الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 – قالمة

كلية الآداب واللّغــات

قسم اللّغة والأدب العربي

MINISTERE DE L ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHEFIQUE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITEV8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم:.....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستر

تخصّص: أدب جزائري

الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "زوج بغال" لبومدين بلكبير

مقدمة من قبل الطّالبتين :

– حوريـــة بوقــطـف

– فاطمة الزّهرة درّاجي

تاريخ المناقشة: 2020/09/30

أمام اللجنة المشكلة من :

الاسم واللّقب	الرّتبة	مؤسسة الانتماء	الصّفة
عبد الحليم مخالفة	أستاذ مساعد "أ"	جامعة 8 ماي 1945، قالمة	رئيسا
عبد العزيز العبّاسي	أستاذ مساعد "أ"	جامعة 8 ماي 1945، قالمة	مشرفا ومقررا
عبد الغاني خشّة	أستاذ محاضر"أ"	جامعة 8 ماي 1945، قالمة	مناقشا

السّنة الجامعية: 2019 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــــــــــــة

مقدمة:

تعدّ الرّواية مرآة عاكسة للأنساق الثّقافية، فهي تقدم للقارئ رسالة أدبية تعتمد على السّرد الفني، تخلق لدى القارئ نوعا من المتعة وما يرافقها من جمالية.

الرّواية الجزائرية هي جزء لا يتجزأ من الرّواية العربية، فقد استطاعت أن تحقق لنفسها مكانة مرموقة، رغم قصر عمرها الّذي لم يتعد نصف قرن، وأن تسير بخطى واضحة المعالم لتحقق النّضج، وقد احتلت مكانة مميزة ساعدتها للحاق بركب الرّواية العربية، حيث ارتبطت إبداعات الأدباء بالمجتمع الجزائري ارتباطا واضحا، تجلى في الكم الهائل من الرّوايات الّتي شرّحت الواقع الجزائري بكل تجلياته ومميزاته، فالأديب لا يخرج إبداعه عن واقع مجتمعه، وبهذا فإن الرّواية عملت على استدماج أهم قضايا المجتمع.

وعليه فإن الرّواية الجزائرية مرت بمسيرة كانت في بدايتها بسيطة ذات طابع ثوري خاصة في سنوات السّبعينيات والثّمانينيات، لكن مع تعقد المجتمع وتنوع آراء وأفكار الأدباء خاصة في فترة التّسعينيات وما مرّ به الواقع الجزائري طيلة العشرية السّوداء، ساهم بقدر كبير في خلق روايات جزائرية بطابع المأساة والتأزم.

وهذا ما دفعنا للبحث فيما تخفيه الرّواية الجزائرية المعاصرة بين سطورها من أنساق ثقافية مضمرة وتجسدات ظاهرة ما بعد الحداثة في نص الرّواية، وقد وقع اختيارنا بالضبط على رواية "**زوج بغال**" وهي من الرّوايات الّتي أبدع فيها الرّوائي **بومدين بلكبير** في رصد المظاهر الإنسانية والاجتماعية والثّقافية والسّياسية والتّاريخية، وقد أبدع في اختيار المفردات والمصطلحات ذات القوة في لغة تتميز بالجمالية، ما جعلها ثرية بالأنساق الفاعلة، الظّاهرة منها والخفية.

وقد كان هدفنا من هذه الدّراسة هو التّمعن في بعض أفكار الرّوائي، والبحث عن الأنساق المضمرة الّتي تضمنتها الرّواية، وكشف المستور ونزع الأقنعة للوصول إلى مكنونات الرّواية، ولذلك فقد كان موضوع دراستنا: **الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة في رواية زوج بغال.**

وقد اخترنا هذا الموضوع بدافعين، أحدهما ذاتي والآخر موضوعي:

فأمّا **الذاتي**؛ فمردّه فضولنا اللّامحدود لاكتشاف خفايا الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة في الرّواية.

وأمّا **الموضوعي**؛ فغايته:

- الدّخول إلى عالم النّقد الثّقافي، والنّسق الثّقافي، وظاهرة ما بعد الحداثة انطلاقا من المفهوم والأسس والميزات وصولا إلى التّنظير.
- كشف أسرار الرّواية وعناصرها المكونة لطبقات الأنساق الثّقافية.

ومن هذا المنطلق فقد كانت إشكالية بحثنا الأساسية تتمحور وفق هذا الطّرح:

- كيف تجلى النّسق الثّقافي في الخطاب الرّوائي؟
- ما هي أهم الأنساق المضمرة في الرّواية؟
- كيف ساهمت ما بعد الحداثة في تشكل الأنساق؟

وبعد اطلاعنا وتفحصنا للأنساق الثّقافية في الرّواية، حاولنا الإجابة على الإشكالية المطروحة، وذلك بالاعتماد على الثّقافة السّائدة في المجتمع الجزائري خاصة، والهوية العربية عامة، باعتبارهما المرجعية الّتي تساعدنا في البحث النّقدي الثّقافي في الرّواية، ولنحيط بالموضوع بجانبيه النّظري والتّطبيقي اعتمدنا على مجموعة من المراجع الّتي لها علاقة مباشرة بموضوع بحثنا، وبعد الاطلاع على التّراث النّظري رسمنا خطة البحث الآتية: مقدمة، مدخل، فصل نظري وفصلان تطبيقيان وخاتمة.

المدخل: تناولنا فيه تطور الرّواية الجزائرية من الثّمانينات حتّى الوقت الرّاهن، مع التّركيز على فترة التّسعينيات وما أنتجته من أدب يتحدث عن الأزمات والمحن الّتي مرت بها البلاد.

الفصل الأول: المعنون **بالأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة** تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول: النّقد الثّقافي، المبحث: الثّاني الأنساق الثّقافية، المبحث الثّالث: ظاهرة ما بعد الحداثة. وقد ضبطنا المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث وتعرضنا إلى أهم الأطر النّظرية.

الفصل الثّاني: المعنون **بالأنساق الثّقافية في رواية زوج بغال،** ركزنا فيه على الكشف عن الأنساق المضمرة والخفية في سطور الخطاب الرّوائي، تمثلت في: ملخص عن الرّواية، رمزية العنوان وما يخفيه من مكنونات ودلائل تعتبر مفتاحا لفهم النّص الرّوائي، المكان، الزّمن، الشّخصية، الموت وكلها أنساق ثقافية فاعلة في الرّواية.

الفصل الثّالث: المعنون **بظاهرة ما بعد الحداثة في الرّواية،** تم التّركيز فيه على مظاهر ما بعد الحداثة في الرّواية وتمثلت في نظرة الشّرق للغرب، ، المقدس والمدنس والمهمش، قضايا المرأة، فقد حطمت مرحلة ما بعد الحداثة المقولات المركزية الّتي هيمنت في السّابق على الفكر الأدبي.

وذيلنا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها أهم الجوانب النّظرية، والإجراءات المنهجية المتبعة في الجانب التّطبيقي وأهم ما توصلت إليه دراستنا من نتائج. ونرجو أن يكون بحثنا هذا لبنة جديدة تضاف إلى المنتوج النّقدي.

في الأخير نتقدم بالشّكر الجزيل للأستاذ المشرف "**العباسي عبد العزيز**"، فقد كان عونا لنا خلال إنجاز هذا العمل نصحا وتوجيها، وبأصدق العبارات وأوفاها وأرقها نقدم عظيم شكرنا وجزيل امتنانا له، فقد كان لتوجيهاته السّديدة وملاحظاته الدّقيقة واقتراحاته الثّرية، وسعة صدره الأثر البالغ في إخراج هذا العمل إلى النّور، وأسال المولى تبارك وتعال أن يبارك فيه وفي علمه، وأن يبقيه منارا للعلم وطلابه.

كما نتقدم بالشّكر المسبق إلى السّادة أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع،وكلنا ثقة بأن أرائهم وملاحظاتهم ستثري دراستنا وتحسّنها.

المدخـــــــــــل:

1 – نشأة الرّواية الجزائرية وتطورهـــا

2– الرّواية الجزائرية في فترة الثّمانينيات

3– الرّواية الجزائرية في فترة التّسعينيات

4– الرّواية الجزائرية في الوقت الرّاهـــن

تمهيد

تعتبر الرّواية من أحسن فنون الأدب النّثري وأجملها، وتعد الأكثر حداثة في الشّكل والمضمون؛ كما أن للرواية تأثيرا كبيرا في المجتمع، حيث تتحدّث عن مواقف وتجارب البشرية في زمان ومكان معين، لتعطينا عبرة ونصيحة، أو قصة، ودرس نستفيد منه في المواضيع التّاريخية والاجتماعية والنّفسية...إلى غير ذلك. ولهذا بات الحديث اليوم عن هذا الجنس الأدبي حديثا مهما للغاية حتّى قيل إن الرّواية ديوان العرب الحديث؛ فقد كانت هذه الأخيرة (الرّواية) بمثابة وعاء وإناء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه، وتعتبر الرّواية أيضا عملية بحث دائم لتعريّة واقع مجهول، أي أن الرّواية في أساسها تقوم على التّطور والبحث عن آليات سردية خطابية تهدم كل معيار ثابت ونمطي لتعكس طابع الحياة الّتي لا تستقر على حال باعتبار أن كل ما في الحياة متحرك لا يستقر على أفعال أو أفكار أو حركات والرّواية تتفاعل بين مكوناتها اللّغوية وغير اللّغوية وتأثيراتها المتفاعلة.

1- نشأة الرّواية الجزائرية وتطورها:

" ارتبطت الرّواية في الأدب الغربي بالمجتمع، واهتمت بالأحداث الخارقة والمغامرة الّتي عاصرت ظهور الطّبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي فقد حلّت هذه الطّبقة محل الإقطاع الّذي كان أفراده يتميزون بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وهو ما أطلق عليه مصطلح الرّومانس في القرن 18م، كانت الطّبقة البرجوازية تهتم بالواقع والمغامرات الفردية وقد أطلق على هذا الجنس مصطلح الرّواية الفنية، أما ما سبقه فقد حمل اسم الرّواية غير الفنية أي (الرّواية في المراحل السّابقة لهذا العصر)."[1]

[1] عبد المحسن طه بدر، تطور الرّواية العربية في مصر،(1870،1938)، دار المعارف، ط4، مصر، د.س. ن، ص193.

إذن، القرن 18م تاريخ حاسم لتطور الفن الرّوائي الأوروبي، فبعد أن كان أدب الطّبقات الحاكمة صاحبة النّفوذ، أصبح بعد هذا التّاريخ: فن الواقع والحياة، ومرآة عاكسة لروح العصر.

فإن "ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine "يخالف المنظرين الّذين سبقوه يتخلى عن الرّبط المألوف بين الرّواية والطّبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثّقافة الشّعبية (خاصة طقوس الكرنفال)."[1]

واتخذت الرّواية العربية لها مسارا تطوريا خاصا بها بعد محاولات التّقليد للرواية الغربية الّتي تمت بعد البعثات العربية نحو البلاد الغربية، وعليه قام المشارقة، خاصة في مصر ولبنان وسوريا، بترجمة الرّوايات والقصص الأوروبية إلى العربية على نحو ما فعل الطّهطاوي وأحمد فارس الشّدياق، وساهمت الصّحافة بدور كبير في التّرويج لها فدفعت هذا الفن دفعة قوية فقد ترجمت أعمال: موليير، وقصص لافونتان وفيكتور هيغو وفولتير وغيرهم... ومازالت تنمو وتتطور بمقدار ما يستوعبه الكتاب ويناسب ظروف البيئة العربية، فكان ظهورها نتيجة للمواجهة والالتقاء بين الغرب بعلومه وثقافته من جهة بين إعادة اكتشاف وإحياء التّراث الكلاسيكي العظيم للثقافة العربية الإسلامية من جهة أخرى" [2]، وهو رأى توفيقي عند بعض النّقاد والمهتمين بالفن الرّوائي العربي.

غير أن البعض الآخر يرى أن أصل هذا الفن وجذوره تعود إلى الفن الرّوائي الغربي فقط، إما عن طريق المحاكاة أو الاقتباس أو التّرجمة المباشرة في القرن 19م، وشكلت هذه المسألة الأخيرة نقطة جدل وأثارت اهتمام النّقد الرّوائي العربي، فانقسم الدّارسون

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص15.

[2] روجر آلن، الرّواية العربية، مقدمة تاريخية و نقدية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1997، ص35.

بصددها إلى اتجاهين كبيرين؛ من يرى وجودها في التّراث العربي كـ:" عبد الملك مرتاض، ومن يقاطع هذا الرّأي نهائيا ويرى ارتباطها الوثيق بالغرب، كالدّكتور "سعيد يقطين" الّذي يتبنى هذا الرّأي ويدافع عنه. ويرى أنها نتيجة اتصال المشارقة بالحضارة الأوروبية وظهور الصّحافة البصرية والسّمعية والمكتوبة في مصر، وهو ما اصطلح عليه باسم "الوسائط الجماهيرية"، " لقد ارتبطت كل هذه التّحولات ارتباطا وثيقا بظهور الرّواية مواكبة لظهور الوسائط الجماهرية ومتطورة بتطورها، لقد نجم عن أثار الوسائط الجماهيرية على السّرد فهم جديد لطبيعته ووظيفته، فقد أعطت الرّواية العربية أغلب ملامحها الّتي كانت تحولها لفائدتها الخاصة" ،[1]وتعتبر الرّواية أيضا جنسا أدبيا ظهر مع بداية مرحلة التّشكل البرجوازي للمجتمع الأوروبي الحديث " رواية دون كيشوت مثلا". يمتاز هذا الجنس باعتماده النّثر أداة في عرضه وقائع الحياة ضمن سياق حكاية مختلفة. إن هذا التّعريف يضيء لنا ناحيتين في الجنس الرّوائي:

1- ترافق ظهور هذا الجنس الأدبي مع ظهور تشكيل اجتماعي جديد، مما يعني وجود علاقة بينهما.

2- النّثرية مقابل الشّعرية الّتي كانت أداة الأدب، والّتي من خلالها كتبت الملحمة وهي الجنس الحكائي السّابق للرواية"[2] فنشأة الرّواية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، حيث لها جذور عربية إسلامية مشتركة، كصيغ القصص القرآني والسّيرة النّبوية ومقامات الهمداني والحريري والرّسائل والرّحلات.

---

[1] سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، سلسلة السّرد العربي، رؤية للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2010، ص ص50-52.

[2] محمد كامل الخطيب، الرّواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1981، ص 107.

وأوّل عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها " ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس " سنوات (1882م، 1878م، 1902م)، ثمّ نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النّوع الرّوائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النّظري بشروط ممارسته مثلها تجسده نصوص" غادة أم القرى" سنة 1947م لأحمد رضا حوحو، و"الطّالب المنكوب" سنة 1951م لعبد المجيد الشّافعي، و"الحريف" سنة 1957م لنور الدّين بوجدرة، و"صوت الغرام" سنة 1967م، لمحمد منعم، إلا أن البداية الفنية الّتي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرّواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص" ريح الجنوب" سنة 1971م لعبد الحميد بن هدوقة."[1]

ومع بداية السّبعينيات، الّتي شهدت تغيرات قاعدية كبيرة، كانت الولادة الثّانية والأكثر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، فجاءت رواية اللّاز للطّاهر وطّار إنجازا فنيا جريئا وضخما، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثّورة الوطنية بعيدا عن الشّعارات الّتي تحتمى وراءها المواهب الهزيلة." الشّيء نفسه قام به مرزاق بقطاش في روايته الأولى "طيور في الظّهيرة" فقد حاول أن يعطي فنيا(إنجازات الثّورة الوطنية)، ويرسم بريشة دقيقة معاناة الطّبقة المسحوقة إبان الاستعمار الفرنسي، والهموم الكبيرة الّتي يعيشها الأطفال"[2] فليس سرا إذا أطلقنا على السّبعينيات (1970– 1980) عقد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، فقد شهدت هذه الفترة وحدها ما لم تشهده الفترات السّابقة من تاريخ الأدب في الجزائر، على الإطلاق من إنجازات سواء كانت اجتماعية،

---

[1] شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، www.diwanalarab.com

[2] واسني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط ،الجزائر، 1986، ص 90.

أم سياسية، أم اقتصادية، أم ثقافية، فكانت تجسيدا لذلك كله. وتعدادا بسيطا للأعمال الرّوائية الّتي شهدت ميلادها هذه الفترة نجد الأعمال الآتية:

_"نار ونور"،"دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض.

_"اللّاز"و"الزّلازل" للطاهر وطار.

_"طيور في الظّهيرة" لمرزاق بقطاش.

_"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة.

_"مالا تذروه الرّياح" لمحمد عرعار وغيرها من الرّوايات الأخرى.

إن من سمات الرّواية في هذه الفترة:" شّجاعة الطّرح، المغامرة الفنية، وهذا راجع إلى الحريّة الّتي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السّياسي الجديد الّذي كان مناقضا للواقع السّياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، على اعتبار أن الكتابة فن لا يزدهر إلا في ظل الحرية والانفتاح."[1]

2- الرّواية الجزائرية في فترة الثّمانينيات:

مع بداية الثّمانينات، ونتيجة التّحولات الاجتماعية، والفكرية الّتي شهدها العالم، وتقهقر الأنظمة الاشتراكية الّتي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التّوجه، سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثروا بهذا الاتجاه، أو آخرين تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية، فراحوا يخوضون غمار التّجريب على مستوى اللّغة وتقنيات الكتابة"[2]، " فكانت التّجربة الرّوائية للكتاب الجزائريين في

---

[1] شادية بن يحي، شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،

[2] سليمة توني، البنية السّردية في الرّواية الجزائرية (رواية خويا دحمان لمرزاق بقطاش نموذجا)، مذكرة ماستر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2014- 2015، ص 33.

هذه الفترة نتيجة للتحولات الّتي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثّل هذا الجيل اتجاها تجديديا حديثا في هذا النّمط الأدبي الجزائري. "[1]

وأنتجت هذه الفترة العديد من التّجارب الرّوائية، والّتي كانت نتاج تجارب الأدباء وتأثرهم بالواقع المعيش، فخرج من رحم الحياة الجزائرية هاته الأعمال الأدبية الّتي حاولت أن تنقل واقع المجتمع الجزائري بكل تفاصيله، وسنحاول رصد أهم الرّوايات مرتبة حسب تسلسلها الزّمني:

"**اللّاز**" وهي "**تجربة العشق والموت في زمن الحراشي**"، و"**الحوت والقصر**" لطاهر وطار سنة 1980م، "**وقع الأحذية الخشنة**" لوسيني الأعرج سنة1981م، و"**نوار اللّوز أو تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**" لواسيني الأعرج، "**البزاق**" لمرزاق بقطاش، و"**التّفكك**" لرشيد بوجدرة "**الألواح تحترق**" لمحمد رتيلي سنة 1982م، "**أوجاع رجل غامر صوب البحر**"، و"**من سيرة لخضر حمروش**" لواسيني الأعرج، و"**الجازية والدّراويش**" لطاهر وطار سنة 1983م، و"الانفجار" لمحمد مفلاح، و"**الضّحية**" لحيدوسي رابح ، و"**المرث**" لرشيد بوجدرة سنة 1984م، **و"زمن التّمرد**" لحبيب السّايح، و"**رائحة الكلاب**" لجيلالي خلاص، و"ليليات امرأة آرق" لرشيد بوجدرة، و"**هموم الزّمن الفلاقي**" لمحمد مفلاح سنة 1985م، و"**معركة الزّقاق**" لرشيد بوجدرة، و"**بيت الحمراء**" و"**الانهيار**" لمحمد مفلاح سنة 1986م، **و"زمن العشق والأخطار**" و"**خيرة والحيّال**" لمحمد مفلاح، و"**تجربة في العشق**" لطاهر وطار، و"حمائم الشّفق" لجيلالي خلاص سنة 1988م، و"**تتلألأ الشّمس**" لمحمد مرتاض، و"**عزوز الكابران**" لمرزاق بقطاش سنة 1989م، لكن رغم كل هذه الأعمال الرّوائية الكثيرة الّتي شهدتها هذه الفترة إلا أنّ قيمتها الفكرية والجمالية محدودة،

---

[1] شادية بن يحي، شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، www.diwanalarab.com

وذلك بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضّرورية لفهم طبيعة وتحولات المجتمع الجزائري.

3- الرّواية الجزائرية في فترة التّسعينيات.

كثرت الدّراسات الّتي تناولت الرّواية الجزائرية في هذه الفترة، فترة العشرية السّوداء كما أطلق عليها، لكن أغلبها نحا إلى البنية الشّكلية والدّراسة الدّاخلية، أو فضل تناول الموضوعات الرّئيسية، أي العنف والحرب والفتنة، وقليلة هي تلك الّتي حاولت الجمع بين المحورين السّابقين، تقول الباحثة **آمنة بلعلي:**" يتقاطع روائيو التّسعينيات بالرّوائيين الكبار، ضمن الأفق التّاريخي الثّوري على الرّغم من إدعاء البعض خروجهم منه، بل رأينا هذا الأفق يتخذ مسلكا لتنشيط الفعالية السّردية، حتّى وإن أدمجوا أنفسهم ضمن فلسفة الاختلاف، وهو إدعاء يصعب تبريره اجتماعيا، ذلك أن مرحلة التّسعينيات، بين خصوبة العطاء الرّوائي الّذي يدل على وعي نظري في فهم التّشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيا، فكانت الرّوايات كلها تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلية خلال هذه المرحلة. ومهما كانت المنطلقات الأيديولوجية، فإن النّماذج المذكورة والّتي ليست ممثلة كل التّمثيل، نظرا لأخرى قد تكون أكثر تمثيلا، فقد أكدت إمكانية تبلور اتجاه خاص في الرّواية العربية ضمن الشّروط الثّقافية، الّتي يمكن أن تحدد طبيعة الرّواية الجزائرية مستقبلا"[1]، كانت مرحلة حساسة وخطيرة وسماتها الأساسية هي العشرية السّوداء وهذا أرخى بظلاله على الرّواية الجزائرية واتسمت أيضا بالعنف وتسمى برواية الأزمة (أزمة المثقف الجزائري)، وهي رواية محاصرة وبعض الأدباء اغتيلوا حيث مارسوا نوعا من الحصار على المثقف الجزائري وكانت ثورة على التّقاليد وتعرية لمظاهر التّخلق الفكري والمعرفي أن الرّوائيين سعو إلى تجاوزها. ونجد أن "الرّواية التّقليدية في شكلها

---

[1] آمنة بلعلي، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، د ط، الجزائر، 2007، ص207.

المألوف، في الأدب العالمي، لم تعد شكلا أدبيا قادرا على التّلاؤم مع الظّروف الحضارية الجديدة، بما كانت تتعامل به خصوصا مع الشّخصية، وذلك على أساس أنها كائن حيّ حقيقي ينتمي إلى التّاريخ، ولا سيما فيما يعود إلى طبيعة رؤية الرّواية إلى العالم."[1] وهذا معناه أن الرّواية الجزائرية الجديدة أصبحت ترفض كل القيم والجماليات الّتي سادت سابقا في كتابة الرّواية. ومن بين الأعمال الّتي ظهرت في هذه المرحلة نجد:

-" الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي" للطاهر وطار.

-" يوميات امرأة أرق"، " معركة الزّقاق " لرشيد بوجدرة.

- " سيدة المقام"،" كتاب الأمير" لوسيني الأعرج.

- " ذاك الحنين" لحبيب السّايح وغيرها من الرّوايات.

4- الرّواية الجزائرية في الوقت الرّاهن:

"ازدهرت الرّواية في عصرنا الحديث، لأنها كانت وما تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذّات والواقع، والقادرة كذلك على استيعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، كما أنها الجنس الأدبي المهيمن والمفضل لدى الكثير من القراء والمثقفين بالمقارنة مع الشّعر والمسرح. "[2]

وهذا معناه أن العصر الحديث أصبح عصر الرّواية بامتياز، وتعتبر الرّواية من أهم الأجناس الأدبية انفتاحا لأنها تسرد لنا مشاكل المجتمع من مختلف النّواحي، وهي النّوع المفضل لدى كثير من القراء. فرواية نهاية التّسعينيات شهدت مجموعة من النّصوص الرّوائية سواء بالعربية أو بالفرنسية، تناولت المصائر الفردية والجماعية في ظل ظروف اجتماعية وأمنية تجعل من الموت المفجع طقسا يوميا منذ بداية العنف المسلح ضد كل

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1989، ص52.

[2] جميل حمداوي، مستجدات النّقد الرّوائي، مؤسسة المثقف العربي، ط1، المغرب،2011، ص 12.

فئات الشّعب الجزائري وضد الدّولة الجزائرية ورموزها، فأنتجت هذه الفترة روايات تحمل بصمة عن التّحولات العميقة الّتي عرفها المجتمع الجزائري، وجل هذه الرّوايات مثلت سيرا ذاتية تعبر عن قلق وجودي ولا استقرار نفسي، يبحث عن التّفاؤل بمستقبل جديد وزاهر.

ومن جهة أخرى يرى البعض أن في هذه المرحلة طغى الكم على الكيف، من هؤلاء رشيد بوجدرة الّذي رأى أن الرّواية الجزائرية فقدت بريقها، ولمعانها، فضلا عن تراجع نوعيتها ومكانتها اللّتين تتميز بهما في وقت مضى، ويضيف الباحث أنه مقتنع كل القناعة من أن الرّواية الجيدة تأتي على فترات متباعدة، كما أنها قليلة ونادرة. ويرجع سبب ذلك إلى عاملين اثنين، أحدهما يتعلق بمسألة الكم، والثّاني يعود إلى الوضع السّياسي المعيش، ويصنف أن الكتابة الرّوائية تكاد تكون مهنة من لا مهنة له، ويرى أن هذا لم يقتصر على الرّواية فحسب، بل تعدى إلى كافة المجالات الإبداعية، على اختلاف أنواعها وضروبها، عكس ما كانت عليه في أوقات خلت، وتحديدا في زمن مولود فرعون، محمد ديب، وكاتب ياسين... وغيرهم، فرغم وجود نسبة تسعين بالمائة من الأميين آنذاك إلا أن أقلامهم كان لها صدى كبير وتأثير بالغ، الأمر الّذي مكنهم كنخبة من التّأسيس للرواية الجزائرية، وتحديد معالمها وقواعدها. ويرى أن في الوقت الرّاهن انقلبت الموازين، وأصبح كل من هب ودب كما ذكر مبدعا. وأما العامل الثّاني الّذي حال دون محافظة الرّواية الجزائرية على بريقها، يرجعه بوجدرة إلى الوضع السّياسي الّذي نعيشه في الوقت الرّاهن، ويحمل المسؤولية للجميع: فيقول: " إننا جميعا وبدون استثناء مسؤولون عن هذه الأوضاع، وفي مقدمتها الإخفاق الّذي نحن عليه، بما فيهم النّخبة، والمثقفون. ويقول: نحن لا نزال في مرحلة تلقين السّياسة، كما أن استرجاع

العلاقات الاجتماعية والمضي قدما لملامسة معالم الحضارة ليست بالصّورة الّتي تتجلى لنا ولا بالسّهولة الّتي نعتقدها".[1]

وفي الأخير يمكن القول إن الرّواية الجزائرية المعاصرة خطت خطوات عملاقة نحو النّضج الفني والحداثة، واستطاعت في فترة وجيزة جدا أن تتجاوز الصّعوبات الّتي واجهتها، خصوصا في المرحلة الأولى مع الرّواد الأوائل لتقفز في المدة الأخيرة قفزة نوعية، وتحتل الصّدارة ضمن الأجناس الأدبية الأخرى، وتكتسب بذلك شكلا فنيا جديدا وهذا بفضل جيل من الرّوائيين اللّذين راحوا يبحثون عن وسائل فنية وأساليب جديدة في الكتابة الإبداعية بحثا عن جنس أدبي متفرد يكون وليد العصر ويعالج هموم الإنسان المعاصر".[1]

---

[1] المولدي واد سوف، الرّواية الجزائرية فقدت بريقها، www. Startimes.com

[1]عدلان رويدي، الرّواية وحوار الأنساق الثّقافية، قراءة في رواية كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، العدد العاشر، جامعة جيجل، الجزائر، 2014، ص413.

الفصل الأوّل: الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة

المبحث الأوّل: النّقد الثّقافي

المبحث الثّاني: الأنساق الثّقافية

المبحث الثّالث: ظاهرة ما بعد الحداثة

المبحث الأول: النّقد الثّقافي

1 – مفهوم الثّقافة لغة واصطلاحا

2 – مفهوم النّقد لغة واصطلاحا

3 – مفهوم النّقد الثّقافي

4 – سمات النّقد الثّقافي

1- مفهوم الثّقافة:

أ- لغة:

جاء في المعجم الوسيط في مادة ثَقِفَ- ثَقَفًا: صار حاذقًا فَطِنًا. فهو ثَقِف. والخَلُّ: اشتدّت حُموضته فصار حِرّيفًا لذَّعا. فهو ثقيف والعِلمَ والصّناعة: حذقهما والرّجل في الحرب أدركه. والشّيء ظفر به. وفي التّنزيل العزيز: "وَقْتُلُوهُمْ حيثُ ثَقِفْتُمُوهُم" ثَقُفَ: الخَلُّ ثقافَةً: ثَقِفَ فهو ثقيف وفلانٌ: صار حاذقًا فطنًا. ثاقفه مُثَاقفةً، وثِقَافًا: خاصمه وجالدَه بالسِّلاح ولاعبه إظهارًا للمهارة والحذقِ. ثقِّف الشّيءَ: أَقَامَ المُعَوجَّ منه وسوَّاه.

والإنسانَ: أَدَّبه وهذّبه وعَلمه.

تَثَاقَفُوا: ثاقف بعضهم بعضا. تَثَقَّفَ: مطاوع ثقفه. ويقال: تَثَقَّف على فلان وفي مدرسة كذا.(الثّقافة): العلوم والمعارفُ والفنون الّتي يُطلب الحذق فيها. الثِّقاف: أداة من خشب أو حديد تثقف بها الرّماح لتستوى وتعتدل.(ج) أثْقفة، وثُقُف. الثَّقافة: الملاعبة بالسّيف."[1]

ب- اصطلاحا:

تعددت أراء العلماء والباحثين حول تحديد مفهوم الثّقافة، إذ تنوعت مفاهيمها وتباينت بحسب تعريف كل باحث وعالم والاتجاه الّذي ينتمي إليه.

يعرفها **رالف لنتون Ralph Lenton بـ**" أنها كل تتداخل أجزاؤه تداخلا وثيقا، ولكن من الممكن أن نتعرف فيه على شكل بنائي معين، أي أن نتعرف فيه على عناصر مختلفة هي الّتي تكون الكل."[2]

---

[1] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط "مادة ثقف"، مكتبة الشّروق الدّولية لنشر، ط4، مصر، 2004، ص98.

[2] مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، ترجمة عبد الصّبور شاهين، دار الفكر، ط4، بيروت، لبنان، ص30.

ويتبين لنا من هذا التّعريف أن الثّقافة هي ذلك الكل المركب الّذي تتداخل فيه مجموعة من الأفكار مرتبطة ارتباطا وثيقا، يمكن من خلاله التّعرف على بنية وثقافة فرد أو مجتمع ما.

ويرى **جون سكوت John Scott**" أن الثّقافة شأنها شأن "الجماعة" كثيرة الاستخدام، ويستحيل الإشارة إلى تعريف وحيد لها خلاف التّعريفات العمومية على غرار المجال الاجتماعي الّذي يتم فيه إنتاج المعاني المشتركة "[1]

هذا التّعريف ينطوي على قضايا مثيرة للجدل، فمن بين مجالات الخلاف حول " الثّقافة" هي ما إذا كان مجتمع من المجتمعات، يملك ثقافة واحدة أم الكثير من الثّقافات، وإذا كان يملك الكثير، فهل نصيب كبد الحقيقة إذا زعمنا أن بعضها أكثر قيمة من الثّقافات الأخرى؟ أم أن هذه الأنواع من المزاعم هي مجرد سلاح يستعمل في الصّراع من أجل القوة والنّفوذ؟ وتقوم التّعريفات المعاصرة لـ الثّقافة، دائما على نظرية ضمنية للمجتمع."[2] ومن خلال هذا التّعريف نلاحظ أن الثّقافة كثيرة الاستعمال، ومن المستحيل أن نجد لها تعريفا واحدا، فهي متعددة التّعريفات ولها خاصية اختلافها من مجتمع إلى أخر.

"وكلمة ثقافة الممتازة تحيلنا بالضّبط لأول وهلة إلى الحياة، بدلا من نوع من النّموذج الصّنعي، إنما توحي باستمرار بالّنمو الخاص بالحياة، النّمو الذّاتي، وكذلك يتنوع من الهشاشة والتّبعية بالنسبة إلى الوسط، والحياة المعنية هنا هي حياة النّفس

---

[1] جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ترجمة محمد عثمان، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، ط1، بيروت، لبنان ،2009، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص141.

حسب الصّيغة التّقليدية "[1]وهذا معناه أن الثّقافة تمتاز بالحياة ولها خاصية الاستمرار أي أنها دائمة الاستقرار لا تتوقف أبدا.

إن الجماعات تتغاير إلى حد كبير وذلك بالاعتماد على جميع أنواع المتغيرات مثل المنطقة الجغرافية واللّغة والطّبقة الاقتصادية والاجتماعية، فقد عرفها **فيليب كونراد Philippe Conrad** بقوله: " إن الثّقافة تضم سلوكا محكوما بالقواعد ومشاركا ويقوم على الرّمز ويتم تعلمه، وكذلك معتقدات يتم نقلها عبر الحضارات، فكل شخص يتم تهذيبه ليس فقط الأفراد الحاصلين على تعليق الصّفوة، فالجنس البشري له القدرة على التّثقف (بالمعنى العام) إلا أن البشر يعيشون في ثقافات معينة حيث يتم تربيتهم على المقدرة الإنسانية للتعلم الثّقافي واستخدام اللّغة والرّموز، وتشير الثّقافات إلى المعتقدات والسّلوكيات المعتادة وقواعد السّلوك المستوعبة في البشر وذلك من خلال التّعلم"[2]وهذا معناه أن لكل مجتمع سلوكا خاصا به يتعلمه من الوسط المعيشي، وأن للثقافة خاصية التّوارث، أي أنها تنتقل من جيل إلى أخر وتتغير من منطقة إلى أخرى.

"وبمجرد أن نتحدث عن العرف والأعراف، أي عن النّظام الدّلالي، فإننا لا محالة نتحدث عن الثّقافة في ضديتها للفطرة، فهناك الثّقافة أو المؤسسة الأكاديمية (وهي لا تعني الكم المعلوماتي أو نوعية المعرفة) والمؤسسة القضائية، والمؤسسة المهنية، بل هناك أيضا حتّى المفاهيم الّتي تسود مؤسسة معينة أو حقبة خاصة، كالاستشراق مثلا الّذي أثبت إدوارد سعيد كم هو مشبع بالتّمركز الثّقافي المحدد والمقنن".[1]

---

[1] تومادو كونانك، الجهل الجديد ومشكلة الثّقافة، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، لبنان،2004، ص ص 120-121.

[2] أرثر أيزابرجر، النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم رمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، 2003، ص 192.

[1] ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 2002، ص141.

ولعل " **ابن خلدون** " أول من حدد مفهوم الثّقافة حين فرق بينها وبين الحضارة عندما قال "وقد يتوضح فيما بعد أن الحضارة هي نهاية العمران وخروجه إلى الفساد، ونهاية الشّر والبعد عن الخير"[2] وما نستنتجه من قول ابن خلدون أنه فرق بين العمران والحضارة ويبدو أن العمران في مفهومه يقابل الثّقافة.

و" لم تكن اللّغة في ثقافة العرب أداة للثقافة، بل كانت هي الثّقافة نفسها، فأنت مثقف بلغ القمة إذا أنت أجدت الإلمام باللّغة في مفرداتها ومترادفاتها وفي نحوها وصرفها وفي الرّواية نثرها وشعرها."[3] وهذا معناه أن الثّقافة كانت قديما مخرجا من الأزمة الّتي يعانيها مجتمعنا فالثّقافة ارتبطت في القديم باللّغة وأعلت من شأنها.

ويرى **تيري إيجلتون Terry Eagleton** أنّ الثّقافة" كلمة من بين أكثر كلمتين أو ثلاث كلمات تعقدا في اللّغة الإنجليزية، وأن المصطلح الّذي يعتبر أحيانا نقيضا لها وهو الطّبيعة، يوصف عادة بأنه المصطلح الأكثر تعقدا دون جميع الكلمات قاطبة، ولكن على الرّغم من أن موضة هذه الأيام القول بأن الطّبيعة مشتقة من الثّقافة، إلا أن الثّقافة إذا تحدثنا أبستمولوجيا، أعنى من حيث أصل ومعنى وتاريخ الكلمات، هي مفهوم مشتق من الطّبيعة، ونذكر أن أحد معانيها الأصلية قديما هو الزّراعة أو العناية بالنّماء الطّبيعي، ويصدق الشّيء نفسه على كلمات من مثل القانون والعدالة وعلى مصطلحات من مثل رأس المال وأوراق مالية والعملات النّقدية أو الإسترليني وكلمة سكين المحراث، وهي الكلمة القرينة لكلمة ثقافة تعنى شفرة المحراث، ونحن نشتق الكلمة للدلالة على أسمى وأرفع الأنشطة البشرية ".[1]

---

[2] عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار يعرب للنشر، الجزء الأول، ط1، دمشق، 2004، ص248.

[3] زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشّروق، ط 6، بيروت، 1980، ص81.

[1] تيري إيجلتون، فكرة الثّقافة، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، د ط، القاهرة، 2012، ص13.

إن الثّقافة هي أحد المفاهيم الشّائعة والمستخدمة في النّقاش المعاصر عن المجتمع والفنون ذلك لأن هذا المفهوم يستخدمه أناس مختلفون بأساليب مختلفة، فعلماء الأنتروبولوجيا يرون أنّ الثّقافة تشير إلى نموذج المعتقدات وقيمها، وهو ما ينعكس في الحرف اليدوية والأغراض والمؤسسات الّتي تمررها من جيل إلى جيل، ولقد قدر أن علماء الأنتروبولوجيا قد قدموا أكثر من مائة تعريف للثقافة، وهذه عينة من التّعريفات منها، فالثّقافة تعرف في قاموس علم الاجتماع والمصطلحات المرتبطة به بِـ" أنها اسم جماعي لجميع النّماذج السّلوكية المكتسبة اجتماعيا والّتي يتم نقلها عن طريق الرّموز، نظرا لأن الاسم يطلق على جميع الإنجازات المميزة للجماعات البشرية بما في ذلك (ليس فقط أشياء مثل) اللّغة وصناعة الأدوات والصّناعة والفن والعلوم والقانون والحكومة والأخلاقيات والقيم الرّوحية والدّيانة بل أيضا الأدوات المادية أو الصّناعات اليدوية الّتي يتم فيها تجسيد الإنجازات الثّقافية وبناء سمات ثقافية فكرية وستحظى بالتّأثير العلمي، مثل المباني والأدوات والماكينات وأجهزة الاتصالات والأعمال الفنية، ونظرا لأن الثّقافة يتم نقلها من خلال عمليات التّدريس والتّعلم، سواء كان رسميا أو غير رسمي وبما يسمى بالتّعليم البيني سيكون الجزء الأساسي من الثّقافة موجودا في النّماذج المجسدة للتقاليد الثّقافية للجماعة الأولى وهي المعرفة والأفكار والمعتقدات والقيم والمعايير والمشاعر السّائدة في الجماعة ".[2]

" ويرتبط الدّفاع عن الاستغلالية الثّقافية ارتباطا شديدا يصون الهوية الجماعية، الثّقافة والهوية مفهومان يحملان على واقع واحد، منظور إليه من زاويتين مختلفتين، إن تصورا جوهرانيا للهوية لا يصمد عن التّمعن فيه أكثر مما يصمد تصور جوهراني للثقافة، ليس بالإمكان فهم الهوية الثّقافية الخاصة مجموعة معينة إلا بدراسة علاقاتها

[2] أرثر أيزابرجر، النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، ص ص191-192.

بالمجموعات المجاورة لها "[1]، وهذا معناه أن الدفاع عن الاستقلالية الثّقافية يرتبط ارتباطا وثيقا بالمحافظة على الهوية الجماعية، والثّقافة والهوية هما مفهومان يحيلان إلى الواقع نفسه منظورا إليه من زاويتين مختلفتين، والمفهوم الذّاتي للهوية لم يقف في وجه الفكرة القائلة بأن الجماعة لا يمكن فهمها إلا بدراسة العلاقة مع الجماعة المجاورة لها، ويرجح **(مالك بن نبي)** مجالات الثّقافة الّتي نشهدها اليوم إلى مدرستين هما: المدرسة الغربية: الّتي ظلت وفية لتقاليد عصر النّهضة، وهي ترى عموما أن الثّقافة ثمرة الفكر، أي ثمرة الإنسان تقابلها طبعا المدرسة الماركسية: الّتي ترى أن الثّقافة في جوهرها ثمرة المجتمع، والماركسية تعمدت التّحليل الثّقافي التّفاوت الطّبقي.[2] كما يظهر ذلك في كتابات لوي ألتوسير وجرامشي وغيرهما."[3]

"ونحن لا نقصد بهذا التّقسيم أن نضع حدا صارما بين كلا الاتجاهين، وإنما نهدف إلى مجرد الفصل بين صورتين لموضوع واحد في إطارين مختلفين من أطر الفكر، فالفكر والمجتمع يمثلان اليوم، الإطارين المألوفين الّذين توضع فيهما هنا وهناك المشكلات الاجتماعية في عمومها."[4]

ويعرف **يوسف عليمات** الثّقافة بقوله: " إن الثّقافة تمثل قطبا حيويا في تشكيل المرجعيات الثّقافية والمعرفية، والجمالية، والتّاريخية فهي كما يشير غرينبلات تحسبه

---

[1] دنيس كوش، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السّعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان،2007، ص13.

[2] مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، ص29.

[3] بيتر لبيرجور وآخرون، التّحليل الثّقافي، ترجمة فاروق أحمد مصطفى وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر ،2009، ص10.

[4] مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، ص30.

نظام صياغة الذّات من خلال" الإشارات النّسقية "[1]، أي أن للثقافة دورا فعالا ومؤثرا في تشكل ذات الفرد من نشوئه عن طريق الأنساق الأزلية.

" فالثّقافة إذن هي ثمرة كل نشاط إنساني محلي نابع عن البيئة ومعبر عنها أو مواصل لتقاليدها في هذا الميدان أو ذلك، فالشعر الإنجليزي والموسيقي كلها مظاهر ثقافية، لأنها تعبر عن الطّبيعة الإنجليزية وطبيعة منشئيها، وكذلك الحال بالنسبة للأدب العربي والموسيقى العربية وتراثها الأدبي في جملته واحد، هو تراث الشّعر العربي كله "[2].

والحضارة في مفهومنا العام هي ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواء أكان المجهود المبذول للوصول إلى تلك الثّمرة مقصودا أم غير مقصود، وسواء كانت الثّمرة مادية أم معنوية.[3]

2- مفهوم النّقد:

أ- لغة:

جاء في المعجم الوسيط في مادة نَقَدَ الشيء – نَقْدًا: نقره ليختبره، أو ليميز جيده من رديئه. يقال ،نقد الطائر الفخ، ونقدت رأسه بإصبعي ونقد الدّراهم والدّنانير وغيرهما نقدا، وتنقادا ميز جيدها من رديئها، ويقال نقد النّثر، ونقد الشّعر: أظَهر ما فيهما من عيب أو حسن.

---

[1] يوسف عليمات، النّسق الثّقافي- قراءة في أنساق الشّعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009، ص04.

[2] حسين مؤنس، الحضارة – دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، د ط الكويت، 1978، ص318.

[3] المرجع نفسه، ص13.

وفلان ينقد النّاس: يعيبهم ويغتابُهم. والحيّة فلانًا: لدَغته والشّيء وإليه ببصره نُقُودًا اختلس النَّظَر نحوه حتّى لا يُفْطنَ له. وفلانا الدّراهم نَقْدًا، وتَنْقادًا: أعطاه إياها. وفلانا الثّمنَ، وله الثّمنَ: أعطاه إياهُ نقدًا مُعَجَلا.

نَقِدَ الشّيءُ– نَقَدًا: وقع فيه الفساد. يقال: نَقَدَ الضِّرسُ أو القَرْنُ: تأَكَّل وتكسر. ونقِد الحافِرُ: تقشَّر. ونَقِدَ الجِذْعُ: أُرِضَ فهو نَقِدٌ. ونَقَدٌ.

(أَنْقَدَ) الشَّجَرُ: أَورق، ناقَدَه ناقشه في الأمر.

انتقد الولدٌ: شبُ والدّراهمَ: قبضها. وأخرج منها الزّيْفَ. ويقال: انتقَّدَ الشّعْرَ على قائله: أظهر عَيْبَه. و– الأرض، الجذْعَ: أكلتْه فتركْته أجْوَف. (تَنَاقَدَ، وتَنَقَّدَ) الدّراهم وغيرها نقدها.

(الأنقد) السُّلَحفاة. وقيل: هو من الأنقد: الّذي يشتكي سنه. والقنفد: ومنه في المثل: أسْرى من أَنْقَدَه لأن القنفد لا ينام اللّيل كله. ومنه أيضا قولهم: باتَ بلَيْلِ أَنْقَدَه لم ينَم.

الأنقدان: السُّلحفاة

(المِنْقَادُ): المِنْقَارُ، المِنْقَدَةُ: ماينقد به الجوز وجُرُيرَةٌ ينقد عليها الجوز (ج) مَنَاقِدُ. النَّاقِدُ الفني: كاتبٌ علمه تمييز العمل الفني: جيده من رديئه. وصحيحه من زيفه. (ج) نُقَّاد، ونَقَدَهُ.

النَّقْدُ: في البيْع: خلاف النّسِيئة. ويقال: درهم نَقْدٌ: جيد لا زيف فيه.(ج) نُقودٌ. والعملة من الذّهب أو الفِضَّة وغيرهما مما يتعامل به. وفن تمييز جيّد الكلام من رديئه، وصحيحه من فاسده.

النِّقْدَ: البطيء الشَّباب القليل الجسم. النَّقَدُ: ضرب من الشّجر له نَوْرٌ أصفر ينبت في القيعانِ. وصغار الغنم، أو جنسٌ منها صغيرُ الأرجلِ قبيحُ الشَكلِ يوجد بالبحرَين. واحدتُه: نَقَدَةٌ (ج) نِقادٌ، ونِقادَةٌ. والسُّفَّل من النَّاس. النِّقْدَةُ: الكَرَوْيا.(انظر: الكرَوْيا).

النَّقَّادُ: الّذي يَنْقُد الدَّاهَم وغيرها. وراعي النَّقَد: الغنم، أو صاحب. "[1]

ب- اصطلاحا: فقد اختلفت تعريفاته باختلاف وجهات نظر الباحثين فيعرفه **إبراهيم الحيدري** " إنه مفهوم النّقد، بوصفه ظاهرة من الظّواهر التّاريخ والمجتمع والثّقافة، يعود إلى نهاية القرون الوسطى، الّتي مهدت الطّريق لتطور مفهوم النّقد في أبعاده الاجتماعية والثّقافية والفلسفية والسّياسية" [2]، فهذا التّعريف يبين لنا البدايات الأولى لظهور الّنقد.

3- مفهوم النّقد الثّقافي:

لقد اختلفت تعريفاته باختلاف وجهات نظر الباحثين والدّارسين فيعرفه النّاقد **عبد الله الغذّامي** على النّحو الآتي: " النّقد الثّقافي فرع من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللّغة وحقول (الألسنية) معنى بنقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثّقافي الجمعي، وهو لذا معنى بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النّقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة بالبلاغي/الجمالي، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النّقدي"[1]، وأهم ما يجذبنا في تعريف الغذّامي مقولة النّسق المضمر وكشف الفعل المضاد من خلال حركة الأنساق الدّاخلية.

---

[1] إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص944.

[2] إبراهيم الحيدري، النّقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار السّاقي، ط1، بيروت، لبنان، 2012، ص23.

[1] عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المركز الثّقافي الغربي، ط 3، لبنان، بيروت، 2005، ص ص83-84.

ويبين الدّكتور **صلاح قنصوة**" أن النّقد الثّقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثّقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النّص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة".[2]

ويرى كل من **سعد البازغي** و**ميجان الرّويلي Megan Al-Ruwaili**" أن النّقد الثّقافي، كما يوحي اسمه نشاط فكري يتخذ من الثّقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقفه إزاء تطوراتها وسماتها"[3]، وهذا معناه أن النّقد الثّقافي يتسم بنوع من الشّمولية للبحث عن المعاني ويتسم أيضا بالتّطور.

ويعرف **حفناوي بعلي** النّقد الثّقافي في كتابه " مدخل في النّقد المقارن " بأنه:" نشاط وليس مجالا معرفيا قائما في ذاته، وهو لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثّقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنتروبولوجية".[4]

يتضح مما تقدم أن النّقد الثّقافي يعمل في حقل واسع ومتنوع ومتعدد ومتداخل، وبهذا يتم التأكد بأن النّقد الثّقافي فعالية أو نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، فنقاد النّقد الثّقافي يستخدمون المفاهيم الّتي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنّفسية والسّياسية في تراكيب معينة ويقومون بتطبيقها على الفنون الرّاقية والثّقافية والشّعبية بلا تميز بينهما، وبذلك فإن النّقد الثّقافي بصفة عامة ينظر إلى النّص الأدبي بوصفه حدثا ثقافيا بالدّرجة الأولى بغض النّظر عن المستوى الجمالي الرّفيع، فتعدد المفاهيم للنقد

---

[2] صلاح قنصوة، تمارين في النّقد الثّقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2007، ص05.

[3] ميجان الرّويلي، سعد البازعي: مرجع سابق، ص305.

[4] شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النّقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، لبنان،1997، ص185.

الثّقافي وتتسع أو تضيق حسب الزّاوية الّتي ينظر إليه منها، فالبعض مثلا ينطلق في مهمة النّقد من ناحية الدّلالة العامة والبعض الآخر من خلال وظيفته فيفتح النّقد الثّقافي على التّأويل ومختلف العلوم الإنسانية المحيطة بالأدب.

ونجد أيضا **أرثر ايزابرجر Arthur Eisberger** يعرفه بِـ" أنه نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، فالنّقد الثّقافي هو مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة، متعددة، كما أن نقاد الثّقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة وبمقدور النّقد الثّقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنّقد، وأيضا التّفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنّقد الثّقافي الشّعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر(نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التّحليل النّفسي والنّظرية الماركسية والنّظرية الاجتماعية والأنثربولوجية...الخ) ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة الّتي تميز المجتمع والثّقافة المعاصرة وحتّى غير المعاصرة"[1]، ويعتبر النّقد الثّقافي من خلال العودة إلى هذا المفهوم نشاطا معرفيا منفتحا على جملة من التّخصصات الأخرى المجاورة للأدب كما يطرح **فنسنت ليتش Vincent Leitch** مصطلح النّقد الثّقافي مسميا مشروعه النّقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله "ردينا اصطلاحي ما بعد الحداثة وما بعد النّبوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما إنه خطاب، وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغير في منهج التّحليل، يستخدم المعطيات النّظرية والمنهجية في السّوسيولوجيا والتّاريخ والسّياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التّحليل الأدبي النّقدي".[1]

نستنتج مما سبق أن **ليتش** استعمل مصطلح النّقد الثّقافي مرادفا لمصطلح الحداثة وما بعد البنيوية واهتم بالخطاب لكشف مجموعة الأفكار المتآزرة والمترابطة الّتي تكمن

---

[1] أرثر أيزابرجر، النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، ص30-31.

[1] عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية ، ص ص31-32.

في الأعماق وتؤثر بشكل حتمي في الفعل الجمالي والثّقافي وهنا لن يتخلى عن التّحليل الأدبي في النّقد الثّقافي فهو مرجعه. وهذا ما يوضحه النّقد الثّقافي.

تلك النّابعة من مناهج النّقد الأدبي الّذي يقوم عند **ليتش** على ثلاث خصائص هي:

أ- لا يؤطر النّقد الثّقافي فعله تحت إطار التّصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة.

ب- من سنن هذا النّقد أن يستفيد من مناهج التّحليل العرفية من مثل تأويل النّصوص ودراسة الخلفية التّاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثّقافي النّقدي والتّحليل المؤسساتي.

ج- إن الّذي يميز النّقد الثّقافي الما بعد بنوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النّصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن لا شيء خارج النّص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثّقافي الما بعد بنوي، ومعها مفاتيح التّشريح النّصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو، وتبعا لذلك فإن ليتش يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللّاعقلية) مطورا به ما أشار إليه فوكو في كتابه(الحقيقة والسّلطة) عن (أنظمة الحقيقة)، وهو المفهوم الّذي لم يعطه فوكو اهتماما كافيا، على أن ليتش يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللّاعقلية كبديل لمصطلح إيديولوجيا، ذلك المصطلح الّذي جرى تحميله بحمولات سياسية، وصار يشير إلى دلالات متعارضة هادفا من وراء ذلك إلى فتح إمكانيات أوسع للنقد الثّقافي الما بعد بنيوي في تناوله الكلي أو التفتيتي للنص أو الظاهرة وفي تشريحه لسماء وهذا من أجل إنجازات ما بعد البنيوية.[1]

---

[1] المرجع السّابق، ص ص 32- 33.

ويعرف أيضا **يوسف عليمات** النّقد الثّقافي " الّذي يعنى بالقواعد الأساسية لحراك أي مجتمع، ولمنافذ التّغيرات الفكرية والسّياسية والثّقافية الّتي تحول بعض النّوائب والموجودات الطّبيعية، والأشياء الثّابتة فتزحزها وتوجهها نحو الأفق الخاص بذلك المحرك وهذا المغير، وما دام الإبداع الشّعري واحدا من هذه المحركات والمغيرات الفاعلة، فإن ما يمتاز به خطاب هذا النّقد الثّقافي المنفتح على كل الأنشطة الإبداعية في المجتمع... لعل هذا أعطى الدّكتور عليمات فرصة ثمينة لاستيعاب المفهوم الأساسي للنقد الثّقافي وإجرائه بامتياز على الشّعر الجاهلي مركزا فيه على صراع الأضداد داخل النّص الشّعري".[2]

مما سبق نقول إن النّقد الثّقافي عند **يوسف عليمات** هو القواعد الأساسية الّتي تساهم في تغير المجتمع فكريا وأساسيا أو ثقافيا، فمثلا الإبداع الشّعري هو الّذي أعطى عليمات فرصة لاستيعاب المفهوم الأساسي للنقد الثّقافي فهو ركز على صراع الأضداد في النّصوص الشّعرية.

ويقول أيضا عليمات عن دراسته للنّقد الثّقافي: " تقدم هذه الدّراسة تصورا جديدا للنص الشّعري الجاهلي انطلاقا من طروحات جماليات التّحليل الثّقافي the poetics of cultural analysis الّذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النّصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرّموز والدّلالات".[1]

النّقد الثّقافي هنا قدم تصورا للشعر الجاهلي في تشكيلات الأنساق فالنّسق يعطي للنصوص جمالا وأهمية في الكشف عن المعاني.

4- سمات النّقد الثّقافي:

للنقد الثّقافي سمات عديدة ومختلفة نذكر منها:

---

[2] يوسف عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي الشّعر الجاهلي نموذجا، وزارة الثّقافة، ط1، عمان، الأردن، 2004، ص12.

[1] المرجع نفسه، ص15.

أ – التّكامل: فالنّقد الثّقافي لا يرفض الأنواع الأخرى من النّقد، وإنما هو يرفض هيمنتها منفردة أو هيمنة نوع منها منفردا، إذ يعني ذلك قصورا في الكشف عن الكثير من العلامات الدّالة في سياق النّصوص"[2]، وفي هذا الصّدد يقول الغذّامي في كتابه(النّقد الثّقافي) " ليس القصد هو إلغاء المنجز النّقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأداة النّقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النّظر عن عيوبه النّسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية".[3]

ب – التّوسع: يوسع من منظوره للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال منفتحا أمام أشكال متعددة من النّشاط للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النّقد الثّقافي، وهو ما يعد إضافة للفن ومحاولة نستخلص منها الأفكار الّتي تكسّلت مع مرور الوقت وهو ما يؤدي بها لفخ أخر تقبل عليه الجماهير طواعية."[4]

حيث توظفها الحكومات والأنظمة السّياسية لتغيب وعي الشّعوب أو للفت انتباهها بعيدا عما يجب أن تنتبه إليه.

أي أن النّقد الثّقافي لا يقتصر على دراسة ما هو مؤسساتي وجماهيري فقط، بل يمتد لدراسة ما هو هامشي ومبتذل.

ج–الشّمول: يوسع من منظوره النّقد ذاته ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة مما يكسب النّقد نفسه قيما أخرى جديدة، فالنّشاط الإنساني كله في حاجة للنقد بمعناه المطروح في

---

[2] مصطفى الضّبع، أسئلة النّقد الثّقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23– 26 ديسمبر 2003، ص10.www.fayoum.edu.eg،2020/08/3، 15سا.

[3] عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية ، ص08.

[4] المرجع نفسه، ص11.

المشروع الثّقافي، لتحقيق الأغراض نفسها، (التّطوير- الكشف عن النّظرية - الكشف عن القوانين الجديدة)."[1]

د- الضّرورة: إن النّقد الثّقافي بهذه الصّورة يعد طرفا نحن في حاجة للنظر إليه متخلصين من نظرة التّوجس من جديد أو التّعامل معه بطريقة الفحص لقبول بعضه أو الأخذ منه بما يتناسب مع أفكارنا القديمة وأنه في حاجة لتطوير نظرتنا لحياتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطّرح الثّقافي.[2]

هـ- الاكتشاف: إذ يسعى النّقد الثّقافي إلى محاولة اكتشاف، أو توجيه النّظر لاكتشاف جماليات جديدة سواء في النّصوص الأدبية نفسها أو في الواقع بوصفه نصا أشمل، يطرح علاماته ويوجه النّظر لما تحمله من دلالات، وتطرحه من أنظمة لها قيمتها في سياق الفكر الإنساني.

و- عماده الحرية: تتطلب ممارسة النّقد الثّقافي حريّة أوسع أو مساحة أكبر من الحريّة، سواء في موضوعه، أو في طرائق التّناول ولن يتحقق ذلك إلا بنوع مغاير للحريّة.[3]

---

[1] مصطفى الضّبع، أسئلة النّقد الثّقافي، ص11-12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص13.

المبحث الثّاني: الأنساق الثّقافية

2 – مفهوم النّسق لغة واصطلاحا

2 – مفهوم النّسق الثّقافي

3 – أنواع الأنساق

4 – شروط النّسق المضمر

5 – أهمية الأنساق الثّقافية المضمرة

النّسق الثّقافي:

1- النّسق

أ – لغـــة

جاء في المعجم الوسيط: "(نَسَقَ) الشّيء – نَسْقًا: نَظَمَه – يقال نَسَقَ الدُّرُّ ونسق كُتُبَه والكلام: عَطَف بَعْضَه على بعض (أنْسَقَ) فُلانٌ: تكَلَمَ سَجَعًا (نَاسَقَ) بين الأمرين: تابع بينهما ولاءَمَ (نَسَّقَهُ): نَظَّمَهُ. (أنتَسَقَ) الأشياء أنتظم بعضها إلى بعضها. (النَّسَقُ) ما كان على نظامٍ واحد من كلّ شيء يقال جاء القوم نسَقًا وزُرِعَتْ الأشجار نَسَقًا." [1]

ب- اصطلاحا:

خلف البحث في هذا الموضوع تراثا معرفيا كبيرا، إذ حاول المتخصصون والدّارسون تقديم العديد من التّعريفات للنسق، والّتي تختلف في عناصرها، إلاّ أنّها تشترك في الكثير من الخصائص من باحث إلى آخر، وسنتطرق فيما يأتي إلى أهمها:

عرفه **أديث كريزويل Edith Criswell** بأنه" نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلا موحدا أو تقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها." [2] فهذا التّعريف يرى النّسق على أنه نظام مستقل وأن الأجزاء ليس لها قيمة خارج هذا الكل. فيما عرفه **تالكوت بارسونز Talcott Parsons** بأنه "نظام ينطوي على أفراد (فاعلين) تتحدد علاقاتهم وأدوارهم الّتي تنبع من الرّموز المشتركة والمقروءة ثقافيا." [3] يتفق تالكوت مع أديث باعتبار النّسق نظاما لكنه يؤكد دور الأفراد فيه. كما عرفته النّاقدة **يمنى العيد** في كتابها" **تقنيات السّرد الرّوائي**" بأنه " ما يتولد عن اندراج الجزئيات في السّياق أو هو

---

[1] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص918.

[2] أديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصّباح ، ط1، الكويت، 1993، ص 415.

[3] المرجع نفسه، ص 411.

بنيويا ما يتولد عن حركة العلاقات بين العناصر المكونة للبنية باعتبار أن لهذه الرّواية نسقا الّذي يولدن توالي الأفعال فيها أو أن العناصر المكونة لهذه اللّوحة من الخطوط والألوان تتألف وفق نسق خاص بها." [1] وهي بهذا تتفق مع دي سوسير في اعتبار مفهوم النّسق قريبا من البنية، كما أنها أعطت أهمية كبيرة لتآلف الأجزاء والعناصر، فهي تلعب دورا مهما في تكوين النّسق. وهو ما يؤكده **محمد مفتاح** بقوله:" مهما اختلفت تعريفات النّسق، فإنه ما كان مؤلفا من جملة من عناصر أو أجزاء تترابط فيما بينها وتتعالق لتكون تنظيما هادفا إلى غاية، وهذا التّحديد يؤدي نتائج عديدة." [2] كما أن النّسق في **مفهومه اللّساني** "هو ما يتولد عن تدرج الجزئيات في سياق ما، أو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا أنّ لهذه الحركة نظاما معينا يمكن ملاحظته وكشفه كأن تقول: إن لهذه الرواية نسقها الّذي يولّده توالي الأفعال فيها." [3] ويعرفه **عبد الله الغذامي** بقوله: "يجري استخدام النّسق كثيرا في الخطاب العام والخاص وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد كما في تعريف المعجم الوسيط وقد تأتي مرادفة لمعنى البنية Structure أو معنى النظام System حسب مصطلح دي سوسير واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق." [4]

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص 194.

[2] محمد مفتاح، النّص، من القراءة إلى التّنظير، شركة النّشر المدارس، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2000، ص49.

[3] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط1،عمان، 2003، ص 140.

[4] عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية ، ص 76.

مما سبق يظهر تباين كبير في تحديد مفهوم النّسق، وذلك بالنّظر إلى اختلاف الأطر التّصورية والنّظرية الّتي تنتمي إليها هذه التّعريفات. وعلى الرّغم من هذا التّنوع والتّباين الّذي أشرنا إليه، فإنّ هناك خصائص بنائية تشترك فيها مختلف التّعريفات؛ فأغلبها تؤكد أن النّسق هو نظام يتكون من تآلف وترابط الأجزاء والعناصر المكونة للنظام وما ينجر عنه من علاقات بين الأفراد الفاعلين في النّسق.

وعليه يمكن القول: إنّ النّسق هو نظام مستقل بذاته، وإنّ الأجزاء والعناصر المكونة له لا قيمة لها خارج ذلك الكل المنظم، مما يكون لنا علاقات مترابطة ومتآلفة بين الأفراد المتفاعلين.

2- مفهوم النّسق الثّقافي:

النّسق الثّقافي من منظور **كليفورد غيرتس Clifferd Geertz**" جانب مزدوج: فهو من ناحية إطار يعمل لاستيعاب وفهم وتفسير التّجربة الإنسانية، أي أنه يقدم " معنى " للعالم وللحياة فيه. فالدّين مثلا " يجعل الحياة أقل عسرا للفهم الواضح وأقل معارضة للمعقول الشّائع. فهو يجعل الغريب معروفا واللامنطقي والشّاذ طبيعيا. أما الجانب الآخر في النّسق الثّقافي فهو الوظيفة التّحكمية في سلوك الأفراد، وهو الوظيفة الأهم من منظور غيرتس، حيث يعمل النّسق الثقافي كـ " مرشد للعمل ومسودة للسلوك"، بحيث يكون الفرد محكوما بالتصرف وفق ما يمليه عليه النّسق الثّقافي الّذي يؤمن به." [1] في هذا نرى أن النّسق يتحكم في تصرفات الإنسان فيتصرف الفرد وفق النّسق الثّقافي السّائد ولا يتجاوز حدوده، بينما يرى **الغذامي** في تعريفه للنسق الثّقافي أن "هذا يقتضي إجرائيا أن نقرأ النّصوص والأنساق الّتي تلك صنفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر

[1] نادر كاظم، تمثلات الآخر، صورة السّود في المتخيل العربي الوسيط، دراسات فكر، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص 96 – 97.

النّقد الثّقافي، أي أنّها حالة ثقافية، والنّص هنا ليس نصا أدبيا وجماليا فحسب، ولكنه أيضا حادثة ثقافية. وبما أنه كذلك فإن الدّلالة النّسقية فيه سوف تكون هي الأصل النّظري للكشف والتأويل، مع التّسليم بوجود الدّلالات الأخرى، الصّريح منها والضّمني، والتّسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النّصوصية الّتي لا تلغيها الدّلالة النّسقية، وليست بديلا عنها، بل إننا نقول إنّ هذه الدّلالات وما يلتبسها من قيم جمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها التّرويضي، الّذي ينتظر من هذا النّقد أن يكشفه." [1]وهو تأكيد على دور الدّلالات النّسقية ودورها في النّقد الثّقافي فهي عبارة عن أقنعة تغطي الحقيقة وعليه فمهمة النّقد الثّقافي الكشف عن خبايا هذا النّسق. أما **عبد الفتاح أحمد يوسف** فيعرف الأنساق الثّقافية بأنها " قوانين/ تشريعات أرضية من صنع الإنسان– وضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة– وهي تعبر عن تصور الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة." [2] فهو يؤكد بهذا على دور الإنسان في وضع القوانين والتّشريعات الّتي بدورها تصنع النّسق فيكون بذلك خلق لنفسه تصور يعيش ضمنه ولا يتجاوزه فهو اعتراف صريح على أن الإنسان هو من يصنع الأنساق، وعرّفها **عبد الرّحمن الدّايم** بأنها " تلك العناصر المترابطة والمتفاعلة والمتمايزة الّتي تلخص المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون ولكل المقدسات والعادات الأخرى الّتي يكتسبها الإنسان في مجتمع معين فمفهوم النّسق الثّقافي هو تركيب لمفهومي النّسق والثّقافة. "[3]ويظهر جليا أن النّسق الثّقافي هو تفاعل النّسق مع

---

[1] عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية ، ص78.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، الدّار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص 150 – 151.

[3] عبد الرحمن عبد الدّايم، النّسق الثّقافي في الكناية، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، ص15.

الثّقافة كما يعرفه **عز الدين المناصرة** بقوله: "النّسق هو النّظام التّقني الّذي يميز البنيات المتشابكة في النّص. وهو متعدد ومتنوع وقد يتكرر. وعالمي ودال على مستويات البنية. وهو تقليدي ونمطي وشكلي ومبتكر في الوقت نفسه. بينما تركز البنية على الدّلالة رغم تقنيتها الشّكلية وهناك بين النّسق والبنية علاقة جدلية لا فكاك منها: فالبنية هي الّتي تكشف النّسق كما أن النّسق هو الّذي يكون البنية. "[1] هنا ارتباط واضح بين البنية و النسق مما يؤكد وجود علاقة تكامل بينهما.

وإن تباينت تعريفات مفهوم النّسق الثّقافي واختلفت، فإنها تشترك في بعض النّقاط، منها أن النّسق الثّقافي هو عبارة عن عناصر وأجزاء مترابطة فيما بينها تتكون من العادات والتّقاليد والمعارف والمعتقدات الّتي يتشربها ويستمدها الإنسان من المجتمع الّذي يعيش فيه.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول إنّ النّسق الثّقافي هو عبارة عن مزيج متجانس بين النّسق والثّقافة، يتكون من عادات وتقاليد ومعارف ومعتقدات من وضع الإنسان يعيش وفقها، يتم الكشف عنها من خلال البنية المكونة للمجتمع.

3- أنواع الأنساق:

الأنساق متعددة ومتداخلة فيما بينها في أي عمل فني، فتارة تبرز وتظهر للعلن وتارة أخرى تختفي مشكلة بذلك نوعين من الأنساق هما:

أ - النّسق المعلن (الظاهر)

هو مجرد أداة ووسيلة للكشف عن الأنساق المضمرة، حيث يرى بعض النّقاد أن النّسق الظّاهر ليس له من الأهمية سوى أنه وسيلة للكشف عن المضمر المتوارى

[1] الأخضر بركة، الأنساق الثّقافية في الشّعر الجاهلي نسق القبيلة أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2019، ص68.

المختفي خلفه. وعليه يعتبر كغطاء يحمل في طياته جوهر العمل الثّقافي، ومن هذا المنطلق فهو مجرد وسيلة تمكننا من الدّخول والوصول إلى النّسق المضمر.

ب – النّسق المضمر(المختفي):

فقد تعددت وتباينت التّعريفات حول النّسق المضّمر واختلفت باختلاف المنطلقات الفكرية لكل باحث، نحاول فيما يأتي التّعرض لأهمها: حيث عرف النّسق المضّمر في نظرية النّقد الثّقافي " بوصفه مفهوما مركزيا، والمقصود هنا أن الثّقافة تملك أنساقها الخاصة الّتي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التّخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعونا قناع الجمالية، أي إن الخطاب البلاغي يختبئ من تحته شيء آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلاّ أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التّعمية الثّقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع." [1] فالنّسق المضمر يختفي وراء قناع سميك يحمل طابع الجمالية التي تحمل في طياتها المخفي، يعمل في الخفاء ويضمن لنفسه الاستمرار تحت ذلك القناع. وهو أيضا " أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها التّرويضي الّذي ينتظر من هذا النّقد أن يكشفه." [2]كما أنه " كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثّقافة." [3] كما اعتبر النّسق المضمر "مجموعة من التّرسبات تتكون عبر البيئة الثّقافية والحضارية، وتتقن الاختفاء تحت عباءة النّصوص المختلفة، تمارس على الأفراد سلطة من نوع خاص وهي حاضرة في فلتات الألسن والأقلام بصورة آلية، وينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم، لأنها أصبحت تشكل جزء هاما من بنيتهم الذّهنية

---

[1] عبد الله محمد الغذّامي– عبد النّبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، ط1، دمشق سوريا، 2004، ص 30.

[2] عبد لله الغذّامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية، ص 78.

[3] عبد الله محمد الغذّامي– عبد النّبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33.

والثّقافية." [1] وهي أيضا " أنساق ثقافية وتاريخية تتكون عبر البيئة الثّقافية والحضارية، وتتقن الاختفاء تحت عباءة النّصوص على مختلف أجناسها، ثمّ تشتغل بصورة مذهلة في توجيه الجهاز المفاهيمي للثقافة وسيرتها الذّهنية والجمالية المترسخة من خلال التّلاحم الدّيالكتيكي ما بين النّص وآليات التّلقي المختلفة." [2] تباينت تعريفات الأنساق المضمرة واختلفت فبعضها ركز على اعتبارها أقنعة والبعض الآخر اعتبرها غطاء أو عباءات، كما اعتبرت أيضا ترسبات، غير أن التّرسبات تحمل معنى التّراكمات، وهذا يجعل مهمة الكشف عنها تتطلب تنقيبا، وهي بهذا تكون عملية أصعب من مجرد نزع غطاء أو قناع أو عباءة، إلاّ أنها تلتقي في نقطة مشتركة هي أنها أنساق خفية لا يمكن الكشف عنها بسهولة بقراءة بسيطة تخلو من التّفحص والتّدقيق، فالأقنعة تحمل خاصية الشّيء المخفي واللاّ مقول، بينما التّرسبات تحمل معنى التّراكمات الّتي تتكون عبر البيئة الثّقافية.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن النّسق المضمر: هو نسق ثقافي يتكون من خلال البيئة الثّقافية والحضارية الّتي ينشأ فيها، يختفي خلف غطاء الجمالية ليضمن لنفسه الاستمرارية، مشكلا ترسبات يتم الكشف عنها من خلال البحث والتّنقيب عن اللاّ مقول والخفي بالقراءات المتعمقة فيما بين السّطور في الخطاب اللّغوي عن طريق النّقد الثّقافي.

4- شروط النّسق المضمر:

---

[1] إسماعيل خلباص وحمادي وإحسان ناصر حسين، النّقد الثّقافي: مفهومهن منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التّربية/ واسط العراق، العدد الثّالث عشر، نيسان 2013، ص17.

[2] عمار المسعودي، إبراهيم الياسري، الأنساق المضمرة في بنية النّص الشّعري. دراسة في نصوص الشّاعر، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، بغداد، العراق، 30 أيلول/ سبتمبر 2013، ص20.

للنسق المضمر شروط ينبغي توفرها تتمثل في:

" أ– وجود نسقين يحدثان معا وفي آن، في نص واحد، أو في ما هو بحكم النّص الواحد.

ب– يكون أحدهما مضمرا والآخر علنيا، ويكون المضمر نقيضا، وناسخا للمعلن، ولو حدث وصار المضمر غير مناقض للعلني فيستخرج النّص عن مجال النّقد الثّقافي، بما أنّه ليس لدينا نسق مضمر مناقض للعلني. وذلك لأن مجال هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرة (النّاسخة) للعلني.

ج– لابد أن يكون النّص موضوع الفحص نصا جماليا، لأننا ندعي أن الثّقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق.

د– لابد النّص أن يكون ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذّهن الاجتماعي والثّقافي، والنّخبوية هنا غير ذات مدلول لأن النّخبوي معزول وغي مؤثر تأثيرا جمعيا. ولا يكون النّخبوي مستمرا بل هو ظرفي. ونحن هنا لن نكون ناقدين للخطاب فحسب، بل نقف على آليات الاستقبال والاستهلاك الجماهيري، ونكشف حركة النّسق وتغّلغله في خلايا الفعل الثّقافي." [1] إذا هاته الشّروط من الأهمية بما كان توفرها حتى يضمن النّسق بقائه، فينبغي وجود النّسق المعلن والنّسق المضمر معا ويكونان متناقضان حتى لا يخرج النّص عن مجال النّقد الثّقافي، أيضا أن يكتسي بصيغة الجمالية حتى يستمر ويحقق نسبة عالية من المقرؤية، يؤدي ذلك إلى قبوله جماهريا بنسبة كبيرة.

5– أهمية الأنساق الثّقافية المضمرة:

[1] عبد الله محمد الغذّامي- عبد النّبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ص ص 32- 33.

إن للأنساق الثقافية أهمية بالغة في الخطاب اللغوي ذلك أنه"مع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي يتوسل، المجازية والتّعبير المجازي ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النّسقي للغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها." [1] وعليه فإن أي خطاب يتضمن في طياته جانبا مضمرا خفيا، يحتاج إلى تنقيب وبحث مكثف في خبايا النّسق اللّغوي لفهم مدلولاته. كما أن الخطاب لا ينطوي على ما هو مضمر فقط بل هناك جانب معلن يعمل في تآلف مع المضمر. "فالخطاب يحمل نسقين لا معنيين، وأحد هذين النّسقين واع والآخر مضمر."[2] وهذا يبين التكامل الواضح بين النّسقين في إبراز جمالية العمل الأدبي. غير أن النّسق المضمر هو الغالب والمسيطر على العمل الأدبي، و يرجع ذلك إلى طابعه الجمالي وما يضفيه على العمل الأدبي، مما يجعله غير ظاهر وخفي " ففي الخطاب الأدبي، والشّعري تحديدا، قيم نسقية مضمرة، تتسبب في التّأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثّقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما ظل هذا النّسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، ويسبب عمى النّقد الأدبي عن كشفه. " [3] وكأن النّسق المضمر يرتدي عباءة الجمالية فتجعله غير مرئي ولا ظاهر فهو خفي علينا البحث عنه .

6- شروط بقاء النّسق الثّقافي:

حتى يبقى النّسق الثّقافي ويستمر، هناك شروط ينبغي توفرها لضمان بقائه. حيث يرى **عبد الفتاح أحمد يوسف** أن" النّسق الثّقافي ذو طابع جمعي يخضع لبنية اجتماعية ذات طقوس وشعائر جمعية، وينبغي لأي نسق حسب نظرية **بارسونز** أن يفي بأربعة متطلبات إذا كان يريد البقاء:

---

[1] المرجع السّابق، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

أ- **التّكيف:** إن كل نسق لابدّ أن يتكيف مع بيئته.

ب- **تحقيق الهدف:** لابدّ لكل نسق من أدوات يحرّك بها مصادره كيما يحقق أهدافه، وبالتّالي يصل إلى درجة الإشباع.

ج- **التّكامل:** كل نسق يجب أن يحافظ على التواؤم والانسجام بين مكوناته، ووضع طرق لدرء الانحراف والتعامل معه، أي لابدّ له من المحافظة على وحدته وتماسكه.

د- **المحافظة على النّمط:** يجب على كل نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على حالة التّوازن فيه." [1] إذا، حتى يضمن النّسق بقاءه واستمراريته ينبغي أن يتكيف مع بيئته، وأن تتوفر له مجموعة من الأدوات يحقق من خلالها أهدافه المنشودة بتحقق هذه الشّروط الأربعة يمكن القول أن النّسق ضمن البقاء والاستمرارية. فالنّسق الثّقافي "خطر وخطورته هي كونه مضمرا وكامنا حيث يمارس تأثيره دون رقيب، وحينما يأتي النّقد لكشف هذه الأنساق فإنه بذلك يحرك سكونا ذهنيا وبشريا كان مطمئنا ومن ثم راضيا عن نفسه. "[2] وتكمن خطورة النّسق المضمر فإنه خفي لا يظهر للعيان لكن بفضل النّقد الثّقافي نستطيع الكشف عنه.

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010، ص 147.

[2] إسماعيل خلباص وحمادي إحسان ناصر حسين، مرجع سابق، ص 16.

المبحث الثّالث: ظاهرة ما بعد الحداثـة

1 – الحداثـــــــة

2 – ما بعد الحداثة

3– ظروف نشأة ما بعد الحداثة

4 – مرتكزات ما بعد الحداثة

5– أهم نظريات ما بعد الحداثة

لا يمكننا التحدث عمّا بعد الحداثة، وعن مفهومها ومرتكزاتها دون المرور على مفهوم الحداثة الّتي لا يمكن بأي حال من الأحوال فصلهما عن بعض، فما بعد الحداثة قد جاء كنقد للحداثة وعليه سنحاول التّطرق لمفهوم الحداثة أولا.

1 – الحداثة:

يعدّ مصطلح الحداثة مصطلح عالمي، ظهر في الغرب نتيجة لعدة عوامل وظروف، حيث اختلفت وجهات نظر الفلاسفة والمفكرين حول تحديد مفهوم لهذا المصطلح فلا يمكن أن نعطي مفهوما واحدا للحداثة، فقد عرفت الحداثة بأنها "ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميّز بدرجة معيّنة من التقنية والتّعدد والتّفتح. والحداثة كونيا هي ظهور المجتمع البرجوازي الغربي الحديث في إطار ما يسمى بالنّهضة الغربية أو الأوربية، هذه النّهضة الّتي جعلت المجتمعات المتطوّرة صناعيا تحقق مستوى عاليا من التّطور مكّنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى، مما أدى إلى ما يسمى بصدمة الحداثة... فالحداثة تخرج هذه المجتمعات من دائرة التّكرار والاجترار والمراوحة وتفجرّ دينامية التّحوّل بما يستتبع ذلك من اهتزاز في القيم والعادات والهويات، ومن تقطّعات تلحق وتيرة الاتصال والاستمرار."[1] مفهوم الحداثة هنا ارتبط بالتحرر من قيود المجتمع وأحدث شرخا وقطيعة مع القيم والعادات بدعوى التفتح والعصرنة مما خلق التّبعية للمجتمعات الغربية. هذا ما فتح المجال لظهور مصطلح ما بعد الحداثة، هذا الأخير من أكثر المصطلحات إثارًة للجدل، حيث يوصف بأنه مصطلح مرن من الصّعب التّحكم فيه، رغم هذا أخذ يكتسب مكانة متزايدة الاتساع .

[1] محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، ط1، بيروت، 2009، ص 123-124.

2 – ما بعد الحداثة:

العديد من المفكرين والنّقاد والدّارسين قد اختلفت في استخدام مصطلح ما بعد الحداثة، وقد يرجع هذا إلى المرجعيات الفكرية الّتي انطلقوا منها حيث " مثل ما بعد الحداثة – عند البعض– حركة فكرية تقوم على نقد، بل رفض الأسس الّتي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة، كما ترفض المسلمات الّتي تقوم عليها هذه الحضارة، أو على الأقل، ترى الزّمن قد تجاوزها وتخطاها. ولذا يذهب الكثيرون من مفكري ما بعد الحداثة إلى اعتبارها حركة أعلى من الرأسمالية. أن عصر الحداثة عندهم أنتهى بالفعل، وما بعد الحداثة تهيئ، باعتبارها نقدا له لقيام مجتمع جديد يرتكز على أسس جديدة غير تلك الّتي عرفها المجتمع الغربي الحديث " [1]

وعليه فمن الصّعب تحديد تعريف واحد لمفهوم ما بعد الحداثة، لكن سنحاول التّطرق لأهم التّعريفات الّتي تناولت مفهوم ما بعد الحداثة. " فمصطلح (ما بعد الحداثة) مصطلح نفي سلبي، وهو ترجمة (مصطلح Post-modernism **أو** Postmodernism). وقد تستخدم كلمة (Post modernity) للدلالة على الشّيء نفسه، وأحيانا يطلق على مصطلح (ما بعد الحداثة) تعبير (ما بعد البنوية) (بالإنكليزية: Post structuration) باعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد ظهور وسقوط (الفلسفة البنوية). ويكاد مصطلح (ما بعد الحداثة) يترادف ومصطلح (التّفكيكية). وللتميز بينهما يمكن، القول إن (ما بعد الحداثة) هي الرّؤية الفلسفية العامة، أما (التّفكيكية) فهي بالمعنى العام أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة. فهي تقوم بتفكيك الإنسان، كما أنها منهج لقراءة النّصوص يستند إلى هذه الفلسفة. ويجب ملاحظة أن اصطلاح (ما بعد الحداثة) يكتسب أبعادا مختلفة بانتقاله من مجال إلى آخر، فمعني (ما بعد الحداثة) في عالم الهندسة المعمارية

---

[1] أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتّفكيك مقالات فلسفية، دار الثّقافة العربية، د ط، القاهرة، 2007، ص 23.

يختلف، من بعض الوجوه، عن معناه في مجال النّقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية."[1] فهو مصطلح فيه تقارب وتداخل مع بعض المصطلحات الأخرى كمصطلح التّفكيكية، وهو مصطلح غير ثابت في مكانه على حد قول محمد جديدي: "هذا المفهوم ليس موضوع خلاف فحسب، بل هو أيضا متضارب ومتناقض داخليا ... فما بعد الحداثة ليست شيئا يمكن أن نثبته في مكانه مرة واحدة لكي نعاود استعماله لاحقا بكل هدوء."[2] فما بعد الحداثة إذا مصطلح مرن متغير لا يثبت على حالة واحدة فهو مصطلح يتغير من مجال إلى آخر. وهذا ما يؤكده (ديك هيبدايج D.Hebdige) في قوله:" إن ما بعد الحداثة هي الحداثة الخالية من الأحلام والآمال التي مكنت البشر من احتمال الحداثة. فما بعد الحداثة هي حالة (فقدان المركزية Decentring)، ومن التّشعب والتّشتت، نُساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السّطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة."[3] معنى هذا أن ما بعد الحداثة لا تعتمد على المركزية بل هي تعكس أمال وتطلعات المجتمع وكأنها مرآة حال المجتمعات. أما (جون فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard) فيرى ما بعد الحداثة على " أنها التّشكيك إزاء الميتا حكايات هذا التّشكيك هو بلا شك نتاج التّقدم في العلوم، ولكن هذا التّقدم بدوره يقتضيه "سلفا" ومن هنا فإن القاعدة الّتي تستند إليها ما بعد الحداثة في نقدها للحداثة والتّنوير، هي المعرفة العلمية هذه القاعدة الّتي مكنت المجتمعات الغربية من الدّخول في حقبة ما بعد

---

[1] عبد الوهاب المسيري وفتحي التّريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، ط 3، دمشق، 2010، ص81.

[2] محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، رسالة دكتوراة في الفلسفة، جامعة منتوري قسنطينة، 2005 – 2006، ص 131.

[3] أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، ط1، بيروت لبنان، 2010، ص 128.

الصّناعية، وإن هذا الانتقال أو التّحول قد بدأ في نهاية الخمسينيات، أو وفق لعبارته الشّهيرة مع نهاية إعادة التّعمير"[1] هذا التّعريف اعتبر المعرفة العلمية هي الأساس الّذي ترتكز عليه ما بعد الحداثة في نقد الحداثة، ومن هنا يتبين لنا تباين واختلاف التعريفات حول ما بعد الحداثة فيصعب إيجاد تعريف دقيق لها. وتكاد تجمع المراجع على عدم إعطاء تعريف لما بعد الحداثة لصعوبة تعريفها فهو مفهوم فضفاض يتميز ببعض الغموض، وعليه يمكننا القول إن ما بعد الحداثة هي: رؤية أو اتجاه فكري يتميز بالتغير والتحول وعدم الثّبات، مرآة عاكسة لأحوال المجتمع الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، تعتمد بالدّرجة الأولى على نتائج التّقدم العلمي، لا تقبل البديهيات، فلا تشعر بوجود المركزية فيها، فهي ترتبط بالواقع المعاش بما تضفيه من حيوية ونشاط وتجديد مستمر وتحرر وانفتاح.

3- ظروف نشأة ما بعد الحداثة:

تضافرت عدة ظروف وتألفت فيما بينها لتساهم في ظهور ما بعد الحداثة، فقد جاءت كنتيجة للتّحول الّذي شهده الغرب، حيث برز مجتمع ما بعد صناعي أساسه النّزعة الاستهلاكية وصناعة الثّقافة وتصديرها للعالم أجمع تحت غطاء العولمة، هذا بدوره أعطى لميدان الخدمات أهمية كبيرة على أساس الزّراعة والصّناعة، ومن هنا برزت قوة المعلوماتية وأدى ذلك إلى ظهور عالم جديد يتميز بالسّرعة والتّغير المستمر فابتعد تدريجيا عن المركزية، مما أفقد الحداثة مكانتها، وأصبح من الصّعب جدا الفصل بين السّياسة والفن والاقتصاد والأدب.

---

[1] الزّواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتّنوير موقف الانطولوجيا التّاريخية، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، ط 1، بيروت، 2009، ص 16.

فقد " ارتبطت (ما بعد الحداثة) في بعدها التّاريخي والمرجعي والسّياقي، بتطور الرّأسمالية الغربية ما بعد الحداثية اجتماعيا، واقتصاديا، وسياسيا، وثقافيا. كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام. كما جاءت ما بعد الحداثة رد فعل على البنيوية اللّسانية، والمقولات المركزية الغربية الّتي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاستغلال والاستلاب. كما استهدفت (ما بعد الحداثة) تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرّأسمالية الّتي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية. كما عملت (ما بعد الحداثة) على انتقاد اللّوغوس والمنطق عبر ألي التّشكيك والتّشتيت والتّشريح والتّفكيك.

هذا، وقد ظهرت (ما بعد الحداثة) في ظروف سياسية معقدة، بعد انتهاء الحرب العالمية الثّانية، في سياق الحرب الباردة، وانتشار التّسلح النّووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللّامعقول (صمويل بيكيت، وأدامواف، ويونيسكو، وأرابال...)، وظهور الفلسفات اللّاعقلانية، مثل: السّريالية، والوجودية، والفريدية، والعبثية، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى (ما بعد الحداثة)." [1]

ومن ثم فقد كانت (ما بعد الحداثة) مفهوما متناقضا ومدلولا مضادا للحداثة. ولذلك، " احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج التّشظي والتّشتيت واللّا تقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعة الثّقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التّقديمية، وبعلاقة النّتيجة بأسبابها، حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها الّتي ترفض النّماذج المتعالية، وتضع محلها الضّرورات الرّوحية، وضرورة قبول التّغيير المستمر، وتبجيل اللّحظة الحاضرة المعيشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب "ما بعد الحداثة" ونظرياتها تأبى التّأويل، وتحارب المعاني الثابتة."

---

[1] جميل حمداوي، نظريات النّقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف العربي، د ط، المغرب،2011، ص ص 18- 19.

هذا، وقد ظهرت (ما بعد الحداثة) – أولا– في مجال التّشكيل والرّسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتّكنولوجيا وباقي العلوم والمعرفة الإنسانية. ولا يمكن الحديث عن (ما بعد الحداثة) واحدة، بل هناك (ما بعد الحداثة) عامة و (ما بعد الحداثات) فرعية. وقد غزت نظرية (ما بعد الحداثة) جميع الفروع المعرفية، كالأدب، والنّقد، والفن، والفلسفة، والأخلاق، والتّربية، وعلم الاجتماع، والأنتربولوجيا، وعلم الثّقافة، والاقتصاد، والسّياسة، والعمارة، والتّشكيل..." [1]

4 – مرتكزات ما بعد الحداثة:

ليحقق أي اتجاه فكري وجوده فإن ذلك يعتمد بالدّرجة الأولى على جملة من المرتكزات الأساسية الّتي تضمن له البقاء والاستمرارية، وعليه «تستند ما بعد الحداثة في ساحة الثّقافة الغربية إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذّهنية والفنية والجمالية والأدبية والنّقدية، وقد حصرها جميل حمدواي في خمسة عشرة مرتكز تتمثل فيما يأتي:

• "**التّقويض:** تهدف نظرية ما بعد الحداثة إلى تقويض الفكر الغربي، وتحطيم أقانيمه المركزية، وذلك عن طريق التّشتيت والتّأجيل والتّفكيك. بمعنى أن ما بعد الحداثة قد تسلحت بمعاول الهدم والتّشريح لتعرية الخطابات الرّسمية، وفضح الإيديولوجيات السّائدة المتآكلة، وذلك باستعمال لغة الاختلاف والتّضاد والتّناقض.

• **التّشكيك:** أهم ما تتميز به ما بعد الحداثة هو التّشكيك في المعارف اليقينية، وانتقاد المؤسسات الثّقافية المالكة للخطاب والقوة والمعرفة والسّلطة. ومن ثمّ، أصبح التّشكيك آلية للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والدّال الصّوتي. ومن هنا، فتفكيكية جاك ديريدا هي في الحقيقة تشكيك في الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى فترة الفلسفة الحديثة.

---

[1] المرجع السّابق، ص ص 19– 20.

• **الفلسفة العدمية:** من يتأمل جوهر فلسفات ما بعد الحداثة، فإنه سيجدها فلسفات عدمية وفوضوية، تقوم على تغييب المعنى، وتقويض العقل والمنطق والنّظام والانسجام. بمعنى أن فلسفات ما بعد الحداثة هي فلسفات لا تقدم بدائل عملية واقعية وبراغماتية، بل هي فلسفات عبثية لا معقولة، تنشر اليأس والشّكوى والفوضى في المجتمع.

• **التّفكك واللّا انسجام:** إذا كانت فلسفة الحداثة أو تيارات البنوية والسّيميائية تبحث عن النّظام والانسجام، وتهدف إلى توحيد النّصوص والخطابات، وتجميعها في بنيات كونية، وتجريدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتّشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية الكونية، فإن فلسفات ما بعد الحداثة هي ضد النّظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية. وفي المقابل، تدعو إلى التّعددية والاختلاف واللّا نظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه.

• **هيمنة الصّورة:** رافقت ما بعد الحداثة تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصّورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور ما بعد الحداثة، ولم تعد اللّغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصّورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، وتعرف الحقيقة. ولاغرو أن نجد جيل دولوز (Gilles Deleuze) يهتم بالصّورة السّينمائية، إذ يقسمها إلى الصّورة – الإدراك، والصّورة – الانفعال، والصّورة – الفعل، ويعتبر العالم خداعا، كخداع السّينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، يبدو ذلك واضحا في كتابيه) الصّورة– الحركة1983م) () و(الصّورة– الزّمان) (1985م).

• **الغرابة والغموض:** تتميز ما بعد الحداثة بالغرابة، والشّذوذ، وغموض الآراء والأفكار والمواقف، فمازالت تفكيكية جاك ديريدا – مثلا– مازالت مبهمة وغامضة، من الصّعب فهمها واستيعابها، حتى إن مصطلح التّفكيك نفسه أثار كثيرا من النّقاش والتّأويلات المختلفة في حقول ثقافية متنوعة، وخاصة في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية. كما أن فلسفة جيل دولوز معقدة وغامضة، من الصّعب بمكان تمثلها بكل سهولة.

• **التّناص:** يعني التّناص استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية. بمعنى أن أي نص يتفاعل ويتداخل نصيا مع النّصوص الأخرى امتصاصا وتقليدا وحوارا. ويدل التّناص، في معانيه القريبة والبعيدة، على التّعددية، والتّنوع، والمعرفة الخلفية، وترسبات الذّاكرة. وقد ارتبط التّناص نظريا مع النّقد الحواري لدى ميخائيل باختين.(M.Bakhtine)." [1]

• **تفكيك المقولات المركزية الكبرى:** استهدفت (ما بعد الحداثة) تقويض المقولات المركزية الغربية الكبرى، كالدّال والمدلول، واللّسان والكلام، والحضور والغياب، إلى جانب انتقاد مفاهيم أخرى، كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية... عن طريق التّشريح، والتّفكيك، والتّقويض، والتّشتيت، والتّأجيل...

• **الانفتاح:** إذا كانت البنيوية الحداثية قد آمنت بفلسفة البنية والانغلاق الدّاخلي، وعدم الانفتاح على المعنى، والسّياق الخارجي والمرجعي، فإن (ما بعد الحداثة) قد اتخذت لنفسها الانفتاح وسيلة للتفاعل والتّفاهم والتّعايش والتّسامح. ويعد التّناص آلية لهذا الانفتاح، كما أن الاهتمام بالسّياق الخارجي هو دليل آخر على هذا الانفتاح الإيجابي التّعددي.

• **قوة التّحرر:** تعمل فلسفات (ما بعد الحداثة) على تحرير الإنسان من قهر المؤسسات المالكة للخطاب والمعرفة والسّلطة، وتحريره أيضا من أوهام الإيديولوجيا والميثولوجيا البيضاء، وتحريره كذلك من فلسفة المركز، وتنويره بفلسفات الهامش والعرضي واليومي والشّعبي.

• **إعادة الاعتبار للسياق والنّص الموازي:** إذا كانت البنيوية والسّيميائيات قد أقصت من حسابها السّياق الخارجي والمرجعي، وقتلت الإنسان والتّاريخ والمجتمع، فإن فلسفات (ما بعد الحداثة) ، قد أعادت الاعتبار للمؤلف والقارئ والإحالة والمرجع التّاريخي

---

[1] المرجع السّابق، ص ص 20- 21.

والاجتماعي والسّياسي والاقتصادي، كما هو حال نظرية التّأويلية، وجمالية التّلقي، والمادية الثّقافية، والنّقد الثّقافي، ونظرية ما بعد الاستعمار، والتّاريخانية الجديدة...

• **تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية:** إذا كانت الشّعرية البنيوية تحترم الأجناس الأدبية، حيث تضع كل جنس على حدة تصنيفا وتنويعا وتنميطا، فتحدد لها قواعدها وأدبيتها التّجنيسية، فإن (ما بعد الحداثة) لا تعترف بالحدود الأجناسية، فقد حطمت[1] كل قواعد التّجنيس الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب. ومن ثم، أصبحنا- اليوم- نتحدث عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة وغير معينة جنسيا.

• **الدّلالات العائمة:** تتميز نصوص وخطابات (ما بعد الحداثة) عن سابقتها الحداثية بخاصية الغموض والإبهام والالتباس. بمعنى أن دلالات تلك النّصوص أو الخطابات غير محددة بدقة، وليس هناك مدلول واحد، بل هناك دلالات مختلفة ومتناقضة ومتضادة ومشتتة تأجيلا وتقويضا وتفكيكا، كما يتضح ذلك جليا في المنظور التّفكيكي عند جاك ديريدا. وبتعبير آخر، يغيب المعنى، ويتشتت عبثا في كتابات (ما بعد الحداثة).

• **ما فوق الحقيقة:** تنكر فلسفات ما بعد الحداثة وجود حقيقة يقينية ثابتة، فجان بودريار – مثلا – ينكر الحقيقة، ويعتبرها وهما وخداعا، كما ذهب إلى ذلك نيتشه **(Neitsze)** الذي ربط غياب الحقيقة بأخطاء اللّغة وأوهامها. بينما يربط بودريار الحقيقة بالإعلام الذي يمارس لغة الخداع والتّضليل والتّوهيم والتّفخيم.

• **التّخلص من المعايير والقواعد:** ما يعرف عن نظريات (ما بعد الحداثة)، في مجال الأدب والنّقد، تخلصها من النّظريات والقواعد المنهجية، إذا يسخر ميشيل فوكو من دارس ينطلق من منهجيات محددة يكررها دائما، ويحفظها عن ظهر قلب، لذا، فهو يرى النّص أو الخطاب عالما متعدد الدّلالات، يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة، كما يرفض ديريدا أن تكون له منهجية نقدية أدبية في شكل وصفة سحرية ناجحة لتحليل

---

[1] المرجع السّابق، ص ص 21- 22.

النّص الأدبي؛ حيث لا يوجد المعنى أصلا مادام مقوضا ومفككا ومشتتا، فما هناك سوى المختلف من المعاني المتناقضة مع نفسها كما يقول جاك ديريدا." [1]

5- أهم نظريات ما بعد الحداثة:

" ثمة مجموعة من النّظريات الأدبية والنّقدية والثّقافية الّتي رافقت مرحلة (ما بعد الحداثة)، ما بين سنوات السبعين والتّسعين من القرن العشرين. وفي هذا الصّدد، يمكن الإشارة إلى التّأويلية، ونظرية التّلقي والتّقبل، والنّظرية التّفكيكية، والنّظرية النّقدية لمدرسة فرانكفورت، ونظرية النقد الثقافي، والنظريات الثقافية، والنظرية الجنسية، ونظرية الجنوسة، والنّظرية التّاريخانية الجديدة، والنّظرية العرقية، والنّظرية النّسوية، والنّظرية الجمالية الجديدة، ونظرية ما بعد الاستعمار، ونظرية الخطاب (ميشيل فوكو)، والمقاربة التّناصية، والمقاربة التّداولية، والمقاربة الإثنوسينولوجية، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والفينومينولوجيا، والنّقد البيئي، والنّقد الجيني، والنّقد الحواري، والمادية الثّقافية، وسيميوطيقا التّأويل، وسيميوطيقا الأهواء...

هذا، وقد ظهرت النّظرية الإسلامية في الحقل الثّقافي العربي في الفترة نفسها الّتي ظهرت فيها نظريات (ما بعد الحداثة)، في مجالات النّقد والأدب والفن، لكن حداثتها تكمن في دعوتها إلى النّظام والانسجام والاعتدال والوضوح، والانطلاق من الثّقافة الرّبانية، واستلهام التّصور الإسلامي في الأدب والنّقد وجودا ومعرفة وقيمة. وبالتّالي، فهي نظرية أخلاقية متوازنة تهدف إلى البناء، والتّأسيس، والتّنوير، وتحرير الإنسان من الأوهام الأيديولوجية، وإنقاذه من الضّلالة والوثنية والعبثية. كما أنها نظرية لا تؤمن بفلسفات التّقويض والتّشتيت والاختلاف. وتسعى جاهدة للتعمير، والتّغيير، وتخليق الإنسان على أسس أخلاقية صحيحة مستمدة من المصدر الرّباني اليقيني." [1]هاته

---

[1] المرجع السّابق، ص 22- 23.

[1] المرجع نفسه، ص 27- 28.

النّظريات كان لها الدّور الفعال في بناء أسس ومبادئ ما بعد الحداثة، وعليه فإن لما بعد الحداثة مرتكزات نظرية تستند عليها وبهذا استطاعت تحقيق مبادئها.

الفصل الثّاني: الأنساق الثّقافية في رواية "زوج بغال"

1 – العنوان كمرآة عاكسة للجو السّياسي الثّقافي

2- المكان كملاذ

أ – المدن الآسرة

ب- الشّارع كوجه للمدينة

ج – المقهى كفضاء إيديولوجي

3- سطوة الزّمن على الذّات

4- الشّخصية البطلة وعوالمها الثّلاثة

5 – الموت كخراب للنفس

تمهيد

تحتضن الرّواية أنساقا ثقافيّة متنوعة وكثيرة، مبثوثة في كلّ عناصرها بأشكال مختلفة، مباشرة وغير مباشرة؛ ظاهرة ومضمرة. سنحاول أن نتصيّد منها ما يمكن اصطياده، ضمن هذا المسعى نحاول تسليط الضّوء على أهم الأنساق الثّقافية الفاعلة
في الرّواية والّتي حاولنا حصرها في: العنوان كمرآة عاكسة للمضمون السّياسي والثّقافي، والمكان كملاذ وما ينطوي عليه من مدن آسرة والشّارع كوجه للمدينة والمقهى كفضاء إيديولوجي، هذا بالإضافة إلى الزّمن كسطوة على الذّات، والشّخصية الرّئيسية وعوالمها الثّلاث، وأيضا نسق الموت كخراب للنفس.

يروي الكاتب الجزائري **بومدين بلكبير** في هذه الرّواية "**زوج بغال**"، موضوعا تدور أحداثه حول بطل رئيسي للرواية هو **عبد القادر الزّكراكي** مواطن من أصل مغربي من مدينة تطوان، ابتعد عن المدرسة ونفر منها، خبر العيش في شوارع المدينة كون صدقات مع الإسبان واليهود، تعلم اللّغة الاسبانية وأتقنها، كما تعلم شرب الخمر والحشيش، عانى ألم الجوع والفقر والتّشرد في الشّوارع.

وقد شكل الرّقم ثلاثة مفارقة عجيبة في حياته فقد عاش في ثلاث مدن مختلفة، تطوان، تلمسان، عنابة، خبر تجربة الزّواج ثلاث مرات، في المرة الأولى من ابنة عمّه جميلة الّتي هجرها في آخر المطاف لعدة أسباب منها حبه لـ ليلى أخت صديقه، وحقده على عمّه الّذي سرق ميراث أبيه، فحول حقده هذا لزوجته جميلة، عبر الحدود للجزائر في الخمسينيات عبر المعبر الحدودي زوج بغال إلى مدينة مغنية ثمّ إلى مدينة تلمسان أين أحب المدينة وانبهر بها، وشارك إخوانه الجزائريين الكفاح المسلح لتحرير الجزائر، وعرف خلال هذه المرحلة ثلاث تجارب للموت ونجى منها، تزوج للمرة الثّانية من بختة وهي جزائرية الأصل أنجب منها ولدا وبنتا وهما توأم عبد اللّطيف وزكية، لكن الموت خطفها منه مبكرا، انتقل إلى المدينة الثّالثة وهي مدينة عنابة بعد التّوتر الّذي حصل بين

الجزائر والمغرب حول الصّحراء الغربية وترحيل العائلات من كلا الجانبين، تزوج للمرة الثّالثة وكان ذلك من سكينة وأنجب منها ولدين إدريس وسعيد.

فقد ثلاثة من أولاده، زكية وعبد اللّطيف وإدريس، هذان الأخيران توفيا إثر تفجير إرهابي في مدينة مراكش مما زاد في تأزم الوضع بين البلدين الشّقيقين وما نتج عنه لاحقا من قطع للعلاقات وغلق للحدود بين الشّعبين، في خضم ذلك كله فقد كان يعيش في ثلاثة عوالم، الأول مع الجيران والأصدقاء، والثّاني مع عائلته في مدينة تطوان المغربية الّتي انقطع عنها منذ سنين، وأما عالمه الثّالث فيتكون من أسراره الخاصة. فقد كان يتنقل من الحاضر إلى الماضي ثمّ يعود إلى الحاضر عبر ذكرياته، كل هاته الأحداث الاجتماعية والتّاريخية شكلت مزيجا ثقافيا في شخصية عبد القادر الرّكراكي أثرى نص الرّواية.

1 – العنوان كمرآة عاكسة للجو السّياسي الثّقافي:

تتمثل أهمية العنوان بشكل أساسي في كونه من أهم العناصر الدّالة في الكتابة الرّوائية، فللعنوان أهمية بالغة في أي رواية، وعليه فإن العنوان يعتبر الموجه الرّئيسي للنص، حيث يقود القارئ ويمارس عليه نوعا من أنواع السلطة الأدبية، وهو بذلك يمثل البنية اللّغوية للنص فهو يكشف عن طبيعته وخباياه، ويثير في ذهن القارئ نظرة أولية عن المكنونات الخفية للرّاوية ويخلق لديه نوع من الرّغبة في معرفة تفاصيل الرّواية ومدى ارتباطها بالعنوان، فالعنوان على حد قول **عبد الحق بلعابد** هو "مجموعة العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعينه، تشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف."[1] فالعنوان إذا، هو المفتاح الّذي يسمح لنا بالولوج إلى نص الرّواية، وهذا ما يؤكده **جميل حمداوي** "يعد العنوان من أهم

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم سعيد يقتين، ط 1، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، 2008، ص 67.

العتبات النّصية الموازية المحيطة بالنّص الرّئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النّص، واستكشاف معانيه الظّاهرة والخفية، إنْ فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا وإن تركيبا. من ثم، فالعنوان هو المفتاح الضّروري لسبر أغوار النّص، والتعمق في شعابه التائهة والسّفر في دهاليزه. كما أنه الأداة الّتي بها يتحقق اتساقه وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النّص وتنكشف مقاصده المباشرة وغير مباشرة. وبالتّالي، فالنّص هو العنوان، والعنوان هو النّص، وبينهما علاقة جدلية وانعكاسية، وعلاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية..." [1] وهو أيضا مكون لغوي، يعمل على انسجام النّص وفق حقول دلالية وفكرية تتكاثر وتتداول بشكل لا نهائي وغير محدود وفي المقابل تعمل على إنتاج دلالات النّص وفق المحاور الفكرية المتاحة في نسقية العنوان، ومن هنا يعتبر العنوان بوابة النّص أو الكتاب.

"**زوج بغال**" هذا العنوان قد يبدو غريبا ومستفزا للقارئ ويثير نوعا من الفضول لمعرفة سبب تسميته، هو تسمية لمعبر حدودي بين بلدين شقيقين الجزائر والمغرب هذه التّسمية بقيت معتمدة من طرف الحكومة المغربية بينما غيرت الحكومة الجزائرية التّسمية بعد الاستقلال، بحيث أطلقت اسم شهيد الثّورة الجزائرية **العقيد لطفي** على المعبر الحدودي، فمعنى اسم زوج بغال يحمل ثلاثة تفسيرات؛ يعود التّفسير الأول حسب الرّواية كما يلي" **أعتقد أن الشخص الّذي أطلق تسمية زوج بغال على المنطقة الحدودية بين البلدين، إما رجل أبله ضعيف الخيال، عجز مخياله عن الإتيان باسم مشرف من بين كل التّسميات الّتي قد تكون متاحة في هكذا موقف، وفجأة وقع بصره على منظر بغلين يسرحان أو يصطكان في المكان فأطلق هكذا دون عناء أو تفكير تلك التّسمية على المنطقة. أو أن الرّجل ذكي وتفطن إلى مستقبل العلاقة بين الأخوين اللّذين**

[1] جميل حمداوي، السّيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد الثّالث، الكويت، 1997، ص 41.

سيتحولان إلى عدويين لدودين، لذلك وصفهما بالبغلين لوضعهما البائس وجهلهما المركب، الذّي ألح للقاصي والدّاني أن يركبهما كأبلهين استنزفا قواهما ومواردهما في صراع أبدي لا طائل من ورائه." [1]؛ أما التّفسير الثّاني فيرى أصل التّسمية يعود إلى تبادل المراسلات باستعمال بغلين "**وقد سمعت لاحقا على لسان سي قدور الوناس حكايات متفرقة عن سرّ هذه التّسمية الغريبة، أهمها أن هناك ساعيَيْ بريد يمتطيان بغليهما للتنقل، يلتقيان في تلك النّقطة، لتبادل المراسلات والطّرود، خلال أواخر القرن التّاسع عشر. كما روي لي ذات مساء أن هناك من أخبره أن تسمية المنطقة هي تحريف لنطق اسم قائد عسكري فرنسي يدعى "جورج بيغيل.**"[2] فيما يؤكد التّفسير الثّالث للتسمية أنها ترجع إلى نزاع بين قبيلتين حول الأرض " **وقد حدثني عبد الملك بن عاشور قبل أن تطرده السلطات الجزائرية إلى المغرب، عن قصة أخرى مختلفة عما سبق وسمعته بشأن التّسمية، فروي لي أن مأتاها يرجع إلى نزاع بين قبيلتين حول قطعة أرضية، القبيلة الأولى من وجدة والأخرى من بني واسين. وقد ادعت كل قبيلة أحقيتها في الأرض المتنازل عليها، وفي سبيل حل الخلاف وإنهاء الصراع بين القبيلتين، اقترح أحد الحكماء أن ينطلق شخصان، كل واحد على ظهر بغل في اتجاه الآخر، وحيثما يلتقيان فتلك هي الحدود الفاصلة بينهما، فانطلق الأول مشرقا من ضريح سيدي يحي بن يوسف بأرض وجدة، أما الآخر انطلق مغربا من ضريح الحاجة مغنية بأرض بني واسين، فرسمت حينها الحدود وأطلق وقتذاك على المكان تسمية** «**زوج بغال**" [3] وتبدو هذه التّسمية الأقرب للحقيقة. هذا عن قصة تسمية المعبر الحدودي

---

[1] الرّواية، ص 105.

[2] الرّواية، ص 106.

[3] الرّواية، ص 106.

لكن ما يهمنا هنا هو الدّلالة اللّغوية والثّقافية لهذا الاسم، وماذا يريد بومدين بلكبير من وراء عنونة روايته بهذا العنوان؟

إن جملة العنوان جاءت في بداية غلاف الرّواية، كمؤشر يحمل ما تضمنه المتن من كل النّواحي سواء أكانت اللّغة المستعملة أو المضمون، والكاتب هنا يتقصد ذلك لكي يؤثر في القارئ، فمن أهم أهداف العنوان هو خلق الفضول لدى المتلقي ليتساءل حول نص الرّواية. فهذا العنوان مشحون بالدّلالات والمعاني المضمرة.

الكاتب في اختياره هذا العنوان حاول الرّبط بين العنوان ومحتوى الرّواية في إشارة منه لما يحدث بين البلدين المجاورين والنّزاع الظّاهر الخفي بينهما، فالعنوان يحمل دلالة رمزية يحاول الكاتب من خلالها الوصول بالقارئ لاكتشاف المعنى المضمر للعنوان، فاختياره للعنوان لم يكن اعتباطا بل عن دراية وتفحص، فكلمة "**زوج**"هي لفظ عامي ومرادفه بالفصحى هو اثنان وقد تعمد الكاتب مخاطبة القراء بلفظ عامي نابع من ثقافتنا المغاربية فنحن نستعمل هذا كثيرا بدل استعمالنا لكلمة اثنين وهاته الكلمة تحمل دلالة ثقافية يتميز بها سكان المغرب العربي، وعليه فقد حاول الرّبط بين لفظ زوج والبلدين الشّقيقين العدويين، كذلك ما يرمز له "**البغل**" في ثقافتنا الشّعبية وهو الغباء، فعندما ننعت إنسانا ما بأنه بغل فذلك دلالة على أنه غبي لا يفهم ويتصرف برعونة، وهذا ما نتفق عليه في مجتمعنا، وبالتّالي فهي إشارة واضحة إلى اعتبار ساسة البلدين يتعاملون بغباء واضح تجلى في غلقهم الحدود والفصل بين الشّعبين، وبالتّالي قطع علاقات الأخوة والمحبة بينهما. ممّا أدى إلى تلاشي أواصر التّواصل الثّقافي المتمثل في الزّواج بين أبناء البلدين، الّذي وحد كلا الشّعبين وأدى إلى التّمازج الثّقافي وألغى الحدود الجغرافية الّتي تتحكم في مصائرهم.

من خلال العنوان يتضح أن الكاتب يحاول أن يدفع بالقارئ إلى الاطلاع على نص الرّواية ليعرف تفاصيل المشكلة ونتائجها الوخيمة على كلا الشّعبين، خاصة سكان

المناطق الحدودية الذّين أصبحوا أحياء أموتا، يعيشون حالة اغتراب يبحثون عن ذواتهم وهويتهم، خاصة أنه تم الفصل بينهم وبين أبنائهم وزوجاتهم.

2 – المكان كملاذ:

يعدّ المكان من أهم العناصر في تشكيل النّص، فهو حجز الزّاوية وعنصر جوهري من عناصر الرّواية التّي تحمل في طياتها مختلف الأنساق الثّقافية، فالمكان عامل محفز للكاتب ليظهر قدراته الإبداعية في استخراج خبايا الأمكنة وسماتها الجمالية، الّتي تجعل القارئ يسرح بخياله فيحس وكأنه جزء منها. " المكان هو أحد العوامل الأساسية الّتي يقوم عليها الحدث فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتقى شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء... " [1] فالمكان يولد لدى الإنسان مزيجا من المشاعر والأحاسيس ويخلق نوعا من التّرابط والانسجام وعليه" يبدو كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر... " [2] كما أن" المكان ليس عنصرا زائدا من الرّواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله." [3] فوصف المكان كأنه وصف لشخصية ومستقبلها. فالمكان عنصر أساسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة، ولا يجب التّعامل معه بوصفه مكانا جامدا بل علينا النّظر إليه على أنه مكان ثقافي يمارس سلطات نسقية على القاري، فالإنسان عند معايشته للمكان فإن تفاصيل المكان تتجاوز قدراته الواعية فهي تنغمس في لا شعوره، وبالتّالي الإنسان هو الّذي يعطي قيمة ودلالة للمكان الّذي يرتبط به، حيث يترك بصمته في نفس الإنسان

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط 1، بيروت، 1990، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص33.

ويولد لديه أحاسيس ومشاعر تجعله مرتبطا ارتباطا وثيقا به، ومن بين تلك الأماكن الّتي كان لها حضور قوي على مستوى الرّواية والّتي كان لها الأثر الواضح في شخصية البطل.

أ – المدن الآسرة:

فقد ارتبط بطل قصتنا بثلاث أماكن تركت في نفسه أثرا كبيرا على حد قوله: "**كما عشت في ثلاثة أمكنة مختلفة، مكان الميلاد والنشأة مدينتي تطوان الّتي أدين لها بالكثير والّتي لم تغادر صورتها وذكرياتها مخيلتي وروحي أبدا على الرّغم من ظلمها ونكرانها لي في أشد لحظات عمري هشاشة واحتياجا. ومدينة تلمسان، وكذلك منطقة مغنية الّتي احتضنتني بعد أن ضاقت بي الدّنيا ولفظني كل العالم. ثمّ مدينة عنابة الحلابة الّتي فتحت عيني على أشياء كثيرة.**" [1] فقد صور لنا مدينة تطوان بأزقتها ودروبها والحنين الّذي يعتريه حين يتذكرها "**لا أزال أذكر تلك الأزقة والدّروب والأبواب السّبعة، كما أذكر البحر الّذي يحيط بالمدينة، بمزيج من البهجة والحنين لتلك الأمكنة الّتي نشأت فيها، والّتي صورها وملامحها بقيت طاغية بشكل صارخ في ذاكرتي عن مدينة تطوان، المدينة الّتي مازالت آنذاك تحت الوصاية الاسبانية.**" [2] كل هاته الأماكن في تطوان لم تبارح مخيلته فهي تحضر في ذاكرته بين الفينة والأخرى كالومضات تعود به إلى الطّفولة وما كان يعيشه في أزقة تطوان. فالحنين إلى مكان الطّفولة واستحضاره، كان بمثابة حلم يحاول اللّجوء إليه ليحتمي فيه من أعاصير الشّوق واللّهفة الّتي تنازع ذاته في كل مرة يتذكرها فيها.

كما أنه لم يخفِ إعجابه الكبير بمدينته تطوان حين عبّر عن مشاعره بقوله "**لم يسلبني أي شيء آخر بقدر ما سلبتني تطوان العتيقة بتقسيماتها وأزقتها ومنعرجاتها،**

---

[1] الرّواية، ص 17.

[2] الرّواية، ص 70.

وبياض مبانيها وأسوارها وقصبتها ومعمارها الأندلسي العريق. كنت أراها كحمامة بيضاء خلقت من عاج." [1] فقد كانت تطوان ذات طابع أندلسي من حيث البناء والزّخرفة وهذا نابع من عمق الثّقافة الإسلامية وما تتميز به من دقة في البناء والزّخرفة الّتي تسلب الألباب، وتجعل المتأمل فيها يسرح بخياله في عمق الحضارة الإسلامية وما وصلت له في فن المعمار والهندسة، فقد كانت منطقة المغرب العربي قبلة للمسلمين العرب الّذين قدموا من الأندلس بعدما تم طردهم من إسبانيا ، فـ عبد القادر الرّكراكي كان يهوى البنايات القديمة ذات الهندسة الإسلامية وما تتميز به من طابع جمالي يعبر عن ثقافة عربية أصيلة.

كما أن مدينة مغنية تركت في نفسه أثرا تجلى ذلك بما احتفظ به من ذكريات عنها أخذت حيزا كبيرا في ذاكرته وقد عبر عن ذلك بقوله" **دوما ما كان حضور مدينة مغْنيّة طاغيا في الذّاكرة، بكل أجوائها ومناخاته وعوالمها.....فكل الأحداث الماضية الّتي عشتها أو عايشتها أو سمعت عنها هناك، في تلك المدينة الأسطورية قبل زمن بعيد يمتد لعقود لا زالت حاضرة اليوم بقوة، تتراقص مشاهدها أمام ناظري بكل وضوح، كأن لم يمضي عليها إلا مجرد لحظات أو أيام قليلة."** [2] وكان يتذكرها دوما لسببين، باعتبارها أول مدينة وطأته قدماه بعد المعبر الحدودي زوج بغال وكذلك لأنه التقى فيها بزوجته الثّانية بختة "**أعتقد أن ما جعل تلك المدينة تحظى بكل ذلك الحيز الرّحب في ذاكرتي، ولم يفلح النّسيان في لف تفاصيل ما خبرته هناك، مأتاه أن تلك المدينة ترتبط في الذّاكرة بشيئين اثنين، لا ثالث لهما، أولهما أنها كانت أول مدينة جزائرية وطأتها قدمي، وأنها الأقرب إلى مدينة وجدة المغربية عبر معبر زوج بغال، وكان عدد الجزائريين والمغاربة على جانبي الحدود تربطهم قرابة عائلية، حيث كان القطار يجتاز**

---

[1] الرّواية، ص 80.

[2] الرّواية، ص ص 106 – 107.

يوميا الحدود بين البلدين بكل بساطة وبعيدا عن أدنى التعقيدات المحتملة، قادما إلى المدن الجزائرية عبر سلسلة من المدن المغربية." [1]هذه كانت ذكرياته عن مدينة مغنية قبل غلق الحدود، فقدت كانت تنبض بالحياة، فالعائلات المغربية والجزائرية كانت تتنقل عبر الحدود بكل سهولة ولم تكن هناك أي عقبات، ذلك أن تلك العائلات كانت تربطهم علاقات قرابة وزواج يشتركون في العادات والتّقاليد واللّغة وتاريخ نضالي كبير ضد الاستعمار الفرنسي، ولا يوجد ما يعكر صفو حياتهم، إلا أن هاته الأيام الجميلة تبدلت بعد غلق الحدود فغدت المنطقة الحدودية وكأنها أرض قاحلة جرداء خالية من الحياة تحوم فيها الغربان فقط، حيث عبر الرّاوي عن أسفه وحسرته وما آلت إليه أوضاع القاطنين على الحدود " **أما اليوم وبعد توقيف القطار، وغلق الحدود البرية بين البلدين، غدا حراس الحدود على الجانبين أشبه بأشباح في بنايات مهجورة، يظهرون ويختفون فجأة وأعلام البلدين على أمتار قليلة ترفرف متمردة، وأشجار زيتون مصطفة..."** [2]وهي إشارة من الكاتب أن ثقافة السّلم بين البلدين قد اختفت وحلت محلها ثقافة العداوة والكره، فرضتها سياسة البلدين على شعبيهما وعبر عن ذلك بقوله" **قطعت السّياسة كل الأواصر بين العائلات وصادرت حقهم في التّنقل، فقط الطّيور وحدها هي استمرت في التّنقل بين جانبي الحدود الملعونة، واستمر هؤلاء النّاس طيلة عقود يحلمون بعودة ذلك الزّمن، ويترقبون بأمل يخبو طورا ويطفو حينا آخر قرارات بإمكانها إرجاع شمل العائلات المشتت بين البلدين"**[3] فقد وصف حالة المعبر الحدودي الّذي تحول من مكان حيّ يعجّ بالحركة والحركة إلى مكان يشبه المقبرة، وقد حاول من خلال ذلك نقل الصّورة المأسوية الّتي آلت إليها الأوضاع بين الشّعبين.

---

[1] الرّواية، ص 107.

[2] الرّواية، ص 107.

[3] الرّواية، ص107.

أما المدينة الّتي عاش فيها وتأثر بها بعد تطوان هي مدينة **تلمسان** فقد عبر عن إعجابه وانبهاره بها، حيث بعثت في نفسه مشاعر وأحاسيس جياشة لوجه الشّبه بينها وبين المدن المغربية، فبنايات مدينة تلمسان ذات طابع أندلسي، فهذه المدينة كانت هي أيضا قبلة للمسلمين العرب النّازحين من إسبانيا، وعليه فلها نفس المميزات والطّابع الثّقافي لمدن المغرب، ولهذا فقد خلقت نوعا من الارتياح وروح الانتماء في نفسية الرّاوي، فالمكان هو الملاذ والعودة إلى الأصل، فقد تفاعل الرّاوي مع مدينة **تلمسان** فقدم لها دلالات عميقة لتصير رمزا للوطن فقد عبر عن ذلك بقوله "**تلمسان مدينة جميلة وتشبه مدن المغرب إلى حد كبير، حتّى اعتقدت من فرط ذلك أنها تكاد تكون متطابقة معها. لما وضعت ركائبي فيها أول مرة اندهشت من مبانيها العظيمة، ومساجدها العريقة وصوامعها الكبرى..**" [1] إن الحضور القوي لتلمسان ليس اعتباطا، فالأمكنة عامل أساسي في تجسيد الحضور الإنساني، فالمدينة هي أحد العلامات المكانية الأشد ارتباطا بالإنسان وذكراه، سواء كانت الذّكرى تبعث عن فرح أو عن حزن، فهي تحمل جل العواطف والمواقف الإنسانية فقد أحب مدينة تلمسان وتعلق بشوارعها وطيبة أهلها بقوله "**أحببت فيها كل شيء، شوارعها الّتي تذكرني بعبق تطوان وفاس، ولهجة ناسها الظّرفاء، وطريقة حديثهم بوداعة ولباقتهم الّتي تشي بأصولهم الشّريفة وطبيعتها السّاحرة والعيون المحاطة بها ولياليها المقمرة...**" [2]رغم جمال مدينة تلمسان وتعلقه بها، إلاّ أن التّوتر الّذي حل بين الجزائر والمغرب على خلفية قضية الصّحراء الغربية، جعل بطل الرّواية يسافر من مدينة تلمسان إلى مدينة عنابة فقد حزّ في نفسه كثيرا ما حدث للعائلات من كلا البلدين من تهجير بالقوة والتّفرقة بينهم، وتأثر كثيرا بالصّورة المأسوية الّتي أحدث في روحه نوعا من الشّرخ خلف جرحا ينزف أثر عليه بصورة مباشرة، لم يرد

---

[1] الرّواية، ص121.

[2] الرّواية، ص121.

مغادرة مدينة تلمسان فقد كان يشم فيها عطر مدينه تطوان، فقد ضمته واحتضنته وأحس فيها أنه في وطنه فلحظة مغادرته لها كانت من أصعب اللّحظات، فقد ألفت نفسه العيش فيها وقد كانت امتدادا لهويته المغربية وعبر عن ذلك بقوله " **كنت اخرج وأدخل إلى غرف البيت مرارا وتكرارا، كأنني أودع الجدران والنّوافذ وكل ما خلفته هناك من ذكريات وأشياء جميلة وموجودات ارتبطت حياتي بها في مرحلة ما. شعرت لحظتها وكأن هناك من أمسك بي من ذراعي اليمنى وأخرجني من الفردوس بضربة قوية على قفاي، ثمّ ركلني كيفما اتفق، كأنه طردني من الملكوت دون رحمة وصفق بابها في وجهي.**" [1] فقد تعلق بمدينة تلمسان وكان يراها بمثابة الجنة حتّى أنه يتساءل مع نفسه حول عودته إلى مدينة تلمسان مرّة "**هل سيأتي يوم وأعود إلى تلمسان ومغنية، وألتقي بالرّفاق مجددا أن أنني سأهجر إلى الأبد الأمكنة والنّاس كما تعودت؟**" [2] فقد ارتبط بمدينة تلمسان وكان يشعر وكأنه يجتث من جذوره مرة ثانية، فالمكان قد أثر فيه بجماليته وولد لديه أحاسيس ومشاعر جياشة.

المدينة الثّالثة الّتي لجأ لها بعد مدينة تلمسان هي مدينة عنابة، فقد أمضى أيامه الأولى في وحدة وضّياع وتشتت عند وصوله لمدينة عنابة، لكنه تعود وألف المكان. " **فمنذ وصولي إلى مدينة عنابة ألفيت نفسي وحيدا، ضائعا، ومشتتا. إلى أن بدأ هذا الوضع يتغير تدريجيا مع مرور الوقت، عندما بدأت أعتاد وأتأقلم مع أجواء المدينة المبهجة، وناسها المضيافين، ونمط العيش فيها.**"[3] ذلك أنه لم يألف المكان فهو يختلف عن مدينة تلمسان الّتي تحمل الطّابع الأندلسي الّذي يوحي له أنه في وطنه، فهو يميل أكثر إلى الطّابع المعماري الإسلامي القديم، حتّى لهجة الكلام اختلفت عليه،

---

[1] الرّواية، ص 147.

[2] الرّواية، ص 147.

[1] الرّواية، ص 149.

فمدينة تلمسان متقاربة من هذه اللّهجة ومعاني الكلمات مع مدينة تطوان باعتبارها مدينة حدودية، بينما مدينة عنابة تفتقد إلى مثل هذه الصّبغة أو اللّمسة القديمة من حيث طابع البناء أو حتّى اللّهجة فمدينة عنابة أقرب من حيث اللّهجة إلى تونس وعليه فقد أحس بنوع من الانسحاب النّفسي في هذا المكان في بداية الأمر، لكن سرعان ما غير نظرته عن المكان بعدما تجول في المدينة وتفحص أهم الأماكن فيها فقد تأثر بجمال المدينة خاصة البحر وضمن ذلك في جملة من المشاعر الجياشة الّتي اجتاحت روحه لحظة رؤيته البحر فقال" **أقف مشدوها أمام منظر البحر الأزرق وهو يطوق المدينة بحنو وعشق، أتوق بشدة إلى هذه اللّحظة، لا أملّ من رؤية هذا المنظر... أغرق في تأمل الأمواج في ذهابها وإيابها، وارتطامها بالصّخور...**" [2]وقد كان البحر يخفف ضغوطاته وقلقه ويدخله في نوع من السّكينة والهدوء تريح نفسيته وتجعلها تسبح بعيدا عن النّاس وهموم الحياة.

ب – الشّارع كوجه للمدينة:

تعد الشّوارع والطّرقات من أهم شرايين المدن، فهي الأمكنة الّتي تحمل أفكار ومعتقدات المجتمع، فعند السّير فيها تؤثر وتتأثر بالنّمط الثّقافي السّائد فيها في هاته الرّواية قدم الرّاوي ثلاثة نماذج للشوارع تتشابه في أشياء وتختلف في أخرى، قد يرجع هذا لكونها في فترات زمنية مختلفة وكذا ثقافة كل منطقة. شوارع تطوان في فترة الطّفولة، وشوارع تلمسان ومغنية، وشوارع عنابة حيث قدم صور واقعية عمّا حدث فيها. فقد وصف حي الخرازين وصفا دقيقا جعلنا نتخيل أنفسنا في ذلك المكان نشم الرائحة الّتي تنبعث من المدابغ وراحة العطور الزّكية وكأنها صورة من عصر الممالك القديمة "**حي الخرازين الّذي كان يعجّ بالنّاس، ولا تتوقف الحركة فيه، كان يبدو مثل القلب النّابض بالحياة، فهو يوجد وسط المدينة العتيقة. ما إن نقترب من المعالم المحيط به إلاّ**

---

[2] الرّواية، ص 160.

وتلفحنا روائح متميزة، لا نلبث وأن نتوقف عن الحركة والالتفات، كنا نحلّق على جناحي الطّفولة والخيال، كانت مشاهد ساحرة، منظر دار الدباغة، والسّوق الفوقي، والغرسة الكبيرة، والصّباغون، والنّجارون، والعطارون." [1] فهي صورة تنم عن تعلقه بهذا الحيّ الّذي عاش فيه طفولته، فقد كانت أيامه جميلة مملوءة بالفرح والسّرور وعبر عن ذلك المشهد بقوله" **كانت أيامنا كلها جميلة وملونة بالدّهشة والفرح. كنا نتقافز ونجري ونتسكع في تلك الفضاءات الحرة...**" [2] إلا أنه قدم جانب آخر من شوارع تطوان تتميز بالانحلال والأخلاق السّيئة. ولدت لديه نوعا من الخوف والذّعر تجاه ما يحدث فيها من انتهاكات وممارسات لا أخلاقية لا يقبلها المجتمع أو الدّين، وهذا دلالة على انتشار الرّذيلة والابتعاد عن تعاليم الّدين الإسلامي الحنيف والغياب الفعلي لسلطة الرّدع القانوني لمنع هذا النّوع من الممارسات فيقول في ذلك "**الأحياء الشّعبية في تطوان كانت مرتعا للسكارى والحشاشين، وكنت كلما مررت بطريق ثانوي لم آلف المسير بها، كان يتملكني الفزع ويستبد بي الخوف... لا يمر يوم دون أن ترى مشاهد العراك وتصفية الحسابات...**" [3] فقد تأثر بما يحدث فيها وتعلم بعض الآفات الغير المرغوبة ومارسها في حياته حتّى أصبح ينفر من الذّهاب إلى المدرسة " **فقد استحسنت في قرارة نفسي فكرة مغادرة مقاعد الدّراسة، والتّحرر من الواجبات والتّمارين المزعجة الّتي كانت تقض مضجعي...**"[1] عاش أياما من الضّياع في الشّوارع وأصبح يقضي معظم وقته في شوارع مدينة تطوان فعاني الفقر والحاجة، فاتجه إلى تعلم شرب السّجائر والخمر والكيف وهذا ما يؤكد على غياب السّلطة الأبوية وتخليها عن مسؤولياتها تجاه الأبناء،

---

[1] الرّواية، ص 69.

[2] الرّواية، ص 69.

[3] الرّواية، ص 70

[1] الرّواية، ص 81.

فقد ترك المدرسة ولم يعلم والديه بذلك، وقد كانت شوارع تطوان عنصر فاعل ومؤثر في أغلبية تصرفاته فيقول" **بدأت أسلي نفسي بتدخين السّجائر، كما تعلمت تدخين الكيف سرا كي لا يكشفني أحد، بهذه الطّريقة كنت أعتقد أنني أنتقم من واقعي البائس. ومن الكيف انتقلت إلى شرب الخمرة.** "[2] ويقول أيضا "**خبرت حياة الضّياع، والنّوم في الخلاء وفي الشّطآن وتحت الأشجار وأسفل القناطر وفوق الصّخور وبين الوديان...أكلت من بقايا فضلات الأسواق، ومن القمامة الّتي يرميها في الزّبالة، وتعاركت مع المتشردين واللّئام من أجل اللّقمة، كما تقاسمت الطّعام العفن مع المتسولين.**"[3] ما تكراراه فعل هذه الأشياء تحولت من مجرد تجربة إلى إدمان " **أكملت كأسي، دفعت الحساب وانصرفت... أما أنا فكنت أحمل السّبسي وأدخن الكيف فيه...**"[4] شوارع مدينة تطوان رغم حبه لها، إلا أنه عاش فيها أيام عصيبة تميزت بشظف العيش وتعلم منها كل أنواع الموبقات من خمر وحشيش وكيف، أبعدته عن المحيط العائلي وعن العادات والتّقاليد وأصبح يعيش في حالة من الاغتراب، لا يدري ما يحدث حوله. كانت تلك ذكرياته عن شوارع مدينة تطوان الّتي أثرت بطريقة أو بأخرى في تكوين شخصيته. فمن جهة كانت مَكمنا للفرح والسّعادة أيام المدرسة، وّمن جهة أخرى ملاذا لشرب الخمر والكيف والحشيش.

وقد عبر عن حبه لشوارع مدينة تلمسان" **أحببت شارع الجياد حيث كانت تقيم عائلة أخي ورفيقي في الكفاح عبد المجيد بن منصور.. المنظر من القمة مدهش ولم أر له نظيرا من قبل، حيث كنت أستمتع بالبقاء في تلك الهضبة المباركة إلى غاية غروب**

---

[2] الرّواية، ص 71.

[3] الرّواية، ص 82.

[4] الرّواية، ص 86.

الشّمس... وفي طريق عودتنا كنا نستمتع بأغاني وأهازيج النّسوة وزغرداتهن..."[1] فقد أحبّ هذا الشّارع بالذّات لأن صديقه عبد المجيد يسكن فيه فهو رفيقه في الكفاح، ومما يبدو أنه كان يهوى زيارة الأماكن المباركة ذلك أن ثقافة زيارة الزّوايا والأولياء الصّالحين كانت سائدة في تلك الفترة، فالاستعمار الفرنسي كان يشجع الأهالي على زيارة الأضرحة حتّى يبتعد النّاس عن تعاليم الدّين الإسلامي وبالتّالي يسهل قيادتهم والسّيطرة عليهم وبقيت هذه الظّاهرة حتّى بعد الاستقلال. فقد كان متعودا على زيارة أضرحة اليهود مع صديقه مومو اليهودي الأصل حيث يقول" **كل ذلك كان يذكرني بصديقي مومو حيّون، حين كنت أصحبه في زيارته لأضرحة الحاخامات في تطوان. وقد سبق وقصدت بمفردي زاوية سيدي الحاج الهبري، بعد أن سمعت عن كرامات هذا الرّجل الصّالح وبركاته الرّبانية الّتي لا تعد ولا تحصى.**"[2] فقد كان يقضي وقته مع عبد المجيد في هضبة الولي الصّالح ويستمتع بالمناظر حيث عبر عن ذلك بقوله" **المنظر من القمة مدهش ولم أر له نظيرا من قبل، حيث كنت أستمتع بالبقاء في تلك الهضبة المباركة إلى غاية غروب الشّمس...**"[3] أيامه الّتي قضاها في شوارع تلمسان كانت تتميز بالفرحة والسّرور والهدوء حتّى أنه ابتعد عن كل الأفعال السّيئةّ، بل أصبح رجلا صالحا يفكر بتعقل ورصانة، وهذا يختلف تماما عما عاشه في شوارع تطوان من ضياع وبؤس وشقاء.

أما في شوارع مدينة عنابة فقد كان في بداية الأمر يقضي معظم وقته في التّسكع في شوارعها، لم يكن لديه عمل يقوم به أو هدف يريد تحقيقه فعبر عن ذلك بقوله" **لا شغل ولا مشغلة، إلا تجزية الوقت في التّسكع هنا وهناك، بين الأحياء والشّوارع، حتّى**

---

[1] الرّواية، ص ص 122 – 123.

[2] الرّواية، ص 123.

[3] الرّواية، ص 123.

أضحت أغلب الأرصفة تعرف وقع خطوات أقدامي من كثرة ترددها جيئة وذهابا كأنّها تحرثها حرثا"[1] واعتاد زيارة الأضرحة في مدينة عنابة خاصة ضريح سيدي إبراهيم الّذي كان يشعره بالطمأنينة والارتياح فيقول" **شيء غريب كان يسوقني إلى جامع سيدي إبراهيم، لا أجد تفسيرا له، كل مرة أجدني ها هنا أمام ضريح سيدي إبراهيم بن تومي المرداسي علامة بونة ورجلها الورع والتقي...**"[2] فهو متأثرا بثقافة زيارة الأولياء الصّالحين والأضرحة أينما رآها، إلاّ أنه قدم جانبا من الممارسات الغير أخلاقية في بعض الأماكن من عنابة تتشابه مع ما كان يحدث في بعض شوارع تطوان المظلمة والّتي لم تعجبه لأنه ابتعد عن هذه الممارسات وأصبح يشمئز منها، فقد هداه الله وعاد إلى صوابه وأصبح مداوما على الصّلاة، فوصف ذلك بقوله" **بين الصّخور القريبة مني يتوارى مجموعة شبان وحتى بعض الأطفال، يحتسون البيرة، أو ينفخون في أكياس البتاكس للانتشاء، أو يبرمون سيجار حشيش، أو يسرقون بعض اللّذة مع فتيات مراهقات متسخات ومتشردات في أغلب الأحيان...**" [3]شوارع المدن الثّلاث شكلت أنساق ثقافية تميزت بالتّشابه والاختلاف في بعض المواقف إلا أنها متقاربة، فكل هاته السّلوكات والأفعال تركت في نفسية الرّاوي مزيجا ثقافيا يتميز بالتّبيان والتّغير.

استطاع بومدين بلكبير من خلال توظيفه لهذه الأماكن بأبعادها الرّمزية والنّسقية أن يصور لنا بدقة تأثير الأمكنة على الفرد، ومدى سيطرتها على حواسه وحركاته بما تخلقه من علاقة تأثر وتأثير، وما تبثه في روحه من حنين دائم للعودة إليها، فهذه الأمكنة أضفت على الرّواية صبغة جمالية لتكشف بذلك عن النّسق الثّقافي في هذه المدن الثّلاث وما تحمله من جمالية، تنقل القارئ إلى تلك الأمكنة ليتفحص كل جماليتها.

---

[1] الرّواية، ص 151.

[2] الرّواية، ص 151.

[3] الرّواية، ص 160.

ج – المقهى كفضاء إيديولوجي:

يعتبر المقهى من الأماكن الّتي كان لها حصة الأسد في حياة عبد القادر الرّكراكي، فالمقهى مكانا اجتماعيا ثقافيا بامتياز في المجتمع الجزائري، وقد تجاوز المقهى في رواية **زوج بغال** من مجرد كونه ميدانا لشرب القهوة، إلى مكان للتأمل والانفراد بالذّات والاتكاء على الذّاكرة ولقاء الأصدقاء قصد تبادل الأفكار، والنّظر في كل ما يطرأ من تغيرات ومستجدات في السّاحة السّياسية، كما يمكن اعتباره مكان للعب الأفكار المثقلة بالهموم الّتي ضاقت بها النّفس ويحملها الحاضر بكل أجزائه.

عبد القادر الرّكراكي كان يذهب للمقهى في تطوان ليس من أجل شرب القهوة بل كان فضاء لشرب الخمرة وقدم مشهدا يصف ذلك بقوله" **لما كنت في أثمل في المقهى كانت تتعالى صيحات وتصفيقات رواده، كانت نشوتي تتضاعف عندما يصل إلى مسمعي تشجيع جل الحضور وصخبهم المتعالي...**" [1] فقد كان مسموح لهم السّكر في بعض المقاهي، فلم يتقصر المقهى على تقديم القهوة والشّاي، فقط بل تعداه إلى شرب الخمر وهي صورة تنم عن الانحلال والذّوبان في ثقافة الشّعوب الأوربية خاصة وأنهم كانوا يتعايشون مع جنسيات مختلفة أثرت فيهم مثل الاسبان، اليهود، الفرنسيين، وكان يشرب للهروب من واقعه المؤسف، كما أنه استعمل المقهى لتدخين الكيف ولم يكن يقصده لشرب القهوة، وعبر عن ذلك بقوله" **أما أنا فكنت أحمل السّبسي وأدخن الكيف فيه، غير مبال بما كان يدور بينهم من حديث، كنت أدخن واستمتع بالطّرب الأندلسي...**"[1] فلم تكن المقهى فضاء لتبادل الأفكار في السّياسة أو الثّقافة بل كانت ملجأ للسكر والثّمالة. من يجلس فيها يبتعد عن دينه وتقاليده فيكتسب الصّفات السّيئة وينتقل إلى

---

[1] الرّواية، ص 71.

[1] الرّواية، ص 86.

عالم الرّذيلة. فقد كان المقهى مكان للنشوة والابتعاد عن الواقع المر بكل تفاصيله في مدينة تطوان.

بينما في تلمسان كان المقهى ملتقى للمناضلين والمثقفين، فبعد حياة الضّياع والتّسكع الّذي كان يعيشه في مقاهي تطوان، تبدلت نظرته عندما خالط المناضلين والمثقفين في مقهى تلمسان فقد تعرف على أصدقاء جدد أمثال سي قدور الأنيق المظهر، غيروا نظرته للحياة، فقدم صورة عن المقهى كمكان لإثراء ثقافته وتوسيع مداركه قائلا " **أذكر إني التقيت بسي قدور أول مرة في مقهى الرّمانة المحاذي لدرب سيدي حامد وسط مدينة تلمسان، حيث كان هذا المقهى مقصدا للمناضلين والمثقفين، وعلى رأسهم الأديب المعروف محمد ديب...**"[2] فأصبح المقهي يرسم أمامه حدود ثقافة جديدة، بعدما كانت فضاء للترويح والتّفريج عن النّفس في المسكرات والمخدرات، فالفرد يستطيع قول ما يشاء دون حسيب أو رقيب، فقد كان سي قدور يتكلم عن ظروف اعتقاله واستنطاقه في السّجن الفرنسي بكل حرية، وبما أن عبد القادر الرّكراكي تعرض لنفس ظروف التّعذيب إبان ثورة التّحرير فقد كان يستمع بكل اهتمام لما يقال، وتوطدت علاقته بسي قدور ورفقائه وأصبح دائم الحضور، وتأثر بالمكان وأحبه لدرجة لم يعد يطق البعد عنه.

وعند ذهابه إلى مدينة عنابة باقتراح من سي قدور استمر في لقائه في مقهى الرّمانة، وعبر عن ذلك بقوله "**بعد معاشرتي لهم صرت مداوما على التّردد على مقهى الرّمانة، وكنت أنتظر بشغف أن ينظم إليّ سي قدور ورفاقه...**"[1] فقد كان شخصيتة مؤثرة في حياة عبد القادر الرّكراكي بحكم أنه لا يعرف أحد سواه في مدينة عنابة، حيث فتح له المجال ليندمج في المجتمع العنابي ويخرج من عزلته ويواكب الأحداث، وكانت هذه اللّقاءات في المقهى مثل المخدر الّذي اعتاده إلى درجة الإدمان. "**بصراحة كنت مدمنا**

---

[2] الرّواية، ص ص 134 – 135.

[1] الرّواية، ص143.

على تلك اللّقاءات الّتي تجمعني بهم بين طاولاته، والاستمتاع بالجلوس بصحبتهم في هذا الفضاء الهادئ والمكان الجميل والمريح، حيث كنا نحتسي القهوة أو الشّاي ونقضي السّاعات بطولها نتحاور ونناقش قضايا المجتمع وانشغالات النّاس ومعاناتهم دون موانع أو محرمات أو كلل أو ملل..."[2] فما تتميز به المقاهي في المجتمع الجزائري أن كل فرد يستطيع التّكلم في أي موضوع يريده فهو ليس مكبلا بالأغلال، وعليه فقد أثر المقهى كمكان في شخصية عبد القادر الرّكراكي، فمنه اكتسب عادات وتقاليد المنطقة وألف العيش في المدينة.

3 – سطوة الزّمن على الذّات:

يمثل الزّمن أداة طيعة ومرنة تساهم في جماليات النّص الأدبي بما تضفيه على الحقول المعرفية، فهو العامل الأساسي الّذي يرسم البنى المعرفية الفكرية المتعلقة بالنّص الإبداعي، وهو ظاهرة تحمل العديد من الدّلالات المتنوعة والثّرية حيث « يظل مفهوم الزّمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة ولكننا ندركها في الأحياء والأشياء لذلك خلق مفهوم الزّمن صعوبة لدى الباحث في أي حقل من حقوله العلمية أو الفلسفية أو الأدبية، وحين تسأل القديس أغوسطينوس عن ماهية الزّمن بقوله:" فما هو الوقت إذا ؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه، فلا أستطيع." [1] فالكاتب استعمل ثقافة زمنية في كتاباته وتأملاته الفكرية وسعى لتجسيدها في النّص من خلال الرّجوع للماضي ثمّ العودة للحاضر من خلال سيل الذّكريات الّذي يعود به للماضي تارة والحاضر مرة أخرى " يعدّ الزّمن مظهرا وهميا غير ملموس، غير مرئي وغير محسوس، فالزّمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من

---

[2] الرّواية، ص 143.

[1] مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية لدراسات والنّشر، ط 1، بيروت، 2004، ص130.

حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحسبه، ولا نستطيع أن نلتمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له، وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان، وتجاعيد ووجهه، وسقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره، واتباس جلده..." [2]فلم يعد الزّمن في الرّواية المعاصرة بذلك المفهوم التّقليدي البسيط، بل تحول في العملية الإبداعية إلى أداة طيعة تسهم في جماليات النّص الأدبي، كما أصبح ظاهرة تحمل الكثير من الدّلالات المتنوعة والثّرية.

فقد مر بطل الرّواية بثلاث فترات زمنية مختلفة، زمن طفولته وشبابه في تطوان قبل الثّورة الجزائرية وزمن الثّورة الجزائرية في مدينة تلمسان ومغنية وزمن ما بعد الاستقلال في مدينة عنابة.

ففي فترة طفولته كانت أيامه كلها جميلة وممزوجة بالفرحة والانبهار بكل ما تراه عيناه، يقضى أغلب أوقاته في فضاءات حرّة دون إعطاء أهمية للزمن أو ما تخبأه الأيام له، في تلك الفترة الزّمنية كان يعيش اللّحظة بكل تفاصيلها ويستمتع بها، هي فترة مر فيها الزّمن بكل تفاصيله كالحلم وهذا المشهد يعبر عن ذلك" **كانت أيامنا كلها جميلة وملونة بالدّهشة والفرح، كنا نتقافز وجري ونتسكع في تلك الفضاءات الحرة، غير آبهين بما تخبئه الأيام القادم."**[1] في تلك الفترة تمازجت ثقافته المغربية ذات الطّابع الإسلامي مع الثّقافة الاسبانية فتعلم اللّغة الإسبانية وأتقنها ليتواصل ثقافيا مع بعض الأصدقاء الأسبان وقد عبر عن انبهاره بها بقوله" **لازال صوت باعة الخضر والفواكه وهم ينادون المشترين ويرطنون بالاسبانية كل صباح يطن في أذناي، كأنني أسمعه اليوم، ففضلا عن اللّهجة المغربية الّتي تشربتها في مناخ العائلة ومحيط الجيران، كنت**

---

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998، ص 173.

[1] الرّواية، ص 69.

قد تعلمت التّحدث باللّغة الإسبانية في مرحلة مبكرة جدا، قبل حتّى دخولي إلى المدرسة وتعلمي العربية الفصيحة."[2]مم يبدو أنه في طفولته عايش الإسبان اثر تواجدهم في مدينة تطوان وقضى فترة طفولته وشبابه مع صديقه مومو اليهودي الأصل الّذي رفض الهجرة إلى إسرائيل" **أما من تبقى من أفراد عائلته على قيد الحياة فقد هاجروا إلى إسرائيل في بدايات الخمسينيات ثمّ في نهاية السّتينات من القرن الماضي، إذ كان الرّحيل الأول بعد سنتين من نكبة فلسطين عام 1948، ثمّ الرّحيل الثّاني مباشرة بعد نكسة حرب 1967 ميلادية.**"[3] في هذه الفترة كان يعيش مرارة الحياة وصعوبتها خاصة بعد هجرة صديقه مومو إلى كندا وغدر صديقه محمد لمريطو والخذلان الّذي تعرض له من حبيبته ليلى حيث يقول" **كما أن أيامي بدت رتيبة، ففي لحظة انكفأت على نفسي، لأنني كنت أشعر بألم ضربات الحياة وهي تنهال على قمة رأسي، ثمّ على جسدي من كل جانب...**"[4] أما في شبابه فقد عرف شظف العيش من حرمان وفقر وجوع وضياع في الشّوارع ، فتعلم شرب الخمر والحشيش والكيف، واختار فيها الانسحاب من الزّمن الحقيقي الواقعي إلى زمن التّيهان والحلم والابتعاد عن العالم الحقيقي بما يحمله من تجليات تثير في ذاته الاشمئزاز والحزن لفراق الأحبة وغياب الأصدقاء فأصبح الزّمن يسير متثاقلا كأنه زمن الجماد في ظل التعفن العلائقي بينه وبين عائلته وأصدقائه.

إن توظيف الزّمن في الرّواية يكون من أجل خلق الإحساس بأن ما يقدمه الرّوائي هو واقع حقيقي، فقد تطرق الرّوائي لفترة حرجة في تاريخ الجزائر فوصف لنا الممارسات الإكراهية على الذّات الإنسانية إبان فترة الاحتلال، ففترة الاستعمار هي فترة مليئة بالأحداث المؤلمة والدّامية، وهي فترة فقد فيها النّاس الأمل في الحياة وعاشوا في رعب

---

[2] الرّواية، ص 74 – 75.

[3] الرّواية، ص 93.

[4] الرّواية ، ص 103.

وألم، حيث حاول الرّاوي أن يعطينا بعض الصّور والمشاهد الّتي أبرز من خلالها جرائم المستعمر، كما قدم لنا حالة العنف الّتي سادت الجزائر خلال هذه الفترة، فقد شارك عبد القادر الرّكراكي إخوانه الجزائريين الكفاح في الثّورة التّحريرية وعند وقوعه فالأسر قدم صورة حقيقية عن ثقافة المستعمر الّتي تريد القضاء على كل ما هو إسلامي وعربي، فعبر عن ذلك المشهد بكل حسرة " **كنت طيلة ساعات رهن التّعذيب والاستنطاق بلا أدنى رحمة. وفي مرات أخر، كنت أبقى لفترة طويلة معلقا بالمقلوب، رجلي في الأعلى ورأسي في الأسفل... مغموس في سطل الماء إلى حد الاختناق**"[1] ويقول أيضا "**كنت أسمع بين الحين والآخر أصوات أطفال ونساء تئن تحت هول التّعذيب، كان أنين تلك الأصوات أشبه بالعواء في التّعذيب لا فرق بين كبير وصغير، أو بين رجل وامرأة... عمليات الاغتصاب كانت تحدث يوميا بالموازاة مع المعاملات الوحشية أثناء التّحقيق والاستنطاق فلم يسلم منها لا الأطفال ولا النّساء الحوامل**... ويعود بذكرياته ليقول مرة أخرى "**كدت أصاب بالجنون من هول ما شاهدت وعشت، غالبا ما كنت أردد في قرارة نفسي كلما عاودتني مشاهد التّعذيب والإعدامات بدون محاكمة وصور عمليات الاستنطاق والحجز المطول: يا ليتني أستطيع أن أعيش بدون ذاكرة... يا ليتني أستطيع أن أعيش بدون فظاعة ورعب.**" [1]فقد كان مفزوعا من هول ما يحدث من جرائم تعذيب، من قتل واغتصاب للنساء، فلقد عايش أهوال التّعذيب مع إخوانه الجزائريين تأثر بذلك، فقدم صورة بشعة لجرائم للاستعمار الفرنسي الّذي أراد اجتثاث الشّعب الجزائري من جذوره، والقضاء على هويته الثّقافية الّتي تنتمي إلى العروبة والإسلام، فالمتأمل في هذه الصّور يتأثر ويتأسف لما حملته هذه الفترة من قهر واجتياح للجزائر.

---

[1] الرّواية، ص116.

[1] الرّواية، ص ص116 – 117.

فقد تمكن الرّوائي بومدين بلكبير أن يعكس لنا الوضع المؤسف للشعب الجزائري، في فترة من الفترات الزّمنية داخل السّجون الفرنسية، إذ أن تلك الصّور والتّشكيلات الجمالية ليست سوى مظهرا يخفي وراءه أنساقا تتعلق بالمجتمع وثقافته.

الفترة الزّمنية الثّالثة كانت بعد الاستقلال، فقد تميزت بالاستقرار في بدايتها لكن سرعان ما تبدل الوضع، فبعد التّوتر الّذي حصل بين المغرب والجزائر بسبب قضية الصّحراء الغربية حدث شرخ في العلاقات بين البلدين، اضطر على اثره للّتنقل إلى مدينة عنابة حيث يقول"**سافرت إلى مدينة عنابة بعد التّضييق على العائلات المغربية في منتصف السّبعينات...**" [2]في هذه الفترة كان هناك صراع واضح بين البلدين فالرّاوي رغم أنه على علم بأنه بعيد كل البعد عن هذا الصّراع كونه عن هذا الصّراع شارك في الثّورة التّحريرية إلا أنه أحس بالقلق والخوف عندما تشتت العائلات من كلا البلدين وتفرقت وهُجّرت وعبر عن ذلك قائلا "**وباتت أراضي كلا البلدين على اتساعها وشساعتها أضيق من خرم الإبرة.**" [3]وهي إشارة لبداية الأزمة بين البلدين الشّقيقين ليقول بعدها "**عقب قرارات سياسية مستعجلة وغير مدروسة العواقب تمت عملية طرد وترحيل كل فرد مغربي مقيم في التّراب الجزائري، والأمر ذاته بالنسبة للجزائريين المقيمين بالمغرب حيث رُحّلوا من ديارهم وصودرت ممتلكاتهم وثرواتهم.[1]**" عانى في البداية نوع من الاغتراب والتّيهان وعدم الإحساس بالزّمن فقد حزّ في نفسه مع حدث بين الشّعبين.

فالرّوائي هنا يتعاطى ثقافة زمنية في كتاباته وتأملاته الفكرية، يسعى لتجسيدها في عمله السّردي، وعليه فقد سعت ذاته المبدعة للبحث عن التّصالح والتّسامح ما بين البلدين، فالزّمن هنا هو الزّمن الإنساني. ومع مرور الزّمن نسي الرّاوي أو تناسى طبيعة

---

[2] الرّواية، ص 141.

[3] الرّواية، ص 144.

[1] الرّواية، ص 144.

المشكلة وحاول التّعايش مع الظّروف بقوله" **في السّنوات القادمة يتحسن وضعي بفضل دعم نسيبي سي عمار، رتّب لي الإجراءات الإدارية للحصول على امتيازات مجاهد معطوب في الحرب التّحريرية...**"[2] وهذا دلالة على اعتباره فردا من هذا المجتمع بما أنه شارك في الثّورة التّحريرية فحصل على امتيازات كثيرة، فكانت هذه الفترة تتميز بالهدوء والسّكينة والجري وراء مشاكل الحياة، إلا أن حالة الهدوء والاستقرار الّتي كان يعيشها انتهت فور استدعائه لتحقيق إثر اختفاء ابنه إدريس حيث يقول" **بعد أيام تم استدعاؤنا أنا وسكينة وسعيد من قبل الشّرطة ثمّ الدّرك، وخضعنا إلى تحقيقات طويلة ومتتالية حول أسباب اختفاء ابني إدريس...**[3]" كانت هاته الفترة الزّمنية من أصعب الفترات الّتي مرّت عليه، فقد وقع تفجير إرهابي في مدينة مراكش، وتّر العلاقات بين البلدين كون أبنائه إدريس وعبد اللّطيف من وقع عليهم الاتهام في قضية التّفجير وقد نزل الخبر عليه كالصاعقة معبرا عن ذلك بقوله" **ضربت جبهتي بكف يدي اليسرى من هول الفاجعة، ورحت ألطم رأسي بكلتا يداي، ثمّ بدأت في ضرب رأسي على الحائط حتّى أحسست بدوار شديدا أفقدني الوعي، لم أستيقظ منه إلاّ في قسم الاستعجالات في مستشفى ابن سينا...**"[1] فترة عصيبة نتج عنها تحول البلدين الشّقيقين إلى عدويين وبداية الأزمة، غلق الحدود في وجه الشّعبين، قطع العلاقات وتحول المعبر الحدودي "**زوج بغال**" إلى مكان مقفر تحوم فوقه الغربان بعد أن كان ينبض بالحياة. هاته الفترة الزّمنية الّتي تميزت بسطوة ظاهرة الإرهاب على كل مجريات الأحداث، فعاد فيها الرّاوي إلى الضّياع فقد أصبح عالقا في الزّمن لا يجد لنفسه مخرجا، فما فعله في زمن الاستعمار من بطولة وشجاعة جعلت الحكومة الجزائرية تعترف له بالجميل قضى عليه ولديه

---

[2] الرّواية، ص 152.

[3] الرّواية، ص 173.

[1] الرّواية، ص 202.

بالسّير في طريق الجريمة، أصبح في موقف لا يحسد عليه. فلم يعد يملك القدرة على تجاوز الفاجعة الّتي مرّت عليه مما أدى إلى إحساسه بالضّياع والاستسلام وتوقف الزّمن عنده.

4 – الشّخصية البطلة وعوالمها الثّلاث:

تعتبر الشّخصية المحرك الرّئيس في النّص الرّوائي، فتفاعل الشّخصيات فيما بينها يخلق جو من التّرابط والتّناغم بينها وبين المكان والزّمان ويخلق أنساقا ثقافية متباينة." فالشخصية هي المحور الأساسي الّذي تدور حوله الرّواية كلها، ويكشف الحدث عن نوازعها وتوجهاتها، فهي بذلك الفاعل الأساسي في الجوهر العمل السّردي، ويكون الحدث فاعلها ومركز عملها وتتحرك عبر الفضاء السّردي الرّوائي والقصصي بما فيه من الزّمان والمكان لتعبر عن الرّؤية السّردية للروائي والقاص."[2] وهي أيضا "كل مشارك في أحداث الرّواية، سلبا أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيات، بل يكون جزء من الوصف، الشّخصية عنصر مصنوع مخترع لكل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموعة الكلام الّذي يصفها، ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها."[1] في هذه الرّواية اخترنا التّركيز على الشّخصية الرّئيسة عبد القادر الرّكراكي فقد تقمص ثلاث شخصيات حيث يقول" **كما أنني أتقمص شخصيات متعددة لكل شخصية سماتها وصفاتها الملتصقة بها كالجلد، وجه واحد وثلاث أقنعة، هكذا صنعت لكل عالم شخصيته الّتي تنطبق عليه كالقالب والأصل.**" [2] فقد كان يضع بينه وبين باقي الأشخاص، عائلته أو أصدقائه والجيران جدار عازل لا يمكن اختراقه وكأنه خزنة

---

[2] سناء سليمان العبيدي، الشّخصية في فن القصصي والرّوائي عند سعدي المالح، دار غيداء لنشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2016، ص19.

[1] لطيفة زيتون، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002، ص 114.

[2] الرّواية، ص 15.

أسرار ليس لها مفتاح ويعبر عن ذلك بقوله:" **فقد عملت طول عمري على أن أمتلك ثلاث حيوات متباينة واجتهدت أن أفصل بينها بجدار عال وسميك وعازل من الصّمت والكتمان، لا يمكن خرقه أو القفز عليه...**" [3] كان يعيش ثلاث شخصيات أو ثلاث عوالم مختلفة حيث يقول" **عالمي الأول مع عامة النّاس، الجيران والأصدقاء ومن ألتقي بهم يوميا في الشّارع أو في المقهى الّذي اقصده بانتظام، وعالمي الثّاني مع عائلتي في تطوان الّتي انقطع حبل التّواصل معها منذ سنين طويلة، وأسرتي الصّغيرة هنا في عنابة، وعالمي الثّالث مع ذاتي وبئر أسراري الخاصة الّتي لن يدلف إلى عمقها أي دلو، فكل من حاول الغوص في أعماقي عاد خائبا، لأن كل الدّلاء ظلت تسحب فارغة.**"[4] فقد كان يعيش مع زوجاته بشخصية السّيد الآمر وعليهم طاعته دون مناقشة حيث يقول" **يجب أن تظهر للمرأة العين الحمراء، كي تبقى تحت جناحك دوما، ولا تسول لها نفسها ذات يوم الطّيران خارج سربك، أو التّفكير في عصيانك...**" [5] فهذا اعتراف بأن شخصيته مع زوجته تختلف عن باقي شخصياته المتعددة. فهو يتعامل معها بسطوة وقوة، ولا يترك لها مجال للحرية بل عليها تنفيذ الأوامر فقط، حتّى علاقته بابنه إدريس لم تكون جيدة فقد عبر عن ذلك بقوله" **لم أكن أتصور في يوم من الأيام بأنه يحمل في داخله كل هذا الغل تجاهي.**" [1] حتّى في علاقته مع أبنائه لم يكن الأب الحنون الّذي يضطلع على همومهم ومشاكلهم، فابتعدوا عنه، مما خلق فجوة عميقة بينه وبين أبنائه خاصة ابنه عبد اللّطيف الّذي عاد للمغرب، وكذا ابنه إدريس، قد يكون هذا السّبب الأول فاتباعهم طريق الانحراف، فقد عرف ذلك متأخرا عندما قال" **بعد مضي**

---

[3] الرّواية، ص 16.

[4] الرّواية، ص 16.

[5] الرّواية، ص 15.

[1] الرّواية، ص 188

الزّمن كم كنت مخطئا في فهمي كثيرا من الأمور والأشياء، وها أنذا أقف على حقيقة مؤلمة وموجعة بأنني كنت أنا الشّيطان الرّجيم سبب الكوارث الّتي حلت بالبشر، وآدم الضّحية هو ابني، وقد تسببت في طرده من الفردوس إلى جحيم الأرض، هكذا صورتني كلمات ابني إدريس، هكذا حاكمتني، هكذا جلدتني، هكذا أدمتني." [2] حتّى أن ابنته من زوجته بختة توفيت بعيدة عنه ولم يذهب ليحضر دفنها، بل كان بعيدا كل البعد لم يظهر مشاعره الجياشة لأبنائه بل تعامل معهم بشخصية غير مبالية مهملة لأنه كان غارقا في عالمه الخاص. فقد كان لا يؤمن بالصّدقات ولا يثق في النّاس كثيرا لأنه تعرض للخذلان والغدر خاصة في مدينة تطوان حيث يقول" **دوما ما كنت في قرارة نفسي لا أومن بصداقات دائمة ومتينة، أعتقد أن الأمر يرجع إلى خيبتي الكبيرة ممن كنت أعتبرهم أعز وأقرب الأصدقاء...**"[3] هذا يعني أنه كان حذرا في تعامله مع الأصدقاء والجيران ولا يثق في النّاس بسهولة.

أما شخصيته الثّانية فكانت مع عائلته في تطوان فقد كان لا يكشف أسراره أمام عائلته بل كان يتعامل معهم بسرية تامة حيث يقول" **كنت أتظاهر بالخضوع والامتثال لقرارات أمي، ولأن موقع المدرسة كان في مكان يبعد عن الحي الّذي أقيم فيه بخمس وثلاثين دقيقة، الأمر الّذي أتاح لي فرص التّحرر من عيون جل الجيران، ومن معارف وأصدقاء أبي على وجه الخصوص، وفتح لي هامشا رحبا للمغامرة والاكتشاف.**"[1] كما أنه ظهر بشخصية حاقدة مع زوجته الأولى جميلة وهي ابنة عمه فقد أهملها بسبب أن أبوها أخذ ميراث العائلة كله، حيث عبر عن ذلك بقوله "**فقد استحالت حياتي مع زوجتي و ابنة عمي جميلة إلى جحيم، بت لا أطيقها، ولا أرغب حتّى في رؤيتها. فقد هجرتها**

---

[2] الرّواية، ص 189.

[3] الرّواية، ص 133.

[1] الرّواية، ص 74.

في الفراش، وأصبحت أخرج من البيت ولا أعود إلا بعد أن يسدل اللّيل ستائره..."[2] فقد كان دائما يضع جدارا منيعا بينه والآخرين فشخصيته متقلبة عاشت الكثير من التّجارب وخبرت الحياة جيدا بحلوها ومرها، كل هاته التّجارب شكلت منه شخصية تبحث عن ذاتها وهويتها باستمرار في عالم يتميز بالتّغير الدّائم، وهي الشّخصية الثّالثة الّتي كانت تتمثل في تعامله مع نفسه وذاته فقد كان يعيش في صراع مع نفسه، فتارة يعود إلى الماضي أين كان يعيش في تطوان وتارة يعود إلى الحاضر، يحس بالحنين إلى الماضي وهويته رغم ما عاناه في طفولته وشبابه من قسوة العيش، وبين الفينة والأخرى تحدث أمورا تذكره بأصله فيتذكر ذلك بحسرة وكمد وعبر عن ذلك بقوله "**أما أنا فكنت أتألم في داخلي بعمق، كلما أسمع الأطفال يرددون تلك الأغنية "يا طيارة نعلبوك جيبي بابا من المروك" ليتحول هذا الألم فيما بعد إلى أسى عميق يعصف بي في كل المتاهات لأيام متتالية ... كانت الحرب بين البلدين والصراعات الّتي تلتها أسبابا مباشرة في إذكاء خيال الأطفال لابتكار هذا كلمات مشينة وعنصرية.**"[1] فهو عندما يسمع كلمات هاته الأغنية يتأكد بأنه هو المقصود فيقول" **كأنهم يوجهون سهام كلماتهم الحادة إلى صدري المثقل بكل الهموم، هكذا كنت أرى الدّماء النّازفة من داخلي تتدفق بغزارة كلما ردد أطفال الحي أو أطفال الأحياء المجاورة أو البعيدة كلمات تلك الأغنية... استمر الأمر معي لعقود حتّى غدا من تفاصيل المشهد، ومن تكراره الفجّ اعتدت عليه، ولم أعد أتبرم إطلاقا من هؤلاء الأطفال.**" [2] فقد رسم لنفسه فضاء قائما على الذّهاب إلى عوالم مختلفة، لاستحضار شيئا مكملا لذاته الضّائعة، فهو يحاول تفسير ماهيته ووجوده وعلاقته، حيث تمتد هذه العلاقة في عمق الماضي محاولا الإجابة عن التّساؤلات الّتي

---

[2] الرّواية ، ص 92.

[1] الرّواية، ص161.

[2] الرّواية، ص 162.

مازلت تحيره وتجعله عاجزا عن إيجاد ذاته الضّائعة. فقد اختار في الأخير الاستسلام لواقعه وأن يعيش بسلام وقد عبر عن ذلك بقوله" **سأغمض عيني، وسأحلم، الآن أنا مرتاح ومطمئن بدأت أتخفف تدريجيا، هبت رياح خفيفة، أحسست بنسماتها تداعبني، حتّى بدأت أرتفع رويدا رويدا، بعيدا عن تلك الكائنات الخرافية كقشة أو كريشة إلى أن تلاشيت في العدم.**" [3] يسعى الرّكراكي للبحث عن ذاته ورسم أبعاد شخصيته، فقد كان شخصية متمردة، تهرب إلى عالمها الدّاخلي لتعبر عن ردة فعل الذّات المنكسرة عجزت عن مواجهة الواقع، ذات بشرية تميل إلى البحث لنفسها عن رقعة من الأرض تضرب بجذورها فيها، فقد تغلغلت تطوان في جسده واستقرت في صميم ذاته، فسكنتها فعلى اختلاف محطات السّرد ظل يبحث عن جذوره الخفية الّتي تشده إليها. متحملا كل المشاق من أجل احتضان أصله المفقود، فتطوان هي رمز للانتماء التّاريخي والحضاري، فحكاية الرّكراكي هي جسد معلق بين الحاضر والماضي بكل ترسباته.

5 – الموت كخراب للنفس:

يرمز الموت للفناء وفناء الشّيء أي زواله للأبد ودون رجعة. حيث يؤكد **ليفتون** Lifton أنه "على الرّغم من أن شعورنا يميل إلى حقيقة الموت وكتبه خلال حياتنا، فإن هناك معرفة عميقة داخلنا بأننا سنموت وتكشف هذه المعرفة الوسطى للموت عن نفسها في الحاجة الأساسية والشّاملة إلى المحافظة على إحساس الشّخص بالاستمرار والبقاء وتطوير هذا الإحساس وسمى ليفتون هذه الحالة الوجودية الخاصة، الإحساس بالخلود الرمزي الّتي تمدنا بخيالات عن السّمو على الموت، وتساعدنا على مواجهة نهايتنا دون خوف شديد، ومن ثمّ يصبح الموت رمزا قويا يحمل في طياته

[3] الرّواية، ص205.

الإبداعية الشّخصية والجمعية." [1]طل الرّواية عايش الموت وخبره ونجي منه ثلاث مرات فقد كاد يفقد حياته أثناء مشاركته إخوانه الجزائريين في ثورة التّحرير وقد عبر عن ذلك بقوله" **نجوت ثلاث مرات من موت محقق أثناء الثّورة التّحريرية، في المرة الأولى رصاصة فجرت رأس الشّهيد الطّاهر الملتصق بجنبي الأيسر، والرّصاصة الأخرى فجرت الصّخرة الّتي كانت تخفي الجزء الأيمن من جبهتي. أما في المرة التّالية خرجت صدفة في صف سير الجنود، لأنني انشغلت بمطاردة أرنب بري لفت انتباهي لونه الأبيض النّاصع المخلوط بالبني الخشبي وأغرتني سمنته، فأنفجر لغم أرضي على الرّجل اليمنى للأخ المجاهد محمد الصّغير بارة بدلا مني، إذ أنه كان خلفي مباشرة في خط السّير... وفي المرة الأخيرة كادت أن تعثر عليّ فرقة الكولونيل شاربوني أو فرقة الجحيم كما كنا نسميه آنذاك أنا ورفاق الكفاح بعد أن أعدمت نصف مجموعتنا.**"[2] وهذا يبرز مدى التّلاحم بين الشّعبين فقد خاطر بحياته ليشارك إخوانه الجزائريين رحلة البحث عن الحرية والاستقلال. وشهد كل أنواع التّعذيب والموت الّتي تركت في نفسه فزعا ورعبا لا زال يتذكره بكل تفاصيله.

وقد عانى آلام الفراق والفقد مع أبنائه وزوجته الثّانية بختة، وعندما نزل عليه خبر وفاة زوجته بختة كالصّاعقة، حاول أن يصف حاله عند رؤيتها وعبر عن ذلك قائلا "**اقتربت من جسد زوجتي بختة الممدود في وسط الغرفة، كان وجهها أبيض وعيناها مغمضتين، بدت لي كأنّها نائمة، مطمئنة، وراضية... احتضنتها، ثمّ قبلتها على جبهتها، استسلمت لنوبة بكاء طويل اجتاحتني دون أن يكون بوسعي كبحها، بللت دموعي المنهمرة كنهر من مقلتي وجهها ورقبتها.**"[1] فقد ترك موت زوجته بختة أثرا كبيرا،

---

[1] أحمد محمد عبد الخالق، سيكولوجية الموت والاحتضار، مكتبة الأنجلو المصرية، د س، ص ص 61 – 62، books.google.dz، 2020/08/25، 12سا.

[2] الرّواية، ص ص17 – 18.

[1] الرّواية، ص127.

حيث بقي لأيام دون حراك وقد حزّ في نفسه فراقها، فالموت لا يحاصر فقط الموتى، بل يهدد حتّى الأحياء منهم، فليس الموت الحقيقي هو رحيل الإنسان عن الدّنيا، لكن الموت هو الموت المتجدد، موت كل شيء جميل، فهو بركة يسبح فيها الجميع وجو مسموم يتنفس فيه الكل، وهو أيضا مأساة الإنسان الحقيقة الّتي تخنقه، وتبعث في نفسه القلق والخوف. وقد عبر الرّاوي عن حالته بعد دفن زوجته بختة واصفا الحالة الّتي أصبح عليها بقوله"**فقدت الرّغبة في كل شيء. من شدة كآبتي كنت واهنا، ومرتخيا، والأرض تدور بي، وكنت أشعر بالدّيدان تلتهمني من الدّاخل كأنني ميت.**" [2] فالحزن على الميت في ثقافتنا يستمر لأيام وشهور، وقد لا نستطيع تقبل ألم الفراق، إلا أنه ومع مرور الزّمن يبدأ الإنسان في النّسيان ويعاود حياته الطّبيعية هكذا هي طبيعة الحياة، لكن عبد القادر الرّكراكي لم يكد حزنه على زوجته بختة ينطفئ حتّى عاوده ألم الموت مرة ثانية في ابنته زكية من زوجته بختة الّتي ماتت دون أن يكون حاضرا في جنازتها فقد سمع بخبر موتها من سي عبد المجيد وقد عبر عن ذلك بقوله "**سمعت لاحقا من سي عبد المجيد خبر موت ابنتي زكية، كان وقع الخبر عظيما على نفسي، حفر في أعماقي جرحا غائرا. حتّى أنني بت أفضل العزلة، طيلة أسابيع وأنا في خلوة مع نفسي...**"[1] فأصبح يعاني من كوابيس تؤرق نومه طول حياته ولم يستطع نسيان ذلك، ويعود ذلك إلى إحساسه بالذّنب لأنه أهملها ولم يكون بجانبها لقد تركها في بيت جدها، فبعد المسافة بين تلمسان وعنابة جعله ينسى واجباته نحو ابنته. حيث عبر عن ذلك بقوله" **لا يمكن أن أسامح نفسي على تقصيرها، كان حريا بي أن أرعاها...**"[2] فقد كان يرى ابنته في المنام في حالة مزرية وقد عبر عن ذلك المشهد بقوله " **كما كانت تظهر لي في المنام**

---

[2] الرّواية، ص131.

[1] الرّواية، ص153.

[2] الرّواية، ص 153.

ابنتي زكية، وجسمها مغطى كله بالجراح، ووجهها مليء بالنّدوب والقروح، وشفتاها الرّقيقتان مدهونتان بالدّماء، وفي أعلى رأسها تظهر ندبة كبيرة مفتوحة، متهيجة، ويخرج منها القيح. أسمالها بالية، وممزقة، ومبللة بسائل أسود، كأنها حيوان مستنقع. بينما أنا كنت اهتز وأرتجف وأنفاسي متقطعة..."[3] ويتذوق مرة أخرى طعم الموت بفقده ولديه عبد اللّطيف وإدريس إثر تفجير إرهابي وقع في مدينة مراكش، أين وجهت لهما أصابع الاتهام في التّفجير، لم يستطع تقبل الخبر فقد عرف ذلك من التّلفاز وكان في قيمة الدّهشة والحيرة بقوله " **كاد يغمى علي عندما قرأت الاسم الثّالث في قائمة القتلى الّذين راحوا ضحية تفجير مقهى فرنسا في مراكش: 3 – عبد اللّطيف الزّكراكي... ضربت جبهتي بكف يدي اليسرى من هول الفاجعة ورحت ألطم رأسي بكلّتا يداي...**" [4] لقد كان هول الفاجعة عليه كبيرا فكل ما بناه قد تهدم في لحظات مات كلتا ولديه وأي موت؟ فقد كان ضمن تنظيم إرهابي هزّ كيانه وجعله يعيش في عالم اللّاوعي "**حتّى نظرات النّاس أصبحت تلاحقه وهو الّذي عمل جاهدا لتحسين وضعهّ ففضل أن يعيش في عالم الأحلام ليرتاح من كل همومه بقوله، سأغمض عيني، وسأحلم، الآن أنا مرتاح ومطمئن.** "[1] موت ولديه اختلف عن موت زوجته بختة وابنته زكية، ففي تلك الفاجعة تضامن الأهل والأحباب معه في مصيبته من منطلق العادات والتّقاليد وحاولوا إخراجه من دائرة الحزن، أما بموت عبد اللّطيف وإدريس فالفاجعة أكبر، فقد وجد نفسه بمفرده يصارع أهوال الكارثة الّتي حلّت عليه والّتي اقتلعته من جذوره ورحلت به إلى عالم اللّا وعي بكل ما يتضمنه من هروب وعدم تقبل للواقع المرير الّذي صدمه، صدمة كبيرة تركت نتائج وخيمة على صعيده الشّخصي، وانتقل أثرها إلى العلاقات بين البلدين الشّقيين

---

[3] الرّواية، ص 165.

[4] الرّواية، ص202.

[1] الرّواية، ص205.

لتنقطع كل شرايين التّواصل بينهما وتبدأ حرب نفسية وسياسية كان ضحاياها سكان الحدود، فتحولوا إلى جثث لا حياة فيها تعاني الفقر والضّياع والبعد عن الأخوة لا زالت إلى اليوم تناشد المسؤولين لفتح الحدود لتعود العلاقات إلى ما كانت عليه، موتهما عرّى كل شيء وجعل بطل الرّواية يحس بالتّلاشي والانحلال في العدم.

إن الأنساق الثّقافية على اختلاف أنواعها في النّص الرّوائي، ذات أهمية بالغة في تكوين الدّلالة، على اعتبار أن هذه الأخيرة تعبر عن مضمون ثقافي، فظهور الثّقافة وبروزها في العمل الأدبي يكون على أشكال ظاهرة ومضمرة وتأتي منظمة، وعلى القارئ أن يحلل ويفهم الأشكال الّتي تأتي عليها، ويحاول ربطها ببعضها البعض، ليصل إلى المعنى الإجمالي الّذي يحمله النّص، وحتّى نكتشف هذه الأنساق نحتاج إلى قراءة ثقافية معمقة ترتكز على معرفة واسعة ومكثفة للخطاب الرّوائي وعليه فقد سعينا من خلال هذا الفصل، للبحث والكشف عن أهم الأنساق الثّقافية الفاعلة في رواية "**زوج بغال**". ومن خلال البحث والتّقصي استطعنا استخراج بعض الأنساق الفاعلة في الرّواية والّتي كانت ذات دلالة نسقية.

الفصل الثّالث: ظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "زوج بغال"

1- نظرة الشّرق إلى الغرب

أ – حضارة الشّرق(الأنا)

ب – حضارة الغرب(الآخر)

2 – نظرة الشّرق إلى الغرب في الرّواية

3- المقدس والمدّنس والمهمش في الرّواية

أ – الدّين

ب – الجنس

ج – السّياسة

د – المهمش

4 – قضايا المرأة

أ – المرأة والزّواج

ب – المرأة والطّلاق

ج – المرأة والإنجاب

د- المرأة والسّياسة

هـ- صورة المرأة الثّوريّة

تعدّ كلمة ما بعد الحداثة عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضـــارة الغربية تتميز بالشّـــعور بالإحباط من الحداثة ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة وكان لهذه المرحلة أثر في العديد من المجالات.

1- نظرة الشّرق إلى الغرب:

أ- حضارة الشّرق(الأنا):

إن الشّـرق أصـل الحضـارات، والمدنيات وهو أسـبق الجهات الأخرى للمدنيات القديمة والحضـارات العابرة وكان مهبط الأنبياء والمرسـلين، ومصـدر الاتصـال بين الجانب الإلهي والجانب الإنسـاني "حضـارة الإسـلام أو حضـارة العرب اسـم لحضـارة الشّرق في القرون الوسطى، ولم يكن العرب وحدهم مبتكري هذه الحضارة، ولكن جميع سكان الشّـرق الأدنى وقسـم من إفريقيا الّذين ظلوا مدة طويلة منفصـلين عن الحضـارة الأوروبية، آخى بينهم الإســلام دين الدولة واللّغة العربية، لغة العلم والأدب"[1]، وهكذا فالحضـارة العربية الإسـلامية تقوم على دعامتين أسـاسـيتين هما اللّغة العربية والدّين الإســلامي فعندما ظهرت الحضــارة الإســلامية إلى الوجود كان العالم في فترة ركود وخمود واضـطراب وانحلال، وتكاد معالم الحضـارات السّـابقة تنسـى وتتلاشـى، ولم يبق منها إلا هياكل جوفاء ورسوم بالية وظهر الإسلام في إبانه محيا لها، ومجددا لمعانيها، مشـاركا في تنميتها وربط صـلة الماضـي السّـحيق بالمسـتقبل الزّاهر وأيضـا فقد ورد مفهوم الشّـــرق في القرآن الكريم بمعنى المشـــرق، يقول تعالى: " **لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْـــرِقِ وَالْمَغْرِبِ**" [2]والمشـــرق هنا هو الشّـــرق عموما قبلة اليهود، والمغرب نهر القدس قبلة النّصـارى وقال أيضـا: " **رب المشـرقين ورب المغربين** "[3]،

---

[1] محمد حسين هيكل، بين الحضارتين الإسلامية والغربية، دار الوفاء للطباعة والنّشر، ط2، القاهرة مصر، 1999، ص156.

[2] سورة البقرة، الآية 176.

[3] سورة الرّحمن، الآية 15

وهناك حقيقة أخرى يطرحها الدّكتور هيكل على محور العلاقة بين الحضـــارتين الإســلامية والغربية والّتي تعبر عن الكره والضّــغينة من كلا الطّرفين، يقول " فمع أن الشّــرق مهد الدّيانات والحضــارات الأولى إلا أنه لم يلتق مع الغرب ملتقى الأخ بالأخ والصّديق بالصّديق ولكنهما كانا ولا يزالان كلما تلاقيا كانت أيديهما شاكية السّلام أو شفاهما تنم عن ابتسامة الغدر الخديعة ".[1]

ب – حضارة الغرب(الآخر):

إن الغرب حسب الاصطلاح الجغرافي نسبي ومتحرك، فالآخر لم يكن واحدا لدى تيارات الفكر العربي المعاصر، لأنه بالأحرى كان متعددا بل متقابل الصّور إلى حد التّناقض، " أما في الاصطلاح السّياسي الرّاهن فالغرب متعدد يضم عدة دول وعدة قوميات، فهناك أمريكا الشّمالية والدّول الأوروبية وهناك أيضا أمريكا اللاتينية وروسيا واليابان"[2] ، وقد عين الآخر بصفات عديدة ومتظافرة في المعنى والدّلالة لدى تيارات الوعي الغربي " فهو الغرب الّذي يقابل الشّرق وهو الصّليبي الّذي يقابل الإسلام وهو الاستعمار الّذي يستبيح ديار العرب والمسلمين ويذيق أهلها الهوان، وهو عالم الكفر الّذي يهدد عقيدة المســلمين بالهدم ونظام القيم لديهم بالمســخ والفتك، وهو عنوان السّيطرة والهيمنة والبطش ونزعات التّفوق والمركزية الذّاتية "[3]

والحضارة الغربية هي حضارة خاصة وليست عامة، فهي لا تصلح للجميع، مركزها الأساسي هو التّقدم فهو الغاية والمرجعية النّهائية لها، حيث وضعت لنفسها هدف السّيطرة على العالم وإخضاعه لسلطانها بما أن سمات الحضارة الغربية الأساسية

---

[1] محمد حسين هيكل، المرجع السّابق، ص162.

[2] محمد عابد الجابري، الإسلام والغرب(الأنا والآخر)، الّشبكة العربية للأبحاث والنّشر، ط1، بيروت، 2009 م، ص179.

[3] عبد الإله بلقزير، العرب الحداثة، دراسة في مقالات الحداثيين، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت،2007، ص48.

حب التّسلط والاستعمار، ذلك أنها طالما أوجدته في كثير من بقاع الأرض، على اعتبار يبرر وجوده في المناطق الّتي استعمرها.

ومن هذا المنطلق فإن الحضارة الغربية حسب كثير من مفكري النّهضة العربية الحديثة، خاصة عند ابن باديس لم تقم على استغلال واضطهاد الشّعوب الّتي استعمرتها. وفي ذلك يقول جمال الّدين الأفغاني: " لو جمعنا كل ما اشتملت عليه الحضارة الغربية من مكتسبات علمية وما في مدنيتها من خير وضاعفناه مضاعفة، ووضعناه في كفة الميزان، ووضعنا في الأخرى الحروب وويلاتها، فلا شك أن مكتسبات الكفّة العملية والمدنية هي الّتي تنحط وتخور، وكفة الحروب وويلاتها هي الّتي تعلو وتفور، فالرّقي على ذلك النّحو في تلك النّتيجة إن هو إلا جهل محض وهمجية صرفه، وغاية التّوحش"[1]، ويبرز لنا هذا الأخير بصورة المتفوق دوما المسيطر المهيمن على السّاحة الثّقافية العربية، وسر هذا التّفوق هو إحساس الغربي بحاجة العربي إليه دوما على الرّغم من الصّراع المتواصل بينهما، وذلك لفرض تسلطه وهيمنته عليه، لأنه يرى فيه التّخلف والضّعف.

2 – نظرة الشّرق إلى الغرب في الرّواية:

لقد تعددت أوصاف الغرب في "رواية زوج بغال " حسب تعدد الشّخصيات والأحداث ذلك أن الرّوائي أعطى لكل شخصية ميزتها ورمزيتها، مستعينا بتقنيتي الوصف والحوار والتّحليل وكل شخصية من شخصيات الرّواية حملت صفة معينة ومحددة عن الغرب، وعلى أية حال فقد كانت من الوجوه الّتي تمثلت عن الغرب هي: الغرب الإنساني: ويظهر هذا الوجه المشرق للغرب المتجسد في الحنان والعطف والصّداقة الحقيقية في شخصيات مختلفة في الرّواية، نذكر منها شخصية السّيد" مانويل بيرتوشي وزوجته

---

[1] إسماعيل زروخي، حوارات إنسانية في الثّقافة العربية، شركة دار الطّباعة والنّشر والتّوزيع، د. ط، الجزائر، 2004، ص88.

اللّذين كانا سببا في تعلمه للغة الإسبانية، " **فقد تحسن مستواي في اللّغة بدرجة لافتة جدا، استغرب لها صديقاي المقربان**".[1]

وإن "**الفضل الكبير يرجع إلى السّيدة ناتاليا بيرتوشي الّتي كانت زوجة صالحة وامرأة كريمة على درجة عالية من الجمال الآســـر الممزوج برقة عذبة لما كنت أســـلمها الأغراض الّتي طلبها مني السّـــيد بيرتوشـــي كانت تدعوني للدخول إلى البيت بابتسـامتها المطبوعة على شـفتها تلك الابتسـامة الّتي لم تفارقها قط مذ عرفتها**"[2]

وهذا معناه أن لهذه الزّوجة حسن الاستقبال لأنها كانت تستقبله بابتسامة وتدعوه إلى الجلوس وتتكلم معه بلطف وحنان وكانت ملامح الطّيبة بادية على وجهها، ونجد أيضا الصّداقة الّتي تدور بين عبد القادر والفتى الإسباني ماريانو باكارو الّذي أقامت عائلته في بيت السّيد بيروترشـي "**والذّي نشـأت بيني و بينه صـداقة قوية فيما بعد**"[3]على الرّغم من اختلاف البلدين(إسـبانيا والمغرب)، إلا أن الصّـداقة بينهما كانت قوية وكان يقضـــي معظم أوقاته معه، ثمّ تعرفوا لاحقا على صـــديقهم مومو حيّون وهو من يهود تطوان، رغم اختلاف الدّيانات بينهم إلا أنهم كانوا لا يفترقوا عن بعضـــهم أبدا، وكان مومو يدعوهم لتناول الطّعام في منزل عائلته، "**حيث اســـتمتعنا بتناول البســـطيلة، والبريد، والمغاس، والمالوزة، والبسكوشر، وأطباق أخرى لم أكن أعرفها ولم يسبق لي أن تذوقتها في مكان آخر عدا يد والدة صـــديقي مومو، لا أتذكر منها ســـوى خبز الرّقاق الّذي كانت تطهوه الخالة عزونة خصيصا في عيد الرّقاق.**

---

[1] الرّواية، ص75.

[2] الرّواية، ص75.

[3] الرّواية، ص77.

كما أتاحت لنا تلك الدعوات الاقتراب من عائلة صـديقي، حيث تعرفنا على كامل أفراد عائلته الصـغيرة، كانوا كلهم لطفاء و ودودين معنا، ويتكلمون الدّارجة المغربية مثلنا تماما، ومتشبثين بالتّقاليد التّطوانية في الموسيقى والمأكولات والملبس."[1]

على الرّغم من اختلاف الثّقافة بينهما فإنهما كانا يتشـــابهان في التّقاليد، **كما مومو يصـــحبنا أحيانا وعندما تقتضـــي الضـــرورة فقط إلى مكتب والده العم أبراهام حيّون، وهو تاجر كبير معروف في تطوان يتمتع باحترام كبير ويحظى بنفوذ اجتماعي بين أبناء الطّائفة اليهودية في تطوان وبين أهل تطوان المســـلمين كذلك،كما كان اعمامه يمتلكون أهم متاجر بيع المجوهرات و الأزياء والأحذية في المدينة وكانت أمه عزونة بنت الحاخام بنغاليد تنتج الملابس التّقليدية، وتربطها صـــداقات متينة بالسّـيدات المسـلمات.**"[2] وهكذا تحمل هذه الشّـخصـيات الغربية من ملامح الرأفة والطّيبة والصّدق تجاه عبد القادر، فلم يكونوا ليغدروا به، وهم يحملون ويكنون الصّداقة والاحترام. وهذا ما يمثل الصّورة الإنسانية للغرب، ونجد كذلك الغرب العنصري الطّبقي وتتجسد من خلال ما رواه عبد القادر على صديقه مومو حيث يقول " **ما كان يعجبني أكثر في صـــديقي مومو هو مواقفه الصّـــلبة الّتي لا يحيد عنها أبدا، فقد رفض استكمال دراسته في المدرسة الإسبانية اليهودية التّابعة للمستعمر الإسباني، على الرّغم من أن جل أفراد عائلته وجيرانه اليهود كانوا يقصدون المدارس الإسبانية في تطوان دون أدنى حرج، إذ ركب رأسه وواصل تعليمه في مدرسة يهودية تابعة لمنظمة التّحالف الإسرائيلي العالمي بتطوان.** "[3]

فالغرب، إذن، عامل أبناء المغرب باحتقار وازدراء لشعبهم الضّعيف غير القادر على الدّفاع عن نفسه مجسدا التّمييز العنصري بكل صوره واللّامساواة بين الشّعب.

---

[1] الرّواية، ص92.

[2] الرّواية، ص93.

[3] الرّواية، ص93.

هكذا سعى الغرب جاهدا لكي ينشر ثقافته وتعاليمه في بلاد الشّرق وأن يحتل أراضيها كل السّبل المتاحة له، ونجح بالفعل مع بعض الشّرقيين واستطاع أن ينشر ثقافته وقيمه في نفوسهم وفشل مع البعض الآخر.

3- المقدس والمدّنس والمهمش في الرّواية:

لا يزال موضوع المقدس والمدنس في الرّواية العربية المعاصرة يشكل أحد أهم الموضوعات المثيرة للجدل بين النّقاد وعند القراء العرب، وعلى الرّغم من المغامرة الجريئة التّي خاضها بعض الكتاب في عصرنا إلا أن ذلك ظل ينتج أسماء دأبت على الطّعن في الدّين أو الخوض في تفاصيل جنسية لا علاقة لها بالحدث الرّوائي أو النّيل من التاريخ السياسي دون التّجرأ على الكتابة في الواقع السياسي، والمثير للدهشة أن المغامرات الرّوائية موضوع المقدس والمدّنس كلها تنشد الأدب الّذي من سماته الأساسية التّمرد والجرأة والحق، وتدعي جميعا أنها تتجاوز الطّابوهات، وتكشف المستور وتتمرد على طقوس الكتابة الرّوائية. ولتوضيح الفكرة أكثر، سنتناول موضوع المقدس والمدّنس في رواية زوج بغال لبومدين بلكبير:

أ - الدّين:

تدور أحداث هذا الجانب حول قضايا متعلقة بالدّين الإسلامي تلح على قضية المرأة وعلاقتها بالرّجل في المجتمع، ويتمثل ذلك في تعدد الزّوجات، حيث تزوج البطل بثلاث نساء؛ كان زواجه الأول من ابنة عمه جميلة، وهذا الزّواج لم يدم طويلا حيث يقول:

" فقد استحالت حياتي مع زوجتي وابنة عمي جميلة إلى جحيم، بت لا أطيقها، ولا أرغب حتى في رؤيتها. فقد هجرتها في الفراش، وأصبحت أخرج من البيت ولا أعود

إلا بعد أن يسدل اللّيل ستائره. فلا أكلمها ولا أجتمع معها على مائدة الأكل، ولا أنام معها على سرير واحد ".[1]

وهو لم يعلم سبب نفوره منها وكرهه لها لهذه الدّرجة أصبح لا يرغب حتّى في رؤيتها، حيث نجده يقول: " **لست أدري هل نفوري منها كان مأتاه حقدي على عمّي مصطفى، الّذي تفرد بتركه جدي عبد الكبير الرّكراكي رحمه الله بصفته الأخ الأكبر بين إخوته وأخواته** ".[2]

ونجد أيضا " **علاقته السّابقة بحبيبته ليلى حمودان الإدريسي حيث كانت بينهما علاقة حب استثنائية وهي أخت صديقه الأمين، وتوطدت علاقتهما بشكل أعمق، حينها قللت من ترددي على بيتهم، حيث كنت أتسكع هناك دوما لأنه أضحت بيننا أنا وليلى طبعا مراسلات ثمّ لقاءات ومواعيد مختلفة، طبعت ذلك الحبّ الفطري كختم أبدي على قلبينا العاشقين**"[3]، وهذا معناه أنه عندما تزوج بابنة عمّه جميلة لم تكن بينهم علاقة بل تزوجها من أجل إرضاء أمه فقط، بما أنه كان يحب حبيبته ليلى الّتي كان معها في علاقة ولم يسعفهما الحظّ لكي يكون مع بعضهما البعض وكان نفوره من جميلة بسبب حنينه إلى ليلى، لكنه فيما بعد تلقى صدمة كبيرة عندما خانه أقرب صديق له وتزوج بليلى " **كيف له أن يعيش مع امرأة يعلم أنها كانت في علاقة مع صديقه المقرب**".[4]

- ويمكن القول بأن زواجه من ابنة عمه جميلة لم يدم طويلا.

أمّا زواجه من بختة بلحسن فكان عن طريق الصّدفة، حين يقول: " **حيث قادتني الأقدار أن أعقد قراني عليها لاحقا، بعد أن قصدت برفقة رفيقي في النّضال**

---

[1] الرّواية، ص20.

[2] الرّواية، ص20.

[3] الرّواية، ص ص20-21.

[4] الرّواية، ص21.

عبد المجيد بن منصور منزل والدها حميدة بلحسن "[1]، ويقول أيضا " **منذ سنوات لم يرزقنا الله بالأبناء، تأخرت بختة كثيرا في الإنجاب، ثمّ كل الأطفال الّذين حبلت بهم فيما بعد سقطوا من رحمها قبل اكتمالهم كقطعة لحم** "[2]، ثمّ رزقهما الله فيما بعد بتوأمين زكية وعبد اللّطيف وعند إنجابها لهذين الولدين توفيت هي رحمها الله وكانت وفاتها صدمة كبيرة لعبد القادر ومن بعدها ترك تلمسان ورحل إلى مدينة عنابة وأعاد زواجه للمرة الأخيرة من سكينة ورزقه الله بولدين أيضا وهما إدريس وسعيد ودامت العلاقة بينهما.

ب-الجنس:

يعد حضور الجنس في الأعمال الرّوائية العربية عنصرا حيويا، ولكن قصور النّظرة وسوء المعالجة الّذي نجده عند كثير من الكتاب جعل الجنس يخرج عن وظيفته الرّئيسية في الحياة إلى مجرد عبثية غريزية لوصف تفاصيل الجسد، ورصد جزئيات العلاقة الحميمية، ونجدها في الرّواية في قوله: " **هكذا بدأت حكايتي مع عريفة الخياطة دون مقدمات طويلة... في البداية قادني حدسي إليها، كلما تصادف وأن لمحتها في طريقي تمشي...، أو أثناء ولوجها من مدخل البناية وصعودها درجات السّلم الإسمنتية بكعبها العالي المطقطق، وجسدها المتمايس ذات اليمين وذات الشّمال عن قصد وعن غير قصد... فقد كان جسدها متوثبا وكل ما فيه يكشف عن ذلك. كانت ممتلئة أين تلمس تجد... لا هي ثخينة ولا هي نحيلة، لم تكن تعاني من أي عيب كأغلب أترابها من النّساء، اللّواتي أثقلت حركتهن كمية الشّحوم البارزة... ولها ذوق في الملابس والألوان فقد كانت تختار ما ترتدي بعناية بالغة، وهو سر تناغم ملامح جسدها مع كل ما تلبسه.** "[3]

---

[1] الرّواية، ص108.

[2] الرّواية، ص124.

[3] الرّواية، ص31.

وهذا معناه أنه كان يتجسس عليها وينظر إلى جسدها ويراقبها عند صعودها إلى البناية ويرى جسدها ممتلئا ولا هي سمينة ولا نحيلة وهي لم تكن كأغلب النّساء اللّواتي يعانين من وزن ثقيل.

ونجد أيضـــا عديلة المومس الّتي" **كانت في كامل أناقتها، بشـــعرها الذّهبي المســـندل، وقد غطى عينها اليمنى، وهي ترتدي المعطف الأحمر الطّويل، وتنتعل الكعب العالي... إنها امرأة في الخمســـين من عمرها ومع ذلك لا تزال غضـــة وممشوقة القوام كأنها لا تكبر إطلاقا**."[1]

وهنا يصـــف لنا ملامح وجهها الجميلة وملابســـها الباهتة الّتي تســـر النّاظرين، وكانت تقيم في العمارة المقابلة لمسكنه، حيث منحها والي الولاية الأسبق – قبل عقود – ســـكنا كهبة **إلي وإنها امرأة في** نظير خدماتها في توريط الفتيات الصّـــغيرات والقاصـــرات في الدّعارة والبغاء، وأن هذا الوالي وزع عشـــرات السّـــكنات على حبيباته وعشيقاته في مختلف الدّوائر، كالبوني وليزالمو على وجه الخصوص.

ونجد أيضـا والدة سـلوى مرابط الّتي كانت تتكلم مع الوالي السّـابق الّذي لم تمهله الكلام وقاطعته مذكرة: " **ابنتي الّتي فضضت بكارتها وهي قاصر لما كنت على رأس الولاية**".[2] وتحدّثنا الرّواية عن بوزيد بن جبار وأفعاله اللا أخلاقية الّتي كان يقوم بها إبان الثّورة " **إذ كان يرتقب النّسـوة الرّيفيات اللّواتي يصـعدن إلى الجبل من أجل جمع الحطب، دوما ما تجده ينهض باكرا، ويتوجه إلى منطقة كثيفة بالأشـجار بعيدة بعض الشّـــيء عن مركز تجمعنا، وبعد أن يفرغ من ربط رزمة من الحطب التي يكون قد اقتلعها،يخفيها عن الأعين. ويختار موقعا يتربص فيه بالنّســـوة، لما يصـــلن ينتقي أجملهن، وتحت تهديد السّـلاح تذعن له مرغمة، يبعدها عن سـرب النّسـوة ويأمرهن**

---

[1] الرّواية، ص49.

[2] الرّواية، ص51.

بمواصـــلة طريقهن، يأخذها إلى مكان غير بعيد يكون قد خيره من قبل وبعد نصـــف ســـاعة أو ما ينوف عن ســـاعة زمن يصـــطحبها مجددا إلى موقع هؤلاء النّســـوة، ويتركها ترجع إلى بيتها وعلى ظهرها رزمة هائلة من الحطب مربوطة بإحكام. "[1]

ج – السّياسة:

تناولت الرّواية موضوع السّياسة والمتمثل في الصّراع القائم بين الجزائر والمغرب من أجل المطالبة بتغيير تســـمية المعبر الحدودي بينهما "**ظل المغاربة محافظين على تســـــمية معبرهم الحدودي بـــــــ زوج بغال، في حين قامت الحكومة الجزائرية بعد الاستقلال بإطلاق اسم البطل المقاوم العقيد لطفي على هذا المعبر الحدودي.**"[2]

"**فيروي لي أن مأتاها يرجع إلى نزاع بين قبيلتين حول قطعة أرضـــــية، القبيلة الأولى من وجدة والأخرى من بني واســـــين وقد ادعت كل قبيلة أحقيقتها في الأرض المتنازع عليها.**"[3] من خلال هذا القول نجد أنه كان بينهما صـــــراع طويل ودام كثيرا من أجل قطعة أرض ولحل هذا الخلاف وإنهاء الصّراع بين القبيلتين حيث " **اقترح أحد الحكام أن ينطلق شخصان كل واحد على ظهر بغل في اتجاه الآخر، وحيثما يلتقيان فتلك هي الحدود الفاصلة بينهما...**"[4]

ويعرض الكاتب الصّـــــراع القائم بين الجزائر وفرنســـــا حيث قامت هذه الأخيرة بتعذيب الشّعب الجزائري بأبشع الطّرق واستعملت مختلف أساليب القهر ضده، وخاصة في السّجون والمعتقلات ومراكز التّعذيب الّتي كانت موجودة في مختلف مناطق البلاد، وذلك بهدف خنق روح الثّورة والقضاء على كل صوت يقف في وجه الاستعمار. حيث يقول: " **لما وقعت في قبضة فرقة الكولونيل شاربونيي سيئة الصّيت، أدركت كم كان**

---

[1] الرّواية، ص114.

[2] الرّواية، ص07.

[3] الرّواية، ص106.

[4] الرّواية، ص106.

هذا الرّجل رهيبا جدا ويتلذذ بمعاناة ضـــحاياه ... ولا أعتقد أن هناك أســـلوبا في التّعذيب أفظع من أسلوبه، فقد أيقظوني في اليوم الأول ليلا من النّوم، بطريقة تدعو إلى الفزع جردوني من ثيابي مرغما على وقع الضّـرب المبرح، ثمّ نقلوني خائر القوى إلى غرفة موحشـة في قبو بارد ورطب تفوح منه رائحة كريهة، ولم تكن فيه نوافذ ولا حتّى مسـاحات يمكن أن يتسـلل منها الضّـوء، بحثت عن بقعة أكثر جفافا كي أرتمي عليها، كان البلل الممزوج بالرّائحة النّتنة يثير تقززي وحســـاســـيتي إلى درجة لا توصـف. يبدو أن الأرضـية مبللة بالبول ومطلية ببقايا البراز" [1] كما كانوا يعذبونهم بتيار كهربائي صـادر عن مولد كهربائي حيث يقومون بوضـع الكهرباء في الأعضـاء التّناسلية والأذن حيث يقول " **وبطريقة آلية وضع الخيط الأول على أذني والآخر فوق عضـوي التّناسـلي، يبدو أنه اعتاد على الأمر من كثرة تكراره.انتبهت للكولونيل وقد أشـار بحركة من يديه للجندي الثّاني الّذي يقف بمحاذاة الطّاولة الّتي وضـع عليها المولدة دون أن يمهلني لحظة واحدة لاسـتدراك وفهم الأمر، شـغل الجهاز الكهربائي بدأ جسدي يهتز بشكل رهيب من شدة الألم، كدت أن أفشي لهم بكل المعلومات أثناء الاستنطاق لو لم يأت جندي في طلب الكولونيل للرد عن اتصال مستعجل من القيادة العليا. وفجأة توقف التّعذيب بالكهرباء، فقد أرغموني على ابتلاع أكثر من خمســـة عشر لترا من الماء... شعرت بالاختناق، ورئتاي كأنهما انسدتا ومعدتي تكاد تنفجر.** [2]"

حيث نجد التّعذيب بالكهرباء هو الأسلوب الأكثر استعمالا لأنه سهل حيث يؤدي إلى البوح بالمعلومات من شدة الألم.

---

[1] الرّواية، ص115.

[2] الرّواية، ص ص115- 116.

تعرضـت المرأة الجزائرية لتعذيب لا إنسـاني قام به العدو الفرنسـي أثناء عملية الاسـتنطاق لإجبارها على الاعتراف بالحقائق عن الثّورة ولا فرق بين كبير أو صـغير، أو بين رجل وامرأة أو بالغ أو طفل: " **كل من صـــادفتهم داخل مركز التّعذيب كانت وجوههم مشوهة، وأعينهم زرقاء ومنتفخة، وأنوفهم مهشمة، ورقابهم منتفخة وعليها أثار التّعذيب، وهناك منهم من فارق الحياة من شدة التّعذيب وقسوته...**"[1]

كما كان النّساء يتعرضن للإهانة والاغتصاب داخل السّجون والمعتقلات حيث كان التّعذيب والقتل بالنسـبة لهم مصـدر متعة وشـغف يقول "**سـمعت لاحقا من أحد المعتقلين في المركز أنهم كانوا يتداولون على اغتصـــابها وإذلالها، وقد روجوا فيما بعد إلى أنها انتحرت** "[2]، لأن المرأة الجزائرية عانت الكثير من الجرائم البشـــعة الّتي ارتكبها الجنود الفرنسيون دون أدنى وازع، كما كان قدور من المعتقلين الّذين كانوا من مناضـــلي جبهة التّحرير الوطني في فرنســا "**إذ ذاك كان نزيلا في جناح المحكومين بالإعدام في سجن فرين، ليتم نقله فيما بعد إلى معتقل لاسونتيه. وبعد أربعة أسابيع من تحويله بالضّبط في الفترة الّتي كانت بين شـهري جوان وجويلية من عام 1959 دخل مع المعتقلين المنتمين لجبهة التّحرير في إضـــراب جماعي عن الطّعام. وفي خضم روايته عن حيثات اعتقاله أثنى على سيدة فرنسية تدعى سيمون فايّ، تولت حديثا منصب مديرة إدارة السّجون التّابعة لوزارة العدل الفرنسية فقد حدثني عن دورها في تحســـين ظروف اعتقالهم، و فوق كل ذلك الّدور المهم الّذي لعبته في تعطيل حكم الإعدام الصّادر في حقه وحق العشرات من المعتقلين الآخرين.**"[3]

---

[1] الرّواية، ص ص115- 116.

[2] الرّواية، ص117.

[3] الرّواية، ص ص 136 -137.

د- المهمش:

تعرض النّاقد مجدي توفيق لمفهوم المهمشـــين واعتبرهم " الفئة أو الجماعة الّتي تقف خارج العملية الإنتاجية للمجتمع ســـواء كان ابتعادها لأســـباب عرقية أو جغرافية أو اقتصادية".[1]

المهمش هو كل إنســان محروم من حقوقه الطّبيعة الّتي يجب أن يتمتع بها كل شخص حرّ، من صحة وتعليم وأكل وشرب وأمان.

ونجد المهمش في الرّواية يتمثل في قوله " **كنت ألمح الطّاهر ســـموك البهلول يتأبط جريدتين. ففي كل صباح جديد كان يقتني جريدتي يقتني جريدتي الشّرق الجمهوري والوطن النّاطقتين باللّغة الفرنسية، الأولى جريدة محلية والثّانية وطنية** "[2]

في الحقيقة أن الطاهر ليس مجنونا هو مثقف حيث أكمل دراســـاته العليا في فرنسا وأنه صدم عندما وجد مجتمعه في هيئة غير مهذبة يسوده النّفاق والظّلم وعبدة السّلطة والمسؤولين سادة النّهب والفساد، كأنه مجنون في ثوب عاقل، فقال " **إن هذا الشّعب من رأسه إلى ذيله، ميؤوس منه، ولا خير يرتجى منه، ولا جدوى من بقائه، ويجب تطهير البلد منه. لا حل متاح يخلصنا من شر هذا الشّعب البائس، إلا تسميم كل السّـــدود الّتي يتزود منها بالماء الشّـــروب** "[3]، كما كان الطّاهر يرفض الزّيف والنّفاق الاجتماعي الطّاغي على الشّعب، حيث كان الطاهر" **يبيت اللّيل يخط أرصفة**

---

[1] أحلام بن الشّيخ، الواقعية وصناعة رواية المهمشين في المنظورين الاجتماعي والنّقدي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 14 جوان 2018، ص29.

[2] الرّواية، ص42.

[3] الرّواية، ص45.

الأحياء القريبة بالغائط. ...ومرات أخرى كنت أراه اليوم إما نائما أو يهرول وينادي بصوت عال" [4]، فالفوضى عند الطّاهر هي فلسفة فهي في الحقيقة تكشف لنا "**أصحاب المهام القذرة، في تطبيق تلك السّياسات اللّيبرالية المتوحشة الّتي أقرها خبراء صندوق النّقد الدّولي.**"[1]

ونخلص هنا إلى أن شخصية الطّاهر ليست مجنونة، بل تتخفى وراء الجنون من أجل تعريّة الجميع، فكشف الطّاهر الأخطاء الفادحة والنّفاق الّذي ساد في المجتمع.

5- قضايا المرأة:

قضية المرأة قضية حساسة نظرا للدور المهم الذّي تؤديه في المجتمع، خصوصا إذا تعلقت قضيتها بالجنس الأدبي الأكثر انتشارا وهو فن الرّواية، بحيث ينطلق البحث في موضوعها – المرأة – من قناعة مؤداها أن لا فاصل بين الفن والمجتمع، ومن غير اللائق أن يتناول أي دارس موضوعا بعيدا عن المجتمع خصوصا ونحن نعيش قضايا مطروحة وأراء متناقضة حول الموضوع وقد أسهم الأدباء بآرائهم متناولين القضية بطريقته الخاصة.

فالتّطرق لموضوع المرأة له أهمية كبيرة كونه يعالج قضية مطروحة طالما تحدثت عليها الشّرائع السّماوية، والقوانين الوضعية،" كما استحوذت المرأة على القلوب والعقول أما وأختا وزوجة ".[2]

أ-المرأة والزّواج:

---

[4] الرّواية، ص46.

[1] الرّواية، ص47.

[2] عزة عناب ومريم شهبة، صورة المرأة في الرّواية الجزائرية النّسائية، رواية الذّروة أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، 2016 -2017، ص41.

يعد الزّواج سـنة الحياة، وهو أسـاس تكوين أي مجتمع، ووسـيلة للحفاظ على العرق البشـري، فالزّواج رباط مقدس له عادات وتقاليد تختلف من مجتمع لآخر، ومن الأمور الّتي قد تهدم هذا الرّباط الحبّ أو تعاسـة المرأة في الزّواج، ولعل من أهم الأسـباب تعدد الزّوجات وهي ظاهرة منتشـرة في المجتمع الجزائري ونجد هذا يتمثل في قوله " **كما خبرت ثلاث تجارب زواج، زواجي من جميلة ابنة عمي مصـطفى الّذي لم يدم طويلا، وزواجي من بختة رحمها الله، وأخيرا زواجي من سـكينة** "[1]، حيث يسـرد لنا عبد القادر حياته الزّوجية الّتي عانى فيها كثيرا وخاصـة من زواجه الأول من ابنة عمه الّتي تزوجها من أجل إرضـاء أمّه فقط، ولم تكن بينهما علاقة حبّ وهذا ما أدى إلى تدمير زواجه وانتهت بالطّلاق، فالزّواج قضية اجتماعية.

ب- المرأة والطّلاق:

نجد المجتمع العربي ينظر إلى المرأة المطلقة نظرة دونية، ونرى أن الرّجل هو الّذي يفرض سـلطته، ويبرهن من جديد على فحولته ويجعل المرأة منكسـرة، حيث أن المرأة تتلقى معاملة سيئة من قبل الأسرة والمجتمع اللّذين يغلقان أمامها كل سبل النّجاة، إذ أرادت التّخلص من زوجها، بما يحمله هذا الموضـوع – الطلاق – من نظرة اجتماعية مخيفة للمرأة المطلقة حيث يرون الطّلاق عنوانا للعهر في المجتمع الشّرقي، فانفصـال المرأة عن الرّجل يجعل منها عاهرة في أعين أفراد المجتمع والعائلة المتمثل في جميلة ابنة عمه الّتي طلقها ناقما على أبوها الّذي استولى على الميراث وحده، وقد يحدث الطّلاق أيضا بسبب الغيرة وتدخل أطراف خارجية بين الزّوجين فيوسعون الفجوة بينهم ويكيدون لهم بمختلف المكائد مثل ما حدث مع جميلة والّتي طلقها بسـبب حنينه إلى علاقاته السّابقة مع حبيبته ليلى حمودان الإدريسي.

ج- **المرأة والإنجاب:**

---

[1] الرّواية، ص17.

ينظر المجتمع العربي إلى المرأة دوما بعين الانتقاص حتّى وإن علت أسمى المراتب وتقلدت أعلى المناصب، فما بالك إن كانت هذه الأخيرة مطلقة كما سبق وأن ذكرنا أو عقيما أو تنجب الإناث فقط على حد السواء، تظل ناقصة فأصابع الاتهام تتوجه لها لوحدها، فتتحمل المرأة وحدها مسؤولية عدم الإنجاب في عرف المجتمع، وهي الّتي تتحمل المسؤولية لوحدها ويقول " **منذ سنوات لم يرزقنا الله بأبناء، تأخرت بختة كثيرا في الإنجاب، ثمّ كل الأطفال الذّين حبلت بهم فيما بعد سقطوا من رحمها قبل اكتمالهم كقطعة لحم**" [1]، وعندما رزقوا بتوأمين توفيت بختة وتركت أولادها الصّغار، عبد القادر لم يعتني بهما حيث تركهما عند أختها الصّغرى لكي تعتني بهما وترك تلمسان بأكملها بما فيها من أولاده أيضا وجاء إلى مدينة عنابة وبدأ حياة جديدة.

د- **المرأة والسّياسة:**

احتلت مسألة السّياسة مساحة هامة في الرّواية سواء كسؤال مركزي أو كإشارات تتنوع في كون متنها الحكائي، ويرجع سبب اهتمام المرأة بالسّياسة كون وضعها الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السّياسي العام، باعتبار أن السّياسة هي الّتي تفرز نوع الأنظمة (الاجتماعية، الثّقافية، والاقتصادية) والمتحكمة فيها آليا رغم أن السّياسة في حقيقة الأمر " ليست هي السّلطة ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظّاهر لها "[2] ومن ضمن القضايا الّتي تطرقت لها الرّواية ضمن محور السّياسة، كان موضوع تولي منصب جديد في الحكومة، والسّخرية من أنظمة الحكم ونمثل ذلك في رواية "زوج بغال" الّتي تتمتع بالسّخرية والتهكم من السّياسيين والمسؤولين والفضح الصّريح لأنظمة الحكم الفاسدة في قوله " **وفي خضم روايته عن حيثيات اعتقاله على سيدة فرنسية تدعى سيمون فاي، كانت قد تولت حديثا منصب مديرة إدارة السّجون التّابعة لوزارة العدل الفرنسية**"[3]،

---

[1] الرّواية، ص124.

[2] عزة عناب ومريم شهبة، مرجع سابق، ص ص59- 60.

[3] الرّواية، ص ص136-137.

وقوله أيضا " **وفجأة غمرتني رغبة في الاستماع إلى الطّاهر جذبتني كلماته، لذلك اقتربت. وكلما كان الطّاهر يواصل، زاد التّفاف الخلق من حوله على شكل حلقات متلاصقة... كما كانت الابتسامات الماكرة ترتسم على وجوه الحشد، والضّحكات تتعالى بفعل السّخرية السّوداء الّتي كانت تطبع كلمات الطّاهر**".[1]

"**والطّاهر كان يشرح نظريته المسماة الرّهج في البراج من أجل التّسلية التي يضفيها الطاهر بجديته الظاهرة في الحديث وقصفه المتهكم على المجتمع بكل شرائحه دون استثناء أحد، حتّى ولو كان هو**"[2]، فالرّواية تكشف لنا عن أصحاب المهام القذرة في تطبيق السّياسات اللّيبرالية المتوحشة الّتي أقرها خبراء صندوق النّقد الدّولي وتفضح المخفي.

و- صورة المرأة الثّورية:

عاشـــت المرأة الثّورية جنبا إلى جنب مع شـــقيقها الرّجل، تدعم الثّورة بالنّفس والولد، فكانت المجاهدة في ميدان القتال والفدائية في المدينة وكانت الممرضـــة الّتي تسـهر على راحة الجرحى والمصـابين، وكانت الإدارية والمعلمة والمحافظة والمناضـلة والسّياسية، " كانت المرأة في بلادنا ولا زالت قلعة الصّمود والمقاومة عماد الأسرة وخزان الوطنية حافظت على الانتماء الحضـــاري للأمة عقيدة وســـلوكا، وبلغت ذلك الانتماء للأبناء والأحفاد عن طريق التّربية بواسـطة الأحاجي والأسـاطير الملحمية والقصـص الشّـعبية عن بطولات الأجداد للإبقاء على جذوة المقاومة، وفي أحضـانها نشـأ وترعرع الأبطال من الشّـــهداء والمجاهدين أبطال الحريّة والمدافعون عن الكرامة والحرية"[3]، ويتمثل هذا في " **بعد أن حصـلت بختة على الشّـهادة الابتدائية التحقت بالمتوسـطة حيث تعرفت إذ ذاك على بعض الفتيات، زميلاتها في المرحلة المتوســـطة، هن في**

---

[1] الرّواية، ص43.

[2] الرّواية، ص43.

[3] عزة عناب ومريم شهبة، مرجع سابق، ص96- 97 .

الأصـل مناضـلات في منظمة اتحاد النّسـاء التّابعة لحزب الاتحاد الدّيمقراطي للبيان الجزائري المعتدل، الّذي أسـسـه المناضـل فرحات عباس في عام 1946م"[1]، حيث أنها دخلت الميدان بنفســـها وســـاهمت بكل طاقتها في خدمة الثّورة على مختلف مسـتوياتها وطبقاتها الاجتماعية، وتحملت الصّـعاب في كل مكان كمحاربة أو سـجينة معتقلة، حيث أن المرأة الجزائرية ضـحت بكل ما تملك من أجل حرية الوطن ونجد هذا في قولـه: "**... قررت بختـة الالتحـاق بـالعمـل المســـلـح تحت قيـادة جبهـة التّحرير الوطني، فقد أخبرتني أنها تعلمت حمل السّـلاح وكيفية اسـتعماله، وبسـبب منظرها القريب من الأوروبيات تم تكليفها بتنفيذ العديد من العمليات داخل المدن والأحياء**"[2]

فالمرأة الجزائرية هنا بحكمها وذكائها وحلمها صـــنعت ملامحها وبطولاتها التّاريخية حاكمة قوية، وملكة ذكية وقائدة شـــجاعة، تشـــهد لها الأجيال بأنها رمز التّضـــحية والعطاء والإخلاص. والمرأة الثّورية واعية ومثقفةّ انخرطت في صـــفوف الثّورة لتعمل مع المجاهدين، فالمرأة الثّورية كل امرأة ثائرة على الوضع حتّى بعد الاستقلال، كما أنها عملت كمسـاعدة طبيبة وأتقنت كيفية التّدخل الطّبي الاسـتعجالي، كوضـع الكمادات، واستعمال الإبر الطّبية، ومختلف الأدوية الضّرورية في مداوة الجرحى، هكذا كان للمرأة الثوريـة دورا فعـالا في الثورة الجزائريـة وكـانـت جنبـا إلى جنـب مع أخيهـا الرّجـل تقوم بمهامها بشجاعة وهمة دون خوف من العدو.

---

[1] الرّواية، ص110.

[2] الرّواية، ص110.

خاتمة

خــاتمة

توصلنا إلى توقيع صفحة النّهاية بعد أن كنا وقعنا أولى صفحاتها مع بداية بحثنا وحاولنا أن نتوج ما خطته أقلامنا في متن بحثنا المتواضع في محاولة منا للإجابة عن إشكالية أفضت إلى جملة من النّتائج يمكن رصدها في النّقاط الآتية :

– أصبحت الرّواية تشغل اهتمام كل من الكاتب والقارئ والنّاقد، وهي تصور الحياة اليومية للإنسان بكل تفاصيلها من تناقضات، وصراعات وآمال، وخيبات، وبذلك أضحى المؤرخ الحقيقي لحياة الشّعوب وقضاياه.

– تطور الرّواية باعتبارها جنسا أدبيا غير مكتمل، بفضل التّحولات الّتي تسم الأمثلة الكتابية ومكوناتها الأساسية المتمثلة في الإيديولوجية الّتي تتحكم في مجمل النّقلات النّوعية الّتي تتجسد في المسار التّاريخي لتطور الرّواية.

– الرّواية الجزائرية، بشكل عام، ورواية بومدين بلكبير بشكل خاص، تعرضت للأحداث التّاريخية والسّياسية الّتي عاشها الشّعب الجزائري على اختلافها.

– تناولت بداية رحلتنا مفهوم النّقد الثّقافي ورأينا كيف أنه مرتبط بالثّقافة وينظر إلى النّص بوصفه حدثا ثقافيا يدرس الأدب باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، همه الكشف عن المخبوء تحت الجمالي.

– الابتعاد عن حدود الكلمات المباشرة، ربط النّص بكل ما يحيط به هو منتج ثقافي يؤثر ويتأثر، له القدرة على تأويل الرّموز والأقنعة وتحليلها.

– للنقد الثّقافي خاصية معرفة الدّلالات النّسقية الموجودة في الجملة الثّقافية المستترة خلف اللّفظة وجماليات البلاغة.

– اهتمامه بالنّصوص المهمشة لكونه لا يؤمن بفكرة النّص النّخبوي أي أنه يبتعد عن الانتقائية المتعالية. ما يجعلنا ندرك الحقائق الّتي يرمي إليها المبدع من خلال نصه فهي تترجم انفعالاته ومدركاته الحسيّة.

– النّقد الثّقافي شامل لمختلف مجالات حياة الإنسان ونشاطاته ويريد البحث عن الجديد من أجل التّعايش مع العصر

– يعد عبد الله الغذّامي من أبرز رواد النّقد الثّقافي عند العرب، فقد حاول أن يعطي التّصور الصّحيح لهذا النّقد، والنّقد الثّقافي عنده يعمل على كشف الأنساق المضمرة داخل النّصوص الأدبية سواء أكانت شعرية أم نثرية.

– أن سماته لخصت في التّكامل، التّوسع، الشّمول،الضّرورة، الاكتشاف وعماده الحريّة. وقد بني النّقد الثّقافي على نظرية النّسق المضمر، فكان مشروعا في نقد الأنساق، وهو نقد يعتمد على النّقد الأدبي لينطلق ويوسع اهتمامه إلى الثّقافي.

– هدف النّقد الثّقافي هو أن يحل محل النّقد الأدبي كون هذا الأخير عاجزا عن كشف الخلل النّسقي في الثّقافة العربية فتصدى النّقد الثّقافي للقيام بهذه المهمة.

– تتقن الأنساق المضمرة الاختباء في النّصوص والخطابات وما كان في حكمها، وعادة ما تتوسل في تسترها بالجمالي كي تفعل فعلها في الذّائقة الثّقافية على منأى من الانكشاف.

–كما أن أنواع الأنساق تمثلت في النّسق المعلن الظّاهر، إنه يكشف الأنساق المضمرة.

– كما تطرقنا أيضا إلى شروط وأهمية الأنساق الثّقافية المضمرة.

– نستنتج، مما تقدم، أن الحداثة قدمت إلى العالم عصب التّطور، كما قدمت المفاتيح الكبيرة لفك مغاليق كان الصدأ قد علاها، وبات من غير الممكن التّحجر عن تلك الأطر الفكرية البالية، الّتي جعلت من عمل الإنسان محض تابع ليس له سوى أن يطبق التّعاليم الّتي أنزلت إذ كان لابد من حضور مرحلة صعبة ألا وهي مرحلة ما بعد الحداثة الّتي كانت من مبادئها الأساسية تدمير القواعد والنّظريات الّتي تأسست عليها الحداثة في ظل ما يشهده العالم من تحولات سياسية وإيديولوجية آلت إليها العديد من الأفكار والنّظم

والمشاريع، خاصة ونحن شعوب تعيش مرحلة ما بعد الاستعمار الّتي تتأهب إلى الالتحاق بالرّكب الحضاري ومسايرة التّطور التّكنولوجي، الّذي يشهده العالم اليوم.

– إن فكر ما بعد الحداثة لا يشكل قطيعة مطلقة مع فكر الحداثة، إذ يهدف إلى إلقاء الضّوء على كل ما همشته الحداثة، وهو في غالب الأحيان ما كان يتعارض مع النّظريات التّفسيرية الشّاملة الّتي اعتمدها مفكرو وسياسيو تلك المرحلة في السّيطرة على السّلطة والمجتمع.

– كما أن فكر ما بعد الحداثة هو فكر انفتاحي لا يقصى أي أحد من المشاركة الفعالة، ولا يمنح الأفضلية لأحد على حساب الآخر، بل يقدم التّحليل الواقعي للظواهر ويترك حرية الفعل لأصحاب القرار، إذ أنه لا يلزم أحد بإتباع أفكاره أو تركها.

– كان للمرأة الجزائرية مكانة في الرّواية وقد اهتمت هذه الأخيرة بكل جوانبها الحياتية.

– المرأة العربية مهما تعلمت ووصلت درجة العلو في جميع مجالات الحياة إلا أنها تبقى مكبّلة بالعادات والتّقاليد وأشياء أخرى تجعلها تعيش حياة سيئة.

– تعبر الرّواية عن ذلك الانقلاب النّفسي الّذي تعانيه المرأة.

– المرأة في الرّواية أرادت أن تبين أنها قادرة أن تتحرر من القيود الّتي فرضها المجتمع عليها.

– كما سعت الرّواية للحفر عميقا عن الذّاكرة الوطنية وذلك باستدعاء الأحداث التّاريخية والشّخصيات الوطنية. تلك أهم النّتائج الّتي توصل إليها هذا البحث، إلى هنا نسأل الله أن يوفقنا فيه، وحسبنا أننا اجتهدنا فيه ولا نزعم أننا قد أتينا بما لا يقدر أن يأتي بمثله آخر بعدنا.

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المراجع والمصادر:

*القرأن الكريم

المصادر:

1- بومدين بلكبير، زوج بغال، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، 2018.

المراجع بالعربية:

1- الزّواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتّنوير موقف الانطولوجيا التّاريخية، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، ط 1، بيروت، 2009.

2- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي ، ط1، بيروت لبنان، 2010.

3- آمنة بلعلي، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، د ط، الجزائر، 2007.

4- إبراهيم الحيدري، النّقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار السّاقي، ط1، بيروت، لبنان، 2012.

5- أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتّفكيك مقالات فلسفية، دار الثّقافة العربية، د ط، القاهرة 2007.

6- إسماعيل زروخي، حوارات إنسانية في الثّقافة العربية، شركة دار الطباعة والنّشر والتّوزيع، د. ط، الجزائر، 2004.

7- جميل حمداوي، مستجدات النّقد الرّوائي، مؤسسة المثقف العربي، ط1، المغرب،2011.

8- جميل حمداوي، نظريات النّقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف العربي، د ط، المغرب،2011.

9- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط 1، بيروت، 1990.

10- حسين مؤنس، الحضارة – دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، د ط الكويت، 1978.

11- زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، ط 6، بيروت،1980.

12- سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود سلسلة السّرد العربي، رؤية للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2010.

13- سناء سليمان العبيدي، الشّخصية في فن القصصي والرّوائي عند سعدي المالح، دار غيداء لنشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2016.

15- شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النّقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، لبنان،1997.

16- صلاح قنصوة، تمارين في النّقد الثّقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2007.

17- عبد الإله بلقزير،العرب و الحداثة، دراسة في مقالات الحداثيين، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت،2007.

18- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم سعيد يقتين، دار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت لبنان،2008.

19- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار يعرب للنشر، ط1، الجزء الأول، دمشق، 2004.

20- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010.

21- عبد الله محمد الغذامي، عبد النّبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، ط1، دمشق سوريا، 2004

22- عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المركز الثّقافي، ط3، بيروت، لبنان، 2005.

23- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، د ط، الكويت،1989.

24- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998.

25- عبد المحسن طه بدر، تطور الرّواية العربية في مصر،(1938،1870)، دار المعارف، ط4، مصر، د.س. ن.

26- عبد الوهاب المسيري وفتحي التّريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، ط3، دمشق، 2010.

27- مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، ترجمة عبد الصّبور شاهين، دار الفكر، ط4، بيروت، لبنان،1984.

28- محمد حسين هيكل، بين الحضارتين الإسلامية والغربية، دار الوفاء للطباعة والنّشر، ط2، القاهرة مصر، 1999.

29- محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، ط1، بيروت، 2009.

30- محمد عابد الجابري، الإسلام والغرب(الأنا والآخر)، الّشبكة العربية للأبحاث والنّشر، ط1، بيروت، 2009.

31- محمد كامل الخطيب، الرّواية والواقع ، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1981.

32- محمد مفتاح، النّص، من القراءة إلى التّنظير، شركة النّشر المدارس، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2000.

33- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية لدراسات والنّشر، ط 1، بيروت، 2004.

34- ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 2002.

35- نادر كاظم، تمثلات الآخر، صورة السّود في المتخيل العربي الوسيط، دراسات فكر، ط1، بيروت، لبنان، 2004.

36- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط1،عمان،2003.

37- واسني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1986.

38- يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

39- يوسف عليمات، النّسق الثّقافي- قراءة في أنساق الشّعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، ط1،الأردن، 2009.

40- يوسف عليمات، جماليات التّحليل الثّقافي الشّعر الجاهلي نموذجا، وزارة الثّقافة، ط1، عمان، الأردن، 2004.

المراجع المترجمة:

1- أديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصّباح ، الكويت، 1993.

2- أرثر أيزابرجر، النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم رمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة، 2003.

3- بيتر لبيرجور وآخرون، التّحليل الثّقافي، ترجمة فاروق أحمد مصطفى وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 2009.

4- تومادو كونانك، الجهل الجديد ومشكلة الثّقافة، ترجمة منصور القاضي المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت لبنان،2004.

5- تيري إيجلتون، فكرة الثّقافة، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، د ط، القاهرة، 2012.

6- جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ترجمة محمد عثمان، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، ط1، بيروت، لبنان ،2009.

7- دنيس كوش، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السّعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان،2007.

8- روجر آلن، الرّواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، د ط ، 1997.

9- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

المجلات والدوريات:

1- أحلام بن الشّيخ، الواقعية وصناعة رواية المهمشين في المنظورين الاجتماعي والنّقدي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 14 جوان 2018.

2- إسماعيل خلباص حمادي وإحسان ناصر حسين، النّقد الثّقافي: مفهومهن منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التّربية/ واسط العراق، العدد الثّالث عشر، نيسان 2013.

3- جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد الثّالث، الكويت، 1997.

4- عدلان رويدي، الرّواية وحوار الأنساق الثّقافية، قراءة في رواية كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، العدد العاشر، جامعة جيجل، الجزائر، 2014.

5- عمار المسعودي، إبراهيم الياسري، الأنساق المضمرة في بنية النّص الشّعري. دراسة في نصوص الشّاعر، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، بغداد، العراق، 30 أيلول/ سبتمبر 2013.

المعاجم

1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط "مادة ثقف"، مكتبة الشّروق الدّولية لنشر، ط4، مصر، 2004.

2- لطيفة زيتون، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002.

الرّسائل الجامعية:

1- الأخضر بركة، الأنساق الثّقافية في الشّعر الجاهلي نسق القبيلة أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2019.

2- سليمة توني، البنية السّردية في الرّواية الجزائرية (رواية خويا دحمان لمرزاق بقطاش نموذجا)، مذكرة ماستر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2014- 2015.

3- عبد الرحمن عبد الدّايم، النّسق الثّقافي في الكناية، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011.

4- عزة عناب ومريم شهبة، صورة المرأة في الرّواية الجزائرية النّسائية، رواية الذّروة أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، 2016 – 2017.

5- محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، رسالة دكتوراة في الفلسفة، جامعة منتوري قسنطينة، 2005 – 2006.

المواقع الالكترونية

1- المولدي واد سوف، الرّواية الجزائرية فقدت بريقها، www. Startimes.com
2020/07/15، 15سا.

2- أحمد محمد عبد الخالق، سيكولوجية الموت والاحتضار، مكتبة الأنجلو،books.google.dz
المصرية، ط1، مصر، د س، ص ص 61 – 62، 2020/08/25، 12سا.

3- شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، www.diwanalarab.com
2020/06/26، 10سا.

4- عمار بن طوبال، رواية الأدباء الشّباب ،koutama18. Blogspot.com
2020/8/30، 11سا

5- مصطفى الضّبع، أسئلة النّقد الثّقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23- 26 ديسمبر
2003، ص10.www.fayoum.edu.eg،2020/08/3، 15سا.

فهرس موضوعات الدّراسة

فهرس موضوعات الدّراسة

الموضـــــــــــوع	الصّفحة
مقدمة	أ . د
المدخـــــل	7– 16
1– نشأة الرّواية الجزائرية وتطورها	7
2– مرحلة الثّمانينات	11
3– مرحلة التّسعينات	13
4– الرّواية في الوقت الرّاهن	14
الفصل الأول: الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة	19 – 56
المبحث الأول: النّقد الثّقافي	19 – 33
1– مفهوم الثّقافة:أ– لغة	19
ب– اصطلاحا	19
2– مفهوم النّقد: أ– لغة	25
ب–اصطلاحا	27
3– مفهوم النّقد الثّقافي	27
4– سمات النّقد الثّقافي	32
المبحث الثّاني: النّسق الثّقافي	35– 44
1– مفهوم النّسق: أ– لغة	35
ت– اصطلاحا	35
2– مفهوم النّسق الثّقافي	37
3– أنواع الأنساق	39
4– شروط النّسق المضمر	42
5– أهمية الأنساق الثّقافية المضمرة	43

6- شروط بقاء النّسق الثّقافي	43
المبحث الثّالث: ما بعد الحداثة	46- 56
1- الحداثة	46
2- ما بعد الحداثة	47
3- ظروف نشأة ما بعد الحداثة	49
4- مرتكزات ما بعد الحداثة	51
5- أهم نظريات ما بعد الحداثة	55
الفصل الثّاني: الأنساق الثّقافية في رواية "زوج بغال"	58- 91
1- العنوان كمرآة عاكسة للجو السياسي	59
2- المكان كملاذ	63
أ- المدن الآسرة	64
ب- الشّارع كوجه للمدينة	69
ج- المقهى كفضاء إيديولوجي	74
3- سطوة الزّمن على الذّات	76
4- الشّخصية البطلة وعوالمها الثّلاثة	82
5- الموت كخراب للنفس	87
الفصل الثّالث: ظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "زوج بغال"	93- 110
1- نظرة الشّرق إلى الغرب	93
أ- حضارة الشّرق (الأنا)	93
ب- حضارة الغرب (الآخر)	94
2- نظرة الشّرق إلى الغرب في الرّواية	95
3- المقدس والمدنس والمهمش في الرّواية	98
أ- الدّين	98
ب- الجنس	100
ج- السّياسة	102

د- المهمش	**105**
4- قضايا المرأة	**106**
أ- المرأة والزّواج	**106**
ب- المرأة والطّلاق	**107**
ج- المرأة والإنجاب	**107**
د- المرأة والسّياسة	**108**
هـ- صورة المرأة الثّورية	**109**
خاتمة	**114 – 112**
قائمة المراجع والمصادر	**121 – 116**
فهرس موضوعات الدّراسة	**125-123**
ملخص الدّراسة	**128-127**

ملخص الدّراسة

ملخص:

تهدف دراستنا إلى البحث عن الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "زوج بغال"، وفهم رموز الكتابة عند بومدين بلكبير واكتشاف ما تخفيه سطور الرّواية من أنساق ثقافية ظاهرة ومضمرة، وعليه كان عنوانها:الأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "زوج بغال" لـ: بومدين بلكبير، وقد قسمنا دراستنا إلى مدخل وثلاثة فصول، بحيث خصصنا المدخل للتعريف بالرّواية الجزائرية وتطورها، أما الفصل النّظري فقد عنوناه بالأنساق الثّقافية وظاهرة ما بعد الحداثة، وقسمناه بدوره إلى ثلاثة مباحث، كما تضمنت دراستنا فصلين تطبيقيين؛ فصلا بعنوان:الأنساق الثّقافية في رواية زوج بغال؛ وفصلا بعنوان: ظاهرة ما بعد الحداثة في رواية زوج بغال.

الكلمات المفاتيح:

زوج بغال، الثّقافة، النّقد الثّقافي، الأنساق الثّقافيّة، الحداثة، ما بعد الحداثة،

Résumé :

Notre étude vise à la recherche des environnements culturels et au phénomène postmoderne dans le roman de "Zouj Bghel", à la compréhension des symboles d'écriture chez Boumediene Belkbir, à la découverte de ce qui est caché entre les lignes du roman d'environnements culturels apparents et dissimulés. Ainsi était son titre : les environnements culturels et le phénomène postmoderne dans le roman "Zouj Bghel" de Boumediene Belkbir. Nous avons divisé notre étude en une introduction et en trois chapitres ; l'introduction présente un aperçu sur le roman algérien et son développement, alors que le chapitre théorique intitulé « les environnements culturels et le phénomène postmoderne, que nous l'avons subdivisé en trois sous-chapitres. Notre étude comporte aussi deux chapitres pratiques, l'un est intitulé « les environnements culturels dans le roman Zouj Bghel » et l'autre, le phénomène postmoderne dans le roman" zouj bghel".

Mots clé :

"Zouj Bghel", la culture, la critique culturelle, les environnements culturels, la modernité, postmodernisme.

Summary:

Our study aims at searching cultural environments, the phenomenon of postmodernism in the novel "Zouj Bghal" as well as understanding the writing symbols of Boumediene Belkabir, and discovering what is hidden between the lines of the novel, in terms of apparent and hidden cultural patterns. For this reason, its title is Cultural environments and Postmodern Phenomenon in the Novel "Zouj Bghal" by Boumediene Belkabir». We divided our study into: an introduction and three chapters. We devoted the entrance to the introduction of the Algerian novel and its developments. However, the theoretical chapter is entitled cultural environmnets and postmodern phenomenon, It is divided into three sections. Our study also includes two practical chapters. One entitled Cultural environments in the novel "Zouj Bghal" and the other Postmodern Phenomenon in the Novel ,Zouj Bghal

key words:

Zouj Bghal, culture ,Cultural criticism, cultural environment, Postmodernism,