بين من هي في الحقيقة وبين ما تعيشه في محيط لا يشبهها.

استثمر واسيني ظاهر الخطاب في رفع فكرة مفادها هروب ياسين من الوطن لأجل منحه فرصة للحياة، غير أن النسق المضمر الذي يخفي القيم السلبية لهذه الهجرة التي انطلقت من عدم الرضى؛ والتي تعمل على إحياء الآخر داخل الأنا بمقابل موت الأنا. بمعنى آخر الخروج من الانتماء إلى الأنا إلى الانتماء إلى الآخر، أو بالأحرى لامنتمي. إن هذا النزاع النفسي بين أرضين أو وطنين مختلفين في الجوهر، تخلق ازدواجية في الهوية، والانتماء أو الأصح تخلق أزمة الهوية.

فالطريق الذي اختارته الأنا، هو الهروب من الموت الذي يترصدها في أرضها، إلى الموت الذي ينتظرها في المهجر؛ والتحول من الموت المادي إلى الموت المعنوي. يبدأ المهاجر رحلته في الغربة بالشك والارتياب الذي حمله معه من أرضه، يستوطن داخله على إثر الخوف من عدم تقبل الآخر له، ويتعاظم من قلقه من أن يظل ذاتا دخيلة، يقول ياسين: "المودرين والذين لا أرض لهم (...) الناس هنا يسمونها بسخرية la peste (الطعون) وهي في الأصلL'A.P.E.S.T، الحروف الأولى لاسم المشرف على دفن الموتى الذين لا يحملون هوية في مقبرة البحر المنسي"[1]. تصطدم الذات بفشلها في خلق وجود لها في البلاد التي لجأت إليها، بأن تكون جزءا من أرض لم تبذرها، بعد أن أخفقت في إقامة مصالحة مع أرضها، فتقابل برفض الآخر لها، وتقبلها كذات منتمية له، وكيان أصيل في مجتمعه، لتظل منبوذة وغريبة، فاقدة للانتماء.

[1] - واسيني الاعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 252

فالنهاية التي كان يحذرها ياسين مدركها لا محالة؛ حيث يقف في نهاية مسلكه على حقيقة مفادها، أنه عاجز عن العثور على حيز يحقق له الاندماج التام، ولا مكان ينتمي إليه بعد أن قطع روابطه مع أرضه. يقول: "المؤكد اليوم خسرتنا الحياة ولم يربحنا هذا الزمن الموحش وبقينا نحن سفنا ضائعة بين تلاطمات الموج المجنون، لا مرفئ لها"[1]. إن هذه الحقيقة التي يرتطم بها الإنسان عندما يقف أمام نفسه فلا يعرفها، ولا يرى نفسه إلا انعكاسا مشوها عن الآخر. يكتشف عندها أنه فشل في تحقيق وجود له في الأرض التي بذرته، والأرض التي لجأ إليها على حد سواء. مما يفرض عليه نتيجة لذلك الضياع والتيه الأبدي، يظل روحا حائمة، لا حبل متين يشدها.

قدم ظاهر الخطاب صورة تلك الذات التي وجدت نفسها مدفوعة إلى الهجرة الإجبارية؛ هروبا من الوضع الأمني والاقتصادي والاجتماعي المأساوي الذي تعيشه الجزائر، التي عجزت عن تحقيق الأمان والحرية لأفرادها، فلم تترك أمامهم سوى المغادرة لأجل تغيير وضعهم وتحسين ظروفهم، والاستجابة لإغراء ما وراء البحر، ووعود الحياة بشروط أفضل وأحسن. يمتد النسق من مضمر الخطاب، يقيد الذات ويوقعها تحت تأثير بريق الآخر والانبهار بعالمه المدهش، والملون والمفتوح، دون قيد ولا شرط، الذي يعج بالمغريات. ليغرس في لاوعي الأنا أن قيدته ما هو إلا تلك الأرض التي أخرجته، بكل ثوابتها وقيمها، وخصوصيتها اللغوية والدينية، فهي العدو المباشر له، بل العدو الأول له، هو أناه.

يتخفى نسق العجز خلف مضمر الخطاب، متوالدا عبر ذرائع شتى، ويطفو إلى سطح الخطاب في مواقف متعددة، لا يدفع الذات نحو الآخر وبلاده فقط، بل يكبل حتى تلك التي لاتزال على أرضها؛ حيث تظل عالقة ضمن نفس الدائرة المغلقة على الضياع، دون فعل شيء. لأن داخلها قد انهزم فعليا قبل خوض أي حرب، أو تحدي، لأجل تغيير ظروفها في أرضها. إن الانسياق وراء عالم جاهز ومعد سلفا لغرس الذات فيه، لهي فكرة سامة

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص: 24

حيث تعمي الذات عن رؤية أن ذلك العالم تأسس فعليا بواسطة إيمان أبنائه به، والتعامل الإيجابي مع مشاكله، والبحث عن حلول بدل الهروب. والذي يوقع الذات في مأزق بين أمرين أحلاهما مر؛ إما أن تظل على أرضها، تعيش غربتها عليه واغترابها، أو أن تهجره نحو أرض الآخر وتذوب فيه متنازلة عن خصوصيتها، فيضاف فوق اغترابها، استلابا.

رغم ما تحمله الهجرة من مغريات، إلا أنها تعمل على تصحر الذات، وهذا ما شهده آدم في رواية "العربي الأخير"؛ الذي انتسب إلى أرض منحته لقب العالم والباحث، غير أنها أخذت منه حقه في التواجد كذات لها خصوصيتها، وانتماءها. مفرغ من أي مرجعية. يقول آدم:" نحن اليوم بقايا بشر بلا تاريخ ولا هوية. والأشد خطورة، بلا ذاكرة إلا ذاكرة الطائفية القبيلة والحارة التي لا تقاوم الزمن أبدا ورياحه"[1]؛ إن الانتقال إلى ضفاف مغايرة عن الأرض الأصلية يقضي بتقديم تنازلات، لأجل الانخراط في المجتمع الذي لجأ إليه. ينسل من داخل الذات ملامحها الفكرية والثوابت القيمية والشخصية، لتذوب الهوية رويدا في النسيج الفكري للآخر، وتنطفئ الذاكرة، خاصة عندما تكون مثقلة بالأحكام السلبية عن مرجعيتها. ورد في الرواية: "كان يعرف أن أقسى ما يعانيه مسافر التيه، هو الالتفات إلى الوراء"[2] تحذف اعتباطا تاريخ الذات قبل أن تدخل تلك الأرض، ليصبح يوم ميلادها هو اليوم الذي زرعت فيه في الأرض الجديدة.

إن الهروب غالبا هو ذريعة، لمن وجد نفسه مدفوعا نحو الهجرة الإجبارية، هروب من الموت، هروب من ضيق الخيارات، واستحالة إقامة حياة تحتفي بالكفاءات وتمنحها تقديرها ومكانتها المستحقة. يفتح الأب عيني نجله آدم على هذه الحقيقة قائلا: "ليس عالمك. أنت لست خبازا في جبل معزول، ولا موظفا صغيرا في ميناء مهجور. تائه ولا أعرف ما يجب فعله. أساعدك ما نفع هذه العلاقة إذا لم تتحول إلى مرايا صادقة نرى فيها كل شيء. بدأت أنا نفسي أخسر العلاقة مع يقينيات الأشياء."[3] إن الحيرة التي تسكن الذات،

[1] - واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 274
[2] - المصدر نفسه، ص: 121.
[3] - المصدر نفسه، ص 119

وتشتتها في إيجاد مكان يحفظ لها حضورها من خلال الاعتراف بها كذات فاعلة، لها مكانتها ومجالها الذي تبرز فيه، بدل العشوائية، وإهدار الكفاءات، الذي يصيب الذات بالانهزامية رغم أنها تملك ما يخولها أن تتصدر المشهد في بلادها، إلا أنها لم تجد سوى التهميش.

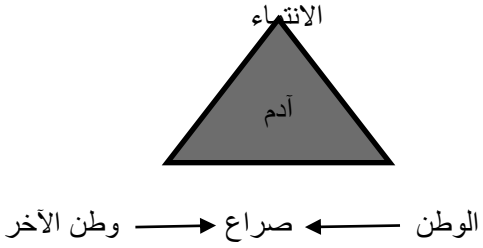
يرسم ظاهر الخطاب حقيقة ذلك الصدام بين الذات العربية/ آدم، والعراقيل التي توضع أمامها من قبل المسؤولين على شؤون البلد، فتنبذها الأنا/ أصحاب القرار في بلاده، فيما يتبناه الآخر. ورد في الرواية: "منحت المخبزة الجديدة فرصة كبيرة لشباب الجبل الذين أصبحوا يشتغلون بها بتسيير من تالا وآدم. قدم بعدها كل شهادته وملفا ثقيلا للعمل في أي شيء قريب من تخصصه، لكنه لم يتلق شيئا. كل الإجابات كانت متشابهة: تخصصك لا يفيدنا"[1]. إن هذا الوضع المتردي الذي يعانيه أصحاب الكفاءات /آدم، في بلاده، تضعه أمام طريق مسدود، وتعمق في داخله الإحساس بالعجز، واللا جدوى. التي تخرج الفرد من الحياة والمطالبة بوجوده، حتى وهو متواجد فيها، يصبح جسدا دون روح ولا رغبة ولا دافع يحركه. والذي يعمل على حل الرابط الداخلي بين الذات والوطن، الأمر الذي جعل آدم ينفصل عن أرضه نفسيا قبل أن يهجرها جسديا، فبعد أن تنكرت له بلاده، سيقابلها بالنكران نفسه، فيرى نفسه ذاتا شاذة وغير متجانسة مع محيطها.

انغلقت الذات على الفكرة السلبية المطلقة للأرض التي أخرجتها؛ حيث أصبحت ترى أن لغة القوة والعنف، هي اللغة الوحيدة التي تعرفها، ويعتمدها الذوات لإسماع صوتها، وفرض وجودهم فيها. ورد في الرواية: اذهب إلى عملك وناسك هناك.(...) أعرف أنك بذلت جهودا كبيرة لتكون معنا، (...) لكن عالمنا مغلق وقاس. الجهلة جعلوا من هذه الأرض مرتعا للضباع والوحوش الضارية، يتقاتلون على تراب ليس لأحد منهم. يتقاسمونه، ثم يفتتونه، ثم يحرقونه. وأنت لست وحشا، مكانك بالتالي غير مضمون هنا"[2]. إن سيادة قانون الغاب والوحشية، التي يعتمدها الجاهل كمبدأ لتسير عالمه، يختلف أو

[1]- واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 118
[2]- المصدر نفسه، ص: 120.

يتناقض تماما عن لغة العقل التي يعرفها آدم أو يستطيع استخدامها، لذا فهو عاجز عن مواكبة وحشية محيطه من منطلق أنه العالم والباحث.

المجتمع الذي يريد آدم أن ينتمي إليه، والذي يضم ذوات تشبهه، فيعتبرهم "ناسه"؛ هو مجتمع يحترم الإنسان، ويعلي من القيم الإنسانية، التي تميز البشر عن غيرهم من المخلوقات؛ فيسود العدل والمساواة واحترام الحريات، إنها أهل ليكون فيها، ويصبح واحدا من أفرادها، بعد أن فسحت هذه البلد له المجال ليعبر عن نفسه، وتحقيق كيانه، وفرت له الأمان، الذي يمكنه من التفاعل الإيجابي مع محيطه. ولا يتأتى له ذلك في الأرض التي لفها الموت، وانزلق أفرادها نحو الهمجية، يرسم آدم حالة العدمية وتوالد العنف في بلاده، يقول: "عندما يغيب العقل يحل محله الجنون ثم العدمية. فيركض الإنسان الذي ماتت دولته، نحو الطائفية. عندما تتفكك هذه الأخيرة يلتفت نحو القبيلة. وإذا ما انهارت، وجد صفاءه في العائلة الكبيرة، التي عندما تغيب، يعود على نفسه، فيدخل إما في العزلة أو يصبح سجين البؤس والأنانية والنزعة الحيوانية. الإنسان كائن يبحث بلا توقف عن الأمان"[1].



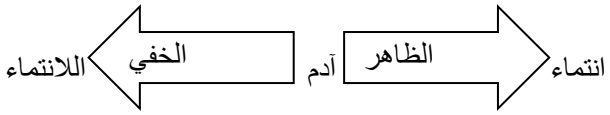
الشكل03: صراع بين وطن الأنا ووطن الآخر.

في حين تنغلق أبواب البلاد في وجه آدم، والانتفاع بكفاءته، تحتضنه أرض لم تصنعه، ولكنها تقدّر ما لديه، محققة له الأمان الذي يصبو إليه، تسخر إمكانياتها في خدمته، فاسحة له المجال كي يبرز معتمدا على كفاءته. ورد في الرواية: "آدم حبيبي. اتصلوا بك هذا الصباح أيضا. مخبرك ينتظرك. مؤمنون بك جدا. مساعدة والدك مهمة (مساعدك

[1] - واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير ، ص: 149.

والدك)، لكنك شيء آخر يا قلبي. ليس مهما إن خسرتني، لكن لا تخسر مستقبلك"[1]. هذا ما يجعل الذات تنغلق أمام من تنتمي إليهم وتنفتح للآخر، فتحتضن من يشعرها بالاهتمام والوجود، ويشعرها بالقيمة والتميز، فسح لها مجالا على الحياة، مما ينغرس في داخلها فكرة أن قيدها الذي يحدها عن الحركة والبروز هو الوطن.

إن الحياة المنفتحة والمتلونة التي تأتي بها وعود الهجرة، التي توحي بنماء الذات وازدهارها، ينسفها الاغتراب الذي يسكن مضمر الخطاب، ويتحول إلى نسق يدمر الذات، ويفرغها داخليا، يمزق وحدتها ويقطع كل روابطها بجذورها. يعرف أحمد أبو زيد الاغتراب بأنه" انسلاخ عن المجتمع والعزلة والانعزال عن التلاؤم والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة"[2]. تعجز الذات عن تحمل التحديات التي تعرض لها، بعد أن تبرد الدهشة ويخفت الضياء الذي يعمي البصر، فتنسحب شيئا فشيئا من فعاليات المجتمع، متقوقعة داخل نفسها، ترمي عن كاهلها مسؤوليتها اتجاهه. الأمر الذي ينتج انفصال الذات عن أرضها وهويتها، مما يوقعها في فخ الاغتراب الذي يجلب معه العديد من المشكلات النفسية، القلق والتوتر والتدني في تقدير الذات.



الشكل04: صراع الذات بين الظاهر والخفي

يظهر المخطط الصراع الداخلي الذي يجزئ آدم بين ظاهر منتمي واللانتماء مخفي؛ الذي يقدمه كذات غير متصالحة مع نفسها، التي تتغذى من نسق الاغتراب الذي يعتمل في مضمر الخطاب، ويحد من حركة الذات وفاعليتها، يقيدها داخليا، ويحكم بالفشل على سعيها للوجود. ينعكس الاغتراب على علاقة الذات مع نفسها؛ حيث تعجز عن مواجهة مخاوفها، فتمتهن الهروب في كل مشكلة تعرض لها، تجنبا للمواجهة. مما يطبع في داخلها

[1]- واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 119.
[2] - عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاختراق الاغتراب ،ص: 21

الخوف والارتباك والارتياب، وعدم الثقة في آرائها وأفكارها، لذا تعتمد على أفكار الآخر لخلق وعيها بالأشياء والمسميات. ورد في النص: "انظر يا آدم أمامك دوما. هناك نقطة عليك أن تتخيلها تسبقك وتجري بنفس مسافتك لكن لها أفضلية أنها قبلك دوما.(...) هي مرشدك وعليك في صراعك أن تؤمن بأنك يمكن أن تسبقها. لكن تظل دوما على نفس المسافة، بعيدة عنك. لأنك يوم تدركها، تخسر سباقك"[1].

فالفكرة التي تعيد هيكلة وعي الذات والجمع بين الشيء وضده؛ الوصول والتخلف، والفوز والخسارة؛ ففي الواقع والدلالة الصحية تفرح الذات بالفوز بالسباق عند الوصول، وتحزن بالخسارة عندما تتخلف. إلا أن التلاعب بالدلالات والمعاني تدخل الذات في ارتباك؛ حيث يصبح الفوز ليس في الوصل، بل الحفاظ على نقطة ثابتة تفصل آدم عن منافسه/ الآخر، والذي عده ملجأه في فترة ما والبقاء خلفه، هذا ما يعد فوزا، فبينما تنتشي ذاته بالفوز عند الوصول تصطدم بالخسارة، لذا يجب عليك أن تفرح بالخسارة وتحزن بالفوز. إن إظهار رد فعل مع إضمار نقيضها، تنسحب على تعاطيها مع مختلف القضايا التي تعرض لها، حيث يصبح هناك وجهين نقيضين للفعل نفسه، أحدهما تظهره والآخر تضمره.

إن التحايل الذي تعتمده الذات هروبا من المواجهة، يجعلها هشة ضعيفة في فرض منطقها ورؤيتها، مما يخلق في داخلها صراعا بين المخفي والمعلن، ذلك الصراع، يمنعها من الوصل وتحقيق السلام الداخلي. يقول آدم: "وحده الذئب يبحث عن حريته. يتأقلم مع كل الصعوبات. فيّ شيء يشبه الذئب. يمكنني أن أكتفي باللامكان"[2]. إن الاضطراب والشتات الذي يعتمل في داخل آدم، يجعله محتارا بين ما يريده حقيقة وما يجد نفسه ركض خلفه؛ كانت ذريعته الأولى، ودافعه للخروج من أرضه، أن يحقق للذات الوجود. إلا أن الحرية التي تعادل اللامنتمي، تومض داخله، تشكل عائقا لتحقيق ارتباطا حقيقيا له مع أي مكان، مهما كانت الإغراءات التي يقدمها، كالأمان وإبراز كفاءة الذات، وغيرها. إن

[1]- واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 265
[2] - المصدر نفسه، 149

"اللامكان" بالنسبة للذات يعادل اللانتماء، واللاوجود، فالذات لتحقق وجودها، يجب أن تكون في مكان قار يضمها، ويحقق لها الثبات والاستقرار.

استثمر ظاهر الخطاب في إبراز توق آدم المعلن للعودة إلى بلاده، والذي يؤكد أو يقدم فكرة أن الهجرة بالنسبة له مؤقتة. يقول: " كنا في جامعة بنسلفانيا وسعداء أن كل واحد منا عندما ينتهي يعود إلى أرضه، أنا إلى أرابيا بكل مآسيها وأحلامها وفقرها، وهي على اليابان، طوكيو"[1]، ظل شبح العودة يسكن آدم، لأنه يدرك في يقين نفسه أنه لا ينتمي إلى هذه الأرض رغم كل الأشياء التي قدمتها له.

إن استشعار ذلك الرابط الذي ينبغي أن يكون للذات لأجل أن تحس بالوجود الحقيقي، يصطدم مع نقيضه عندما يقف آدم على الذاكرة التي تحيله اعتباطا لتلك الصلة الماضوية التي بلورها تاريخ الذات ومرجعيتها وأفكارها وحتى أحلامها ومآسيها. فالجمع بين الشيء ونقيضه يلغي أحدهم حتما؛ فببروز الأسود يتلاشى الأبيض، وبحلول الظلام ينسحب الضوء والنهار، وكذا السعادة التي يبديها آدم بعودته إلى وطنه يكسرها صورة هذه الأرض بالنسبة له، أو تصوره عنها الذي يخزن في ذاكرته وفكره المرتبط بالدمار والمآسي، والذي يبطن رفض العودة للوطن. يقول آدم: "وأنا حبي ذاكرة تقاوم الموت في الوقت الذي أتمنى فيه قتلها"[2]

إن النزاع بين الظاهر والخفي يدفع نسق اللاانتماء إلى سطح الخطاب؛ الذي يعتمل في داخل آدم وفي مضمر الخطاب على حد سواء، الذي كبل الذات، وتركها معلقة، ومنعها من الوصول إلى إقامة مصالحة مع نفسها. الذي حكم عليها أن تظل منشطرة بين ما تظهره وما تخفيه، أو ما يظهره الخطاب وما يضمره، فيوقع الذات فريسة الحيرة، والتشتت، الذي تصبح سما دالة على الذات العربية. فآدم الذي تسكنه الحرية واللامكان، هو نفسه يعود ليتطلع إلى الإحساس بالثبات والانتماء إلى المكان. يقول: "آدم المنفي خارج

[1] - واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 140
[2] - المصدر نفسه، ص: 43

حيطان أمه، وما عندوش اللي يهتم به"[1]. إن الأم والوطن يحملان خاصية مشتركة؛ حيث يكون رحمها مهدا للطفل، وبعد ولادته تتلقفه الأرض، التي تحتويه وتحمله بعدها، إلى أن يعود إلى رحمها/ الدفن.

إن الأم/ الأرض، تنشأ رابطا مع الابن يستحيل قطعه، وإن بدا أن الحبل السري فصلهما ظاهريا، إلا أنه يوصلهما بعلاقة أكثر عمقا، صلة غير مرأيه، إنها صلة روحية. يظهر آدم أنه مدرك لهذه الحقيقة، حيث يعلن أنه لا مكان يأويه، ويحقق انتماءه إذا ما قطع الرابط مع أمه ونفي من أرضه. إلا أن الهاجس الذي يسكنه يبقيه في التيه الأبدي، دون مكان يضمه، إنه تيهه الذي أوقع نفسه فيه، الذي يعيده دوما إلى الضياع واللاانتماء. يقول أدم: "نحن في زمن شديد القسوة والخوف. أنا نفسي لا أعرف أية وجهة أسلك؟"[2] .

إن ظاهرة التناقض التي تكون العالم الداخلي للأنا تنتج ذات هشة، مما يجعلها تحمل عوامل تدميرها داخلها؛ فالصراع بين الظاهر والخفي، وعدم مصالحة الذات مع نفسها، وكذا الجمع بين الشيء وضدها، يدمر البناء النفسي للذات. ورد في الرواية: " بدا كأنه ميت أو يموت. لا قوة بقيت فيه. اقتربت منه ذئاب براري الشمال.(...) أحاطت به وهي تستعد للهجمة القوية التي تشل حركته وتحوله إلى طعام سائغ.(...) لم يصدق أنه هو"[3]. إن آدم حمل بذور فنائه داخله؛ فبعد أن فر من الموت الذي أحاط بالذات وهدد وجوده في بلده، صنعه بيده في بلاد الآخر، ليذيقه لأبناء جلدته وأرضه. ووضع نهاية الطريق الذي سارته في أمل أن تحقق الحضور. معبرا عن الإفلاس الداخلي للذات، مصورا حالة الوطن وضياع الانتماء وتفكك الذات وغياب الهوية الجامعة.

[1]- واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 373.
[2] - المصدر نفسه، ص: 363
[3]- المصدر نفسه، ص: 457.

تمسك آدم بجذوره، ويقاوم حتى لا تنفرط هويته، غير أن نسق العجز الذي يسكن مضمر الخطاب، يشكل سلطة تترك آدم عالقا بين أنصاف الأشياء؛ في الهجرة بين الرفض والقبول، والأرض بين الانتماء واللاانتماء، والنزاع بين الشر والخير. اخترع آدم قنبلة الجيب، التي ظاهرها حماية الضعيف بينما تسببت في تدمير آرابيا. ورد في الرواية: " قبل أن تفرغ شحنة الموت على المركز المحدد، وقد تنحرف القنبلة عن مركز التنفيذ بأمتار كثيرة وأحيانا كيلومترات، لا يعني فيها الإنسان الشيء الكثير. ولا يهم إذا كان من وراء هذا الانحراف الآلاف من ضحايا الصدفة"[1]. لقد منعه عجزه من تحديد موقف واضح، والالتزام بجهة معينة/ الظالم أو المظلوم.

فتحول آدم عن ذاته نحو الآخر، وعن أرضه إلى أرض الآخر، فأصبح يده في تدمير عالمه وأرضه؛ إنه الشخص نفسه الذي فر من أرض، كانت القوة والدمار هو من يحكمها، خوفا من أن يطاله أو أن يكون له دور فيه. كما قال له أبوه: " الجهلة جعلوا من هذه الأرض مرتعا للضباع والوحوش الضارية، يتقاتلون على تراب ليس لأحد منهم. يتقاسمونه، ثم يفتتونه، ثم يحرقونه. وأنت لست وحشا"[2]. وهذا كان دافعه للخروج، إلا أن انتماءه إلى عالم لا يُعلي سوى القبح ولا يسود فيه إلا الشر، سيترك أثره عليه ويصبغها بصبغته، إن الدمار الذي طال آربيا، هي جزيرة آدم الذي وضع نهاية آخر عربي.

يمارس واسيني نقدا لاذعا لثوابت الأنا، بالرغم من أنه يرسم في ظاهر الخطاب لوحة للعالم المظلم الذي لا يحكمه إلا الشر، ولا يعلي سوى القبح، ينقل بأمانة ولا محاباة اختلال الميزان العالمي، والظلم الذي يطال الأضعف، غير أن ذلك لا يمنعه من رؤية بعض الجوانب الإيجابية فيها. وأما عند عرض التهديدات التي تطال الذات في أرضها ومنشئها، يرسم لوحة سوداوية مغلقة على الموت التي ينبعث من كل جهاتها ونواحيها، دون بقعة ضوء واحدة. يقول آدم: "في آرابيا أيضا حروب طاحنة مزقتها وقتلتها. بدأت بتمزق محدود، إثني، أو قبلي، أو عرقي أو لغوي قبل أن يتحول إلى حرب عبثية بلا نهاية. داخل

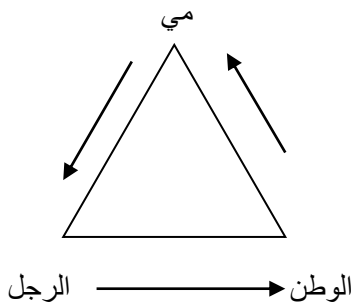
[1] - واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 330
[2]- المصدر نفسه، ص: 120.

هيكل آرابيا، هناك آرابيات، شيعة وسنة. دروز، وأرمن وأكراد وأمازيغ، لم يعترف لهم بأي حق، الباقي يقفون على أرض هشة. الفرق بين آرابيا والعالم الآخر، هي أن الثاني على الرغم من العنف هناك إصغاء لحل المعطلات. لكن آرابيا لم تمنح فرصة تأمل وضعها بسبب جنون حكامها وأطماعهم وإخفاقاتهم. كلما زادت الحروب كثافة، والفقر توغلا، أصبح التفكك سريعا وكبيرا، ومن الصعب التحكم فيه"[1]. يتسرب نسق العجز من وعيه ليسكن عمق الخطاب، ليعود ذلك النسق المضمر ليكبل الذات العربية، ويحكم مسعاها باللاجدوى، إنه يغرق الذات في المشكلة ويغلقها عن العثور عن حل للحفاظ على وجودها.

أما رواية ليالي ايزيس كوبيا، فإنها تبحر على ضفاف آلام أنثى، وذاكرة مثقلة بالخيبات والخسارات، لذا لم يكن الوطن بالنسبة لها ذلك الحيز المكاني، ولا الأصل الذي تتكئ عليه في مخاطبتها للعالم الأوسع. لقد خرجت الأرض عن دلالتها المادية إلى الأثر المعنوي الذي تتركه على الذات. ورد في الرواية: "أقسى شيء يشعر به المرء هو أن يرى المدينة التي دافع عنها باستماتة، غير مكترثة بما كان يحدث له"[2].

ويرتقي الإنسان من المعرفة السطحية إلى مرحلة الترميز عبر الاستخدام اللغوي، حيث تخرج الأشياء عن دلالتها السطحية والمباشرة فتغدو المدينة مجتمعا، والوطن حضنا، والجسد رمزا والنواة الأولى التي يجسد محيطه حدود الوطن التي تبذر فيه الأنا. ورد في الرواية: "اختارت أن تموت في الأرض التي اختارها لها والدها"[3]. لذا مثل الأب بالنسبة لها الأمان والملجأ، ومرجعها الذي يحدد لها مفهوم الأشياء، والذي انعكس على علاقتها بالرجال في محيطها، الذي يتغذى من ذلك الرابط الأول الذي أنشأته مع الأب، الذي يحدد أبعاد الوطن ومعالمه يتجاوز حدود المكان والزمان ويتعانق بالرجل، الذي يشعرها بالأمان الذي هو المطلب الأول بالنسبة للأنثى/ مي.

[1] - واسيني الاعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 148
[2] - واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 52.
[3] - المصدر نفسه، ص:14.



الشكل05: تحول الذات الأنثوية عن الانتماء للأرض إلى الرجل.

إن ما يحدد انتماء لذات الأنثى/مي، هو ما يحقق لها عنصر الحماية ويشعرها بالأمان، لذا تجسد الوطن في الرجل، فهو الحضن الذي يحقق لها الاستقرار النفسي والعاطفي، ويشعرها بالثبات، وينعكس على ملامح الانتماء التي ترتسم داخلها، من خلال معانقتها للأب الذي رسمت من خلاله أول ملامح الوطن الذي ركنت إلى ظله وجناحه، تنمو في رحابه غير عابئة بصراع الكينونة التي تدور خارجه، أنها موجودة عبره وفيه.

تقول مي: " ليس سهلا أن تفقد من تحب، لكن أن تفقد أبا، شكل عالمك، وحياتك، وأقدس أسرارك، فكارثة. (...). عندما يخونك الجميع والأقدار الصعبة، تتكئ عليك، أو تنام على صدرك. تصرف والدي لم يتغير أبدا. ظل هو من طفولتي في الناصرة أو شبابي في شحتول أو القاهرة. كنت مدللته وحبيبته ونوره كما كان يقول لي دائما"[1]. لقد خلقت مي لنفسها انتماء مغاير، حيث تأخذ أرضها معها حيث ما ذهبت أو أي أرض حطت على ترابها، إنها وفية لانتمائها الأول الأب الذي شكل العالم بالنسبة لها، وغيابه أوقعها في التشتت والحيرة والضياع. تقول مي: "الذين كنت أحبهم ذهبوا (...) فجأة تحول العالم الذي كنت فيه إلى أدغال أمازونية بلا حدود. لا شيء فيها سوى الظلام والحيوانات المفترسة"[2]؛ حيث وجدت نفسها فارغة من الداخل لا سند ولا حضن يضمها. بعده ظلت عارية مكشوفة أمام أنظار الآخر.

[1] - واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 70
[2] - المصدر نفسه، ص: 45.

فشعور الفقد الذي تشاكل بالوطن، عمق في داخل مي الشعور بالوحدة، وفك روابط انتماءها. الأمر الذي أوقعها في شرك الاغتراب؛ فتح لها أبواب على عدم الاستقرار والخوف، تقول مي: "لقد مات أبي وأنا جوعانة إلى حنانه، (...) لحقه جبران، حبيبي وأخي الذي يعرف جراحاتي التي لم يلمسها حتى الأقربون. (...). ثم ختمت درب الآلام بفقدان الأم، كانت كلي وقلبي، فشعرتُني فجأة مرمية في فراغ بلا حدود. كانت حائطي الأخير الذي بقي واقفا، ربما لأني اتكأت عليه كثيرا، هو ما جعله ينهار بسرعة"[1]؛إن حاجة مي الدائمة لشخص يسندها ويحتويها، جعلها تتنقل من حضن إلى حضن بحثا عن انتمائها، الذي جعلها تنمو هشة لا تملك الوقوف وحدها مرتكزة على نفسها. لقد شكلت الروابط التي أقامتها مي مع من هم في محيطها، سبب في انهيارها؛ حيث جعلها في مأزق مع نفسها، عاجزة عن تحقيق اتصال دائم أو انتماء بحكم أن البشر محكمون بالفناء، مما أكسبها هشاشة.

ثم إن إقامة انتماء يستند على العاطفة وعلى ذات زائلة تعود على الذات بسلبية، حيث تحكمها بالهشاشة الدائمة، التي يطفو من عمق الذات ومضمر الخطاب فيكبل الأنثى عن تحقيق انتماء دائما ورابط قوي يمكنها من الوقوف صلبة أمام تقلبات الحياة؛ فهي الباحثة دوما على من يشبع ويسد حاجتها العاطفية وإحساس بالانتماء. لذا تأثير الغربة على الذات الأنثوية يشبه حالة الحزن الذي تغرق فيه نتيجة فقدان شخص قريب عاطفيا، الذي أسست حياتها على وجوده حولها وفي تفاصيل حياتها. إن ذلك الرفض الداخلي لتقبل حياة من دونه، يورث الذات الشعور بالقلق والتوتر، والأفكار السوداوية، رافضة الانخراط في عالم جاف. مما جعلها تفقد روابطها مع الحياة. تقول مي: "بدأت تنتابني الرغبة في الانتحار(...) وبدأت هشاشتي تتسع حتى تحولت إلى خطر علي. بدأت أخاف من الموت الذي لم يكن يعني لي الشيء الكثير"[2]. دفعتها حياتها المتعلقة على أرض الآخر جعلها تقتل نفسها بنفسها.

[1] - واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 71.
[2] - المصدر نفسه، ص: 49

إن الفقد المتتالي الذي تعرضت له مي، بدأ من الأب الذي كان مبعث الأمان عندها، جعلها، تقع في ارتباك، إن حاجتها الملحة لإشباع حاجتها بالأمان، جعلها تقع بين يدي أول حضن أوهمها بالأمان والحماية، وكان سبيلها لإعادة شعورها بالانتماء. تقول مي: "كيف جعلني أوقع على التوكيل الذي يسمح له بتسيير كل ممتلكاتي؟ أين كنتُ؟ (...) أهو الحب الأعمى الذي سكنني بقوة؟ أم الحاجة الماسة إلى حائط أتكئ عليه. بعدما سقطت كل حيطاني، وجدتني عارية من كل شيء؟ مجرد قطعة لحم مرمية في نقطة ما، غير مرئية، من الكرة الأرضية"[1]. إن حاجة مي الدائمة لأحد ما بجانبها، أو شخص ما يحسسها بالوجود عبره وفيه؛ جعلها تترامى بحثا عمن يملأ عليها خواء الروح، ويسكت الخوف الذي صح داخلها بعد أن فقدت من تحبهم تباعا، الذي جعلها تقف أمام " جوزيف" حبيبها دون حماية، ولا قدرة على الدفاع على نفسها وحقوقها أمامه، فقد منحته العاطفة الوهمية التي أحاطها بها حصانة.

إن هذا الضعف هو الذي جعل للرجل/ جوزيف، يمارس عليها سطوته، الذي أوقع مي في الانزلاقات المتتالية، بعد استنادها على حائط ضعيف وهش أنهار بها وعليها. تقول مي: "بعض الأرواح تسحبنا بالقوة إما نحو عمق المكان، أو ترمينا خارجه"[2]. فمي هي من تنازلت عن نفسها /جوزيف بعد أن أوصلت له إحساس أنه لا وجود لها ولا أرضا تحويها من دونه، والإقرار بضعفها وإبرازه للعيان. إن تعلق الأنثى بإحساس الانتماء الذي يمنحه لها الطرف الآخر، وغطى على إحساسها بالفقد، والذي مهما تغيرت ذريعته إلا أنه في مجمله يكون تأثيره عليها واحد هو الانكسار الذي يسومها بالحيرة والاضطراب، ويغرقها في إحساس عدم كفاية نفسها بنفسها. تقول مي: "شيء قوي قذف بي بعيدا في فراغات الكون حيث تفقد الأشياء أشكالها وجاذبيتها. كلما مددت يدي صوبها، عادت بفراغ لا لون له إلا لون خيبتي ويأسي"[3].

---

[1] - واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 42.
[2]- المصدر نفسه، ص: 43 .
[3] - المصدر نفسه، ص: 43.

تعيش مي حالة الاغتراب المزدوج؛ حيث تكون فاقدة للارتباط بالأرض، بالإضافة إلى استحالة إقامة انتماء دائم مع الذوات التي تحكمها الطبيعة البشرية إما بالموت أو الخذلان، فهو كفيل بأن يدمر عالمها وأرضها ويفقدها الثقة في معانقة نفسها. الذي حكمها أن تظل روحا ضائعة، منبع إحساسها الاستقرار لا يكون إلا بواسطة الرجل، ومن دونه فهي ورقة لا شجرة تربطها بالأرض ولا أرض تحويها. صحت مي في آخر المطاف، بعد أن رأت خساراتها، على حقيقة أن الانتماء الحقيقي لا يكون وثيقا إلا إذا ارتبط بالأرض. تقول مي: "أستعيد بيروت التي ضاعت مني منذ سنة"[1].

إن الانطلاق لتأسيس حياة على أنقاض حياة غير مكتملة وذات غير متصالحة مع نفسها، يزعزع سكونها ويحرمها الاستقرار، يحكم مسعاها بالفشل. ولا فرق في ذلك بين ياسين في " شرفات بحر الشمال"، وآدم في " حكاية عربي الأخير" أو مي في "ليالي إيزيس كوبيا". فما يحقق وجود الإنسان هو مدى ارتباطه بالأرض، ومصالحته مع المحيط الذي شكله وبالذوات التي تشاركه ذلك كله، وإدراك ماهيته، وصلته بأرضه ومجتمعه الذي يحدد وجوده من عدمه. فعندما يرفضهما وينسلخ منهما، ويفقد ولاءه لها، تتمزق "أناه". يصبح ذاتا بلا هوية. فعلاقة الانتماء بالاغتراب هي علاقة ضدية؛ بظهور أحدهما يغيب الآخر، وتتبين ماهيتهما، ففي حين يعطي الأول/الانتماء، الوجه الإيجابي، ينغلق الاغتراب على الجانب السلبي، الذي يوقع الذات في مأزق الوجود.

[1] - واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 147.

ثالثا- الذات المقنعة وتمويه القارئ:

تتعدد مضامين المتن الروائي وتتنوع، تبعا لعالم الكاتب ومخياله، يسلط الضوء على الحياة وتقلباتها، بلمحة جمالية، مؤثرة؛ مقيما نوعا من التواصل بينه وبين المتلقي. يتموقع المتلقي في مركز الخطاب، من كونه هو المستقبل له والمخول بعملية القراءة، ومن دونه تموت الرسالة، فالخطاب " هو عبارة عن نص أو رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبل، تسعى إلى إقامة نوع من التواصل بينهما "[1]. إذا ليحقق الخطاب[2] نجاعته وهدفه لابد له من قطبين: مرسل/ كاتب، ومستقبل / متلقي، ورسالة أو نص، لتحقيق التواصل لابد أن يحمل الخطاب نوعا من الإغراء، محققا التواصل عبر تأثيره/ تفاعل جمالي، وكذا استثمار دهاء وإبداع الكاتب لاستجلاب انتباه المتلقي وإحضاره إلى مضمار الخطاب ليكون شريكا ابداعيا ويضمن استمراريته.

يرتكز الخطاب عند واسيني على إثارة المسكوت عنه، وإبراز الثيمات القابعة في أغوار النفس الإنسانية، والتي يصعب على المتلقي التطرق إليها، دون مقاصصة أخلاقية، أو دينية، أو اجتماعية، يقدم نفسه كونه لسان وفكر المتلقي، أو الفرد العاجز عن لمس خبايا النفس. يثير الموضوعات التي تحمل همومه، وحروبه مع نفسه والمحيط، مما يعطي خطابه الصبغة الإنسانية أو بعدا إنسانيا، والتي تعتبر الدعامة الأولى التي يتكئ عليها واسيني ليرفع نصه. يقدم ظاهر الخطاب في رواية: ليالي إيزيس كوبيا وشرفات بحر الشمال، وحكاية العربي الأخير، نقدا لاذعا للمحرمات الثلاث: الدين والسياسة والجنس، معتمدا زعزعة بنائها داخل المتلقي، وإعادة إعماها برؤية حداثية ومنفتحة على الشيء وضده، تاركا له مساحة لمواجهة مخاوفه الداخلية ومناقشة الطابوهات بصوت مرتفع.

---

[1]- أسماء معيكل، نظرية التواصل في الحطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 22.

[2]- الخطاب: بوصفه مصطلحا معرفيا فلسفيا معاصرا ولد مع تفكير فوكو من خلال أطوار ثلاثة، أولا: الجنون والحضارة (1960)، ثانيا: نظام الأشياء (1966)، ثالثا: المعاقبة والانضباط (1975) ثم ثلاثية تاريخ الجني (1976) في هذه الأعمال تحولت الشفاهية العلمية والمدونات النصية إلى خطابات حيوية في المجتمعات الغربية، تربط بين مفهوم الذاتية الجنسية من جهة، وظاهرة الجنون من جهة أخرى بقمع المؤسسة الرسمية، ولم يتحول مصطلح الخطاب في البيئة العربية إلى تيمة هيمنته في الدرس النقدي إلا بعد ترحيله من بيئته التي أشبعته درسا وتحليلا. (ينظر) كتاب: د. محمد سالم سعد الله، أنسنة النص – مسارات معرفية معاصرة -، عالم الكتب الحديثة إربد – الأردن، ط1: 2007، ص: 60.

منفلت من سلطة المؤلف المزدوج الذي يشكل شرطة أخلاقية ودينية واجتماعية تمنعه من الولوج إلى المحظورات.

إن الشراكة في إنتاج الخطاب بين الكاتب والمتلقي، تكون من خلال اتفاقية ضمنية؛ بترك مساحة الفراغات وحرية اللعب داخله، باستبعاد الكاتب نفسه عن الحضور داخل النص، ليترك للقارئ حرية التأويل، وإنتاج المعنى على ضوء مكتسباته، دون موجه نحو فكرة أو قراءة معينة. مما يوحي باستقلاليته، المنبثقة من استقلالية الذوات داخل الخطاب، وحريتها في التفكير والفعل. غير أن الخطاب: " باعتباره مقول الكاتب – أو أقاويله – بتعبير الفلاسفة العرب القدماء – هو بناء من الأفكار... يحمل وجهة نظر"[1]. إن استقلالية الذوات داخل الخطاب التي توحي بأنها محايدة، وتعبر عن رأيها الخاص بدون محرك، غير حقيقي؛ حيث يتخمر وعي الذوات في أفكار الكاتب، ووعيه، وعالمه، مقدمة رؤيته في موضوع معين، والذي يصب فيه من مذهبه وتوجهه، ونظرته للحياة في مختلف القضايا، مهما حاول الكاتب إيهام المتلقي بغير ذلك.

يعد موضوع الدين من أبرز المحظورات التي يتبارى الكتاب في طرقها، وتقليبها على مختلف الجهات، لما يكتسيه من قداسة عند المتلقي، والذي تكفي لاستجلابه نحو الخطاب؛ بإحداث صدمة لديه من خلال عرضه بطريقة تستفز اعتقاده، والصورة التي يحملها داخله له. يعمد تفكيك بناه، واستجلاب جوانبه الغيبية المتعالية للمساءلة، يتشاكل مع عدة روافد ثقافية واجتماعية؛ العادات والتقاليد والخرافات، وغيرها.

مما يجعل طرح تيمة الدين في الخطاب الروائي مهمة شائكة؛ حيث يجد القارئ نفسه داخل الخطاب يسير على حافة أو خيط يتأرجح به بين الديني وللا دين. يشحذ واسيني مختلف الرموز والمعالم الدينية، والممارسات الدينية ليرسم عبره ملامح دين معين؛ المكان بواسطة الكنيسة/ المسجد، والأشخاص عبر الراهبة/ الولي أو الإمام، والكتاب الإنجيل/

[1]- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر -دراسة تحليلية نقدية-، ص: 10

القرآن، والرموز الصليب/ اللحية، هذه الثنائيات التي توجه المتلقي نحو دينين الإسلام والمسيحية.

يوجه واسيني نظر المتلقي في رواية " ليالي ايزس كوبيا "، إلى الدين المسيحي وتأثيره على المجتمع؛ يلعب الاعتقاد الديني دورا بارزا في البناء الفكري لأفراده، والذي يعكسه الأنظمة الاجتماعية، على رأسها الأسرة والقوانين والضوابط التي تغرسها في أبنائها، لضمان فهم لإيمانهم بصورة صحيحة، وغرس فيهم التربية المسيحية الصالحة التي تعتبر أساسية لضمان استمرار القيم الدينية عبر الأجيال. تقول مي وهي تعود بذاكرتها إلى سنواتها الأولى، وطفولتها:" والدي وهو يبتعد بي من أرض فلسطين باتجاه بيروت، لم يفكر في شيء بديل، سوى في وضعي في داخلية مدرسة الراهبات الزيارة في عينطورة. كان يدرك جيدا أنه كان يحاصر قلبي بالمعادن الخشنة، ولغة الموت والاستغفار الدائم. وبدلا أن يضعوا في جسدي نورا سخيا، منحه مساحة إضافية من الموت والظلمة القاسية، لم أكن في حاجة لها لأستقيم وأقي نفسي من مزالق الأخلاق"[1]؟

يوقف الكاتب المتلقي وجها لوجه أمام ركائزه، أو الأساس الذي تقوم عليه أفكاره وعقائده، أولها الأهل ثم الدين؛ ويمثل الأهل المرجعية للطفل وأول البوابات المنفتحة على عالم أوسع، يمثل نافذة ينظر الطفل عبرها، على المختلف والاستكشاف التي تضيف إلى معارفه وتساهم في بنائه نفسيا وفكريا، وأول ما يتلقاه من مصدر أمانه الأول الممنوع والمسموح. يضع المجتمع تبعا لذلك قيود، لفرض قيم الاستقامة على أفراده، لأجل بناء مجتمع متماسك بعيد على القيم السلبية، يدعو إلى الفضيلة، وخاصة الأنثى باعتبارها مصدر النقاء والطهر. مما يمنح الدين سطوة على تكوين الأبناء بدءا من المجتمع، وصولا إلى الأسرة.

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزس كوبيا، ص: 88.

غير أن هذا المظهر الذي يرسمه ظاهر الخطاب للدين ودوره في إرساء الفضيلة يخفي قيما سلبية، حيث يتسلل نسق الرذيلة من عمق الخطاب، ويبث في وعي المتلقي فكرة الرفض للالتزام بالقواعد التي يضعها الأهل والتي تقزم من حرية الأفراد، وخاصة الأنثى، التي يعمل على كبت حريتها، ويفرض عليهم التعالي على إنسانيتهم، التي تكفل حق الخطأ والامتزاج مع أهواء النفس ورغباتها.

يقدم الدين المسيحي مريم العذراء نموذجا للأنثى؛ فارضا عليها أن تشيد معمار عالمها الداخلي على مثالها، وأن تستعلي بجسدها على الواقع، المحاط بالرذيلة، عمل الدين تبعا لذلك بحصر الأنثى في صورة النقاء والطهر. تعود "مي زيادة" الكاتبة والمثقفة، لتماسها الأول مع الدين مقدمة نقدا لخيارات الأب الذي تشرب توجيهات وأفكار الدين المسيحي، ودفعه خوفه على ابنته أن يسجن جسدها، داخل الدير. تقول: "قال أبي وهو ينظر إلى عيني الحائرتين أنت بأحلى داخلية. الدراسة والأمان والاستقامة. معك حق يابا. بس شو الاستقامة أنا مستقيمة. أنت مستقيمة، ولكنك لست عذراء. أريدك أن تكبري في حبها وظلها. [1]"

إن الاستعلاء على الهو ومحاولة الارتقاء بالذات نحو المثالية، أي الأنا الأعلى[2]، عن حمائية الواقع -مهما كانت هذه الدعوة في الظاهر تدعو لخير الأنثى وأمانها- إلا أنه ينافي الواقع. إنه يوقف المتلقي أمام تصور للأنثى على مثال يستحيل أن تماثله؛ من كونها مخلوق دنيوي، والخطأ صفة إنسانية، تحكم طريقها لأجل اكتساب المهارات والتعلم. تصرح مي بهذه الحقيقة التي تعتمل في داخلها. تقول: " ما في حدا يابا يمكن يشبه العذراء، كوني فقط بالشكل الذي يرضيك ويرضيني، ويرضي أمك بالخصوص. سأكون يابا

[1] - واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 88.

[2] - الأنا الأعلى هو ذلك الأثر الذي يبقى من الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل معتمدا على والديه وخاضعا لأوامرهما ونواهيهما. ويقوم الأنا عادة بتقمص شخصية الوالدين ومن يشبههما من المدرسين والمربين، وبذلك تتحول سلطة هؤلاء الأشخاص الخارجية إلى سلطة نفسية داخلية في نفس الطفل تأخذ تراقبه، وتصدر إليه الأوامر، وتنتقده، وتهدده بالعقاب. ويطلق فرويد على هذه القوة النفسية ((الأنا الأعلى) SUPER-EGO، أو الأنا المثاليkوهو ما يعرف بالضمير. ويمثل الأنا الأعلى ما هو سام في الطبيعة الإنسانية. (ينظر): سيجمند فرويد، الأنا والهو، (تر): محمد عثمان نجاتي، دار الشروق بيروت، ط4، 1402هـ/1982، ص: 17.

بمشيئته. في النهاية لم أكن إلا أنا. كنت أتمنى أن أقول له من كل قلبي. أتركني يابا على سجيتي الأولى، فقد ولدت حرة، على تربة حرة، وتأكد أنى لن أختار إلا الحياة. الحياة وحدها بكل حقائقها وأوهامها، كانت رهاني وحبي الأوحد."[1] ينغرس داخل المتلقي وخاصة الأنثى رفضا داخليا من تصور كونها إنسانة دون خطيئة، والذي يعادل عندها أن تكون دون حياة، والذي ينسحب على رفض الدين الذي يقدم نظرة فريدة تظهر قيمة المرأة كمخلوق على صورة الله، متعالية على الخطأ.

إن القيد الذي يصوره ظاهر الخطاب هو قيد غير مرئي حيث يمتد ليكبل داخل الفرد ويمنعه حتى وهو يبصر تأثره على خيارات الفرد إلا أنه لا يستطيع الانفلات منه، فهو شديد الإحكام. حاولت مي الانفلات من حبائله واختلطت بالمجتمع الذكوري وتوسيع أفاقها، إلا أن داخلها يعيدها دوما بين أسوار الكنيسة في عينطورة؛ تقول مي:" لقد اعتاد الناس عيشة الأقفاص منذ الحداثة فإذا ما وجدوا نفوسهم فجأة في الهواء الطلق لا يجرؤون على تحريك أجنحتهم، ويخافون الاصطدام بالصخور إذا هم حلقوا في الفضاء الوسيع".[2] يمتد ذلك القيد الذي يكبل مي إلى المتلقي ليثبته ويحده عن الحركة، ويعمر دون وعي منه على رفضه ليمتد النسق المضمر المثقل بالرفض ورغبة في الانعتاق منه.

هذا القيد الذي يلمح له ظاهر الخطاب، هو التربية والمجتمع والثقافة والدين، هذه الثوابت التي نحتت داخل الفرد وكبلته عن مواكبة الحراك الدائر في الفكر الإنساني، الذي يحمل قيم مناقضة، في جوهره يكفر بكل الثوابت، ويرفض المرجعيات. إن نسق التحرر يحكم مضمر الخطاب ويقدم فكرة الانفتاح التام وتمزيق كل الركائز والثوابت، هذه الفكرة تمكنت من مي مما حكمها أن تظل ممزقة بين النقيضين الالتزام واللاالتزام، بين ظاهر الخطاب الذي يقدم لها الصورة الخارجية والمرجعية والتربية والمحيط الذي تشربت منه أفكارها، وبين المضمر الذي يخزن فيه فكر المناقض/ الآخر، والانفلات من كل الثوابت والمرجعية والقيم والتي يلخصها في التحرر.

---

[1] - واسيني الأعرج، ليالي إيزس كوبيا، ص: 88.
[2]- المصدر نفسه، ص: 145.

يوجه الكاتب نظر المتلقي نحو رؤية الآباء لمفهوم التربية الصالحة، واختياراتهم لما يصلح لهم؛ والتي تعتمد على التنشئة وفق التعاليم الدينية/ المسيحية، التي تعد في اعتقادهم مصدر الأمن، ومساحة تحمي أبناءهم فيها من الحياة المشحونة بالرذائل والإغراءات. لذا يفرون بهم نحو الكنسية بيت الله، التي تعتبر مصدر الخير المطلق -في اعتقادهم-، والتي تتولى مسؤولية تنشئتهم، وتعليمهم القيم الروحية والسلوكيات الصحيحة. إن هذه الفكرة التي تستولي على ظاهر الخطاب، والتي تقدم صورة متصالحة مع الدين ينسخها الباطن؛ حيث يطفو النسق المضمر المحمل بفكرة المراقبة المزدوجة من طرف الآباء والدين معا، مما يشكلان ضغطا على الأبناء، ويعملان على تكبيل حريتهم، مما ينشأ في داخلهم رفضا مبطنا لهذه الوصاية الأبوية والدينية جملة.

يفتح الكاتب بابا على مساءلة الأبناء ومنه المتلقي، لاختيارات أباءهم، مشككا فيها، محطما لتلك الثقة التي يقيمها الفرد مع ذويه؛ تقول مي: "مريمتك أنا يا الله، فلماذا تخليت عني؟"[1]. استشعرت مي التخلي، من قبل الجهة التي قدمها الأهل بيقين، وغرسها في أبنائهم إنها الحامي والملجأ والركن الذي لا يخذل أبدا. مما يدخل المتلقي في رفض حالة شك والذي يتبعه الرفض لكل ما تلقاه، وكسر الثقة بينه وبين والديه ثم دينه، كما أن الكاتب ينسف فكرة الانتماء الديني من خلال أكثر من يؤمن به وينتمي إليه؛ حيث يقدم نموذجا للفرد المنتمي انتماء تاما له، مصورا عقده، والفرص الضائعة بسبب الانتماء إلى ثوابته، والقيد الذي يضرب على خياراته في الحياة. مثلت مي بذلك نموذجا للمرأة التي تخرج من بين أحضان الكنيسة ، والتي لا تقدم في كل زوايا الخطاب سوى الوجه السلبي لها.

ولا يختلف الأمر كثيرا عند الانتقال إلى رواية "شرفات بحر الشمال" حيث أوقف المتلقي أمام منظومته القيمية التي تقوم بالأساس على الدين الإسلامي وتعاليمه، من خلال تقديم شخصيات تمثل اضطرابا في الهوية التي من أبرز مقوماتها الدين راسمة ذلك الانقسام الذي ساد المجتمع الجزائري بعيد الاستقلال، ورد في الرواية: " لقد مشى في جنازتك،

[1]- واسيني الاعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 33.

رفاقك الذين قتلوك؟ اخرجوا المناديل وبكوك، بل منهم من ضرب أسه على الحائط لفقدانك حتى سال الدم... والله ما يحشموش. يحفرون قبرك ثم يسبقون أهلك إلى البكاء...هم أصحاب الاستقلال. وهم من يتحمل تبعات الخراب اللاحقة"[1].

اعتمد ظاهر الخطاب مبدأ التشكيك في كل الثوابت والمفاهيم التي تجذرت في نفس الفرد من مثل الوطن والاستقلال ستنسحب على تركيبة الفرد الجزائري الذي تعبأ بالشك في كل ما حوله وعلى رأسه الدين، والذي يعمل على تفكيك البنى القيمية والاجتماعية، للمجتمع ككل. يوجه ظاهر الخطاب المتلقي إلى الرؤية الخاطئة للدين وللفكر الإسلامي من خلال توجيه النقد ظاهريا إلى الأشخاص الذي يتكلمون باسمه، ويستمدون السلطة منه لأجل تبرير أفعالهم، مما يحول فكرة الدين نفسه كونه وسيلة لتحسين حياة الناس إلى عامل مباشر لغرس الأفكار التدميرية.

قدم واسيني فكرة إعادة ترتيب لكل ما يحيط بالإنسان ونفض الغبار على العقل، بتقديم مساءلة شاملة لكل المعتقدات والمرجعيات والقيم، فلم يفرق بين الدين الإسلامي حقيقة وبين الممارسات التي ترسخت في المجتمع الجزائري من خلال الجهل، الذي غرسه المستعمر فيه على مدار قرن واثنان وثلاثون سنة، والذي عمد إلى خلخلة النسيج النفسي والفكري والعقدي للمجتمع الجزائري وجعله مجتمعا مفككا سهل الانقياد غير القادر على مجابهة الأفكار وغربلتها، بل يقابلها باستسلام كلي.

وجه الكاتب نظر المتلقي نحو تلك الذوات التي تلبست الدين، وأخذت شرعية الفعل من انتسابها له، متسترة خلفه، والذي جعل أصناف من الناس يتصدرون المشهد الديني في المجتمع الجزائري، وتعميق فكرة الولي والفقيه، الذي لا يُقبل نقدها، أو إعادة النظر في آرائهم، ورد في الرواية: "يا وليدي الله يكثر خيره، قام باللي وصى به الله

[1] -واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 203/202

والرسول . آه يا يما لو تعرفين هذا الفقيه واش يكون. سحنة بشرية تخبئ وحشا. مانيش عارفة واش دايرين بينك وبينه. استغفر الله ياوليدي. الرجل أعطى كل ما في قلبه"[1].

جمع الكاتب بين الدين والممارسين له ووضعهم في بوتقة واحدة، مشيرا إلى أن فعلهم الفاسد ليس دليلا سوى على فساد الدين المنتمين له، وعليه اعتمد تعرية هذه الأفكار والأشخاص المنتسبين له بإيقاف الابن بعقله الذي يعتمد الشك، أمام الأم التي تحمل مبدأ الاستسلام العقلي لكل من يتكلم باسم الله والرسول -كما جاء في النص-. هو وقوف العقل أمام اليقين الذي لا يقبل الشك، مما يقسم المجتمع إلى فريقين متعاكسين، والتي أوقدت الشرارة التي أحدثت الفرقة في النسيج المجتمعي بانتهاج كل فريق تهمة يوصم به الآخر، إما رجعي / الأم أو آثم/ الابن، -في عرف الأم-.

لقد عمد واسيني الى خلخلة دواخل المتلقي ودعوته لإعمال العقل، وتوجيهه إلى إعادة المساءلة للدين، غير أن مضمر الخطاب ينسخ الظاهر حيث يعتمل في عمقه رفضا مبطنا؛ ينساب من عمق النص فينسخ أي محاولة للعثور على الصواب أو النظرة الصحيحة للدين. فتقديم مقام الولي على أنه علامة محيلة على الدين الإسلامي لهو حكم خطأ، حيث أن فكرة الولي أشاعها الاستعمار وبثها في الفكر المجتمعي كبديل عن المسجد، يقصده المحتاجين والفقراء لإشعال الشموع والتبرك بها، فهي تصرفات أو ممارسات شعائرية لا علاقة لها بالدين الإسلامي، غير أنها سحبت على إثرها مجمل الرموز الدينية الإمام والمسجد والقرآن، الخ. التي أخرجها الكاتب عن مسارها.

إن الدعوة إلى حرية التفكير والتعبير عن خوالج النفس والمشاعر الإيمانية، المضطربة، يخفي كفرا مبطنا والذي يتحول إلى نسق مضمر رافضا الدين أو كل شيء يمثله أو يشير إليه. ورد في الرواية: " أنا رجل أخاف الله وهؤلاء القوم الغامضين، حفظ القرآن عن ظهر قلب حتى صار جزءا من دمه ونفسه وصنع إلهه على شاكلته، عاشقا

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 63.

ومحبا للناس"[1]. يخفي مضمر الخطاب أفكار هدامة، حيث تعزز من حضور الذات وأحقيتها في التدخل كعضو فاعل غير متلقي وحسب، بما فيها من رؤية تثير الحضور الفاعل للذوات :

إلا أنه يتجاوز ذلك بتضخيم الأنا، وتقديم أنها أهل لخلق دين كامل على شاكلتها، وبالتالي إقرار داخلي أن الدين في صورتها الآنية غير كامل ودموي، يتطلب إصافة إليه من روح الإنسان المحب للسلام. متجاوزا فكرة أن الله هو السلام، لذا ينطوي ذلك الانتماء المشروط بالتغيير رفضا بالأساس للدين، بزرع في اللاوعي أن الدين بمفهومه الحالي دين دموي ودين كره ورافض للاختلاف الإنساني، وهذا الحكم لم يصدر عن فرد جاهل بالدين، بل واحد من حفظة القرآن -كما يشير في النص.

كما أن تغذية فكرة التخلي كنسق مضمر يزكي ذلك الانفصال بين الذات وانتمائها الديني ورد في الرواية: " تمضي حيث يشاء انتشاؤك لا حيث يشاء قدر الله. الله يا ابن أمي لم يعد يسال عن أحد، لقد أحرق سلطانه وتوسد الرماد وشواهد الموتى"[2] فاستشعار تخلي "الله" وعدم جدوى الارتباط به، وانتظار الفرج من عنده، فهو عاجز حتى عن إدارة شؤون عبيده فضلا عن تحسينها. بالتالي فليس هناك جدوى من الإيمان بالعجز؛ هذه الفكرة من الأفكار المندسة في عمق الخطاب تعمل كنسق مضمر، تتغلغل في عقل المتلقي الذي كان يربط القوة المطلقة والتدبير والسلطان بيد الله، بإحداث صدمة مع ما يعتقده ليتدرج بعدها بدهشة، ثم استساغته ثم يتقبله لفظيا، ليتحول بعدها عن اعتقاده لا شعوريا، قاطعا انتماءه الديني.

يخرج النسق المضمر من عمق النص، ينسخ تلك الصورة التي يقدمها ظاهر الخطاب للمسلم أو الذات التي تعتقد أنها كذلك، ينفلت من لاوعي الكاتب ممارسات مناقضة لتعاليم الدين مما يرسم ذوات غير متصالحة مع انتمائها الديني. ورد في الرواية:" كأسك.

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 198
[2] - المصدر نفسه، ص: 219

ألا تريدين النسيان؟ من قال إن النسيان ممكن؟ هل وصلت إلى الكأس الحافة كما تقول. الكأس السابعة، الكأس الفاصلة بين الزهور والضلال؟ انتِ في الكأس الخامسة فقط"[1]. يظهر ياسين الذي يقدم نموذج الفرد الذي نشأ في بيئة عربية مسلمة/ الجزائر مفرغا من القيم الدينية المحيلة إليه -فالخمر في الإسلام حرام"، ورد في القرآن: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ* إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ". (سورة المائدة، الأية: 90)

هذه الازدواجية بإظهار الانتماء للدين قولا ومناقضته فعلا، وكذا يقاس عليها أفعال أخرى، كالعلاقة المفتوحة مع النساء وغيرها، تظهر ذلك التناقض الذي يحول انتماءه الديني إلى مجرد ظاهر دون اعتقاد عميق وحقيقي، قاطع عن الفرد تحقيق التوازن بين أقواله وأفعاله، وما يظهره ويخفيه. يصبح الدين تبعا لذلك مجرد سلطة اجتماعية يفرضها المحيط الذي تجد الذات فيه نفسها، فليس أمام الفرد سوى أن يكون مسلما، ليكتسي بذلك صبغة الإجبار؛ هذا الشعور الذي يغرس في اللاوعي المتلقي قبول هذا الانحراف في السلوك، لينسحب على تقبل ثوابت الدين وحدوده.

قدم هذا التصور صورا من صور جلد الذات، والتنكر للهوية الدينية، فالهوية حسب الغذامي علامة من علامات النسق الثقافي، " والمرء قد يمثل نفسه وعبر قبيلته ومذهبه وطائفته وهذا أحد وجوه نسقية ثقافية وطرق تعبيرية عن نفسها وتمثيلها لمقتضياتها"[2]، والتي تلتحق بها أيضا بعد الأفكار التي جرت على ترسيخها الثقافة في لاوعي الكاتب ثم المتلقي؛ من مثل الرجعية، الانغلاق، الجهل، السطحية، السلبية، إلخ. كل هذه التوصيفات السلبية تمتد لتكون نسقا مضمرا ينسف مسعى الظاهر من الخطاب القائم على دعوى النقد البناء، لأنه ينطلق من رؤية دونية لذات وانتمائها والذي ينعكس على

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 314.
[2] - عبد الله الغذامي، القبيلة القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب ط2: 2009،ص: 69.

رؤيتها للأمور وتقيمها، مما يجعل المتلقي ينتحي لا شعوريا إلى تصديق هذه الفكرة وإلصاق هذا التوصيف في دين دون الفصل بينه وبين الممارسات الخاطئة باسمه.

كما هناك أفكار دخيلة، بثها الآخر /الغربي، وتقبلها الكاتب الذي يدرك في قرارة نفسه أن الإرهاب لا دين له، هو مرض ينزل بالنفوس الضعيفة، يشبع حبها للعنف، إلا أنه أعاد إنتاجها من خلال ذات عربية ومسلمة، في خطابه، " الكورابوا" الذي أصبح المتحدث باسم التنظيم. يقول: "هذه إجابة عن التجارب النووية التي تهيئونها لقتلنا وقتل الإسلام. لن نهزمكم وإنما الله هو من سيريكم برهانه. التوقيع: الكورابو. التنظيم"[1].

ويشكل الانتماء الديني أحد المكونات الأساسية في استقرار المجتمعات وثبات بنائه، فهي " المحور الذي يقوم عليه مجتمع ما، هو إيمانه الديني ومعتقداته المذهبية"،[2]وأي انزلاق نحو التعصب له، أو التفسخ منه، يصنع أفرادا متناحرين، متناقضين في رؤاهم؛ أحدهما يتبنى الدين فيخضعه لأهوائه وتوجهاته، التي غالبا ما تكون عنصرية أو تفريقية، تختزل في اللاوعي مريدي الطوائف، تتحكم في علاقتهم مع غيرهم.

يسعى المتأثرين لإثبات صحة توجههم، وإخضاع غيرهم بكل السبل بدءا بالسلمية ثم الانتقال إلى العنف النفسي/ تكفير، ثم الجسدي/ القتل. ورد في الرواية: "كان قاعدة تمس بؤساء الرمال من الآرابيين الضائعين أيضا الذين يتم اختطافهم أو قتلهم وانتزاع أعضائهم. (...) يقال إن الكورابو نفسه هو المشرف على هذا التجمع السري الذي يدر على التنظيم مالا كثيرا.(...) يؤكدون أنه هو أيضا من يشرف على بيع النفط"[3]. يستشعر المتلقي رفضا داخليا إلى الانتماء لهذه الصورة السوداوية، المرسومة للعربي والمسلم، يفقد على إثرها الثقة في من حوله، ليدخله في شك دائم فيمن حوله، وانتمائه، وعقيدته، تفك بذلك روابطه النفسية مع محيطه الديني والاجتماعي.

---

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 351.
[2] - علي شريعتي، دين ضد الدين، تر: حيدر مجيد، العطار الثقافية، ط1: 1423هـ/2007م، ص: 24.
[3] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 371.

وبمقابل ذلك يبرز الفريق الآخر الرافض للانتماء الديني، والذي يعمل على مناقضته واتهم الفريق المخالف والمعارضين لتوجههم بالتعصب والرجعية، وحتى تكون العداوة مستمرة بين الطرفين يجب أن تكون الكراهية مكرسة بينهما لنسق ثقافي مؤثر ومستمر، الذي يؤجج نار الاختلاف والفرقة بين أفراد المجتمع، ودعم الفكر الطائفي داخله. وهذا التضاد لم يسلم منه الخطاب حيث يمعن الكاتب في تصوير الطائفة الملتزمة والمتمسكة بالدين إلى درجة التطرف، الرافض لكل من يخالفه، معتمدا التكفير. فيما ينفلت من عمق النص نسق لا دين؛ الذي يسعى إلى إخضاع الفكر والعقل إلى رؤية مفادها أن الخلاص يكمن في التجرد من الدين أي إقصاء الطرف الآخر/ الملتزم، في مقابل فرض سيادة نظرة ومنطق واحد للحياة.

تعمل هذه الفكرة على تحقيق توجهها عبر شرطين" أولهما في استنهاض النزعة البشرية في التنافس في التفاضل، والأخرى توظيف مقولة النسب/الحسب (...) ويتوارثها الأحفاد تحت الدعوة التفرد بالأفضلية العنصرية والذاتية"[1]؛ تعتمد غريزة البشرية التي تميل للظهور والتفوق سواء فكري أو مادي، إلخ، تحت غطاء البروز للأقوى، فيما يتغذى من فكرة الأحقية والأفضلية سواء الجنسية، أو العرقية، أو المكانة، أو الفكر. الذي يحول الرفض إلى نسق ثقافي يختزل في اللاوعي وينتقل إلى المتلقي متسللة عبر اللاوعي وتعمل على التأثير على أفكاره وتحويل كل من ينتمي إلى هذه الأفكار أو الجماعة الإسلامية بالضرورة إلى الآخر المعادي الذي يجب إلغاءه، مشكلا بذلك العداوة، التي تحدث الانقسام والتفكك في أواصر الهوية والمجتمع والوطن.

هذه الأفكار المندسة في مضمر الخطاب تعمل على إعادة هيكلة وعي المتلقي، عبر أنساق مضمرة شديدة الدقة ومتلونة، وعملها في الفكر خطير؛ فنسق الشك الذي يلغم باطن الخطاب، يبدأ من الشك فيمن يتكلم باسم الدين وصولا إلى الدين نفسه، وبث فكرة التعصب والعنف الذي يتلبس في ذوات منتمية إلى دين محدد -الإسلام-. يقول آدم في رواية

[1] -عبد الله الغذامي، القبيلة القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص: 69.

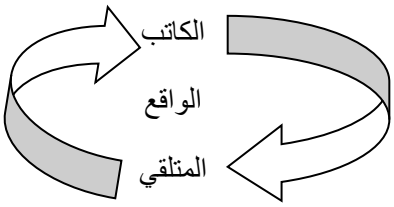
العربي الأخير: "أعرف اليوم بلا تردد، بل بيقين يشبه قلبي، أن الجريمة بالنسبة لهم لا شيء، بل لحظة اختبار للتقرب من الله. بقدر الآلام والصراخ يكون القرب كبير لأنه زرع الرعب في قلبي أعداء الله، ليست حالة مرضية، ولكن يقين. (...) المرض له علاج كيفما كان ويتطور عبر الزمن، اليقين لا شيء يواجهه إلا يقينا بديلا يكسره أبدا. فقد جعلوا من الموت رهانهم. لا ينفذ منهم لا أجنبي ولا ابن البلد، وحتى العائلة"[1].

فالصورة المخزنة داخل البطل / آدم، تنم عن تشوه تام للانتماء الديني، متبني فكرة هدامة، حيث تحتكر أفعال الدمار والقتل في دين الإسلام، والتي تشير إليه دون غيره - راسما صورة تراجيدية - لأتباعه حيث يضعهم في قالب المتعطشين لإراقة الدماء الذي هو غاية عندهم في حد ذاتها، فيضع في سلة الإرهاب كل أتباعه؛ والحل الذي يراه "آدم" يكمن في تغيير اليقين أو لنقل عقيدة التي تنتج مثل هذا اليقين الدموي.

وإن كانت الأنساق المضمرة المشحونة بهذه الأفكار، لا تعمل على تغيير انتماء المتلقي بصورة مباشرة، إلا أنها تختزن في اللاوعي لديه، فيتدرج برفضها أولا؛ حيث تشكل صدمة لديه، لأنها تشير إليه في بادئ الأمر ثم يرفضها، برفض الانتماء لهذه الفئة، والذي ينسحب على الدين، ثم يستسيغه عندما يخرج نفسه من النسيج المشار إليه/ إرهاب، ثم يعيد انتاجه بالإشارة لكل معتنق للدين بالإرهابي. فينسل منه اعتقاده رويدا رويدا ليجد نفسه في الأخير ضد دينه الذي كان يوما ينتمي إليه ويؤمن به. فنسق الشك والارتياب من المرتكزات أو الأساس الذي يقوم عليه الانتماء الروحي للذوات، يجعلها هشة وغير متشبعة بما لديها، مما يجعلها عارية، ولها قابلية لاستقبال الأفكار وامتصاصها وإعادة انتاجها حتى ولو كانت ضدها. من هنا لا يتحرج المسلم من أن يشرب أو يزني أو يسرق، حيث ظل مظهرا فقط دون الجوهر، إنه مفرغا من الداخل من كل انتماء أو عقيدة.

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 287

عندما تطرح فكرة لا يهم إذا ما كان فكر المتلقي ضدها أو يوافقها، ففي كل الحالتين سيجد المتلقي نفسه لا شعوريا ينحو نحوها؛ لذا فإن أول ما تهاجمه الأفكار هي المحظور اللغوي، فمتى ما تقبلت إدراج الإرهابي في المسلم، والمتطرف والموحش والقبلي لغويا، سيغير انطباعك على الفكرة من الرفض إلى القبول أو العكس. محدثا تصدعا في الانتماء الديني على محيط الفرد، وشرخا في المكونات الرئيسية في البنية المجتمعية، وسحب الدين من ركائزه التي يقوم عليها، مما يثمر ذلك التمزق ضعفا عاما في التعاطي مع مختلف تحديات الحياة.و التي تطبع الذات العربية، يصنع الكاتب من خلال رواية "حكاية العربي الأخير" التي تغوص في مأساة الفرد العربي والسياسة العالمية التي جعلت ميزان القوى يختل، عالم سوداوي ومظلم ينقل الواقع ظاهريا ويغلق السبل أمام المتلقي، ويدخلهة ضمن عالم الخطاب المغلق على كل القيم السلبية، ونسق العجز، ونسق الضعف، ونسق فقد الثقة في الذات، ونسق التمزق.



الشكل1: حركة الواقع وسلطة النسق.

يظهر المخطط أعلاه حركة الواقع وسلطة النسق؛ ويستقي الكاتب عالمه من الواقع، ثم يصب فيه من وعيه، وأفكاره حول المحيط الثقافي والسياسي والديني ومنظومة القيم والعلاقات بين الفرد وذاته أو بينه وبين المحيط الخارجي أكان قريبا كالأسرة، الأصدقاء الزوج.. إلخ- أم بعيد. ثم يعيد تشكيلها وإرسالها إلى الملتقي الذي يستقبلها ثم يعيد إنتاجها، بتوجيه الأنساق التي تشكل تأثير غير مرأي على الأفكار حيث تتسرب من اللاوعي الكاتب إلى المتلقي لينظر لواقعه عبره، مما يتسبب بترجيع النسق وإعادة إنتاجها دون وعي ولا إدراك لها.

يظل طيف الذات الكاتبة يتحرك خلف الأحداث، والشخوص في الخطاب يصب فيها من وعيه وفكره وفعله، متقنعا بشخوصها لتمرير رسائله. " فالذات المقنعة"؛ هي تلك الذات التي تعبر عن نفسها من وراء حجاب؛ وذلك من خلال قناع (...)، وهي بدورها تكون محورا لتأمل فلسفي وجودي للذات الإنسانية في علاقتها بذاتها أو بالكون أو بموقفها من البقاء والفناء."[1]؛ إن القناع يفضحه تقاطعات ضمنيّة تكشف حضور الذَّات الكاتبة مُتَخَفِّيَة داخل المتن الروائي؛ التي تتمثل في المهارات والأفكار والخبرات التي تكمن في عقل الكاتب، والتي يصعب الوصول إليها إلا أنها تنعكس على وعي الشخوص في الرواية.

مهما أوعز الكاتب بحرية الشخوص، واستقلالها الفكري إلا أن الخطاب لا يعكس سوى رؤيته، ليستمد ماهيته منه، تبعا لذلك يكون هناك تباين بينه وبين المتلقي؛ ففي حين الأول منتجا للخطاب، ومدركا لزئبقية اللغة وحبائلها، ومدى قدرتها على اللعب على وعي المتلقي، فإن المتلقي البسيط عاجز كليا أو جزئيا، عن رؤية الحبائل الثقافية المنسلة إلى اللاوعي عبر اللغة، التي تعمل على إعادة هيكلته مستندة على بعدها الجمالي والتخيلي، وعنصر الإدهاش.

يعمل واسيني ظاهريا على نقل الواقع عبر خطابه ينتقد النظام السياسي العالمي، الذي يقوم على التفاضل، إلا أن النسق المضمر ينسل من عمق الخطاب، يتسرب إلى لاوعي المتلقي، ويغلق أمامه كل محاولة السعي لتغيير الواقع، حيث يخرج من النص مهدما فاقدا للأمل. انتقلت الطاقة السلبية من الخطاب إلى المتلقي الذي وجد نفسه داخل العالم المغلق؛ الذي جعله يشعر بكل المشاعر السلبية، حتى الرتابة التي وجد آدم فيها نفسه، وهو في سجنه، يتأفف آدم قائلا: "يااااه. يا أمايا... خمس سنوات وثمانية أشهر و6 أيام، و17إ ساعة، و4 ثوان، وكأن لا شيء تغير"[2]. يحسن الكاتب لمس الجراحات ونبش مكامن النفس والمشاعر المدفونة عميقا في النفس، وتصوير حالة التشتت وانزلاق الهوية؛ حتى تصوير

[1] - مدحت فوزي عبد المعطي حسين، عنوان البحث: تجليَّات الذات المُقَنَّعة في شعر أبي العلاء المعري "الفضاء الزماني والمكاني أنموذجا"، اسم المجلة العلمية: مجلة كلية التربية بالمنصورة (MAED)، معلومات الإصدار: المجلد 102، العدد 3، إبريل 2018، الصفحة 297-319.

[2] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 247.

حالة اللاجدوى التي يعيشها آدم في السجن، والتي نقله باحترافية للمتلقي وعد الدقائق والثواني والساعات وهو يطالع الرواية، التي أدخلته ضمن الرتابة والإحساس نفسه.

إن الملل الذي اعترى آدم لحق المتلقي وهو يتصفح الرواية في كثير من المواطن، مقدما في ظاهر الخطاب فكرة تلبس مشاعر الذوات المتحركة داخل الخطاب، والإحساس بما يعتريها في مسيرتها القصصية. ورد في الرواية: "يسير في هذا المكان بشكل روتيني ومتكرر لدرجة القرف، بالشكل الذي قُرر له أن يسير به،"[1] كما أنه مع الإغراق في الإطلالة والوصف والمماطلة، نقل أيضا أحاسيس سلبية أخرى -القرف- الذي غدا النسق الرفض المشبع بالمشاعر السلبية من استمرار هذه الحلقة المغلقة التي اعترت آدم والتي تشبع بها المتلقي وتلبسها. هذه الرتابة التي يعيشها البطل آدم، أغلقت عليه بين عقارب الساعة وعد تلك الأيام بالدقائق والثواني في السجن وصلت إلى المتلقي فصار يقاوم الدقائق والثواني وهو محبوس داخل الخطاب، ويتسابق مع الزمن حتى يتمكن من إنهاء الرواية.

إن الكاتب ينتمي إلى محيط ثقافي وديني[2] له ضوابطه التي يعمل على وضع حدود لغوية وفكرية للأفراد، كما ينشأ ضوابط المحظور والحرام والعيب، ووضع طابوهات يحظر الاقتراب منها، فتلجم حركة الأفراد، تخالف منطق الحرية المطلقة التي ينادي بها، فإنه أول من اعتنق الرفض، وصدره إلى المتلقي الذي يعد الدين سواء الإسلامي أو المسيحي أو غيرها من الأديان التي تشكل عنده حظر مطلق في التعاطي معها، لما يكتسيه من قداسة داخلية بالإضافة إلى الإلزام الذي يلعب المجتمع على تعميقه.

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 132.

[2] - واسيني الأعرج، من مواليد 1954 في سيدي بوجنان. تلمسان. أحد أهم الروائيين العرب وأكثرهم ترحالا أكاديمي ب جامعتي السوربون والجزائر 2 . تحصل على العديد من الجوائز الأدبية المرموقة منها جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله. جائزة المعرض الدولي للكتاب على رواية سوناتا لأشباح القدس جائزة قطر العالمية للرواية. على رواية سراب الشرق جائزة الشيخ زايد وجائزة المكتبيين على رواية كتاب الأمير. جائزة الإبداع العربي على رواية أصابع لوليتا. جائزة كنارا الرواية العربية على رواية مملكة الفراش. ترجمت رواياته إلى أكثر 15 لغة عالمية. (ينظر): المصدر نفسه، الغلاف.

لذا يتقنع الكاتب عبر شخوصه لقول ما لا يستطيع قوله في الواقع ويتحرر من قيد الذات ومرجعيتها وثقافتها، مما يمنحه حرية في القفز خلف السياج وطرق المحظور وكسر الطابوهات؛ الدين والسياسة والجنس، ويتوغل في المسكوت عنه داخل المنظومة الفكرية للمتلقي. كما يعد الدين المرجعية التي تسيج الجنس ويحتكم إليها الأخلاقي وغير الأخلاقي في التعاطي معه إلى جانب المجتمع وتقليده وثقافته، والتي عدها واسيني حمل يثقل كاهل الذات ،ويقيدها ويحد من حريتها ويقزم اختياراتها، لذا يطرح طرحا مغايرا؛ فيضع "الجنس" أمام المتلقي كشيء طبيعي وعادي، وكضرورة من ضروريات استمرارية الحياة مثل الماء والهواء.

تعد رواية شرفات بحر الشمال رواية الجسد بامتياز حيث ظل هاجس الرواية، ونقطة الضوء البعيد الذي يتبعها ياسين عله يلتحم به/ جسد فتنة؛ والذي عبر ليصل إليه عدة أجساد أنثوية كل واحدة كان له تبرير في الالتحام به، جسد نرجس، وجسد حنين، بينما تفنن في نحت تفاصيل لأجساد أخرى في عقله، والتي أخرج منحوت منهن عبر جسد مقطوع الرأس. ورد في الرواية: "رشيدة من معدن آخر. تصر دائما أنه بالإمكان ممارسة الحب والحفاظ على بكارة. عندما تحاول أن تمنطق الموضوع، تتحدث عنه كأنه فتح من الفتوحات الخارقة، كيف استطاعت امرأة أن تكابد مشقات اللذة الكلية وتحافظ على بكارتها وسنها يزح نحو الأربعين في انتظار سعيد الحظ الذي سيكون الفائز الأوحد بها"[1]؛ يطرح الكاتب موضوعا أخلاقيا، جامعا بين السخرية والجرأة، حيث يجعل الأنثى تقف موضع ازدراء من مسميات أثقلت كاهلها؛ البكارة، الشرف، ويجعلها تتحايل من أجل الوصول للذة مقموعة.

أوقف الكاتب المتلقي أمام القيم والأخلاق وقدمها في صورة القيد الذي يعده صناعة اجتماعية وحسب، ومجرد عادات بالية تعيق حرية الذات في الالتحام برغباتها، ورد في الرواية: "دارت شيء حماقة وهربت. جاي باش تقتلها. آواه يا صاحبي. هنا مش كيما لبلاد.

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 107

تقتل وتمشي وتقول كنت ندافع على شرفي. الشرطة تباصيك"[1]؛ عمل ظاهر الخطاب على تقديم فكرة حرية الفعل بالجسد والذهاب إلى منتهى الرغبة إذا كان المطلب ذاتي، وتفجير اللذة المقموعة، دون اعتبار للحدود والضوابط التي لا تفعل سوى إغراق الفرد في شعور الحرمان، الذي يوقظ داخله الغرائز الحيوانية والركون لها دون غاية أو هدف، سوى تسهيل الإشباع، والاستمتاع ثم المضي دون مسؤولية، ولا مساءلة.

يحدد ظاهر الخطاب ذلك الطريق الذي يجب أن تسير عليه الذات لأجل أن تعانق حريتها المقموعة. ورد في الرواية " في إحدى جولاتها تعرفت على رجل غامض، حرك شجونها وهز كل يقينها في نفسها. (...) لم يكن يريد منها شيئا، سوى أن ترحل معه (...) كانت ممزقة بين الوفاء لرجل أخرجها من الموت البطيء وحياة المقاهي العربية القاسية التي لا تفرق فيها بين الفنانة والعاهرة، وبين رجل ضائع، تروبادور لا يحمل معه إلا زوادته اليومية وحبه الغجري وضعفه الإنساني"[2]. يطرح فكرة البذل في اللاوعي، يرسم في ظاهرها صورة المرأة المحبة والمضحية والطرف الإيجابي في العلاقة، والتي تتحول إلى نسق مضمر يحكم من خلالها الرجل سيطرته على المرأة، أو لنقل سهولة الوصول إلى المرأة، مع تحوير معنى الوفاء الذي يجعله وفاء لمشاعرها دون مسؤولياتها التي تفرضها العلاقات، ضاربا كل الروابط مهما كانت قداستها زواج، أسرة، والثوابت وقطع أي قيد مهما كانت مسمياته أخلاقية دينية اجتماعية.

وجدت كنزة نفسها أمام خيارين؛ أن تكون وفية لعقدها الاجتماعي/ الزواج، أو الاستسلام أمام خوالجها العاطفية والتنازل باسم الحب/ لحبيبها، إنها الحيرة بين ما نشأت عليه وعمل محيطها على إقامة ضوابطه، وبلورت أفكارها حوله، بمعيار الصواب من الخطأ، وبين ما يختنق داخلها من مشاعر يعمل الكاتب على تفجيرها. من منطلق أن ليس هناك خطأ سوى كبت الرغبات، وتمنع النفس من عيشها مهما كانت، ورد في الرواية" هذه المرأة، كنزة، كأنها خرجت من كتاب. التروبادور عندما علم بموتها، ذهب إلى زوجها

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 247.
[2] - المصدر نفسه، ص: 240.

وأخبره بحبه لها ووفائها لزوجها، وأنها عندما أدركت أنه أيقظ فيها وطنا وعندما بدأ هذا الوطن يصير أرضا وحبا قررت أن تنتحر على أن تخون زوجها أو حبها لأرضها".[1]

انزلق الكاتب بكنزة نحو الضعف الذي يعد نسقا مضمرا بحكم تحرك الأنثى في تعاطيها مع مختلف القضايا والتحديات التي تعرض عليها، إنه إقرار في لاوعي الكاتب أنها كائن ليس بإمكانها اختيار ما يناسبه لذا يجب أن تصنع لها حياة وتفرض عليها فرضا، ورد في الرواية: " أتسأل أحيانا، ما الذي يقود امرأة تعيش أعظم حياة ممكنة أن تنهي أيامها بهذه السهولة؟ المرأة تحب بصدق ولذا فهي قادرة على الذهاب إلى أقصى درجات الجنون بلا تردد. الرجل حسابي لا يستطيع أن يكون هو في أكثر اللحظات عسرا لأنه لا يريد أن يخسر أبدا. والمحب لا يربح شيئا إلا اللذة الضائعة وألم لا يطاق. أنانية الرجل نحو عالمه الصغير مقرف".[2] غير أن المخرج الذي يقدمه لها لا يكون إلا عبر تفجير المكبوتات، والإصغاء إلى مكنونات النفس وعيشها. مع ما تحمله هذه الدعوة من رؤية سلمية للعيش مصالحة مع الذات إلا أن النسق المضمر يعمل على نسخها، بغلق كل السبل أمامها لأجل المصالحة إلا بركونها لمكبوتاتها بدل تصحيح مسارها.

فتشجيع المرأة في ظاهر الخطاب على مواجهة عواطفها وإيهامها بالقوة، يخالفه ما يضمره الخطاب، الضعف، حيث يتهرب منه مقدما إياها في صورة أنها أكثر جرأة وانفتاحا، عندما تفتح جسدها للغرائز، وأنها سيدة قرارها وحياتها، حتى وهي تنحو بنفسها عن جادت الصواب. إن اللعب على وتر العاطفة الأنثوية يحفزها لتكسير الحدود وعبور المحظور، مما ينسج في اللاوعي عندها، الجرأة على الحدود دون حساب العواقب، والذي يصب في أوله وأخره في مصلحة الرجل، الذي يبحث عن لذة غير مكلفة.

يبث النسق المضمر بين طيات الخطاب قيم سلبية مضمرة؛ نسق الانحلال والتفسخ وامتلاك الجسد، وحرية الفعل به، كل هذه الأنساق تتستر خلف دعوة الظاهرية "الحب" إنه

[1] - المصدر نفسه واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص: 240.
[2] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 240

ضعفها الذي يتسلل منه الرجل، وضربته القاتلة التي لا تملك معها إلا مقابلتها بصدر مفتوح. هذه المشاعر غير المراقبة هي العقدة التي تفرط بعدها المرأة وتنزلق نحو القيم السلبية، ويغلق عليها في كونها مادة جنسية، بهذا المنحى يعد الحب سوى انهزام العقل أمام العاطفة وستسلمها المطلق لتيار لا يدري إلى أين يقف به.

يجد المتلقي نفسه أما موضوع الجنس والذي يعتمد الكاتب فيه لغة متلونة وزئبقية ظاهرها يحمل قضايا نبيلة فيما يتخللها أنساق سلبية تتسلل عبر اللاوعي الكاتب تلقي بظلالها على فكره، فاللغة تحمل سلطة إذعان للفكر. فتعمل على إحلال القيم البديلة، والتحكم في العقل، بتغيير الأحكام على الأشياء، وإعادة هيكلة الخارطة الذهنية، متسللة عبر هذه الأنساق إلى اللاوعي، الكاتب والمتلقي معا. ورد في رواية حكاية العربي الأخير: "وسحر الجسد البشري الذي ينام فيه خزان من الطاقة لا يعرفها الكثيرون"[1]. الخطاب يستنهض الطاقة المكبوتة، بإثارة الدهشة والرغبة في اكتشاف هذا الجسد والسحر الذي ينطوي عليه عالمه المغلق، هو التحول عن الظاهر نحو العمق ومدلول الأشياء لا الشيء نفسه، هو تحول ظاهري فقط؛ يعمل على تحرير الذات من عالم الجسد المغلق عبر تفجير مكامنه، وإثارة المكبوتات، المكتنزة في عالمه المغلق، التي تلتف حوله لتعود لتركز حضوره الملموس وتمركز حول جانبه المادي.

سعى الكاتب لإبراز منحى إيجابي في تعاطيه مع الجسد، إلا أن سلطة المؤلف المزدوج يمنع من إرادة المعنى الظاهر، حيث يغذيه بالقيم السلبية، ويحصره في صورة نمطية/ الجنس، والذي جرى على تثبيتها في اللاوعي. فتصنع الثقافة بذلك قالبا لغويا تقلب فيه المفاهيم ويعمل على تبديل المواقع بين الجيد والرديء والمرفوض والمقبول، والقيمة واللاقيمة، الخير والشر، فيصبح القبيح معها مستساغا.

مهما حاول الكاتب أن يقدم أبعاد أخرى لجسد الأنثى وفك أسرها من نظرة المجتمع وغلف لغته بأثواب عدة كالبحث عن العدالة والمساواة والحرية، إلخ. إلا أنه لم

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 165.

يستطع الانفلات بها من كونها وسيلة للإشباع الجنسي. ورد في رواية العربي الأخير: "الجنس أسبق من الحب، الجنس يأخذ ثوان ثواني، دقائق على الأكثر. نصف ساعة مع التمديد الممل؟ بينما الحب حالة من الهوس تشغل صاحبها حتى الموت بلا فائدة، إذ يظل معلقا على خيط مهدد بالتمزق في كل ثانية. لا حياة للمحب أبدا. ورقة في مهب الريح. يظل رهن هذا الخيط الذي كلما اشتد في الوسط، نحف وتمزق، ولا شيء بعده إلا الهاوية. لم يكن نيتشه مخطئا عندما اعتبر الحب مفسدة للإنسان، وتدميرا لفاعليته".[1] هذه الفكرة التي تتسلل عبر اللاوعي الكاتب إلى مضمر الخطاب ثم عادت نحو المتلقي لتعمق فكرة الفعل بالجسد /الجنس، فهو غاية في حد ذاته، بينما المشاعر التي يظهرها الرجل ليست إلا طريقا آخر وطويل لترجمة رغباته، أو الوصول إلى الفعل بالجسد/ الجنس.

يقدم ظاهر الخطاب انتفاضة شامة، أو نقدا لاذعا لسلطة المجتمع التي تعمل كرقابة أخلاقية على الذوات، حائلة بينها وبين الوصول إلى الحياة، أو اللذة التي توفرها من خلال إطلاق الجسد على سجيته، غدا هذا المنح عند المتلقي تصوره للجسد أنه معادل للجنس؛ فجعله يدخل في حوار مفتوح مع مكبوتاته ورغباته المقموعة في الواقع، فأذكاها. بتقديم مشاهد تقدم صورة مركزة عن الفعل بالجسد. ورد في الرواية: "ضمني حبيبي. بردانة، غطيني بذراعيك. قلبك. لمسك. همسك. لا أريد أن استيقظ من هذه الغفوة. دخلا تحت الفراش الدافئ. ضمها نحوه أكثر. اندفعت بكلها. التصقت به. فجأة اشتعل الجسد النائم. (...) سألته: ألا تخاف من لدغة الأفعى؟ أريدها. أجاب بصوت يكاد لا يسمع. امتصت لسانه، ثم انحدرت عبر كل جسده. تلوت أكثر. ثم غابا طويلا على متن موجة عالية كانت تعلو وتنزل، وتعبث بهما كما تشتهي"[2].

عمد الكاتب على نزع ذاك الستار بين الفرد والخصوصية، وكشف البعد الحميمي للذوات مما غذى داخل الفرد عدم احترام الحدود، مقدما فكرة مفادها أن ما يفعل في الظلام، ليس هناك حرج في فعله تحت الضوء وأمام أعين الأشهاد، ما يفعل بين اثنين في مكان

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 35.
[2] - المصدر نفسه، ص: 231.

محدود ومغلق، يفعل في مكان مفتوح وأمام الجميع، هذه الجرءة يغذيها نسق الانحلال الكامن في مضمر الخطاب.

سعى واسيني إلى إخراج الجسد من الأقبية والزوايا المغلقة، من منطلق إقامة مصالحة مع المكتوبات، إلا أن نسق التهتك ينساب من بين شقوق النص، ليجد طريقه نحى سطح الخطاب، هذا المنطلق خلط الأوراق، باللعب على تبديل القيم أو إحلال القيم المضادة. ورد في الرواية حكاية العربي الأخير: "نزع لباسها. قطعة قطعة. بنعومة وهي مستسلمة له كصبية صغيرة. كان جسدها مرتسما بكل تفاصيله. شعر برعشة جسدها. التفت نحوه. وأنت أيضا غرقت في نفس الماء. ثم بدأت تنزع ألبسته قطعة قطعة وتضحك.(...) عرته عن آخره. تلمس وجهها. شفتيها. نهديها النافرين كأنهما نهدا مراهقة"[1]. هذا المشهد الذي جكع آدم وإيفا، فحتى وإن كانت الرواية تبعد الأنثى عن محور الخطاب، إلا أن مفرداتها الجسدية لابد أن تجد طريقها للحضور.

وعليه استخدام واسيني مبدأ الصدمة مع المكبوتات لجلب المتلقي نحو الخطاب، إلا أن ذلك أحدث تأثيرا سلبيا على المتلقي حيث جعله مجزء بين ثقافته المحافظة، وثقافة الآخر الغربي الكامنة في عمق الخطاب التي تتحول إلى نسق مضمر تعمل على تغيير الخارطة الذهنية والقيمية له، وتحويل نظرته إلى حياة، وامتصاص فكرة أن لا حدود ولا محضور التي تتبناها ثقافة الآخر، التي تهدف إلى تحطيم القيم لا شيء سوى لأجل التحطيم، والاتجاه نحو القبح، الذي أصبح غاية في حد ذاته.

لقد أدخل العالم الغربي نفسه في فوضى عندما فقد السلطة الموجهة للمجتمع بتعطيل القيم عن القيام بوظائفها، واعتمد الحرية التي تسير في اتجاه واحد هي حرية التعري والتهتك والفعل الجسدي، غير مقيد ولا مقنن وهذا ما انزلق نحوه الخطاب الروائي باعتماده الحرية ذات الاتجاه الواحد، الذي أضحت غاية في حد ذاتها. مما قدم لا قيمة كنسق مضمر والذي تبلور في ثقافة الآخر، وشيد قلاعه، ومتسللا عبر لاوعي الكاتب ليسكن

[1] - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص: 230.

مضمر الخطاب؛ فنسج الأفكار لا تكون بمعزل عن الثقافة، والقيم التي تبث في اللغة في غفلة من وعي الكاتب. والتي تستقر في عمق الخطاب، ممثلة سلطة عليه تعمل على تحوير المعنى الظاهر في خطابه، فلا يستطيع الانفلات من سطوة النسق ولا من تحكمه فيه، وإلباس الأنا لباس الآخر، قيمه ودينه وأفكاره، أو لنقل بمعنى أصح، لا قيمة لا دين.

حاول الكاتب في " رواية ليالي ايزيس كوبيا" ادخال المتلقي إلى عالم الأنثى الواعية بالتحدي الذي وجدت نفسها فيه مدفوعة بروافد عديدة ومتنوعة ثقافية دينية اجتماعية، لذا قررت أن تظل بعيدة تقيم معادلة لحضورها يتجاوز الجسد، لم تحضر مي رجلا ذا حضور مادي في حياتها لأنها لا تريد أن تجد نفسها كمقابل موضوعي للجنس، وهذا ما كان يعمقها حضور العشاق حولها رغم تفانيهم في حبها ووصالها، إلا أنها سعت أن تنحو بأناها إلى وجهة أخرى، والمحافظة على ما تحصلت عليه من إعلاء قيمة نفسها كذات مفكرة.

أدركت مي بحسها الثقافي ووعيها المعرفي لعبة الجسد وأن مشكلة الأنثى ليست مع الشرائع بقدر ما هي مشكلة ثقافية، وتموقع الجسد داخل المنظومة الفكرية للرجل، في معادلة واحدة ووحيدة وهي معادلة جنسية، يكفي حضورها لتصبح مادة في مخياله، وأداة لتفجير مكبوتاته وميدان لتحقيق رغباته. ورد في الرواية: " لا توجد امرأة عبر التاريخ، نالت ما نالته، من عشاقها، على الرغم من أنها كانت دائما بعيدة عنهم بأكثر من خطوة"[1] لقد برع الرجل العربي على اختلاف مكانته الثقافية وقدرته الفكرية من ممارسة هيمنته على الجسد، وتوظيفه بما يناسب غرائزه، التي لا تعجزه السبل وتعقيدها لإشباعها، وأي عارض يحول بينه وبين ذلك يتحول إلى عدو، وهذا ما حصدته مي من عشاقها التي جعلت العقل حائلا بينه وبين رغباتهم المكبوتة، فسحب منها/ وصمها العالم الذكوري بالجنون.

حال النسق المضمر دون وصول الفكرة إلى المتلقي، بقدرة الأنثى على إقامة حضورا يتجاوز الجسد، من منطلق استنادها على العقل وحده ، فعمل على نسخها من خلال

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 10

المشاهد الكثيرة التي شدت مي نحو الجسد، وأعلنت عن فشلها في ذلك حيث استقرت في ذهن المحيطين بها في النادي الأدبي والمجال الثقافي كمعادل موضوعي للجسد. حيث قدم الخطاب صورة مناقضة بتحول جسد "مي" إلى رهان بين الرجال في محيطها ونواديها الأدبي. ورد في الرواية "لدرجة أن قال عنها ناقد بحجم سلامة موسى كلاما كبيرا، كان تلفيقا وانتقاما، مع أنه في حياتها كان من محبيها، بل من كوكبة عشاقها. جنونها المزعوم جعل الكثير من أصدقائها أو من ظنتهم كذلك، ينقلبون ضدها، وكأن الجنون جاء ليرضي أعماق جماعة مريضة، لا ترى في المرأة إلا أداة متعة لا اعتبار لها. كل ما كان يبدو صداقة في الخارج، كان يخفي عقدة ذكورية لم تمحها للأسف لا الحداثة ولا الفكر التقليدي، الانقلاب ضدها"[1].

ظل جسد مي في معزل عن قبضة من في محيطها، مما تعاظم أكثر في دواخلهم، وغداه ميل الذكر الطبيعي نحو السيطرة والسلطة والتملك والفوز، فكان جسد مي هو الجائزة غير المعلنة في العالم الذكوري. تنافس عشاقها لضمها إلى قائمة نسائهم وأخضاعها إلى فكرة المعادل الجنسي، وإن عجز عن ذلك لا يجد حرجا من تحطيم الجسد بكله فإن لم تكن له لن تكون لغيره. متجاوزين صورة المثقفة والأديبة وصاحبة النادي الأدبي، التي حاربت مي لتثبته في الساحة الثقافية، والتي تمنعت من تسليم تلابيبها إلى جنس واحد/ الذكر.

صور ظاهر الخطاب سعي "مي زيادة" لفرض هويتها داخل صالون أدبي يعج بصفوة المجتمع الثقافي، وفرض سيطرة الأنثى، إلا أن تلك السيطرة كانت ظاهرية، في المقابل أثبتت الفكرة المضمدة، أي سيطرة الرجل، استقرار رؤيتها لنفسها أنها جسد. تقول مي: "ربما طبيعة شخصيتي أيضا لأني تعودت كثيرا على احتضان الناس الذين كنت بالنسبة لهم حبا إضافي للمتعة. كل واحد كانت له زوجته المصون أو حبيبته السرية التي يخاف عليها حتى من حضور الصالون، ولا يزعجه أبدا أن يغازلني، ويتقرب مني"[2].

[1] - واسيني الأعرج، ليالي ايزيس كوبيا، ص: 11.
[2] - المصدر نفسه، ص: 73 .

أردت مي نفي فكرة أن الجسد معادلة جنسية غير أنها اثبتتها، حين تمثلت رؤية الرجل للجسد، وألبست نفسها ثوب الإغراء، رغم إدراكها لدواخل الرجال المحيطين بها رضت أن تظل بينهم جسدا مكشوفا. أيقظت في داخلهم غريزة الصيد، مما حولها إلى طريدة، مع وضع حائل يمنعه من الوصول إلى إشباع غريزته. "تنزع الدوافع والرغبات المكبوتة في اللاشعور إلى الإشباع وإلى الظهور في الشعور"[1]

لم يستطع واسيني أن ينفلت من فكرة أن الرجل أصل وغاية، هذه الفكرة التي تستمر في التناسل تحت أغطية عدة وتتحول إلى نسق يحكم نظرته نحو الأنثى وتمحوره حول نفسه. فعندما يتكلم الرجل عن جسده/ الذكر، لا يفرد مفرداته الخاصة أمام العيان، بل يعتز بالفعل دون آليات الفعل لديه، بينما تغدوا الأنثى موضوعا جنسيا، فيقوم بعملية تشريحية لمفرداته الخاصة والحميمية، أمام العين ودون تحفظ بدعوى أنه يحررها من سجن الجسد، لكنه لا يفعل أكثر من إخضاع هذا الجسد لرغباته وأفكاره التي جرت الثقافة على ترسيخها. أين تكمن بالتحديد شعاراته البراقة بتحرير المرأة وتخليصه من سلطة الجسد، واعتزاز بكرامة المرأة واعتزازها بذاته ؟ تتسلل هذه الأفكار لتثبت نقيضها، بأن الأنثى معادل جنسي عبر اللاوعي، وتخض المتلقي إلى المبدأ نفسه التي عملت الثقافة على دمغه في لاوعي المتلقي، أكان ذكرا أو أنثى، تترجم أول نسق الأفضلية الجنسية والقدرة على الفعل وغيرها، وفي الثانية نسق الدونية والضعف والعجز وكونها مفعول به لا فعال.

ومنه يوهم الكاتب، وهو يمارس فعله اللغوي داخل الخطاب، المتلقي أنه بعيد عن إصدار الأحكام الجاهزة، بل يترك المتلقي ليرصد بوعيه الحقائق ويعيد ترتيب خيوط الخطاب. إلا أنه لا يمكن إلغاء حقيقة أن المرسل هو الفاعل الرئيسي في الخطاب، فهو أكثر إلماما بقواعد اللغة، كما أن الكلمات تنسج في مخياله. " (إن) التلاعب (باللغة) هي كفاءة تواصلية، وعندما يستعمل المرسل الكفاءة التواصلية ليؤثر في سلوك الآخرين، أو لينصب

[1] سيجمند فرويد، الأنا والهو، (تر): محمد عثمان نجاتي، ص 15.

نفسه الإنسان المرجع في المجتمع، أو ليعلي من قدره ومرتبته؛ فإننا نتحدث عن تأثيرات تنم على دهاء"[1].

رغم أن الخطاب في ظاهره يرتكز على الجانب الواعي للكاتب، يتطرق إلى موضوع الثقافة والهجرة والعالم المتناقض الذي يقوم على استقراء العالم الداخلي للأنثى وعلى أساسه يشيد معماره. وإن كانت الغاية التأثير قصدية تخدم أيديولوجيا معينة، إلا أنه لا يمكن للكاتب أن يتملص من مختلف التفاعلات التي ينتجها جانب اللاوعي لديه، الأمر الذي يضع الخطاب بين تقابلية إحداها ظاهرة وأخرى مخفية، ناسخ ومنسوخ.

من ذلك نخلص أن الكاتب يتلبس الشخصيات، يجعلها تتكلم على لسانه، مخرجة أفكاره من عالمه المغلق والمحكوم بالمحضورات، يتقنع بها باحترافية لطرق المسكوت عنه، الدين السياسة والجنس واختراق المحرمات دون محاكة ولا مقاصصة، من خلال كونه شاهدا على الأحداث شأنه شأن القارئ وغير مشارك فيها، مقدما رسائل عبر الخطاب، يتستر خلف المنطقي والعادي والشائع، ظاهر هذه الأفكار المطروحة قصدي إلا أن تدخل النسق المضمر يمنع من إرادة المعنى الظاهر، وينسخها.

كما أن اللغة تلقي بذورها في أعماق الفكر، وتتخمر في بوتقة اللاشعور، مما يجعلها أداة لاستنطاق الصوامت داخل عالم الكاتب وأداة ترصد انزلاقاته وهناته، مما يتيح للمتلقي من سد الفراغات وإكمال الجمل التي ظن الكاتب أنها مكتملة، حيث تفضح تلك المعاني المتوارية خلف الخطاب والقارة في عمق النص عن التقلبات النفسية للكاتب وتكشف عن المكبوتات المحبوسة في داخل النفس وتكمن في اللاشعور، والتي تفضحها مختلف الأنساق المضمرة التي تولدت عن إثارته لمختلف المواضيع.

[1]- عبد الهادي ين ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص: 226.

خاتمة

خاتمة

انتهت رحلة البحث في الموضوع الموسوم بـ" الأنساق الثقافية في روايات" ليالي ايزيس كوبيا و2084 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج بعد وضع الأرضية من خلال إرساء معالم المنهج وتفكيك مقولاته التي تمكننا من الإحاطة بالنسق في الروايات موضوع الاشتغال، وقفنا من خلالها على النتائج الآتية:

1. وجهنا النقد الثقافي إلى الكشف ذلك الارتباط بين الأدب والواقع وتوجيه النظر نحو النسق وفكرة ما وراء الكتابة والعالم المرئي للكاتب كالركيزة الأهم في النقد، مقدما فكرة مركزا على مبدأ السببية في الفعل والقول؛ فالنص الذي لا يخرج بجواب مقنعة عن سؤال لماذا أقرأ، والمنهج الذي لا يخرج بجواب عن ماذا أبحث، والبحث الذي لا يجيب عن سؤال ماذا يترك على الحياة والواقع من إضافة، والفائدة التي تخرج من خلف البحث على الفرد والمحيط هو عمل لا يحقق جدواه، أو بالأحرى يتركه دون ثوابت تشد عراه تسمح بتسرب الأنساق المعيبة في عمقه فتنسفه.

2. يرتكز الخطاب الروائي لدى واسيني الأعرج على الإنسان والمحيط الذي يشكله، وحيثياته المرئية وغير المرئية، والتي تشكل عالما غير مستقر وثابت يقوم على التناقضات، وتنازع القيم المضادة؛ السلبية والإيجابية ،الشر والخير، القبح والجمال، والقيم ولا قيم وغيرها. والتي تمثل مادة غنية التي يقوم عليها عالمه الروائي، ينغمس فيها لأخذ صورة مصغرة وتقريبية عن الواقع، وعن الاشتباك الحاصل فيه، عارضا رؤيته الخاصة لفك هذا الاشتباك بعد المرور على المنظومة الفكرية والعالم الداخلي له.

3. تمثل ثلاثية واسيني وقفا ثقافيا وجماليا مميزا، تشكل عن عالم زخم وثري بالأفكار ظاهرها يهدف إلى ربط الخطاب بالواقع واكتشاف الحياة والوجود، وإثراء الفكر الإنساني، ونقد الواقع لتصييره إلى مناحي أفضل؛ بدفع الذوات نحو الفاعلية والإيجابية في تعاطيها مع مختلف القضايا التي تعرض عليها في الحياة. إلا أن تدخل النسق المضمر خلق

معان مناقضة وناسخة لظاهر الخطاب، منفلتة من وعي الكاتب المعمي عن رؤية الأنساق وما تشكله المضمرات من خطورة في الحياة والخطاب.

لا يمكن النظر لثلاثية واسيني على أنه نص جمالي وتخييلي، منفلت من المقاصصة بهذه الذريعة، فالخطاب الروائي يستند على اللغة وسحرها في بث الأفكار لإعادة تشكيل وعي المتلقي، فيعمل النسق المتخفي خلف الجمالي، بتغير أفكاره وثوابته، وقيمه ومبادئه، ورؤيته لعالمه، ونفسه، ومحيطه.

من خلال ذلك نخلص إلى أن هناك تباين في تركيز الأنساق والتي تتوزع عبر ثلاثيته موضوع الاشتغال تبعا للمضامين التي يتطرق إليها في كل خطاب؛ والتي تسمح ببروز أنساق محددة وغياب أو ضمور آخر.

4 تغوص رواية "2084حكاية العربي الأخير" في السياسة العالمية واختلال ميزان القوة، والتي تتمخض عن أنساق سلبية: نسق الفحولة نسق الضعف نسق الدونية، والتي تعمل على وضع مقابلة بين الثنائيات المركز والهامش والأنا والآخر؛ ويعكس ظاهر الخطاب انتقاد واسيني لفكرة المركز التي تعتمد على القوة في تسيير العالم سواء السياسية والاقتصادية أو المستمدة من البعد الجندري، والتي تقوم بالأساس على فكرة تقسم العالم إلى جزأين أو جنسين غير متساويين. كما ينتقد ضعف الأنا والروح الانهزامية التي تسبب في ضياع سيادتها على أرضها، وحصرها في الهامش.

4.1 إن نسق الضعف الذي يتحكم في عمق الخطاب لم يسمح للأنا العربية أن تتموقع ضمن هذا العالم الذي تحكمه القوة، كما عجز الكاتب أن يوفر مساحة على مدار روايته المطولة لأجل العثور على مخرج، فكثف بجعل شخوص روايته شاهدا على ضعف الأنا، مع غياب الفاعلية وقدرة التغيير. الذي يدخل الذات العربية في تيه، عندما يدخلها في معادلة سلبية، يغذيها نسق الدونية وهي تنظر إلى انعكاسها من خلال نظرة الآخر لها.

فينسف مضمر الخطاب تبعا لتلك الثنائية التي لم تكن إلا مقارنة لا يظهر فيها سوى الآخر وصورته وفكره وقراراته وسيادة رؤيته على الأنا، هذا الأخير الذي يحكمها نسق الاستسلام، ومعانقة فكرة الأحادية. فلا مكان للأنا والآخر، ولا مركز ولا هامش، بل مركزا وآخرا فقط. فينزلق الكاتب نحو شروط الآخر والاستلاب، من منطلق أنه يحيل إلى ذات سلبية في رؤيتها لذاتها ومحيطها، الذي يغذيه نسق الانبهار ونسق عدم الاكتفاء ونسق السلبية، ونسق العجز الذي يربط دواخل الذات العربية ويحكم توجهها في تعاطيها مع قضاياها واضعة نهاية نفسها بنفسها .

4.2 مشكلة الأنا وتأزمها تكمن في تعاطيها مع نفسها بالأساس، حيث يتمكن منها نسق الخوف المنغرس في عمق الخطاب وعمقها، يكبلها ويحول بينها وبين تحقيق مصالحة مع ذاتها أولا ثم محيطها، إن تمكن الخوف من النفس البشرية على اختلاف أعراقها وانتمائها الجغرافي والديني، يهدم كل محاولة في إقامة حوار سليم مع الطرف الآخر، كما يعمقه نسق عدم الثقة ونسق التوجس، واللذان يلعبان دورا كبيرا في زعزعة البناء النفسي للأنا، والذي يضاف إليه نسق عدم الرضى والذي يحكم مسعى آدم في بحثه عن أناه، ونقطة تلاقي له مع جذوره، إلا أن الضياع كقيمة مضادة متمكنة من باطن الخطاب تطفو كنسق مضمر يدمر كل جهوده لذلك.

4.3 تعد رواية "حكاية العربي الأخير" رواية ذكورية بامتياز لانخراطها في عالم أكبر من قدرة الأنثى لاستيعابه أو امتلاك القدرة للتأثير فيه، حصر الأعرج الأنثى في أدوار بعينها -الإغواء والجسد وغيرها- لذا لا يشكل غيابها فارقا؛ عبر هذه الفكرة يعود واسيني إلى المركزية الجندرية التي تتأسس على مركزية الذكر، والتي مهما حاول أن ينفلت منها، وأن يحضر الأنثى، ولو قصرا إلى ميدان خطابه، إلا أنه لم يستطع الانفلات من نسق الفحولة، الشديد التحكم فيه، والذي ينسخ مسعاه عبر غياب الأنثى غيابا شبه كامل؛ غياب الفاعلية، الغياب الفكري، غياب الصوت وغياب روحها ككائن له تأثير على الوجود، ولا تظهر إلا عبر ومضات الحضور الجسدي.

5. بمقابل تركيز حضور الأنثى في روايتي "شرفات بحر الشمال" و "ليالي ايزيس كوبيا"؛ اللتان تثيران موضوعا مخالفا تماما حيث يقدمان موضوع الأنوثة كثيمة مركزية في الخطاب، والتي تلخصت في نقاط :المرأة بين الحضور والغياب والجسد بين المقدس والمدنس الخ. والتي تتنازعها ثنائية ضدية أحدهما ظاهر والآخر مضمر، هذه الأخيرة تنسل من عمق الخطاب تترك ظلالها على فكره ولغته، عبر نسق القمع نسق الجسد، نسق الذكورة، نسق الغياب، نسق التدنيس، نسق الضعف، نسق العجز، الخ .

5.1 رغم أن الكاتب يتصدر بقلمه ليكون المتحدث بلسان الأنثى والمدافع عن حقوقها المسلوبة، إلا أنه لم يستطع أن ينفلت من نسق الجسد الأنثوي الذي يشكل سطوة على خطابه، فيتحول إلى أداة؛ فهناك فرق بين الكتابة للمرأة، والكتابة عن المرأة وشتان بين الأمران؛ فالأولى كتابة ذات وتأصلها كهوية قارة لها خصوصيتها، وحضورا دون مزاحمة الذكر على المركز، لأن ذلك سيعكس إقراره بأنها هامش، هو حالة إدراك للجنسين أن الاختلاف ليس ميزة وإنما علامة فارقة لفصلهما إلى جزأين متكاملين.

أما الثاني هو استخدام الأنثى كمادة لإثراء الخطاب وفك أستارها الداخلية والخارجية وتركها عارية، وفرد مفرداتها الخاصة/ الجسد، التي يعمق غيابها فلا تحضر إلا عبره ليتحول إلى نسق مضمر يغلق كل السبل التي تفتحها لتلتحم بذاتها مكتملة جسد وعقل، ففي حين تعيش في الأولى مصالحة داخلية بين المادة والروح تقدم في الثانية الجسد معادلة جنسية، وهو الذي سيقيدها داخل نسق التدنيس.

5.2 يستثمر واسيني سحر اللغة واللعب على وتر عاطفة المتلقي لاستجلابه نحو الخطاب وتبني رؤيته والثورة معه على القضايا غير العادلة والتي تتلخص في قضايا المرأة، والمرأة الضحية، والمرأة المضطهدة والمرأة المقيدة والمرأة الخاضعة، والمرأة الجسد لتمثل ساحة خصبة لتكاثر العيوب النسقية، حيث يأتي النسق المضمر لينسف ظاهر الخطاب عبر العيوب النسقية هذه الأفكار التي تكاثرت تحت رعاية سلطة المؤلف المزدوج.

عندما نتطرق لموضوع الجسد، لا يمكن للكاتب أن يتجاوز مختلف الزوايا التي عملت على اضطهاده والتي يحددها في ظاهر الخطاب عبر الثقافة والدين والمجتمع، وكذا الأسرة، بوضع الأنثى أمام ثوابتها موضع الأعداء، ليتسرب من مضمر الخطاب نسق الرفض الذي ينسحب على كل ما يحيط بها والذي يحولها إلى ذات دون مرجعية تحميها ولا أساس يحكم جسدها، يحولها إلى ساحة مفتوحة أمام الآخر، ومستباحه دون حدود، فالنسق المحمل بالقيم السلبية يوجه الجسد ليصبح مادة جنسية.

هذا ما تعانيه المرأة في ظل عجزها المتوارث عن رؤية مختلف الحيل التي تتلبس الخطابات المنادي باسترجاع سلطتها على جسدها، وبحريتها وتدعي تخليصها من رق الجسد، تجعلها مكشوفة تماما أمام رغبات الذكر، ملغية جميع أبعاده كذات وتختزلها في جسد عاري أو بضاعة تسويقية، تضعها في قالب من السفور يكون نموذج المرأة الحرة لتكشف عبر مضمر الخطاب نسق التهتك والانحلال الأخلاقي. التي تحكم حضور المرأة في روايتي "شرفات بحر الشمال" من خلال فتنة " أو " ليالي ازيس كوبيا" من خلال شخصية مي زيادة نموذج المرأة المثقفة التي يفرغها من حمولتها الفكرية ويصيرها إلى جسد موضوع على مائدة يسمى نادي ثقافي .

5.3 إن انتزاع المرأة للسلطة من جسدها أول خطواتها لاسترجاع ذاتها، ورسم أبعادها خارج سلطة الرجل، وإقرار بكينونتها وخصوصيتها، فارضة هويتها كأنثى والجسد ليس تهمة ولا منقصة عليها أن تدفن خلفه، بل هو لغتها والحرية التي تبحث عنه هي الحرية المنبعثة من قراراتها وقناعاتها الذاتية فتلك التي تلبس النقاب اختياريا وتفرض وجودها كذات مفكرة هي حرة أكثر من امرأة تقع ضمن التسليع وتسوق جسدها كبضاعة.

6. تعد رواية "حكاية ليالي إيزيس كوبيا" رواية قريبة إلى السيرة الذاتية حيث يقتطع الزمان فيها بعودة الكاتبة والأديبة "مي إلياس زيادة" إلى الحياة عبر واسيني الذي يترك لها مكانه لتسرد قصتها، وأزمة المثقفة والثقافة الوفية لمركبها الذكوري، وتنغمس في مأزق الأنوثة أو الهوية التي لعبت الثقافة على إرساء معايير مجحفة، قائمة على الأفضلية الجنسية.

يسعى واسيني في هذه الرواية إلباس الأنثى / مي ثوب القوية غير أنه لا يفتأ عن إدخالها في معادلة ثنائية مع الرجل، ليتسلل نسق الدونية والانبهار بعالمه المفتوح، المعتملة في مضمره، والذي يدفعها إلى الغاء خصوصيتها ومجاراة حياة الرجل وأسلوبه، والذي يختم على عالمها الداخلي بالضعف، هذا الإحساس الكامن في المضمر يمتد كنسق يكبلها عن الوصول إلى القوة المزعومة، لتجد نفسها دوما في حرب بقاء وتبرير وجود، أمام نفسها أولا ثم الآخر الرجل .

7. إن الفكرة التي ينطلق منها الكاتب في رواياته الثلاث لأجل خلخلة بناء الثوابت، وتحطيم الطابوهات بفتح موضوع السياسة في رواية "حكاية العربي الأخير" والدين والجنس في روايتي "الشرفات" والليالي"، لأجل دفع القارئ لمواجهة المحظور وإعادة قراءة كل ما يحيط بالذات الإنسانية دون التعرض إلى الضغط أو الخضوع إلى سلطة ما دينية ،أخلاقية، سياسية. هذه الفكرة بما فيها من إيجابية يفتح النوافذ على كل الأفكار والقيم وإعادة صياغتها وترتيبها بمعزل عن التوجيه. إلا أن النسق المضمر ينسخ ظاهر الخطاب حيث ينزلق واسيني نحو العيوب النسقية، التي تسمح بتكاثر أنساق معيبة: نسق الإحلال، نسق لا دين، نسق لا قيم، نسق لا انتماء وغيرها.

إن نسق الإحلال يستمد مادته من ثقافة مخالفة ومناقضة لكل ما تخمر فيه الذات تتستر في مضمر الخطاب متسللة من فكر الكاتب وعالمه المفتوح على ثقافة الآخر مترجما احتكاكه السلبي معه، مستقدما قيما منافية للقيم التي نشأ في رحابها المتلقي المحكوم بثقافته ومرجعيته الدينية وقيمه الأخلاقية، التي شكلت عالمها الداخلي، ليقع في فخ النسق المضمرة الكامن في مضمر الخطاب وليعود عبره ليتسلل إلى اللاوعي المتلقي منعكسا على اختياراتها وأسلوبها في الحياة، بغرس فكرة إحلال قيم مناقضة للقيم التي تحملها، وتعمل على إلغائها في مقابل إحياء قيم الآخر أو لا قيمة .

7.1 يخضع الكاتب والمتلقي معا لهيمنة النسق المضمر؛ الذي يمثل سلطة غير مرئية تمتد حبائلها في اللاوعي تقدم رسائل مبطنة، وملغمة باطن الخطاب والتي تتركز في رواية " حكاية العربي الأخير" من خلال آدم، و"الشرفات" عبر ياسين، عبر نسق اللاجدوى وللأمل؛ نسق الانهزامية والسلبية والتي تحكم نظرة الذات العربية إلى وطنها والأرض التي أخرجتها، وأن مسعاها محكوم بالفشل. إنه غرس الروح الانهزامية فلا فائدة من التغيير أو محاولة الارتقاء بالحياة، تسلل الروح الانهزامية التي لم تجد الانعتاق في بوتقة انتمائها الثقافي أو الاجتماعي أو الوطن، نحو المتلقي يتبنى الرفض لكل ما شكل الذات، ويفتح به بابا على الهجرة النفسية والجسدية.

كما يتسرب نسق التخلي ونسق عدم الانتماء ونسق الشك ويندس في اللاوعي المتلقي تحت الغطاء الذي يروج له ظاهر الخطاب حرية الفعل، وإعمال العقل، والبحث عن الحرية وعالم مفتوح، واعتماد الشك في كل ما يحيط بالإنسان .

7.2 يغلق النسق المضمر الذي يسكن مضمر الخطاب على الذات/ أدم في رواية العربي الأخير، ياسين وفتنة في رواية الشرفات، ومي في رواية الليالي، والذي ينزلق بها نحو قيم مضادة؛ الرؤية الأحادية في الثقافة القائمة على الإلغاء المختلف/الجندر، مي/ فتنة/ بإلغاء الأنوثة في مقابل انضمامها إلى ظل الرجل، والاجتماعية؛ القائمة على الذات وحل رباط الانتماء إلى وطن، ياسين/ آدم أو الاختلاف الثقافي والاجتماعي، وفتح لذاتي الهجرة من أرضها إلى أرض مخالفة لم تشهد تكوينها ولا تراعي خصوصيتها، ومن ورائها المتلقي الذي يسمح بترجيع هذه الأنساق لينظر إلى واقعه عبرها.

هذه الأنساق المعيبة تعمل على إعادة تشكيل فكر المتلقي وتفك ارتباطه رويدا رويدا مع ثوابته الثقافية والقيمية والدينية هذه الأخيرة التي تبعثرت تحت وطأة نسق الإجبار الذي يطفو على سطح الخطاب حائلا بين المتلقي والقراءة الواعية البعيدة عن الأحكام السابقة التي تنسل من اللاوعي، والتي تستثمر الطبيعة البشرية التي تأنف ما يقيد حريتها، والتي تمكنت منه فكرة أن الدين يشكل رقبة عليه وقيد يحد من حركته ويمنعه من اكتشاف

الحياة والعالم المفتوح، مما يدفعه لاتخاذ ردة فعل معاكسة ولا إرادية ولا واعية وهي الرفض الداخلي والنفور منه جملة وتفصيلا .

8. لايزال الكاتب رغم اعتداده بفكره ووعيه، خاضعا لسلطة النسق المضمر الذي ينساب عبر اللاوعي لديه، مقدما تصورا ناسخا لظاهره، عبر أفكار قارة في عمق النص، مشحونة بقيم سلبية تعمل على خلخلة بناء الخطاب، ممزقة تناغمه؛ حيث تنسف مفهوم الوحدة، مقدمة أجزاء متناحرة ومتناقضة بين باطن وظاهر الخطاب. على إثرها يمر الخطاب بعمليات تشكل وتحول مستمر على مستوى الدلالة والأفكار، التي تظل تبدل موقعها وحدودها، نظرا للمتلقي ومرجعيته ومحيطه وقدرته على استنطاق الصوامت واكتناه المعاني الغائرة في الخطاب.

9. بالرغم من أنه من الصعب أن يتجرد الإنسان من ذاته وقناعاته وينظر لنفسه من الخارج ليتعرف على القيم الأصيلة في الذات وتلك التي نحتت فيها من خلال ضغط المحيط ورواسبه. إلا أننا نرى أن التوصيات الآتية قد تسهم في حماية الفكر من التوجيه الخارجي واختراق الأنساق وإبطال عمل المؤلف المزدوج

9.1 يفرض على الذات خلق سياج بينه وبين الأفكار الوافدة، قوامه إدراك الخصوصية واحترام الهوية الذاتية.

9.2 النظر إلى المحيط والخطاب وما ينتجه بوعي يتجاوز سطح الخطاب، وما يطرح به من أفكار، والتوجه إلى ما لم يقله، وينزلق عميقا في مضمر الخطاب، يتوسل بلا وعي ليتكاثر ويدخل في سلسلة ترجيع الأنساق المعيبة.

9.3 إنشاء ذاتا متبصرة مدركة لخطورة النسق، تمتلك القدرة على الوقوف بحيادية، تخرج من ذاتها لتتطلع إلى ما تؤمن به وتقدمه من أفكار ، كذات خارجة عنها لتستطيع أن تبصر الخيوط الرفيعة للنسق. قادرة على استنطاق اللاوعي لفك حيل الثقافة في ترسيخ الأنساق وترجيعها تحت مسميات العادي والمألوف، والمتستر خلف القضايا الكبيرة والمفصلية.

9.4 إنشاء ذوات متشبعة بما لديها، مكتفية بنفسها، عندما تقابل الآخر القريب أو البعيد وتحتك معه، يكون من قبيل الندية والاعتزاز بالمختلف الذي لديها. منطلقة من ذات متصالحة مع نفسها ومدركة تمام الإدراك بخصوصيتها الثقافية والفكرية والقيمية تؤسس لنفسها قوانين تحميها من الانجذاب السلبي نحو الآخر. خاصة مع الانفتاح الذي تعيشه البشرية الذي صير العالم إلى قرية، بل وإلى غرفة مع الثورة المعلوماتية ومواقع التواصل الاجتماعي، أضحت فكرة العزل الثقافي فكرة وهمية.

بهذا نكون قد عرضنا جملة من النتائج التي أسفر عنها بحثنا، والذي سعينا من خلالها جاهدين لتقديم نموذجا لتحليل الخطاب الأدبي وتقديم رؤية تسهم في إثراء الساحة الأدبية. آملين أن نكون قد وفقنا في هدفنا، وأن يُلهم هذا البحث المزيد من الدراسات النقدية ويفتح آفاقا للباحثين للتعزيز من قيمة الأدب العربي وتطويره. وما كان من توفيق فمن الله وحده، وما كان من قصور أو زلل فحسبنا أننا اجتهدنا وبذلنا الجهد طلبا للعلم وابتغاء المعرفة. شاكرين للأستاذة المشرفة "حنان بومالي" على سعة صبرها ودقة توجيهاتها التي أثرت البحث.

مستودعين جهدنا هذا إلى الله، سائلين منه السداد والنجاح

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع، عن طريق الأزرق، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط2: 1429هـ/2008م.

المصادر

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال – رواية- دار الفضاء الحر، ط1: 2001 .
2. واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2015.
3. واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا –رواية-، مفوم للنشر، الجزائر، 2017.

المعاجم

4. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج: الأول، عالم الكتاب، القاهرة، (ط 1): 1429هـ/2008 .
5. ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون – العبر وديون المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، تحقيق: ابو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، الفصل الثالث والعشرون.
6. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية/ بيروت، سوشبريس، المغرب، ط1: 1985 .
7. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار صادر، بيروت – لبنان، الطبعة الثامنة: 2014.
8. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت – لبنان، الطبعة الثامنة: 2014.

9. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان/ بيروت، الطبعة الثانية: 1984 .

المراجع العربية:

10. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، دط، دت، الجزائر، ص: 5

11. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، العدد 1، 1986.

12. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، ط1: 1428هـ / 2007.

13. أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي – نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي- ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1: 2009.

14. أنس شكشك، الذاكرة (أنواعها وقدراتها – مهارتها وأمراضها)، كتابنا للنشر/ لبنان، الطبعة الأولى: 2010، ص: 5.

15. أسماء معيكل، نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: 2010،

16. بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط1: 2012.

17. رشيد سلاوي، مصطلح النقد في تراث محمد مندور (1907-1965)، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن، ط1: 1429هـ - 2009م.

18. زكريا إبراهيم، مشكلة فلسفية (8)، مشكلة البنية، مكتبة مصرية، (د.ت).

19. سمير الخليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي – إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة- ، درا الكتب العالمية، بيروت/ لبنان، د.ت.

20. صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار بيروت، ط1: 2002.

21. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الرابعة: 2008.

22. عبد الله الغذامي، القبيلة القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب ط2: 2009.

23. عبد الله الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد النبي اصطيف، دار الفكر/ دمشق، الطبعة الأولى:2004.

24. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية –قراءة نقدية لنموذج معاصر-، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، ط4: 1998.

25. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 : 2006.

26. عبد العزيز العبادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع/ بيروت لبنان، ط1: 1414هـ / 1994م.

27. عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي – السياقية ونسقية - ،دار القلم، بيروت/ لبنان، (د ت).

28. عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، منشورات عكاظ، الرباط، 2000.

29. عبد الوهاب المسيري، "دريدا في القاهرة"، ضمن كتاب: جاك دريدا والتفكيك، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1. (دت)

30. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف – دراسة في السرد النسائي مدخل نظري- مركز الحضارة العربية /القاهرة، ط1: 2003.

31. عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب -مقاربة لغوية تداولية-، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان.

32. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية -إشكالية التكوين والتمركز حول الذات-، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، الطبعة الأولى.

33. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات/ القاهرة، 1999.

34. عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاختراق الاغتراب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

35. عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة –فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1: 1431هـ/ 2010م .

36. عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت- لبنان، ط1: 2014- 2015.

37. عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والانوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، ط: 2004.

38. علي حرب، الاستلاب والارتداد -الإسلام بين روجيه غارودي ونصر حامد أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب. ط1: 1997.

39. فالح عبد الجبار، الاستلاب -هوبز، لوك، روسو، هيغل، فويرباخ، ماركس- دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1: كانون الثاني 2018.

40. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر، المركز الثقافي العربي/ المغرب، ط5: 2007

41. محمد العلي، نمو المفاهيم - تساؤلات وآراء في الوجود والقيم -،النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2013. ص: 143.

42. محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر أنموذجا)، دار نينوي، سورية، ط 2009م/1430هـ.

43. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر -دراسة تحليلية نقدية- مركز دراسات الوحدة العربية/ بيروت -، ط5: 1994.

44. محمد سالم سعد الله، أطياف النص – دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديثة ، إربد – الأردن، ط1 : 2007.

45. محمد فؤاد شكري، ألمانيا النازية – دراسة في التاريخ الأوروبي المعاصر (1939-1945)-، هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ط: 2017.

46. محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر، ط1: 1999.

47. محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق، مكتبة مؤمن قريش،لبنان، ط1: 2017.

48. محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، - الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقها وبناها الشعورية -، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1: 2005.

49. ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز، مصر، ط1: 2005.

50. مي زيادة، كلمات وإشارات، (ج) الاول، مؤسسة نوفل، بيروت، 1975.

51. مي زيادة، الاعمال الكاملة، المجلد الثاني، مؤسسة نوفل، بيروت/ لبنان، ط1: 1986.

52. نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة – إدارة المعرفة وإدارة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة: 2006.

53. نوال السعدوي، المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل بالفجالة، الاسكندرية/ مصر، الطبعة الرابعة: 1990.

54. - هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النقدي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي : الهوية والمتخيل للناقد محمد صابر عبيد)، دار غيداء – عمان / الأردن، 2017.

55. ياسين حسين الويسي، الكلمة واللوغوس في الفكر الفلسفي والديني، دار صفحات، سوريا/دمشق، الطبعة الأولى: 2006م.

56. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى: 1429هـ - 2008م.

المراجع المترجمة:

57. - أرثر أيزابرجر، (تر): وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسى، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى : 2003.

58. اليكس ميكشيللي، الهوية- تر: على وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، الطبعة الأولى: 1993.

59. ادولف هتلر، كفاحي، (تر): عبد الرحمان قارور، دار الكتب الشعبية، بيروت – لبنان، ط1: 1974/ ط2: 1975.

60. بيترل . بيرجر(واخ)، التحليل الثقافي، (تر): فاروق أحمد مصطفى. (واخ)، مراجعة وتقديم: أحمد أبو زبد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، سلسلة العلوم الاجتماعية، 2009.

61. بيدرو بريجر، الصراع العربي الإسرائيلي مئة سؤال وجواب، (تر): إبراهيم صالح، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان.

62. -بيار بونت، ميشال ايزر وآخرون، معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا، (تر): مصباح الصمد، دار مجد، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية: 1432هـ-2011.

63. بول ريكور، فلسفة الإنسان الخطاء، (تر): عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2: 2008.

64. روبرت شرلز، السمياء والتأويل،(تر): سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى: 1994.

65. زيمونت باومان، الحداثة والهولوكوست، تر: حجاج أبو جبر – دنيا رمضان، مدارات، القاهرة ، ط1: 2014.

66. سيجمند فرويد، الأنا والهو، (تر): محمد عثمان نجاتي، دار الشروق بيروت، ط4، 1402هـ/1982.

67. -علي شريعتي، دين ضد الدين، تر: حيدر مجيد، مؤسسة العطار الثقافية، ط1: 1423هـ/2007م.

68. - مرسيا الياد، المقدس والمدنس، (م ت) عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، الطبعة الاولى: 1988.

69. ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، -Iإدارة العرفان، (تر): محمد هشام، افريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية: 2013.

70. مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف/ بيروت، ومنشورات الاختلاف/الجزائر.

71. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر: دمشق/ سوريا، الطبعة الرابعة: 1984، إعادة طبعه: 2000.

72. - مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، شروط النهضة، (تر): عبد الصبور شاهين، عمر كامل مسقاوي، دار الفكر، دمشق، 1406هـ /1986م.

73. مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف/ بيروت، ومنشورات الاختلاف/الجزائر.

المراجع الإلكترونية

74. جميل حمداوي، النقـــد الثقافي بين المطرقة والسندان، -مقالة - السبت ٧ كانون الثاني (يناير) ٢٠١٢، بقلم http://www.diwanalarab.com رفع يوم 2018/3/23. الساعة 13.30.

75. الحسن أسويق، الذاكرة والنسان - مقال -، موقعwww.hespress.com :، رفع يوم: 2018/ 09/ 11، الساعة: 14:11.

76. رمضان حينوني قراءة في نص (مسألة الدلالة في النص الأدبي)، – مقالة - http://www.diwanalarab.com/، 2009/03/19، رفع يوم: 2019/12/11، الساعة: 11.23.

77. الطيب بوعزة، الاستلاب مفهوم ملتبس تاريخية دلالة مفهوم الاستلاب، مقالة إلكترونية (post2modernisme.blogspot.com) :، رفع يوم: 04/02/2023، الساعة: 58: 14.

78. ناصر بن سعيد سيف، الهوية الثقافية، كتاب:-pdf– موقع https://www.alarabimag.com/books/26351.

79. 84. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، شارل دو فوكو - ويكيبيديا (wikipedia.org)، 10 أبريل 2023، الساعة 02:18، رفع يوم: 2023/07/11، الساعة: 10:43.

80. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki، رفع يوم 15/04/2019، على الساعة: 13.30.

الرسائل الجامعية والمجلات:

81. - أنسام محمد راشد، النقد الثقافي من فوكو إلى عبد الله الغذامي، أطروحة دكتورة – منشورة- كلية التربية ابن أرشد، العراق، 2014.

82. ليلى قريدي، مفهوم الجندر واشكالية الترجمة، مجلة التمكين الاجتماعي، الجزائر ، المجلد 2 العدد 4، ديسمبر 2020.

83. مدحت فوزي عبد المعطي حسين، تجليَّات الذات المُقَنَّعة في شعر أبي العلاء المعري "الفضاء الزماني والمكاني أنموذجا"، -مجلة علمية-، مجلة كلية التربية بالمنصورة (MAED)، معلومات الإصدار : المجلد 102، العدد 3، إبريل 2018.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
❖ مقدمة	أ – ذ
الفصل الأول: قراءة في النقد الثقافي	
أولا: النقد الثقافي والتشاكل المصطلحي	28 – 11
1. الإطار المفاهيمي للثقافة	17 – 12
2. الدراسات الثقافية	20 – 17
3. نقد الثقافة	28 – 21
ثانيا: النقد الثقافي التحصيل والتأصيل	45 – 29
1.التحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي	37 – 30
2.النقد الثقافي عند الغرب	40 – 38
3.النقد الثقافي عند العرب	45 – 40
ثالثا: مقولات النقد الثقافي	61 – 46
1.سلطة النسق الثقافي	57 – 47
2.التورية الثقافية	61 – 57
3.مقولات أخرى للنقد الثقافي	– 62
3.1 المجاز (المجاز الكلي)	63 – 62
3.2 الوظيفة النسقية	66 – 63
3.3 الدلالة النسقية	70 – 66
3.4 الجملة النوعية (الجملة الثقافية)	71- 70
3.5 المؤلف المزدوج	74 – 72

الفصل الثاني: الخطاب المضاد ومواجهة الأنساق في الروايات (في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال)	
أولا: المركز والهامش	94 – 76
ثانيا: الأنا والآخر	121 - 95
ثالثا: الاستلاب	156- 122
الفصل الثالث: الأنساق الثقافية وخطاب القمع في الروايات (في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال)	
أولا: مأزق الأنوثة	188 - 158
ثانيا: المرأة بين الحضور والغياب	214 - 189
ثالثا: الجسد بين المقدس والمدنس	243 – 215
الفصل الرابع: العيوب النسقية في الروايات (في روايات "ليالي إيزس كوبيا و2048 حكاية العربي الأخير وشرفات بحر الشمال)	
أولا: اللغة وسلطة المؤلف المزدوج	269 – 245
ثانيا: الوطن بين الهروب والحنين	288 – 270
ثالثا: الذات المقنعة وتمويه القارئ	314 – 289
❖ الخاتمة	324 – 316
❖ قائمة المصادر والمراجع	334 – 326
❖ فهرس الموضوعات	337 – 336
❖ الملخصات (بالعربية، الفرنسية، الإنجليزية)	

ملخص

ملخص باللغة العربية

عالم الرواية عالم متجدد، ومتغير باستمرار، لا يُقرّ بمنطق الكمال، مما يجعله منفتحا وساحة خصبة لاستيعاب الحراك المستمر في الحياة. والرواية الجزائرية استطاعت عبر مسيرتها الإبداعية رسم صورتها وهويتها الخاصة الدالة على التميز والتفرّد. والمنبثقة من رحم المجتمع الجزائري الذي شهد ولا يزال موجة من التغيرات على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تركت بصمتها على وعي الفرد ومنه المبدع.

فانفتح الخطاب الروائي الجزائري على المدِّ الحداثي الذي ترك بصمته على فكر الكاتب وبالتالي عالمه الإبداعي، مما شكّل الخطاب الروائي المعاصر وفق متغيرات الراهن ومعطيات الحداثة. فشهد عبر مراحله حراكا، وتطورا يتناسب وجنسه الذي يغري بالنماء، فكان على مدار صيرورته يصنع فسيفساء تنصهر داخلها أشكال ومضامين مختلفة.

هذا العالم المترامي والخصب، أغرى الروائيين الجزائريين، وفي مقدمتهم "واسيني الأعرج" بولوج عالمه، وإثارة المسكوت عنه من خلال الغوص في هموم المجتمع العربي والمجتمع الإنساني ككل، وعيا منه بقدرة النص على البوح، فكانت أعماله الروائية تصنع الاستثناء، بكونها خطابا لا يكتفي بالقراءة الأولى، ولكن يحتاج إلى حفر في عمق النص، لاستجلاء الدلالة وتوضيح الهدف والمقصد.

فحققت نصوصه ثورة مستمرة على المنجز الروائي، مشكلة عالمه الخاص الذي يعيد قراءة الواقع وتشكيله استنادا إلى التراث، والانفتاح على الآخر متخطية الحدود والأيديولوجيات معانقة هموم الإنسان العربي، راسمة مسارا مختلفا تبعا لوعيه ومرجعياته المتنوعة. عايشت نصوصه المرحلة التاريخية، وصوّرت الصراعات السياسية، ووقفت على مظاهر اليوميّ المتردّي، وعرّت الانتهازيين وسلطت الضوء على المهمّشين، وكشفت تأدلج النخبة، مستلهمة التّراث العربي والغربي، ومشتغلة على متعة الحكي، واستقصاء

عوالم السرد، وصفا وتركيبا ودلالة، لتخرج ذلك العالم الحكائي في صورة يتعانق فيها الشكل الفني المبهر مع المضامين الصادمة متبلة بنكهة تخييلية جمالية.

تهدف الدراسة المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه إلى البحث فيما وراء الخطاب وما لم يقله واسيني، الغائر في عمق الخطاب، مشكلا أنساقا مضمرة تتحايل حتى على صاحبها باللعب المستمر بالدلالة؛ حيث يصير المثبت منفي، والمنفي مثبتا من خلال سلطة المؤلف الممزوج وقدرتها في الانسياب من بين وعي الكاتب إلى اللاوعيه، وما يشكله من خطورة على المتلقي وأفكاره التي تعيد إنتاج هذه الأفكار وبثها في محيطه.

تحدث نصوصه ثورة مستمرة على المنجز الروائي، مشكلة عالمه الخاص الذي يعيد قراءة الواقع وتشكيله استنادا إلى التراث، والانفتاح على الآخر، متخطية الحدود والأيديولوجيات معانقة هموم الإنسان العربي، راسمة مسارا مختلفا تبعا لوعيه ومرجعياته المتنوعة. فقد عايشت نصوصه المرحلة التاريخية، وصوّرت الصراعات السياسية، ووقفت على مظاهر اليوميّ المتردّي، وعرّت الانتهازيين، وسلطت الضوء على المهمّشين، وكشفت تأدلج النخبة، مستلهمة التّراث العربي والغربي ومشتغلة على متعة الحكي، واستقصاء عوالم السرد، وصفا وتركيبا ودلالة. لتخرج ذلك العالم الحكائي في صورة يتعانق فيها الشكل الفني المبهر مع المضامين الصادمة متبلة بنكهة تخييلية جمالية.

اقتحم واسيني عالم المتلقي المغلق وفتحه على مصراعيه، مما جعل نصوصه تحمل رسائل مشفرة لا تكتفي بالمعاني الظاهرة في الخطاب وإنما تتسلل بعيدا في أغوار الخطاب وبما أن الخطاب الروائي ليس بريئا ولا يمكن أن ننفي عن صاحبه القصدية؛ يسعى النقد الثقافي نحو الكشف عن تلك الأنساق المضمرة وإلقاء الضوء على تلك العلائق التي أنتجته، وحيل الثقافات وألاعيبها في تمرير أنساقها وتبطين السرود والنصوص بغاياتها الضمنية لا المعلنة.

لذلك اخترنا البحث في " الأنساق الثقافية في روايات " شرفات بحر الشمال وليالي ايزيس كوبيا و2084حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج.

فاستدعت الدراسة على إثر ذلك فصلا نظريا؛ حيث حددنا فيه منطلق البحث الذي يرتكز على منهج النقد الثقافي، ووقفنا على نقاط محورية اعتمدنا عليها في رفع معمار بحثنا ولا يمكن أن يستغني عنها للوصول إلى ما وراء الخطاب الروائي وهي المقدمة النظرية التي ارتكزت على قراءة في المصطلح والمفهوم، بتتبع مصطلح الأنساق الثقافية وتمييزه عن مصطلحات تتشاكل معه، مع تتبع الصيرورة التاريخية للنقد الثقافي، والبحث في المرجعيات التي بلورت مقولاته.

فرسمت مراحل النقد الثقافي حتى تشكل مفهومه وتبلورت مقولاته وآلياته الإجرائية، التي استلهمت عديد المذاهب الفكرية والمناهج النقدية كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها لإنضاجه. انطلاقا من محاضنه الغربية، وصولا إلى الساحة النقدية العربية عبر الغذامي الذي اعتمد على "ليتش" لرفع معمار بحثه في النقد الثقافي، عبر تجاوز مفهوم النص نحو الخطاب، وإعلان موت المؤلف، وتخطي النقد الأدبي نحو النقد الثقافي. الذي عد الشرط الجمالي فيه حيلة أصابتنا بالعمى الثقافي.

كما لم يكتف الغذامي بما استلهمه من فكر "ليتش" بل أضاف إليه آليات قرائية ومصطلحات ابتدعها: المؤلف الثقافي (النسقي) أو المؤلف المزدوج، كما لم يكتف بالنسق وإنما أضاف إليه دلالته (الدلالة النسقية)، سعيا منه لإثراء الساحة النقدية ومساهمة منه في النقد الثقافي بلمسة نقدية عربية.

ثم ألحقنا هذا الفصل النظري، بثلاثة فصول تطبيقية وذلك لأجل الوقوف على معالم توصلنا إلى السؤال الجوهري في موضوعنا، وذلك بغية الكشف عن تلك الحيل الثقافية التي تتلبس بلبوس الجمال وتتوارى خلف الخطاب الروائي ليواسيني الأعرج، وهل استطاعت هاته القامة الروائية والفكرية أن تنفلت من سطوة النسق.

فالفصل التطبيقي الأول: الموسوم بـ " الخطاب المضاد ومواجهة الأنساق"؛ ركزنا فيه على خطاب واسيني الذي يسير على درب يبدو بالنسبة له سالكا بأفكار واضحة، يبثها في خطابه لإيصالها للمتلقي، غير أن وجود الأنساق المضمرة تحرك تلك الدلالة عن المقص

الظاهر في الخطاب؛ لإنتاج أنساق ثقافية متضادة، حيث تظهر حركة صراع دائمة بين عناصر إنسانية متباينة ثقافيا مشكلة رؤيته الخاصة والمختلفة، على ثلاثة أصعدة: المركز والهامش، الانا العربية والآخر الغربي وأخيرا الاستلاب .

وترسم الروايات الثلاث: حكاية العربي الأخير، شرفات بحر الشمال، ليالي العصفورية، ملامح التلاقي الأول مع الآخر، الذي يخضع لميزان القوى في ترتيب العلاقات، سواء أكانت مركزية جنسية، أم سياسية، أم اقتصادية، أم ثقافية، أم عرقية؛ حيث يقسم العالم إلى قوي ممتلك لقراراته وفقير مفتقر للقدرة على توجيه حياته وحصانة فكره، هذا التمايز يتولد على إثره أنساق عدة كنسق العجز والضعف ونسق الاستسلام إلخ ...والتي تستقر في عمق الخطاب، وتكبل الفرد وسعيه للانعتاق أو الانفلات من حبائل القوي وفكره. لتحيط بالفرد ويلغي حضوره فلا يعود يرى سوى انعكاس الآخر فيه. مما يوقعه في شرك الاستلاب.

وارتكز الفصل التطبيقي الثاني الموسوم: "الأنساق الثقافية وخطاب القمع"؛ على فحص ثلاثية واسيني "شرفات بحر الشمال، ليالي ايزيس كوبيا، حكاية العربي الأخير"؛ حيث تقدم الكاتب واثقا من حصانته الفكرية ووعيه في طرق أكثر الموضوعات تلونا وحساسية، فكانت المرأة في خطاب واسيني تمثل العصب إن لم يكن الأساس الذي يرفع على كاهلها معمار نصه وخطابه، فهي أحد ركائز خطاب واسيني، والذي يسعى جاهدا من خلالها لاستبطان عالمها والإبحار داخل عوالمها الخفية التي كانت مقصية منذ زمن، بسبب ذكورية القلم والنظرة التي لم تتخط الرغبة وبالتالي الحيز المادي منها/ أي الحسد.

فكان ظاهر الخطاب لدى واسيني وصفحات نصه تفتح نفسها لاستقبال الأنثى وتخليصها من المأزق الذي وجدت نفسها فيه، وتخليصها من السجن الذي ضرب عليها بواسطة إعلاء الجسد كقيمة عليا. غير أن هذه الفكرة متأصلة في المجتمع ومنه المؤلف الذي وقع تحت سطوة أنساق بالية تسربت في اللاوعي لديه والتي تشربها من محيطه، ويقوم بترجيع هذه الأنساق بطرائق أكثر مخاتلة؛ حيث يعمق سطوة الجسد على الأنثى في

حين أراد أن ينفيه، لتجد الأنثى نفسها في حضور كالغياب، حيث تنزع منها الفاعلية؛ التفكير والفعل.

ويبقى الجسد يتأرجح بين تدنيس في الظاهر وتقديس في الأقبية والغرف المظلمة، ولأجل ذلك خرج هذا الفصل بثلاث نقاط هي: مأزق الأنوثة، والمرأة بين الحضور والغياب، وأخيرا الجسد بين المقدس والمدنس؛ وتتقاطع هذه الأنساق معا وتتألف لتصنع صورة المرأة التي تئن تحت سطوة جسدها والذي يشكل سلطة مخضع لها ومحددة مجالها.

وأبرز الفصل الثالث: العيوب النسقية في روايات " "شرفات بحر الشمال، ليالي العصفورية، حكاية العربي الأخير" ثلاث نقاط وهي : اللغة وسلطة المؤلف المزدوج، والوطن بين الهروب إلى الحنين، والذات المقنعة وتمويه القارئ. حيث رصدنا في هذا العنصر مختلف الهنات التي تخللت الخطاب، والتي مردها المرسل باعتباره ذات كاتبة يتحرك في فضاء مفتوح وحر، يشكل من خلال الخطاب سلطة ننفتح على قوة أخرى أكثر تأثيرا واحتداما في صناعة وعيه، وتؤدي دور الموجه له.

وعمد واسيني في خطابه إلى خلق صدمة لدى المتلقي من خلال تعاطيه مع أكثر الموضوعات حساسية وقداسة مجتمعية، أو دينية، أو سياسية، أو ثقافية، بغية استجلابه نحو النص والدخول به في نسيج الخطاب. وتمثل اللغة بذلك سلطة ثقافية تنسل داخل فكر المتلقي عبر اللاوعي، وتعمل على تحوير رؤيته لذاته والمحيط وقضاياه. كما أن اللغة تتسم بزئبقية، والتلون، وتتستر على سلطة أكثر إمعانا وتشكل سطوة حتى على المؤلف وتخاتله، وتوجهه خطابه ألا وهو المؤلف المزدوج، باشتغالها على لاوعي الكاتب – واسيني-، تتسرب عبره لتكون خطاباً داخل خطاب أو بالأحرى خطابا مبطنا ناسخا لخطاب ظاهر.

كما أن هناك رسائل تكمن خلف الخطاب وتتستر خلف المنطقي أو العادي والشائع تعمل كناسخ، وهي سلطة النسق المضمر التي تمثل سلطة غير مرئية تمتد حبائلها في اللاوعي الكاتب تقدم رسائل مبطنة عابرة إلى اللاوعي المتلقي، أنه لا فائدة من التغيير أو

محاولة الارتقاء بحياته نحو مكانة أفضل لأنه محكومة بالفشل. إنه غرس الروح الانهزامية التي لم تجد الانعتاق في محيطها الثقافي أو الاجتماعي أو المكاني أي الوطن أو في انتمائها إلى وطن وأرض تفتح لها أبواب على قيم مضادة، ملغية لها.

كما أن واسيني، وهو يمارس فعله اللغوي داخل الخطاب، يوهم المتلقي أنه بعيدا عن إصدار أحكام الجاهزة، بل يترك المتلقي ليرصد بوعيه الحقائق ويعيد ترتيب خيوط الخطاب. إلا أنه مقنع بقناع شخوصه، قابع خلفها يملي عليها أفكاره ورؤاه ليؤثر في أفكار المتلقي؛ رغم أن الخطاب في ظاهره يرتكز على الجانب الواعي للكاتب، إلا أنه يمكن أغفال أنه لا يمكنه أن يتملص من مختلف التفاعلات التي ينتجها الجانب اللاوعي لديه، الأمر الذي يضع الخطاب بين تقابلية أحدهما ظاهرة وأخرى مخفية، ناسخ ومنسوخ.

ثم إن عالم الرواية يتشكل وفق تلك التناقضات الاجتماعية التي أفرزتها التغيرات طوال المدة الزمنية الحبلى بالمعاناة والظروف القاسية مبرزة تلك الظروف، وما خلفته في عالم المبدع ومتخيله، ولقد كانت الأحداث المفصلية التي توالت على الإنسان، ورواسب أخرى، سبب في تشكل كثير من الأنساق التي تطورت وترسخت فيما بعد، ولاسيما بعد انهيار منظومة القيم وتخلخل المفاهيم وفقدان الإحساس بذلك الرابط الذي يشد الإنسان إلى المركزية أو الثوابت .

Résumé (French)

Le monde du roman est un monde en constante évolution et renouvellement qui n'accepte pas la logique de la perfection, ce qui le rend ouvert et une arène fertile pour absorber le mouvement constant de la vie. Tout au long de son parcours créatif, le roman arabe algérien a su créer sa propre image et sa propre identité, faisant preuve de distinction et d'unicité. Issu du ventre de la société algérienne, qui a connu et continue de connaître une vague de changements à tous les niveaux politiques,

économiques, sociaux et culturels, laissant leur empreinte sur la conscience de l'individu et donc sur l'individu créateur .

Le discours romanesque arabe algérien s'est ouvert à la vague moderniste, qui a marqué la pensée de l'écrivain et par conséquent son monde créatif, façonnant le discours romanesque contemporain en fonction des variables du présent et des données de la modernité. Tout au long de ses étapes, il a connu un mouvement et un développement en accord avec son genre, ce qui encourage la croissance. Tout au long de sa carrière, il a créé une mosaïque dans laquelle différentes formes et contenus se sont fusionnés .

Ce monde vaste et fertile a incité les romanciers algériens, notamment Wassini Laredj, à y pénétrer et à en relever les non-dits en s'intéressant aux préoccupations de la société arabe et de l'humanité tout entière, conscients de la capacité révélatrice du texte. Ses romans étaient exceptionnels, car ils étaient un discours qui ne se contentait pas de la première lecture, mais exigeait de creuser dans les profondeurs du texte, pour en clarifier le sens et en expliquer le but et le but .

Ses textes ont réalisé une révolution continue dans la réalisation romanesque, formant son propre monde qui relit et façonne la réalité en fonction de l'héritage et de l'ouverture aux autres, transcendant les frontières et les idéologies, embrassant les préoccupations de l'homme arabe, traçant un chemin différent selon sa conscience et ses diverses références. Ses textes ont traversé la période historique, décrit les conflits politiques, abordé les manifestations de la détérioration de la vie quotidienne, exposé les opportunistes, mis en lumière les marginalisés et révélé l'orientation idéologique de l'élite. Inspiré par l'héritage arabe et occidental, et axé sur le plaisir de raconter des histoires et d'explorer des mondes narratifs, en termes de description, de composition et de sens.

Faire ressortir ce monde narratif dans une image où la forme artistique éblouissante embrasse le contenu choquant, assaisonné d'une saveur esthétique et imaginative .

L'étude soumise pour un doctorat vise à enquêter sur ce qui se cache derrière le discours et ce que Wasini n'a pas dit, qui est profondément ancré dans le discours, formant des systèmes implicites qui trompent même son auteur en jouant constamment avec le sens. Là où l'affirmatif devient le nié, et le nié devient affirmatif grâce à l'autorité de l'auteur mixte et à sa capacité à circuler de la conscience de l'écrivain vers l'inconscient. Et le danger que cela représente pour le destinataire et ses idées, qui reproduisent ces idées et les diffusent dans son environnement.

Ses textes sont une révolution continue contre la réussite romanesque, façonnant son propre monde qui relit et remodèle la réalité en fonction de l'héritage et de l'ouverture aux autres, transcendant les frontières et les idéologies, embrassant les préoccupations de l'homme arabe, traçant un chemin différent selon sa conscience et ses diverses références. Ses textes ont traversé la période historique, décrit les conflits politiques, abordé les aspects détériorés de la vie quotidienne, dénoncé les opportunistes, mis en lumière les marginalisés et révélé l'orientation idéologique de l'élite. Inspiré par l'héritage arabe et occidental, et axé sur le plaisir de raconter des histoires et d'explorer des mondes narratifs, en termes de description, de composition et de sens. Faire ressortir ce monde narratif dans une image dans laquelle la forme artistique éblouissante embrasse le contenu choquant, assaisonné d'une saveur esthétique imaginative.

Je contrôle et j'ouvre le monde fermé du destinataire et je l'ouvre en grand, ce qui fait que ses textes véhiculent des messages codés qui ne se contentent pas des significations apparentes du discours, mais s'insinuent

plutôt loin dans les profondeurs du discours. Et puisque le discours narratif n'est pas innocent et qu'on ne peut nier l'intention de son auteur ; La critique culturelle cherche à découvrir ces modèles cachés et à mettre en lumière les relations qui les ont produits, ainsi que les astuces et les jeux que les cultures utilisent pour transmettre leurs modèles et pour aligner les récits et les textes sur leurs objectifs implicites plutôt que déclarés. Nous avons donc choisi de rechercher « les modèles culturels dans les romans « Les Balcons de la mer du Nord », « Les Nuits du moineau » et « 2084 : Le Conte du dernier Arabe » de Ouassini Laredj.

L'étude a ensuite nécessité un chapitre théorique ; Nous y avons défini le point de départ de la recherche, qui s'appuie sur l'approche de la critique culturelle. Nous avons identifié des points pivots sur lesquels nous nous sommes appuyés pour construire l'architecture de notre recherche, et dont on ne peut se passer pour dépasser le discours narratif. Il s'agit de l'introduction théorique, qui s'est concentrée sur la lecture du terme et du concept, en retraçant le terme « systèmes culturels » et en le distinguant des termes qui lui sont similaires. Retracer le processus historique de la critique culturelle et rechercher les références qui ont cristallisé ses concepts .

Il a décrit les étapes de la critique culturelle jusqu'à ce que son concept soit formé et que ses principes et mécanismes procéduraux soient cristallisés, s'inspirant de nombreuses écoles intellectuelles et approches critiques telles que le structuralisme, la sémiotique, la déconstruction et d'autres pour le faire mûrir. Partant de ses incubateurs occidentaux, il a atteint l'arène critique arabe à travers Al-Ghadami, qui s'est appuyé sur « Leach » pour élever l'architecture de sa recherche en critique culturelle, en transcendant le concept de texte vers le discours, en déclarant la mort de l'auteur et en allant au-delà de la critique littéraire vers la critique

culturelle. Qui considérait la condition esthétique comme un piège qui nous rendait culturellement aveugles. Al-Ghadami ne s'est pas contenté de ce que lui inspirait la pensée de Leach, mais y a plutôt ajouté des mécanismes de lecture et des termes qu'il a inventés : l'auteur culturel (systémique) ou le double auteur. Il n'était pas non plus satisfait du système, mais il lui a plutôt ajouté sa signification (signification systémique). Dans le but d'enrichir l'arène critique et de contribuer à la critique culturelle avec une touche critique arabe .

Nous avons joint à ce chapitre théorique trois chapitres pratiques afin de comprendre les caractéristiques de notre arrivée à la question fondamentale de notre sujet. Il s'agit de révéler ces artifices culturels qui se déguisent en beauté et se cachent derrière le discours narratif de Yawasini Al-Araj, et de déterminer si cette stature romanesque et intellectuelle a pu échapper à la tyrannie du système.

Premier chapitre pratique : intitulé « Contre-discours et confrontation aux systèmes » ; À travers elle, nous nous sommes attachés à éclairer le discours de Wasini, qu'il a suivi, à son avis, sur un chemin qui lui semblait praticable, avec des idées claires qu'il transmettait dans son discours au destinataire. Cependant, l'intervention de modèles implicites éloigne ce sens du sens apparent dans le discours ; Produire des modèles culturels opposés. Là où un mouvement permanent de conflit apparaît entre des éléments humains culturellement divers, formant sa propre vision différente, sur trois niveaux : le centre et la marge, le soi arabe et l'autre occidental et enfin l'aliénation .

Les trois romans : Le Conte du dernier Arabe, Les Balcons de la mer du Nord et Les Nuits du moineau, dépeignent les traits de la première rencontre avec l'autre, soumise à l'équilibre des pouvoirs dans l'organisation des relations. Qu'il s'agisse d'une centralité sexuelle,

politique, économique, culturelle ou ethnique ; Là où le monde est divisé entre les forts qui possèdent leurs décisions et les pauvres qui n'ont pas la capacité de diriger leur vie et l'immunité de leurs pensées, cette distinction crée plusieurs systèmes tels que le système de l'impuissance et de la faiblesse et le système de la reddition, etc... qui s'établissent dans les profondeurs du discours, et enchaînent l'individu et sa quête de libération ou d'évasion des pièges du fort et de ses pensées. Entourer l'individu et éliminer sa présence pour qu'il ne voie plus rien d'autre que le reflet de l'autre en lui. Ce qui le fait tomber dans le piège de l'aliénation .

Deuxième chapitre appliqué : « Systèmes culturels et discours d'oppression » ; Dans cet élément, j'ai basé mon examen de la trilogie de Wasini « Les Balcons de la mer du Nord », « Les Nuits des moineaux » et « Le Conte du dernier Arabe ». L'écrivain, confiant dans son immunité intellectuelle et sa conscience, a abordé les sujets les plus colorés et les plus sensibles. Dans le discours de Wassini, les femmes représentent le nerf, sinon le fondement sur lequel repose l'architecture de son texte et de son discours. Ils constituent l'un des piliers du discours de Wassini, à travers lequel il s'efforce d'introspecter son monde et de naviguer dans ses mondes cachés qui ont été exclus pendant longtemps, en raison de la masculinité de la plume et du regard qui ne transcendait pas le désir et donc l'espace physique de celui-ci/c'est-à-dire l'envie .

Ainsi, le discours apparent de Wasini et les pages de son texte s'ouvrent pour accueillir la femme et la libérer de la situation difficile dans laquelle elle se trouvait, et la libérer de la prison qui lui était imposée en élevant le corps comme valeur suprême. Cependant, cette idée est enracinée dans la société, y compris dans l'auteur, qui est tombé sous l'influence de systèmes obsolètes qui se sont infiltrés dans son subconscient et qu'il a absorbés de son environnement, et il répète ces

systèmes de manière plus trompeuse. Là où il approfondit la domination du corps sur la femelle alors qu'il voulait la nier, de sorte que la femelle se retrouve dans une présence comme une absence, où son efficacité lui est dépouillée ; Penser et faire. Le corps reste oscillant entre profanation apparente et sanctification dans les sous-sols et les pièces sombres. C'est pourquoi ce chapitre a été divisé en trois points : le dilemme de la féminité, la femme entre présence et absence, et enfin le corps entre le sacré et le profane. Ces motifs s'entrecroisent et se combinent pour créer l'image d'une femme qui gémit sous le contrôle de son corps, qui constitue une autorité soumise qui définit son domaine .

Chapitre trois : Défauts systématiques dans les romans « Les Balcons de la mer du Nord », « Les Nuits du moineau » et « Le Conte du dernier Arabe » : Nous avons mis en évidence trois points : la langue, l'autorité du double auteur et la patrie entre l'évasion dans la nostalgie, le soi déguisé et le camouflage du lecteur. Dans cet élément, nous avons surveillé les différents défauts qui ont imprégné le discours, qui sont dus au fait que l'émetteur est un moi écrivain se déplaçant dans un espace ouvert et libre, formant à travers le discours une autorité qui nous ouvre à une autre force, plus influente et plus intense dans la formation de sa conscience, et joue pour lui le rôle de guide. Dans son discours, Wasini a cherché à créer un choc chez le destinataire en traitant des sujets les plus sensibles et les plus sacrés, qu'ils soient sociaux, religieux, politiques ou culturels, afin de l'attirer vers le texte et de l'insérer dans la trame du discours. La langue représente ainsi une autorité culturelle qui s'infiltre dans l'esprit du destinataire par le biais du subconscient et qui s'efforce de déformer sa vision de lui-même, de son environnement et de ses problèmes. La langue est aussi caractérisée par la mercurialité et la variabilité, et cache une autorité plus profonde et constitue un pouvoir qui, même sur l'auteur, le trompe et le dirige. Son discours, qui est celui du double auteur, en

travaillant sur l'inconscient de l'écrivain - Wasini - s'infiltre en lui pour devenir un discours dans le discours, ou plutôt un discours caché copiant un discours apparent.

Il y a aussi des messages qui se cachent derrière le discours, cachés derrière le logique, l'ordinaire et le commun, agissant comme un copiste. C'est l'autorité du système implicite, qui représente une autorité invisible dont les cordes s'étendent dans l'inconscient de l'écrivain, présentant des messages implicites et transmissibles à l'inconscient du destinataire, selon lesquels il ne sert à rien de changer ou d'essayer de faire progresser sa vie vers une meilleure position car elle est vouée à l'échec. C'est l'inculcation d'un esprit défaitiste qui n'a pas trouvé de libération dans son environnement culturel, social ou spatial, c'est-à-dire la patrie, ou dans son appartenance à une patrie et à une terre qui ouvre les portes à des valeurs qui lui sont contraires et qui l'annulent. Lorsque Wasini pratique son action linguistique au sein du discours, il donne au destinataire l'impression qu'il est loin d'émettre des jugements tout faits, mais qu'il le laisse plutôt observer consciemment les faits et réorganiser les fils du discours. Cependant, il est déguisé par le masque de ses personnages, se cachant derrière eux, leur dictant ses pensées et ses visions afin d'influencer les pensées du destinataire. Bien que le discours semble être basé sur le côté conscient de l'écrivain, on peut oublier qu'il ne peut échapper aux diverses interactions produites par son côté inconscient. Ce qui place le discours entre deux opposés, l'un apparent et l'autre caché, abrogeant et abrogé .

Le monde du roman est alors façonné en fonction des contradictions sociales produites par les changements survenus au cours d'une période chargée de souffrances et de conditions difficiles, mettant en évidence ces conditions et ce qu'elles ont laissé derrière elles dans le monde du

créateur et son imagination. Les événements fondamentaux qui ont frappé l'homme, ainsi que d'autres sédiments, ont été la raison de la formation de nombreux systèmes qui se sont développés et enracinés plus tard, en particulier après l'effondrement du système de valeurs, la désintégration des concepts et la perte du sens de ce lien qui lie l'homme au centre des constantes.

Summary (English)

The world of the novel is a constantly evolving and changing world that does not accept the logic of perfection, making it open and fertile ground for absorbing the constant movement of life. Throughout its creative journey, the Algerian Arabic novel has been able to forge its own image and identity, demonstrating distinction and uniqueness. It emerges from the womb of Algerian society, which has witnessed and continues to witness a wave of changes at all political, economic, social, and cultural levels, leaving its mark on the consciousness of the individual, including the creative individual.

The Algerian Arabic novelistic discourse has opened up to the modernist tide, which has left its mark on the writer's thought and, consequently, his creative world. This has shaped contemporary novelistic discourse in accordance with the variables of the present and the realities of modernity. Throughout its stages, it has witnessed movement and development commensurate with its genre, which entices growth. Throughout its development, it has created a mosaic within which diverse forms and contents fuse.

This vast and fertile world has tempted Algerian novelists, led by Wassini Laredj, to delve into its world and raise the unspoken by delving

into the concerns of Arab society and humanity as a whole, aware of the text's ability to reveal itself. His novels were exceptional, offering a discourse that is not satisfied with a first reading, but requires digging deep into the text to uncover its meaning and clarify its purpose and intent. His texts have thus achieved a continuous revolution in the novelistic achievement, shaping their own world that re-reads and reshapes reality based on heritage and openness to others. They transcend borders and ideologies, embracing the concerns of the Arab person, charting a different path based on their awareness and diverse references. His texts have lived through historical periods, depicted political conflicts, addressed the manifestations of deteriorating daily life, exposed opportunists, shed light on the marginalized, and exposed the ideological biases of the elite. Inspired by Arab and Western heritage, and focused on the pleasure of storytelling and exploring narrative worlds, in terms of description, composition, and meaning, this narrative world emerges in a form that blends dazzling artistic form with shocking content, seasoned with an aesthetically imaginative flavor.

The study submitted for a doctorate aims to explore what lies beyond the discourse and what Wassini did not say. He is deeply embedded in the discourse, forming implicit systems that even deceive their author by constantly playing with meaning. The affirmative becomes the negated, and the negated becomes the affirmative, through the authority of the blended author and his ability to flow from the writer's consciousness to the unconscious. This poses a danger to the recipient and their ideas, which reproduce these ideas and disseminate them throughout their surroundings.

His texts represent a continuous revolution in the novelistic achievement, shaping his own world that reinterprets and reshapes reality

based on heritage and openness to others. They transcend borders and ideologies, embracing the concerns of the Arab person, charting a different path based on his awareness and diverse references. His texts have lived through historical periods, depicted political conflicts, addressed the deteriorating aspects of daily life, exposed opportunists, shed light on the marginalized, and exposed the ideological orientation of the elite. Drawing inspiration from Arab and Western heritage, they engage in the pleasures of storytelling and explore narrative worlds, in terms of description, composition, and meaning. This narrative world emerges in an image that blends dazzling artistic form with shocking content, seasoned with an aesthetically imaginative flavor. The closed world of the recipient is judged and opened wide, which makes its texts carry coded messages that are not satisfied with the apparent meanings in the discourse, but rather creep far into the depths of the discourse. And since the narrative discourse is not innocent and we cannot deny the intention of its author, cultural criticism seeks to reveal those implicit systems and shed light on those relationships that produced it, and the tricks and games of cultures in passing on their systems and lining the narratives and texts with their implicit goals, not the declared ones. Therefore, we chose to research "cultural systems in the novels "Balconies of the North Sea," "Nights of the Sparrow," and "2084: The Tale of the Last Arab" by Ouassini Laredj.

The study subsequently required a theoretical chapter, in which we defined the research's starting point, which is based on a cultural criticism approach. We identified pivotal points upon which we built our research architecture, indispensable for exploring what lies beyond narrative discourse. These points are the theoretical introduction, which focused on a reading of terminology and concept, tracing the term "cultural systems" and distinguishing it from similar terms. We also traced the historical

process of cultural criticism and examined the references that shaped its categories.

The stages of cultural criticism were outlined until its concept was formed and its categories and procedural mechanisms were crystallized, drawing inspiration from numerous intellectual schools and critical approaches, such as structuralism, semiotics, deconstruction, and others, to develop it. Starting from its Western incubators, we reached the Arab critical arena through Al-Ghadami, who relied on "Leach" to build the architecture of his research in cultural criticism, moving beyond the concept of text to discourse. And the announcement of the death of the author, and the transcendence of literary criticism towards cultural criticism. In which he considered the aesthetic condition a trick that has afflicted us with cultural blindness. Al-Ghadami was not satisfied with what he was inspired by Leach's thought, but added to it reading mechanisms and terms he invented: the cultural (systemic) author or the double author. He was not satisfied with the system, but added to it its meaning (the systemic meaning). In an effort to enrich the critical arena and contribute to cultural criticism with an Arab critical touch.

We supplemented this theoretical chapter with three applied chapters to explore the fundamental questions at the heart of our discussion. We aimed to uncover the cultural tricks that disguise themselves as beauty and lurk behind the narrative discourse of Yasini Al-A'raj, and to explore whether this novelistic and intellectual figure has been able to escape the grip of the system.

The first applied chapter, titled "Counter-Discourse and Confronting Systems," focused on shedding light on Waciny's discourse, which, to his mind, appears to be well-trodden, with clear ideas he disseminates in his discourse to convey to the recipient. However, the intervention of implicit

systems shifts this meaning away from the apparent scissors of the discourse, producing opposing cultural systems. A constant struggle emerges between culturally diverse human elements, shaping his own distinct and distinct vision, on three levels: center and periphery, the Arab self and the Western other, and finally, alienation.

1 .The three novels: The Tale of the Last Arab, Balconies of the North Sea, and Nights of the Asfouriyya (Sparrows), outline the first encounter with the Other, subject to the balance of power in arranging relationships. Whether this power is gendered, political, economic, cultural, or ethnic, the world is divided into the powerful, who control their decisions, and the poor, who lack the ability to direct their lives and the immunity of their thoughts. This distinction generates several systems, such as systems of impotence and weakness, and systems of surrender, etc., which are deeply embedded in the discourse, shackling the individual and his quest for emancipation or escape from the snares of the powerful and their thoughts. These systems surround the individual and obliterate his presence, leaving him to see only the reflection of the Other within him, trapping him in the trap of alienation.

Second applied chapter: "Cultural Systems and the Discourse of Oppression." This element is based on an examination of Wassini's trilogy: Balconies of the North Sea, Nights of the Asfouriyya, and The Tale of the Last Arab. Confident in his intellectual fortitude and awareness, the author tackled the most colorful and sensitive topics. In Wassini's discourse, women represent the backbone, if not the foundation upon which the architecture of his text and discourse rests. They are one of the pillars of Wassini's discourse, through which he strives to delve into their world and navigate its hidden realms, long excluded by the masculinity of the pen and the gaze that never transcended desire and, consequently, its

physical space (i.e., envy). Thus, Wassini's discourse and the pages of his text open themselves to welcoming women, freeing them from the predicament in which they find themselves, and freeing them from the prison imposed upon them by elevating the body as a supreme value. However, this idea is deeply rooted in society, including the author, who has fallen under the sway of outdated patterns that have seeped into his subconscious and which he has absorbed from his surroundings.

He attempts to reinstate these patterns in more deceptive ways. Where the body's dominance over the female is deepened, even as it sought to negate it, the female finds herself in a presence as if absent, stripped of agency—both thought and action. The body remains oscillating between apparent desecration and sanctification in basements and dark rooms. For this reason, this chapter is divided into three points: the dilemma of femininity, women between presence and absence, and finally, the body between the sacred and the profane. These systems intersect and coalesce to create the image of the woman groaning under the dominance of her body, which constitutes a subjugating authority that limits her scope. Chapter Three: Systematic Flaws in the Novels "Balconies of the North Sea", "Nights of the Sparrow", and "The Tale of the Last Arab": We highlighted three points: language, the authority of the dual author, and the homeland between escaping into nostalgia, the disguised self, and the reader's camouflage. In this element, we monitored the various flaws that permeated the discourse, which are due to the sender as a writing self moving in an open and free space, forming through the discourse an authority that opens us up to another, more influential and intense force in shaping his consciousness, and plays the role of a guide for him.

In his discourse, Wasini sought to create a shock for the recipient by dealing with the most sensitive and sacred topics, whether social,

religious, political, or cultural, in order to attract him towards the text and insert him into the fabric of the discourse. Language thus represents a cultural authority that seeps into the recipient's mind through the subconscious, and works to distort his vision of himself, his environment, and his issues. Language is also characterized by mercuriality and changeability, and conceals a more profound authority and constitutes a power that even over the author, deceives him, and directs him. His discourse, the dual author, by engaging the unconscious of the writer—Waciny—seeps through it to become a discourse within a discourse, or rather, a hidden discourse that copies an apparent discourse.

There are also messages that lurk behind the discourse, hidden behind the logical, the ordinary, and the common, acting as a copyist. This is the authority of the hidden system, representing an invisible authority whose strings extend into the unconscious of the writer, delivering hidden, fleeting messages to the unconscious of the recipient, that there is no point in changing or attempting to advance one's life to a better position because it is doomed to failure. It is the inculcation of a defeatist spirit that has not found emancipation in its cultural, social, or spatial environment—that is, the homeland—or in its belonging to a homeland and land that opens doors to values that contradict and negate it. Furthermore, Wasciny, while practicing his linguistic action within the discourse, deludes the recipient into believing that he is far from issuing ready-made judgments. Rather, he leaves the recipient to consciously observe the facts and rearrange the threads of the discourse. However, he is disguised by the mask of his characters, lurking behind them, dictating his thoughts and visions to influence the recipient's thoughts. Although the discourse, on the surface, is based on the external aspect, The writer's consciousness, however, can be overlooked, as he cannot escape the various interactions produced by his subconscious. This places the

discourse between two opposites: one apparent and the other hidden, the copyist and the copied.

The novel's world is shaped by the social contradictions produced by the changes throughout a period of suffering and harsh circumstances, highlighting those circumstances and their impact on the creator's world and imagination. The pivotal events that befell humanity, along with other sediments, were the reason for the formation of many systems that subsequently developed and became entrenched, especially after the collapse of the value system, the disintegration of concepts, and the loss of the sense of that bond that binds humanity to centrality or constants.