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

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

التمثيلات الثقافية في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي
-دراسة في ضوء النقد الثقافي-

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
***- قدور بولعجين**

إشراف الأستاذ:
***- طارق بوحالة**

السنة الجامعية: **2015/2014**

شكر وعرفـــــــان:

الحمد لله رب العالمين الذي أعانني على إنجاز هذا البحث.

- ✓ **أول الشكر هو شكر الله تعالى الذي سنَّ لنا درب الهدى والنجاح, والشكر إلى كل من علمني حرفا في مسيرتي العلمية أساتذتي جميعا.**
- ✓ **والشكر إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل وأخص بالشكر والتقدير أستاذي المشرف (طارق بوحالة) الذي ثبَّت فيَّ معنى الاجتهاد وهداني إلى قيمة عظمى أدركتها من تواضعه وهي كيف تصبح الحرية مسؤولية.**
- ✓ **كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة المركز الجامعي بميلة وخاصة معهد اللغة والآداب وأخص بالذكر الأستاذ "هشام باروق" الذي أكن له محبة خاصة.**

إلى كل هؤلاء تحية وتقديرًا واعتزازًا.

إهداء:

الحمد لله الذي هدانا إلى نور العلم, وميزنا بالعقل الذي يسَّر طريقنا والذي أعطانا من موجبات رحمته الإرادة والعزيمة, ثم الحمد لله الذي وفقني إلى إتمام هذا الجهد.

- ✓ إلى من أذكر اسمها بدون انتظار, إلى من كان دعاؤها سر نجاحي"**والدتي الغالية**" شفاها الله وأطال الله في عمرها.
- ✓ إلى كل من كانوا وسيظلوا عزيمتي وقوتي, إخوتي, **بوجمعة**, **الحاسن**, **خودير**, **عبد الفتاح**, إلى ابن أخي **أسامة**.
- ✓ إلى **زوجتي** التي صبرت وصابرت عليَّ, إلى أولادي **إسراء**, **آلاء**, **أبرار**, **براء**.
- ✓ إلى الذي أحترمه وكان طفرة في زمانه, الزميل "**عبد الباسط طلحة**".
- ✓ إلى من حبه يجري في عروقي ويلهج بذكره فؤادي "**وليد**".
- ✓ إلى صديق طفولتي "**مهدي زنتوت**".

إليهم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمـــــــــة

مقدمة:

يرتكز النقد الأدبي على حصيلة من معطيات النتاج الإنساني الممتدة عبر قرون طويلة، حيث مر هذا النتاج بمراحل عدة، كان الهدف منها محاولة الكشف الدائم عن جماليات النصوص وإدراك المعاني والدلالات، والبحث عما يجعل الأدب أدبا، إلا أنه ونظرا للتطور الحاصل في النظريات الأدبية والنقدية في كل مرة كان لزاما على الدراسات الأدبية بين حين وآخر مراجعة مقولاتها ومناهجها بغية فتح المجال لنظريات ومناهج جديدة لقراءة النصوص الأدبية قراءة مغايرة ومخالفة لما هو موجود.

وقد شهد النقد الأدبي المعاصر جملة من التطورات الأساسية في المراحل الأخيرة من القرن العشرين، وذلك موازاة مع التطورات التي شهدتها الحقول المعرفية الأخرى وبخاصة الاجتماعية والثقافية والفكرية منها. حيث لعبت التطورات الحاصلة في ميدان الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الاستعمارية دوراً بارزا في توجيه النقد الأدبي إلى مجالات أوسع وأرحب بعد أن كان مهتما ولفترة طويلة في مقاربة النصوص الأدبية من جانبين: النقد السياقي الذي حول الأدب إلى وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو إيديولوجية. النقد النصاني المحايث الذي بدوره سجن الأدب في بنية منغلقة ومكتفية بذاتها. الأمر الذي دعا النقاد في العالم الغربي إلى المناداة بالنقد الثقافي كحاجة ملحة لمقاربة الأدب من وجهة جديدة باعتباره وجها مهما وعاكسا للثقافة.

من جهة ثانية أصبحت الرواية المعاصرة توصف بأنها رواية تعدد الأصوات، بدل الصوت الواحد الذي هيمن على النص الروائي التقليدي، مما فرض واقعا نقديا جديدا سعى إلى خلق مقاربات جديدة، لها منطلقاتها النقدية الخاصة. لاسيما مع مقولات كل من النقد الثقافي والسرديات الثقافية.

وأمام هذا التحول في الرؤية والأداة في الوقت نفسه، جاء هذا البحث الموسوم بـ: "**التمثيلات الثقافية في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي، دراسة في ضوء النقد الثقافي**"، معتبرا الرواية الجزائرية المعاصرة –الممثلة في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي– لا تختلف عن نظيراتها في العالم، فهي تضمر مجموعة من الأنساق والتمثيلات الثقافية. والتي حاول بحثنا الكشف عنها عن طريق الولوج إلى هذا النص الروائي وإبراز مدى تعالق هذه التمثيلات مع واقع الروائي.

وقد سعى البحث إلى تقديم إجابة، ولو بصورة جزئية عن إشكالية مركزية مفادها: ماهي أبرز التمثيلات الثقافية الواردة في رواية الأعظم؟ هذه الإشكالية التي تفرعت عنها مجموعة من التساؤلات أبرزها: ما النقد الثقافي؟ وما هي أبرز مقولاته؟ وما هي أسسه ومرجعياته؟ هل يستطيع النقد الثقافي أن يكون بديلا للنقد الأدبي؟ كيف تمكنه أدواته الإجرائية والمنهجية أن يدرس النص الأدبي، ويقدم رؤية بديلة له؟ كيف قدمت رواية الأعظم التمثيلات الثقافية؟ وما هي أبرز التمثيلات التي هيمنت على هذه الرواية؟.

وقد تقاطع هذا البحث مع مجموعة من الدراسات السابقة أبرزها:

- كتاب عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري، إعادة تغيير النشأة، المركز الثقافي العربي، 2003.
- كتاب يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
- بحث طارق بوحالة: نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي"دراسة في المفهوم والمصطلح والمرجعيات" مذكرة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، جويلية 2011.

أما عن أسباب اختيار هذا البحث فهي منقسمة بين أسباب ذاتية متمثلة في:

الميل الأكاديمي لدراسة الخطاب الروائي وما ينطوي عليه من مظاهر وأنساق ثقافية.

وأخرى موضوعية متمثلة في: قلة الدراسات الأكاديمية في مجال النقد الثقافي خاصة التي ركزت على الرواية الجزائرية، وهو المجال النقدي الذي طالما قدم من خلاله النقاد العرب دراسات ارتبطت أكثر بالشعر العربي.

أما عن المنهج المتبع فقد اعتمدنا على مقولات النقد الثقافي، خاصة التأويل، مع أدوات المنهج التاريخي.

وقد جاءت خطة البحث وفق التقسيم التالي:

مقدمة.

الفصل الأول موسوم بـ: النقد الثقافي والتمثيلات الثقافية، والذي تضمن مفهوم الثقافة عند كل من إدوارد تايلور ومالك بن نبي وإدوارد سعيد.

وكذا تعريف النقد الثقافي ومرجعياته. وشرح مفهومي التمثيل الثقافي والتمثيل السردي.

الفصل الثاني موسوم بـ: التمثيلات الثقافية في رواية الأعظم، حيث جاء فيه:

– ملخص الرواية، ثم أبرز التمثيلات الثقافية وأهمها تمثيلات الهيمنة، تمثيلات القوة, تمثيلات المقاومة, تمثيلات المثقف، وتمثيلات الغيرية.

خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

– قائمة المصادر المراجع وفهرس الموضوعات.

وقد اعتمد البحث على مجموعة من المراجع أبرزها:

- كتاب النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية – لعبد الله الغدامي 2003.
- كتاب: تمثيلات الآخر لناذر كاظم، 2004.
- كتاب: تمثيلات المثقف لمحمود محمد أملودة، 2010.
- كتاب: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار لإدريس الخضراوي، 2011.

أما عن الصعوبات فأبرزها: قلة الدراسات التي تتبنى مقاربة للنصوص الروائية مقاربة من منظور النقد الثقافي، واقتصارها على النصوص الشعرية. وكذا اتساع مجال النقد الثقافي وصعوبة الإمساك بكل خيوطه لاسيما لباحث في أول طريقه العلمي.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف "**طارق بوحالة**" الذي احتضن هذا البحث منذ بدايته كفكرة ووصولا إلى تبلوره النهائي, وعلى هامش الحرية التي تركها لي لدراسة وإتمام البحث.

وهذا جهد قام به بشر حاول اعتلاء مدارج الكمال, لكن الكمال لله عز وجل.

الفصـــــل الأول

✓الفصل الأول: النقد الثقافي:المفهوم, النشأة والتطور.

1/ تعريف الثقافة:

أ- الثقافة عند إدوارد ثايلور.

ب- الثقافة عند مالك بن نبي.

ج- الثقافة عند إدوارد سعيد.

2/ تعريف النقد الثقافي.

3/ النقد الثقافي بديلا للنقد الأدبي.

4/ مرجعيات النقد الثقافي.

أ- الدراسات الثقافية.

ب- التاريخانية الجديدة.

ج- الدراسات النسوية.

د- المادية الثقافية.

هـ- نظرية ما بعد الاستعمار.

5/ مقولات النقد الثقافي.

أ- النسق الثقافي.

ب- مفهوم التمثيل.

1- التمثيل السردي.

2- التمثيل الثقافي.

كان لكلمة ثقافة حظوة كبيرة خاصة في الآداب الأوربية في القرن العشرين, وفي عالم الصحافة خاصة, وهي كلمة عنى بها البعض معنى الحضارة, وموضوع الثقافة مازال يتطور وينمو ويأخذ أبعادا و أشكالا لم تكن موجودة من قبل, ومازال يكتسب أبعادا جديدة, وهي تختلف من مجتمع إلى آخر, بسبب الخصوصيات التي يكون عليها ذلك المجتمع.

1/ تعريف الثقافة:

الثقافة كلمة عائمة المفهوم, دلالتها غامضة وهي مفهوم جدلي غير توافقي, يتعذر الوقوف على معناها الدقيق, وقد أثارت تعريفاتها العديد من التباينات والتساؤلات, وتعددت بذلك الإجابات, وهي من المفاهيم المختلف حولها. والثقافة من المستجدات المعرفية الحديثة التي تزخر بالمعاني الكثيفة والدلالات المركبة, ولا يمكن فهم محتواها إلا بالرجوع إلى علم الإنسان وخصوصا الأنثروبولوجيا الثقافية, وهو مفهوم يتميز بأنه ذو وظيفة تراكمية ومستمرة, ومازال يتطور وينمو ويأخذ أشكالا لم تكن موجودة من قبل, وما برح يكتسب أبعادا جديدة جدة حياة الإنسان. وتطورها اليومي.

تحتفظ الأنثروبولوجيا بتاريخ حيوي عريق من العلاقة والارتباط بالثقافة, وهي علاقة تختلف وتتمايز عن العلاقات ببقية العلوم الأخرى, باعتبار أن الثقافة من مكتشفات الأنثروبولوجيا, وذلك عندما عملت على العودة إلى المجتمعات البدائية, محاولة البحث في كيفية نمو وتطور الثقافة عبر المراحل التاريخية. وقد ترسخت هذه العلاقة بصورة واضحة مع تشكل وظهور ما عرف بالأنثروبولوجيا الثقافية.

أ-الثقافة عند إدوارد ثايلور:

لقد ساهم العالم البريطاني الشهير" إدوارد ثايلور " في تدعيم وتجسير العلاقة بين الثقافة و الأنثروبولوجيا حيث أصبح من غير الممكن النظر إلى الثقافة دون العودة إلى الأنثروبولوجيا التي قدمت تعريفًا للثقافة وهو تعريف اشتهر به إدوارد ثايلور في عصره وما تلاه من عصور, حقق به انجازا معرفيا عززت به الأنثروبولوجيا مكانتها بين العلوم

الاجتماعية الأخرى وقد جاء هذا التعريف في كتابه عام 1871 بعنوان"الثقافة البدائية" ويعرف الثقافة بأنها:«ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة, والعقائد والفن والأخلاق والقانون, وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع»[1].

ينظر ثايلور إلى المفهوم من خلال بعدين اجتماعي وفردي في آن واحد, فالثقافة ترتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه الفرد, وكذلك بما يكتسبه باعتباره لبنة في المجتمع, وهي من المفاهيم الكلية وليست من المفاهيم الجزئية, فهي ذلك الكل كما قال ثايلور,« والكلي والجزئي من مفاهيم المنطق, وأهل المنطق يعرفون الكلي بأنه المفهوم الذي لا يمتنع صدقه على أكثر من واحد, وأما الجزئي فهو المفهوم الذي يمتنع صدقه على أكثر من واحد»[2]. وهي من المفاهيم المركبة وليست من المفاهيم البسيطة والمركب يطلق على المفهوم الذي يحتوي عناصر عديدة, أي في وجود الأجزاء والعناصر, ما يولد فاعلية إضافية على عكس البسيط, يصدر الفاعلية من ذاته ,دون الحاجة إلى الأجزاء والعناصر المتعددة, و الثقافة عند ثايلور ليست علما لأنها لو كانت كذلك لضاقت وتحددت في نطاق ذلك العلم وحوصرت بصرامته, ولذلك شملت المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون وغيرها, كذلك هي مكتسبة سواء عن طريق الوراثة أو الانتقال الجبري والطبيعي عبر خاصية التأثر و التأثير, وذلك عِبر وسائط التربية والتعليم والتنشئة والتفاعل الاجتماعي وليست انتقال غريزي أو فطري, فالثقافة مفهوم يرتبط بالمجتمع, وذلك باعتبار الفرد عضوا فيه, وهي تكتسب بوعي وبغير وعي واكتسابها يتسم بديمومة غير منتهية.

---

[1] نقلا عن: مجموعة مؤلفين, نظرية الثقافة, تر: علي سيد الصاوي, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, جوان 1997, ص09.

[2] ينظر: محمد رضا المظفر, المنطق, دار التعارف, بيروت,ط/1985, ص59.

فالثقافة عند تايلور هي دراسة تاريخ تطور المجتمع وهي عملية تاريخية وعقلية لتطور عادات الإنسان وتقاليده من حالتها البسيطة غير المعقدة إلى حالتها المعقدة فالأكثر تعقيدا.

وعلى أهمية تعريف تايلور للثقافة واجهته مجموعة من الانتقادات جاءت في مجملها أن تعريفه جاء وصفيا وعام جدا لم يأخذ بعين الاعتبار الحالة الدينامية والحركية للظاهرة الثقافية وكذا لم يُولِّ اهتمامه للخصوصية الثقافية التي تربط ثقافة معينة ببيئتها وبطبيعة المجموعات البشرية التي تعتنقها وتنتمي إليها.

ب- الثقافة عند مالك بن نبي:

لا يمكن الحديث عن الثقافة في الوطن العربي والإسلامي دون التطرق إلى مفهوم الثقافة عند مالك بن نبي في كتابه: "مشكلة الثقافة", وما زالت نظرية مالك بن نبي في الثقافة تستوقف المشتغلين في حقل الثقافة والدراسات الثقافية.

كان منطق التفكير عند ابن نبي يتأسس على قاعدة التمايز والاستقلال الثقافي, فهو لا يرى في التعريفات المطروحة للثقافة سواء التي عبَّرت عن وجهة النظر العربية أو الماركسية ما يدعو إلى الاعتراض وليس نقصها راجعا لخطإ فيها وإنما لأن مضمونها لا يمكن أن يكون مفتاحا لحل المشكلة النفسية والاجتماعية للمجتمعات العربية والإسلامية, وانتهى إلى تعريف الثقافة بأنها:« مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه»[1].

[1] مالك بن نبي , مشكلة الثقافة, ترجمة عبد الصبور شاهين, دار الفكر,دمشق, ط/2000م, ص74.

ولكي نعيَ هذا المفهوم الذي طرحه مالك بن نبي حول الثقافة نحتاج إلى تحليل عناصره و مكوناته حتى يكون واضحا وهي:

أولا: مجموعة من الصفات الخلقية:

يرى "بن نبي" أن أساس كل ثقافة هو بالضرورة تركيب وتأليف لمجموعة من الأشخاص وهذا التأليف يحدث طبقًا لمنهج تربوي يأخذ صورة فلسفة أخلاقية, والأخلاق والفلسفة الأخلاقية هي الركن الركين في الخطة التربوية لأية ثقافة.

ثانيًا: القيم الاجتماعية:

يعتقد مالك بن نبي أن عالم الأشخاص لا يمكن له أن يكون نشاطًا فعَّلا إلا إذا نظم وتحول إلى تركيب اجتماعي, لأن العزلة في نظره لا تنتج إلاَّ عُقمًا, وفي المجال الاجتماعي فإن الأفكار والأشياء لا تستطيع أن تتحول إلى عناصر ثقافية إلا إذا تآلفت أجزاؤها وأصبحت تركيبا.

ثالثا: التأثيرات التي يتعرض لها الفرد منذ ولادته:

يرى ابن نبي أن الفرد منذ ولادته وهو على اتصال مباشر مع عالم الأفكار والأشياء فتعمل على بلورة وتشكيل إطاره الثقافي فيطبعه بطابع متمايز, أي يكون لهذا الإطار قسط في بناء المقومات الشخصية للفرد.

رابعا: العلاقة التي تربط سلوك الفرد بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه:

كما يرى ابن نبي المقاييس التي يستعملها الفرد داخل المجتمع ليفرز بها ما هو خير وما هو شر وما وهو جميل أو قبيح هي التي تحدد سلوكه الاجتماعي في عمومه كما تحدد موقفه أمام المشكلات قبل أن يتدخل عقله.

جـــ/الثقافة عند إدوارد سعيد:

تعاطى إدوارد سعيد مع مسألة الثقافة من منظور يختلف عما استعمله العديد من النقاد والمثقفين, فهو لم يقسم الثقافة إلى ثقافة نخبوية, وثقافة شعبية, بمعنى ثقافة متصلة وأخرى منفصلة, وعمد إلى تصحيح العديد من المفاهيم التي اتُّخذ منها موقفا سلبيا, استنادا إلى خلفيات جاهزة, فأعاد مساءلة مفاهيم من قبل السلطة, الثقافة, الهوية, الإمبريالية, الكونية والاستشراق, فقامت أطروحاته على الثنائيات الضدية: الاستشراق و الاستشراق معكوسا, الثقافة والثقافة المضادة, القومية والكونية أي عبر الفكر الثنائي المزدوج.

يخبرنا إدوارد سعيد أن الثقافة تمتلك عنصرا كونيا يجعلها تسمو عن الإقليمية والقومية المحلية والآنية والعرقية والطبقية, وقد «ساهم في إخراج الثقافة من برجها العاجي الذي ظلت تقبع فيه ردحا من الزمن, إذ قدَّمها على أنها نمط من العيش يمارسه المجتمع بتلقائية تجعل من الصعب إخضاعه لمنطق جاهز أو تبرير مسبق»[1].

ويحدد إدوارد سعيد مفهومه للثقافة باعتبارها «تمتلك استقلالا نسبيا عن المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتي كثيرا ما توجد في أشكال جمالاتية تشكل اللذة واحدة من غاياتها الرئيسية بما يندرج في ذلك من مخزون المأثورات الشعبية المتخصصة من حيث إنها مفهوم يضم عنصرا منقيا ودافعا إلى السمو»[2]. كما يؤكد إدوارد سعيد على أن الترابط بين السياسات الامبريالية والثقافة مباشر إلى درجة مدهشة, ويؤكد كذلك على مركزية الفكر الإمبريالي في الثقافة الغربية, وعليه يدعو إلى ثقافة مناهضة لكسر العلاقة القائمة بين الدول الغربية من جهة والشعوب التي أخضعتها إلى العنصرية الثقافية وبعد ما تم عرض مفاهيم الثقافة المختلفة سنحاول تقديم النقد الثقافي.

---

[1] ادوارد سعيد, الثقافة والمقاومة, تر: كمال أبو ديب, دار الآداب, بيروت, لبنان, ط3, 2004, ص79.

[2] ميخاييل خوري,, الثقافة والامبريالية, مجلة العربي, العدد471, الكويت, 1998, ص82.

2- تعريف النقد الثقافي:

يعود أول ظهور للنقد الثقافي في أوروبا إلى القرن الثامن عشر، لكن المحاولات الأولى لم تكن لترقى إلى المستوى المعرفي والضبط المنهجي إلا في تسعينيات القرن العشرين، وكان ذلك على يد الباحث الأمريكي "فنسنت ليتش" حيث دعا إلى ما أسماه: نقد ثقافي ما بعد بنيوي، وكانت مهمته إخراج النقد المعاصر مما أصابه من أزمة، نتيجة ما مارسته عليه البنيوية، ورأى ليتش أن النقد الثقافي مرادفٌ لمصطلح ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية.

ويعرف "آرثر أيزابرجر" النقد الثقافي:« بأنه نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته... وأن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة،وأن النقد الثقافي كما أعتقد هو مهمة متداخلة, مترابطة, متجاوزة, متعددة ,كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسّر(نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والإنتروبولوجية ...الخ) ودراسات الاتصال، والبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة(وحتى غير المعاصرة)»[1].

ويعدُّ النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته أي أن النقاد يطبقون المفاهيم والنظريات الخاصة به على كل التراكيب التي تحتويها الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة

[1] آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 31.

اليومية على حشد من الموضوعات المرتبطة بها، ويضم البحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى وهذا ما جعل بعض النقاد والمثقفين ينادون إلى نقد ثقافي كبديل عن النقد الأدبي.

وقد عمل "عبد الله الغذامي" على تحديد مسار ظهور مفهوم النقد الثقافي في الثقافة الغربية وخلُص إلى أن هناك نظريات ساهمت في إفراز النقد الثقافي والدراسات الثقافية إلى جانب مدرسة برمنغهام ومدرسة فرانكفورت، والنظرية التفكيكية، ونظرية التعددية الثقافية، والنقد النسوي، والمادية الثقافية والماركسية الجديدة، ونظرية الجنوسة، والنقد الاستعماري,ونظرية التلقي، وثقافة الوسائل والوسائط الإعلامية، والخطاب السردي التكنولوجي... .

«بيد أن مصطلح النقد الثقافي لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي" فنسنت ليتش" الذي أصدر سنة 1992م كتابا بعنوان" النقد الثقافي: نظرية الأدب لـ" ما بعد البنيوية" واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي. وتستند منهجية ليتش إلى التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي وما هو غير جمالي»[1].

يعني أن ليتش يعمل على تعرية وكشف المضمر داخل الخطابات مرورا بما هو إيديولوجي وذلك من خلال تركيزه على الأنظمة العقلية واللاعقلية.« كما أن منهجية ليتش هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات، بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناهً، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعيةً. مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الإيديولوجية، متأثرا في ذلك بجاك دريدا، ورولان

[1] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، الموقع الإلكتروني, ديوان العرب ،(2012/07/08)، تاريخ الدخول 2015/03/11.

بارت، وميشال فوكو...»[1]. ينتقد "ليتش" المؤسسة الأدبية التي تعمل على أسر وتوجيه أذواق المتلقين إلى الغرض الذي تريده، فيعمل على تفكيكها وتقويضها وتعرية خطاباتها تأسيا بالتصور التفكيكي لجاك دريدا.

ومن أهم النقاد الذين تبنو النقد الثقافي كما أسلفنا الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي مستفيدا في دراسته من "فنسنت ليتش" وذلك باعتباره رائد النقد الثقافي. وجاءت دراسته النظرية والتطبيقية في كتابه الموسوم بـ: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية 2000.

وقد عرَّف الغذامي النقد الثقافي بأنه:«فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء، ومن حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي، فكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات لا بمعنى 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 والحس النقدي»[2].

يسعى الغذامي من خلال تعريفه للنقد الثقافي إلى تفجير مفهوم النص، فالنص عنده هو وسيلة وليس غاية وهو حادثة ثقافية قبل أن يكون نصا أدبيا ووسيلة يكشف بها ما يتوارى من أنساق يصعب رؤيتها بواسطة القراءة السطحية لأنها تتخفى وراء سحر الظاهرة

[1] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص 79.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 28.

الجمالية، و الغذامي لا يرفض الدلالة المتداولة لكلمة النسق«ما كان على نظام أو البنية»[1], لكنه يعتبر أن النسق في مشروعه النقدي«مفهوما مركزيا يكتسب قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة»[2],«والنسق عنده لا يتحدد عبر وجوده المجرد بل من خلال وظيفته التي لا تتحقق إلا في وضع محدد ومقيد، وذلك حين يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ومناقض للأول وناسخ له في نص واحد أو في ماهو في حكم النص»[3].

فالنقد الثقافي- كما ينظر إليه الغذامي- يسعى إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت عباءة الجمال والبلاغة، وهذه الأنساق التي يسعى النقد الثقافي لكشفها وفضحها هي أساس الاستهلاك الثقافي الذي يحدد مدى جماهيرية نصٍّ ما واستمراريته.

يرى محسن جاسم الموسوي أن عالم اليوم مغاير تماما للعالم الذي نشأت فيه الأشكال الأدبية المعروفة، إذ ظهرت معطيات جديدة وكثيرة تتطلب تجاوز ما هو مألوف. فكان على «النقد الثقافي أن يذهب بعيدا عما كان مألوفا من قبل، لا بسبب رغبة فلان أو تنظيرات آخر، وإنما لأن العالم المعاصر يعرض لأمر أوسع وأكثر تشابكا»[4]. وهذا لا يعني إبعاد الأدب من الدائرة النقدية الثقافية وهو ما يؤكده "محسن جاسم الموسوي" عند قراءته لمشروع "فنسنت ليتش" والذي يرى أن النقد الثقافي يوظف الأدب بوصفه مصطلح وظائفي متغير.

ويعرف محسن جاسم الموسوي النقد الثقافي فيقول:«هل يمكن الحديث عن النقد الثقافي بصفته فرع من فروع المعرفة؟ لا يقبل النقاد الثقافيون بذلك، لأن النقد الثقافي فعالية

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، ص 78.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

[4] محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الأدبي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/2005، ص 26.

تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحضة المساس به أو الخوض فيه، إذ كيف يتسنى للناقد الأدبي أن يخوض في العادي والمبتذل والوضيع واليومي، والسوقي بعد ما تمهر كثيرا في قراءة النصوص المنتقاة والمنتجة التي يتناقلها نقاد الأدب ودارسوه على مر العصور»[1], يتجلى من هذا التعريف بأن النقد الثقافي لا يمكنه أن يكون فرعا من فروع النقد الأدبي وأن حجم الاختلاف كبير رغم وجود مساحات يتقاطعان فيها, فالنقد الأدبي يهتم بما هو نخبوي وراقي أي أن لغته منتقاة، ويدرس الأجناس الأدبية المتفق عليها كالرواية والقصة والشعر. بينما مساحة الدراسة والاهتمام للنقد الثقافي تتسع أكثر من ذلك لتشمل الأدب الرفيع والأدب الشعبي والهامشي والجماهيري.

أما جميل حمداوي فيرى أن النقد الثقافي هو نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي، لأن الناقد في هذا المجال ينطلق من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية كما حدث عندما رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة" بولنجتون" في عام 1949م للشاعر" عزرا باوند" لأنه كان يؤيد"موسوليني" و" هتلر" في الحرب العالمية الثانية، ويعرف جميل حمداوي النقد الثقافي فيقول:«أن النقد الثقافي هو ذلك النقد الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية... وبالتالي يعنى النقد الثقافي بالمؤلف، والسياق والمقصدية، والقارئ، والناقد، ومن ثم فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي ... يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية، ويعني هذا أن النقد الثقافي هو: فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة»[2], لا يقصي جميل حمداوي النقد الأدبي من دائرة اهتمامه

[1] محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الأدبي ، ص 12.

[2] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص 75.

والنقد الثقافي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ثقافة مضمرة. يؤدي وظيفة نسقية تضمر أكثر مما تعلن، على عكس ما فعله بعض النقاد" كعبد القادر الرباعي" الذي يرى أن النقد الثقافي«يعني التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق؛ إذ لم يعد الأدب بالمفهوم التقليدي هو السائد غالبا في مجال الدراسة التحليلية والنقدية وإنما غدا في بعض الدراسات المعاصرة جزءا من كل أكبر وأوسع وأشمل، حتى سمي هذا الكل: الدراسات الثقافية»[1]. فهو يرى أن عالم اليوم عالما مغيرا وجب فيه الخروج عن المألوف وأن حاجيات وروح العصر لم يعد يلبيها الأدب بالمفهوم التقليدي وهو يطرح النقد الثقافي بديلا له.

من خلاصة التعريفات السابقة للنقد الثقافي نستشف أن هؤلاء النقاد وعلى رأسهم "عبد الله الغذامي" حاولوا الخروج من دائرة النقد الأدبي، والدخول في ميادين الساحة الثقافية الواسعة والممتدة، ويحمِّل "الغذامي" الشعر مسؤولية الانحراف بالذات العربية والتي يؤرخ لها منذ نهاية العصر الجاهلي، حيث تحولت القيم من بعدها الإنساني إلى بعد ذاتي نفعي، ويعتبر الشعر هو العلم الوحيد الذي ورثناه ومنه تشكلت ثقافة العرب، وهو بذلك يغض الطرف عن تراثنا الثقافي المتفرع عن مصادر الوحي والمميز لنا عن سائر الأمم، و الغذامي نفسه يشير ويشيد بعلم العلل في علوم الحديث ودوره في تشكيل وصياغة الأخلاق والثقافة العربية، ولكنه يختزل مقومات شخصية الفرد العربي ويعزوها إلى كونها تبلورت وتشكلت تحت عباءة الشعر وما حمله هذا الأخير من ثقافة نسقية ساهمت في إخراج سلوكات وأنماط الشخصية والذات العربية على ما هي عليه الآن.

لا أحد ينكر أن للنقد الثقافي مجموعة من الإيجابيات كونه مثّل ثورة منهجية في عالم النقد وناقش حتى بعض المسلّمات في ضوء المقاربة الثقافية وخاصة في الدراسة الرصينة

[1] عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر، عمان، ط1، 2007، ص 05.

التي قام بها عبد الله الغذامي في هذا المجال، هذا الأخير الذي يؤكد موت النقد الأدبي، رغم تأكيده في مناسبة أخرى بأن "النقد الثقافي هو فرع من فروع النقد النصوصي"، من جهة أخرى فإن للنقد الأدبي إرثا تاريخيا ممتدا ومرجعية علمية كانت مبنية على الذوق الأدبي الفردي وصولا إلى مرحلة التقعيد العلمي. إضافة إلى أشواط التطور التي قطعها في مجال السميائيات كسميائية الأهواء، و السميائيات البصرية وغيرها من السميائيات.

كما ينظر الغذامي إلى البلاغة العربية بأنها بلغت سن الشيخوخة ولكن البلاغة العربية اليوم تدرس في ظل منهجيات ومقاربات جديدة في ظل الشعرية أو الأسلوبية أو التداولية.

كما أن النقد الثقافي يعتمد وبشكل كبير على مقاربة الأنساق الثقافية مقاربة سياسية وإيديولوجية ممَّ حول النقد في بعض الأحيان إلى ما يشبه البيانات السياسية فجعل الأحكام التي يطلقها غير معيارية وسقط في فخ التعميم.

يضع النقد الثقافي وخاصة عند الغذامي الشعر العربي في سلة واحدة عندما يعمم حكمه بأن هذا الشعر والقصيدة العربية تتحكم فيهما بنية فحولية ناتجة عن طغيان الاستبداد السياسي والاجتماعي، رغم وجود أغراض أخرى للشعر لا يمكن إدراجها ضمن هذا المستهدف كشعر الصعاليك والذي في دعواه الثورة على القبيلة وكذلك شعر الحب وهو بذلك يطلق الأحكام المعمَّمة بأن الشعر العربي صانع للفرد المستبد الذي يعكس الطغيان السياسي والاجتماعي وهي لا تستثني أحدا ولا تخصص شيئا*.

* ينظر: طارق بوحالة, نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي, دراسة في المفهوم والمصطلح والمرجعيات, مذكرة ماجيستير, جامعة باجي مختار, عنابة,2011.

3/النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي:

يرتكز النقد الأدبي على تراكم هائل من معطيات النتاج الإنساني عبر قرون خلت، لكن هذه النتاجات كانت دوما محصلة الاكتشافات الدائمة لجماليات النص، وإدراك الدلالات والمعاني، وعندما أحسَّ الناقد بضيق الأطر التي يتحرك فيها اتجه نحو التعدد وانتقل من الصوت الواحد إلى الأصوات المتعددة ،ومن ضيق الرؤية الواحدة إلى الأفق الذي يسع جميع الرؤى و في خضم ذلك ولدت العولمة التي رفضت الإقليمي والمحلي ورفضت الهوِّيات الفرعية ودعت إلى دمجها ودعت إلى كسر الحدود بين الأجناس والحقول المعرفية.

في هذا المناخ نشأ النقد الثقافي ليتعدَّى بذلك حدود النقد الأدبي ودخل إلى ميادين الساحة الثقافية الممتدة والواسعة. و أنه نشاط يمكنه أن يطال كل شيء له دلالة رغم «إنه لم يتبلور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة, وإنما ظل عائمًا, تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات»[1].

وقد جاء النقد الثقافي متجاوزا لمرحلة النقد الأدبي في شكله البنيوي الذي اتهم بشكل متواصل بإيجاد نظرية قارة غير قابلة للتطور وهو ما يؤكده ناظم عودة:«إن النقد الثقافي يرى أن النقد الأدبي يقوم على معرفة متعالية, ويعالج النص بمعايير وأدوات متعالية أيضا,... وذيَّل النقد الثقافي انتقاده للنقد الأدبي بتهمة أخرى هي: أنه نقد مؤسساتي تنتجه النخبة لتقرأه وتلتذُّ به النخبة كذلك»[2]. وعليه نشير إلى أن النقد الثقافي ليس على خصومة مع النقد الأدبي بقدر ما يعمل على إخراجه من الدائرة الضيقة التي وقع فيها والتي سعت لعزل السياقات الخارجية وحضور المؤلف وألقت بالاهتمام فقط للتشكلات النصية وأبعادها

[1] سعد البازعي, ميجان الرويلي,دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء,بيروت, المغرب,ط3, 2002, ص306.

[2] ناظم عودة, تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر, دار الفكر الجديد,دمشق,ط1, 2009, ص353.

الجمالية والفنية لهدف:« إن اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد، وأنه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي... إنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية، كما تتمثل في أعمال: بارت، ودريدا وفوكو»[1], يعني أن النقد الثقافي قد ارتبط بالتفكيك والتأويل وتجاوز الفكر البنيوي، وارتبط بالمناهج الأخرى« يرتبط النقد الثقافي بحقول الثقافة المتنوعة مستفيدا من مناهج العلوم الإنسانية: الفلسفة والتاريخ والسياسة والفكر، وعلم الاجتماع وعلم النفس والبيولوجيا و الألسنيات، والنقد الأدبي، و الإنثروبولوجيا وغيرها، حيث قراءة النصوص قراءة تتضمن مفهوم قراءة البنية، لتكشف المسكوت عنه في النص... يقرأ النقد الثقافي تحولات هذه البنيات ومرجعياتها، ووظائفها وأثرها الاتصالي وأشكاله»[2].

وقد دافع العديد من النقاد وردُّوا على الآراء التي تقول بفقدان النقد الأدبي لوظيفته ومنهم سعيد يقطين بقوله:«ما يزال هناك متسع لما يمكن أن يضطلع به النقد الأدبي في حياتنا، وإن كنا لسنا ضد تنوع اتجاهاته وتياراته، والنقد الثقافي واحد منها»[3]. وهو ما ينفيه محسن جاسم الموسوي والذي يقول:«هل يمكن الحديث عن النقد الثقافي بصفته فرعا من فروع المعرفة؟ لا يقبل النقاد الثقافيون بذلك لأن النقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحضة المساس به أو الخوض فيه، إذ كيف يتسنى للناقد الأدبي أن يخوض العادي، والمتبذل، والوضيع، واليومي، والسوقي بعدما تمهَّر كثيرا في قراءة النصوص المنتقاة والمنتخبة التي يتناقلها نقاد الأدب ودارسوه

[1] سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل النقد الأدبي, ص309.

[2] عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 11-12

[3] سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص49.

على مر العصور»[1], من خلال هذا الرأي تتوالى آراء أخرى تدافع عن النقد الثقافي وتقرُّ أنه لا يمكن أن يكون فرعا من فروع النقد الأدبي، ومن بين هؤلاء"عز الدين المناصرة" والذي يرى أن:«النقد الثقافي يميل إلى الاستقلال عن النقد الأدبي، لكن النقد الأدبي– كما نتوقع– لن يصبح فرعا من فروع النقد الثقافي لأسباب عديدة، تعود إلى طبيعة الاختلاف بين الفرعين، رغم اشتراكهما في بعض العناصر التي تمركز هوية كل منهما حول خصائص أكبر»[2].

لا يسعى النقد الثقافي إلى الاستقلالية عن النقد الأدبي لكن يريد أن يحتويه عن طريق تطوير وتطويع آلياته وأدواته النقدية، لأنه ما زال لم يرتق إلى مرحلة الاستقرار المنهجي.

4/ مرجعيات النقد الثقافي:

استفاد النقد الثقافي من عديد الحقول المعرفية كالفلسفة والتاريخ والبلاغة والأدب, كما عمل على الإفادة من بعض المناهج النقدية مثل البنيوية و التفكيكية و السميائيات, والنقد النسوي وجمالية القراءة, والماركسية الجديدة و التاريخانية الجديدة والنقد الكولونيالي...

ومن بين الأسس التي اعتمدها النقد الثقافي نذكر منها الدراسات الثقافية والتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية, والنظرية ما بعد الكولونيالية.

أ/ الدراسات الثقافية:

تعد الدراسات الثقافية حقلا من حقول الدراسات الأكاديمية, تبناه النقاد والباحثون البريطانيون في أواسط الستينات من القرن العشرين. و«للدراسات الثقافية المعاصرة نسبٌ مزدوج يعود الأول إلى علم البنيوية الفرنسية من الستينات. الذي كان يتعامل مع الثقافة ومن ضمنها الأدب على أنها سلسلة من الممارسات لا بد من وصف قواعدها وأعرافها... وتعد النظرية الماركسية الأدبية في بريطانيا المصدر الآخر للدراسات الثقافية المعاصرة في

[1] محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص12.

[2] عز الدين المناصرة، الهويات، التعددية اللغوية, قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن, ص 14.

كتاب"رايموند ويليامز" "الثقافة والمجتمع" الصادر عام 1958م, وكتاب ريتشارد هوغارت, مؤسس مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة "استعمالات القراءة والكتابة عام 1957", نجد محاولة لإنعاش واستكشاف ثقافة شائعة بين أفراد الطبقة العاملة التي كانت قد اختفت معالمها حين حصل التماثل بين الثقافة والأدب رفيع المستوى»[1].

ومن الذين عملوا على تطوير الدراسات الثقافية الأمريكي "بيتر بيرجر" الذي اهتم بدراسة المسائل الأكثر دقة في المجتمع كالتكوين الثقافي والإيديولوجيات والأنماط المجتمعية.

«وكذلك أسهمت البريطانية"ماري دوجلاس" في تطور الدراسات الثقافية, وكانت واحدة من بين المائة من العلماء الاجتماعيين الذين عالجوا قضايا الرمزية في ثقافة المجتمعات بطريقة أكثر فاعلية كما أنها واحدة ممن تولوا ريادة النظريات البريطانية التقليدية في الأنثروبولوجيا الثقافية, وقدمت مجموعة من الدراسات منذ عام 1950م توجهت نحو القبائل في إفريقيا , كان أهمها كتابها الرئيس عن قبائل الليلي في كاساي, إذ انصبت دراستها على دراسة تلك المجتمعات واستخراج أنماط وأنساق المعاني الرمزية والشعائرية في حياتهم وتحليلها »[2].

كما كانت " لميشال فوكو" أبحاث في قضايا الثقافة ولكن من منظور مغاير نوعا ما, إذ تركزت أعماله على دراسة التحليل الثقافي والنمو الثقافي, حيث دفع بعجلة الدراسات الثقافية وذلك من خلال وقوفه على قضايا مهملة لم يتطرق إليها غيره. و«من بين العلماء الألمان كان الفيلسوف وعالم الاجتماع "يورجين هابرماس" الذي حول اهتمامه من

[1] جوناتان كوللر, ما النظرية الأدبية ؟!, تر: هدى الكيلاني, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, ط/ 2009, ص53-54.

[2] ينظر:, مجموعة من باحثين غربيين بيتر بيرجر وآخرون ,التحليل الثقافي, تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون, الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,ط/ 2009, ص 24- 25 .

الموضوعات الفلسفية والنظرية الصرفة التي وسمت أعماله المبكرة إلى فحص المشكلات الثقافية والاجتماعية التي تتحدى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة وقد اهتم في أعماله أيضا بالتطور الثقافي ونظريات الاتصال وقد حاول ربط النظرية النقدية بالسياسة وقد عكست كتاباته في أثناء الحركة الطلابية اهتمامه الأكبر بالدور الإيديولوجي الذي يلعبه العلم والتكنولوجيا»[1].

ومن النشاطات البارزة في الدراسات الثقافية تحليل وتفسير الموضوعات والممارسات الاجتماعية خارج الأدب الرسمي والفنون الأخرى, وهي توجه فكري حاول أن يبحث داخل النص باعتباره ظاهرة ثقافية وهي كذلك تحلل كل الخطابات الدالة.

«فبينما ركز الأدب الإنكليزي على تراث محدد من "الأدب العظيم"* اتخذت الدراسات الثقافية من كل أشكال الثقافة موضوعا لها, وبشكل أساسي كانت ثقافة الطبقة العاملة والثقافة الشعبية موضع اهتمامها في سنواتها الأولى, وبينما كان ف.د.ليفيز وك.د.ليفيز والنقاد الماركسيون خلال الثلاثينيات, وكذلك مدرسة فرانكفورت في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية لِـ "الثقافة الجماهيرية" وخاصة السينما والرواية الشعبية, لم تفترض الدراسات الثقافية بشكل مسبق أن الثقافة الشعبية رديئة, بل اهتمت بالدور الاجتماعي والإيديولوجي لما هو شعبي في تشكيل المعاني والقيم والذاتيات والهويات وفي إتاحة مجالات للتعبير عن مقاومة العلاقات الثقافية والاجتماعية السائدة»[2].

وعليه عصفت الدراسات الثقافية بالعادات الأكاديمية التقليدية معيدة بذلك الاعتبار للثقافات الثانوية المهمَّشة, وللتجارب الإنسانية, وللتواريخ المتعددة وللرؤية الديمقراطية للعالم,

---

[1] ينظر: التحليل الثقافي, ص207-208.

* الأدب العظيم, وهو ما استند إليه منهج ك.د.ليفيز النقدي في عملية تشكيل التراث الأدبي المعتمد الذي يتم فيه تحديد نصوص بعينها وأخرى دون المستوى, ومن ثم أقل استحقاقا بالدراسة الجادة كما يمكن أن يسمى بالمعتمد الأدبي أو الأدب الرسمي.

[2] كريس ويدُن و آخرون, الدراسات الثقافية,موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي,تر:هاني حلمي حنفي, ص249.

و«في مجال الأدب, استهلت الدراسات الثقافية التوجه نحو إدراج أشكال الكتابة المستبعدة وكتابات الجماعات المهمشة, مثل كتَّاب الطبقة العاملة من الناحية الأكاديمية, والكاتبات والكتَّاب الملونين»[1].

من الناحية الأكاديمية فإن الجامعة البريطانية هي التي أسست للدراسات الثقافية وكان ذلك على أيدي مجموعة من النقاد والمفكرين بجامعة برمنجهام ومن هؤلاء"ريتشارد هوغارت" " وستيوارت هول" مستفيدين من نقاد بارزين أمثال "فرانز فانون" و"جاك لاكان" و "جوليا كريستيفا" و"رايموند ويليامز", و"إيدوارد طومسون" ومدرسة فرانكفورت.«لم تهتم الدراسات الثقافية في جامعة برمنجهام بالسياق الاجتماعي فحسب ولكنها اهتمت أيضا بالنظرية الثقافية... وكان الدافع وراء الاتجاه نحو النظرية هو مشروع الدراسات الثقافية الذي يجمع بين النقد والإيديولوجيا والذي ركز على فهم دور الثقافة في إعادة إنتاج علاقات السلطة الاجتماعية وخاصة العلاقات القائمة على الاستغلال مثل العلاقات الطبقية والجنسية والعرقية»[2].

وقد كان للماركسية البنيوية ممثلة في "لوي ألتوسير" ونظرية "إنطونيو غرامشي" حول الهيمنة دعامة قوية في فهم كيف تتشكل الثقافة تاريخيا وكيف ينتج المعنى وكيف يستخدم كسلطة, والدراسات الثقافية منذ بدايتها مرتبطة بالنزعة اليسارية ذات البعد الثقافي والفكري والتربوي, وهي في استراتيجياتها كانت ردًا ثقافيا وتربويا له أبعادًا سياسية على المنظومة التربوية التقليدية ببعدها الرأسمالي والكولونيالي التي كانت تطمس الثقافات المهمشة عمدًا في برامجها, ومن الناحية المعرفية فإن الدراسات الثقافية أبرزت أن لها منظورات متعددة للثقافة ساهمت بقسط كبير في مساءلة الثقافة المتعالية والمتمركزة طبقيًّا أو غربيًّا حول الثقافات الهامشية التي تلصق بها صفة الدونية.

[1] كريس ويدُن و آخرون, الدراسات الثقافية,موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي, ص249.

[2] المرجع نفسه,ص251.

فالدراسات الثقافية تسعى من حيث الممارسة إلى تفكيك البورجوازية, والأرستقراطية, وثقافة الإثنيات وكل المجموعات المدرجة في دائرة المهمش والمعرضة للإقصاء بكل ألوانه.

ب/التاريخانية الجديدة:

تهدف التاريخانية الجديدة إلى فهم الأثر الأدبي في سياقه التاريخي والتركيز على التاريخ الأدبي والثقافي... واستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة, وتوجيه الانتقاد إلى المؤسسات السياسية المهيمنة وتعمل على تقويض المقولات المركزية الثابتة.

«هذا وتتميز التاريخانية الجديدة عن التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر ميلادي في انجلترا, وكان يمثلها كل من "توماس كاريل" ,و"ماثيو أرنولد" و"أرنولد توينبي"... بكونها تتجاوز تلك المرويات والسرديات التاريخية التي كانت تعبر عن إيديولوجيات السلطة أو الفئة المهيمنة أو الطبقة الحاكمة, ومن ثم تستند التاريخانية الجديدة إلى لغة التفكيك, والتشريح, وتقويض تاريخ المقولات المركزية وفضح الأوهام الإيديولوجية السائدة في المجتمع, وتعرية أساطير المؤسسات الثقافية الحاكمة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن تاريخ متجانس متطور بشكل متسلسل كرونولوجي, بل هناك تاريخ متقطع يعرف مجموعة من الثغرات والبياضات, حيث تهمش فيه فئات, وتسود أخرى, لذلك يتقابل التاريخ المنسي مع التاريخ الرسمي الذي يعبر عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع, ويعني هذا, أن ثمة تاريخين متناقضين: تاريخ السلطة وتاريخ الشعب,أو تاريخ السيادة وتاريخ المهمش»[1].

فالتاريخانية الجديدة ترى أن النص والتاريخ كيانًا واحدًا وهما غير منفصلين على عكس التاريخانية القديمة (النقد التاريخي) التي ترى أن التاريخ شيء والنص شيء آخر.

[1] جميل حمداوي,النقد الثقافي بين المطرقة والسندان, ص191.

«والنص الأدبي وفق التاريخانية القديمة هو وعاء أو حاضن يتضمن تاريخ عصره, أو حتى تواريخ سابقة, أما النص الأدبي على وفق منظور التاريخانية الجديدة هو إفراز من إفرازات تاريخ عصره وتشكيل من تشكيلاته, سواء أكان ذلك التاريخ ثقافي أم سياسي أم اقتصادي»[1].

تجاوزت التاريخانية الجديدة مفهوم الانعكاس الواقعي الماركسي المباشر, وقراءة النصوص قراءة تاريخية تقليدية أي تعتمد على التحقيب التاريخي« إن التاريخانية الجديدة قراءة تفكيكية وتقويضية لما يطرحه النص من بنيات وأفكار, وتأويلها تأويلا تاريخيا بمشرح التشتيت والفضح والتعرية. ولا يعني أن التاريخانية تعتني بالجمال والفن, بل تهتم بالأنساق التاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية»[2].

يعني أن التاريخانية الجديدة تعمل على مقاربة النصوص الأدبية مقاربة ثقافية وتاريخية وسياسية وهي تؤوّل النصوص والخطابات انطلاقًا من خلفياتها الاجتماعية والتاريخية, واكتشاف الإيديولوجيا السائدة في الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب «ولعل من بين الركائز المهمة للتاريخانية الجديدة ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراساته النقدية»[3]. وهذا يعني ربط النص الأدبي بالنصوص الأخرى غير الأدبية كربطه بالنصوص السياسية والاجتماعية والثقافية وهذا ما حدث عند دراسة بعض النصوص في عصر النهضة كقراءة "ستيفن غرينبلات" بمنظور التاريخانية الجديدة لمسرحية "عطيل" حيث فقدت استقلالها كنص مسرحي إذ لم يقرأ المسرحية في ضوء تناصّها مع نصوص معاصرة لها, بل قرأها في ضوء

[1] عبد الله حبيب التميمي , سحر كاظم حمزة الشجيري, سيرورة النقد الثقافي عند الغرب, مجلة جامعة بابل, العلوم الإنسانية, المجلد 22, العدد1, 2014, ص167.

[2] جميل حمداوي, النقد الثقافي بين المطرقة والسندان, ص193.

[3] ينظر:عبد الله الغذامي,النقد الثقافي, ص 43- 44.

أعمال لا علاقة لها بالمسرح ولا الأدب , ناهيك عن قراءتها ومقاربتها لأعمال لا تنتمي لعصر شكسبير.

يعد "ستيفن غرنيلات" أحد رواد وأعلام التاريخانية الجديدة وكان يطبق هذه المقاربة على نصوص عصر النهضة, وإلى جانبه كذلك "ميشال فوكو" الذي نادى بانفتاح الخطاب على سياقه التاريخي والمرجع الخارجي متجاوزين البعد الفني والجمالي منتقلين بعدها إلى تفكيك الخطابات المؤسساتية وصولا إلى سبر الأنساق الثقافية والتاريخية والسياسية المضمرة, وتأويلها تأويلا سياقيا.

على الرغم من أن التاريخانية الجديدة تدعي الموضوعية والحياد في مقارباتها إلا أن منطلقاتها كانت تبدأ من المنصة الإيديولوجية والأهواء السياسية, كما عملت على الخلط بين النصوص الأدبية وباقي النصوص الثقافية والتاريخية والسياسية والاجتماعية وهي لم تبتعد كثيرا عن النموذج الماركسي بإهمالها للجوانب الفنية والجمالية, أي إتباعها للمنهج الإيديولوجي ولهذه المنهجية علاقة وثيقة بالنقد الثقافي لا سيما أثناء الممارسة الإجرائية.

ج/الدراسات النسوية :

يدخل النقد النسوي تحت المظلة الواسعة للنقد الثقافي أو هو جزء من مصطلح "ما بعد الحداثة" كانت بداياته تعتمد النقد الحقوقي والإصلاحي والثوري ثم تحول في النهاية إلى نقد نصي تقويضي تفكيكي وثقافي من سنوات الستين من القرن الماضي إلى سنوات الألفية الثالثة.

يقوم النقد النسوي على محورين, الأول دراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتجه الرجال, والآخر دراسة النصوص التي أنتجتها النساء, ويلتقي المحوران في الواقع عند نقطة واحدة هي هوية المرأة أو ذاتها, وتذهب الباحثة المغربية نعيمة هدى المدغري في كتابها "النقد النسوي" إلى أن«مفهوم النقد النسوي يطلق بشكل عام على كل ما هو إنتاج نسائي في

مجال الحركة والفكر والأدب والنقد»[1]. ولكن مصطلح النقد النسوي لم يظهر في الثقافة الأنجلوسكسونية إلا في التسعينات من القرن العشرين, أما مصطلح النسوية فقد ظهر أواخر القرن التاسع عشر. وجرى وصفه على أن النسوية بصفة عامة«لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي, ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين, وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة, وإلى تأكيد حقها في الاختلاف, وإبراز صوتها وخصوصياته, وبشكل خاص إلى المطالبة بإعادة التفكير جذريا في جميع بنيات المجتمع السائدة, بناء على الشروط الاجتماعية و الطبقية والثقافية والعرقية المختلفة, إن مصطلح النسوية حسب" كورنيليا الخالد"يدل على الحركة النسائية, والفكر النسوي ونظرياته, كما يدل على الأدب النسوي »[2]. يتعرض النقد النسوي إلى كل الإكراهات التي تلحق المرأة من النقاد الذكور, واستحضار المذكر باعتباره طرفا ضديًّا يمكن التعايش معه أو الصراع معه من جهة أخرى, كما يهتم النقد النسوي بالتعرض والنقد لكل أنواع التمييز العنصري واللوني وأنواع التهميش, والاستثناء الاجتماعي والثقافي الذي تحياه المرأة ذاتيا وموضوعيا.

وتعتبر "سيمون دوبوفوار" في كتابها "الجنس الآخر" أولى المحاولات للحديث عن قضايا المرأة وتاريخها حيث دعت إلى تحريرها من ثنائية الذكورة والإناث , ومن كل أشكال التمييز العنصري.

«أما المرحلة الأخيرة التي تتزعمها المرأة الجديدة فقد ارتبطت في أمريكا بسنوات الستين من القرن العشرين, وكان التركيز كثيرا على الكتابات الإبداعية تحليلا وتقويما, ورصد الفوارق الجنسية والتشديد على الاختلاف والتناقض والتضاد بين المرأة والغير, والحديث عن

[1] نعيمة هدى المدغري, النقد الثقافي:حوار المساواة في الفكر و الآداب, منشورات الفكر,الرباط,المغرب,ط1, 2009, ص17.

[2] الخالد كورنيليا, الكفاح النسوي حتى الآن لمحة عن النظريتين النسوية الأنجلو أمريكية و النسوية الفرنسي, مجلة الطريق, بيروت, لبنان, العدد2, 1996,ص23.

الصراع بين اللونين: الأبيض والأسود, والبحث عن كتابة نسائية مميزة ومتفردة لغة وأسلوبا, تكون من خصوصيات الإبداع النسائي»[1].

ومن أهم ناقدات هذه المرحلة:« ماري إلمان" في كتابها "التفكير حول المرأة"و"كيت ميليت" في كتابها "السياسات الجنسية" إلى جانب العديد من الناقدات, كما يمكن الحديث أيضا عن نظرية نقدية أخرى مرافقة للنقد النسائي الأمريكي وهي النظرية النسوية السوداء, حيث وسعت كاتبات مثل: "باربرا سميت" و"بيل هوكس" أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص, وقد كتبت "جون جوردان" و"بولاغن" وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات الأسوديات بشكل عام»[2]. أما إذا انتقلنا إلى العالم العربي فإن الأمر يختلط بين المرأة في مجال الإبداع والمجال الثوري والكتابة النقدية النسوية.

يمكننا رصد كتابات تتحدث عن هيمنة الذكورة على مقاليد المجتمع وعلى دواليب السياسة والاقتصاد والثقافة كما كان ذلك مع "وردة اليازجي", و"هدى الشعراوي", و"سهير القلماوي"... .

وفي العقد الأخير من القرن العشرين ظهر النقد النسوي بصورة جدية مع ناقدات كثيرات منهن على سبيل المثال: يمنى العيد في مقالها " مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي", واعتدال عثماني في مقالها "التراث المكبوت في أدب المرأة", وأخريات كثيرات.

لكن إذا كان النقد النسوي استطاع أن يسوِّق ويسوِّغ لنفسه الدخول إلى دائرة الاهتمام الأدبي فإن عدته المصطلحية بقيت مستمدة من المجال السياسي وعلم الاجتماع أكثر من انتمائها إلى دائرة الأدب, كما أننا لسنا بصدد منهج نقدي يخضع لمنطق علمي متماسك,

[1] جميل حمداوي, النقد الثقافي بين المطرقة والسندان, ص127.

[2] ديفيد كارتر, النظرية الأدبية, تر: باسل المسالمة, دار التكوين, دمشق, سوريا, ط1, 2010, ص128.

ولكننا أمام تيارات فكرية تنتصر للمرأة بعد أن حرمت من حقوقها دهرا طويلا, كما أن هذا المنهج يغالي في المقاطعة(مقاطعة الرجال) والمغالبة والانغماس في قضايا تخالف وتعاكس النواميس الإنسانية ويتهم المخالف بمعاداة المرأة, والنقد النسوي هو نقد إيديولوجي بامتياز لأنه يحل الصراع بين الجنسين محل الصراع الطبقي.

د/ المادية الثقافية:

تعرف المادية الثقافية بأنها القراءة الماركسية للآداب والفنون والظواهر الثقافية«ويعني هذا المصطلح قراءة الأدب والثقافة الشعبية في ضوء المادية التاريخية القائمة على ما هو ثقافي واجتماعي وسياسي وإيديولوجي»[1]. يعني هذا أنه مهما حاولنا فهم النص من داخله أو الجانب التاريخي للمبدع فهو غير كاف فلا بد من العودة إلى الأبعاد المادية والإنتاجية لفهم الوقائع التاريخية والدلالات النصية.

فالمادية الثقافية هي منهج للتعامل مع الأدب بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات وارتبط به مفكرون ونقاد من المحسوبين على اليسار الأمريكي وفي مقدمتهم "رايموند وليامز"وقد عرَّف "تيري إيغلتون" المادية الثقافية كما تصورها وليامز على أنها:« شكل من أشكال التحليل الذي يدرس الثقافة, ليس كمجموعة من الآثار الفنية الباقية والمعزولة فحسب, بل أيضًا كتشكيل مادي حيث تكون كاملة مع جمهورها الخاص المحدد تاريخيا من خلال الأشكال الفكرية وإلى ذلك, وبالنسبة لإيغلتون, تشكل المادية الثقافية أيضا نوعا من الجسر الذي يربط بين الماركسية و" ما بعد الحداثة"»[2].

وقد سعت المادية الثقافية كالتاريخانية الجديدة من قبل إلى ضم الأعمال التي تتناول ثقافات الفئات التابعة و المهمشة مثل أطفال المدارس والتلفزيون والموسيقى والرواية الشعبية, والتمييز العنصري واللوني, والصراع الطبقي والاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري, دون

[1] جميل حمداوي, النقد الثقافي بين المطرقة والسندان ,ص 210.

[2] ديفيد كارتر, النظرية الأدبية, ص 150.

أن تهمل هذه النظرية مواضيع ما بعد الاستعمار, كثنائية الأنا والآخر, وإشكالية الشرق والغرب والصراع الحضاري, والاستشراق, والخطاب الاستعماري, ودراسة الثقافة الراقية والثقافة الشعبية وتقويض المقولات الغربية المركزية. «كما أن المادية الثقافية أكدت على ممارسة ما يسمى بالقراءة المقاومة أي قراءة النصوص الأدبية والنقدية في مواجهة التيار الغالب من أجل الكشف عن تناقضاتها, أو ما يتم استبعاده منها وتسعى كذلك للتأكيد على الطرائق التي تتكاثر بها المعاني والقيم الرجعية, وفضلا عن القراءة المقاومة تتبنى المادية الثقافية في معالجتها للنصوص الأدبية والثقافية مفهوما آخر يدعى الانشقاق وهذا المصطلح الذي فضله "آلان سنفيلد" في كتابه: «(خطوط التصدع:المادية الثقافية والتوجهات السياسية للقراء المتمردة) على التقويض... »[1], ومفهوم الانشقاق هو مصطلح تطرحه المادية الثقافية مقابل مصطلح الاحتواء الذي تطرحه التاريخانية الجديدة, وكلاهما مفهومان سياسيان ويعني الأول الخروج من أبنية السلطة والتصدي ومحاربة مزاعم السلطة المهيمنة, أما الثاني فيعني احتواء و تدجين لبعض أنواع المعارضة ودمجها في أبنيتها.

تتأسس المادية الثقافية على قراءة الظواهر الثقافية والأدبية في ضوء النظرية الماركسية القائمة على المادية التاريخية, أي أن قراءتها لهذه الظواهر هي قراءة سياقية فتهمل بذلك البنيات النصّية الداخلية وتتجاوز بعدها الأبعاد الفنية والجمالية, والبلاغية. فمنهجيتها هي ذات مرجعية إيديولوجية قوامها البحث عن ما هو سياسي وتاريخي وطبقي, على حساب ما هو فني وجمالي, فيتحول النص بعد ذلك إلى وثيقة تاريخية إيديولوجية.

هـ/ النظرية ما بعد الاستعمارية:

ما بعد الاستعمار هي مقولة سياسية نفذت إلى مجالات عديدة وأهمها المجال الأدبي والنقدي, وهي تستحضر ثنائية الشرق والغرب في إطار صراع عسكري و حضاري و قيمي

[1] ينظر: جون دراكاكيس, موسوعة كمبردج للنقد الأدبي, ص91.

وثقافي وعلمي, و تبحث في تحديد أنماط التفكير عن الشرق و الغرب , وظهرت هذه النظرية بعد أن سيطرت البنيوية على الحقل الثقافي الغربي,و أصبح الغرب هو المركز والمصدر للمعرفة والنظريات والمناهج العلمية مقابل الدول المستعمرة التي تشكل المحيط التابع له, أي عندما هيمنت الميثولوجيا البيضاء على الفكر العالمي. ونظرية ما بعد الاستعمار تعمل على تعرية الثقافة المركزية الغربية, وفضح إيديولوجياتها وتقويض مقولاتها المركزية وقد تبنى هذه النظرية مبدعين ومفكرين غالبا ما ينتمون إلى الشعوب المستعمرة وخاصة شعوب آسيا وإفريقيا.

ويعرف سعد البازعي وميجان الرويلي مصطلحي الخطاب الاستعماري والنظرية"ما بعد الاستعمار" قائلين:« يشير هذان المصطلحان اللذان يكملان بعضهما بعضا إلى حقل من التحليل ليس جديدا بحد ذاته, ولكن معالمه النظرية والمنهجية لم تتضح في الغرب إلا مؤخرًا مع تكثيف الاهتمام به, وازدياد الدراسات حوله, يشير المصطلح الأول إلى تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجيهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب, على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح خطاب. أما المصطلح الثاني "النظرية ما بعد الاستعمارية" فيشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى, وأن مرحلة من الهيمنة – تسمى أحيانا المرحلة الإمبريالية أو الكولونيالية– – كما عربها بعضهم– قد خلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين, ولذا فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة فيما يتصل بقراءة التاريخ, وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر, فبينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي, وبالتالي انتهاء الخطاب المتصل به, وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية وهي مرحلة ما بعد الاستعمار, يرى بعضهم الآخر أن الخطاب الاستعماري ما يزال

قائما وأن فرضية "المابعدية" لا مبرر لها»[1], وعليه فنظرية "ما بعد الاستعمار" وقد عملت على تعرية الخطاب الاستعماري وحمولته الثقافية والمعرفية, في مقابل إبراز الثقافة المحلية والقومية المهمشة ومحاولة كشفها بآليات وأدوات استعملها الخطاب الاستعماري نفسه, زيادة عن البحث في الآثار التي تركها التعليم الاستعماري والعلم والتكنولوجيا الاستعمارية في مجتمعات "ما بعد الاستعمار" وكيف أثرت على ثقافة المستعمرات وهويتها والبحث في أشكال الهوية بعد رحيل المستعمر, وما ركزت عليه الصياغات الغربية لما بعد الاستعمار على فكرة التهجين أكثر مما تركز على الوقائع الفعلية .

ومن الرواد الذين كان لهم باع طويل ومثلوا نظرية"ما بعد الاستعمار" سواء كانوا ينتمون إلى الغرب أم ينتمون إلى العالم الثالث نذكر منهم الكاتب الفلسطيني "إدوارد سعيد" والذي ألف كتابا بعنوان" الاستشراق" استعرض فيه تاريخ الاستشراق الغربي ومراحل تطوره, حيث يتعامل إدوارد سعيد مع الاستشراق كخطاب للتحليل من خلال تعريفه للشرق وتحديد مدلولاته الجغرافية والحضارية, وكذا تعريفه في ضوء المفاهيم اللغوية والعلمية والأكاديمية والتاريخية والمادية. معتمدا في ذلك على نظريات"إنطونيو غرامشي" و "ميشال فوكو", وكذلك على منهجية تفكيكية قائمة على دراسة الثقافات, والأفكار, والتواريخ لتثبت أن العلاقة بين الشرق والغرب قائمة على الإخضاع و الهيمنة المعقدة والمتشابكة ومن ثم يقول إدوارد سعيد:« ينبغي على المرء أن لا يفترض أبدا بأن بنية الاستشراق ليست سوى بنية من الأكاذيب أو الأساطير التي ستذهب أدراج الرياح إذا كان للحقيقة المتعلقة بها أن تتجلى. وأنا نفسي أؤمن بأن الاستشراق أكثر قيمة بشكل خاص كعلامة على القوة الأوروبية الأطلسية بإزاء الشرق منه كخطاب حقيقي عن الشرق, على أي حال, إن ما علينا أن

[1] سعد البازعي, ميجان الرويلي, دليل الناقد الأدبي, ص158.

نحترمه ونحاول أن ندركه هو القوة المتلاحمة للخطاب الإستشراقي, وعلاقاته الوثيقة بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية المعزز, وقدرته المهيمنة على البقاء»[1].

يعترف إدوارد سعيد بتفوق الغرب على الشرق و الاستشراق يمثل نوعا من التسلط والهيمنة الثقافية, مستندا في ذلك إلى رؤية ثقافية سياسية. كما تطرح هذه الدراسة بالنسبة له:« خطوة لا نحو فهم السياسة الغربية والعالم الغربي في هذه السياسة بل نحو قوة الخطاب الثقافي الغربي, وهي قوة كثيرا جدا ما تفهم خطأ على أنها زخرفية فقط, أو منتمية إلى البنية الفوقية, إن أملي أن أوضح البنية المتينة الصلبة للسيطرة الثقافية والأخطار والإغراءات الكامنة في استخدام هذه البنية, خصوصا بالنسبة للشعوب المستعمرة سابقا, عليهم أو على الآخرين»[2].

فإدوارد سعيد ينبه إلى جملة الأخطار التي تتركها السيطرة الثقافية وخطورتها على العالم المستعمر باسم الإغراءات الكامنة تحت عباءة الصفات الرشيدة للحضارة الغربية.

أما الباحث الهندي"هومي بابا" فهو يبحث في المساحات المشتركة والمتقاطعة والمتشكلة على حواف التَّماس بين الحضارات, ويرى أن المستعمِر والمستعمَر كيانين لا يمكن الفصل بينهما فهو ينظر إلى أن كليهما هو امتداد للآخر, ويرى كذلك أن هناك تواجها وتبادلا متواصلين يشكلان الهوية الثقافية في فضاء هجين هذا الاختلاف هو الآخر يفضي إلى إنتاج معارف جديدة, أي أن النظرية ما بعد الكولونيالية لا يمكنها الاستغناء عن بنى المعرفة الغربية, ويرى "هومي بابا" بأن «التفاعل بين المستعمِر والمستعمَر يؤدي ليس إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد السلطة الاستعمارية فحسب, بل تهدد أيضا في محاكاتها بزعزعة استقرارها, وهذا ممكن لأنَّ هوية المستعمَر في حد ذاتها غير مستقرة, إذ توجد في وضع معزول ومغترب, كما توجد هوية المستعمر بحكم اختلافها, فهي تتجسد فقط

[1] إدوارد سعيد, الإستشراق, تر: كمال أبو ديب, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, لبنان, ط1, 2005, ص41.

[2] المرجع نفسه, ص57.

في الاتصال المباشر مع المستعمِر, وقبل ذلك فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الاستشراق كما عرفها سعيد »[1].

كما اهتمت "جاياتاري سبيفاك" بالدفاع عن المرأة الشرقية مستندة في ذلك إلى منهجية تحليلية نسوية ماركسية ثقافية خاصة في مقالها "هل يمكن للتابع أن يتحدث؟" عالجت فيه قضية الإناث التابعات في المجتمع الهندي.

كما ركَّز كل من "عبد الوهاب المسيري" و" حسن حنفي" من الوطن العربي على تقويض المقولات المركزية عند الغرب وفك عقدة النقص أمام الآخر الغربي والقضاء على داء العظمة بتحويله من ذات دارسة إلى ذات مدروسة.

ومن الكتاب الغربيين الذين ارتبطوا بنظرية ما بعد الاستعمار" فرانز فانون" خاصة في كتابه" معذَّبو الأرض".حيث يفضح طبيعة الاستعمار ويكشف نواياه المصلحية وطرق الهيمنة والتسلط. معتبرا إياه مصدرا للعنف والإرهاب مما يولد ردة فعل مضادة ومقاومة من قبل الشعوب المستضعفة كالحركة الزنجية التي يتزعمها كتاب إفريقيا مثل الشاعر "ليوبولد سيدار سنيغور"و " إيمى سيزر"و" كوام نيكروما" والشاعر" محمد الفيتوري"...

كما يمكن الحديث عن الباحث الإنكليزي" روبرت يونغ" في كتابه" ميثولجيات بيضاء: كتابة التاريخ والغرب" عمل فيه على تفكيك الفكر الماركسي الغربي وانتقد هذا الخطاب واعتبره مطيَّة لاحتلال بريطانيا للهند, حيث قال ماركس بأن دخول بريطانيا الهند هو ظاهرة إيجابية لإدخال الهند في سياق التحضر والتمدن.

إذًا قامت نظرية" ما بعد الاستعمار" على عُدة منهجية استطاعت أن تجابه بها هيمنة ودعاوى الاستشراق والتمركز وفضح النوايا الاستعمارية كفهم ثنائية الشرق والغرب والعلاقة القائمة بينهما ومواجهة سياسة التدجين والاستعلاء وتفكيك المقولات المركزية للغرب المستعمِر القائمة على الغطرسة والاصطفاء اللوني والعرقي كما كان للتشبث بالهوية الوطنية

[1] ديفيد كارتر, النظرية الأدبية, ص 127- 128.

والقومية ورفض الذوبان عاملا قويًّا لخلق هوية كبرى جامعة وفهم العلاقة التفاعلية بين الأنا والغير هل هي علاقة قائمة على التوافق والندِّية أم على الصراع والعدوان فكان المنتمون إلى نظرية " ما بعد الاستعمار" يدعون إلى علم الاستغراب مقابل علم الاستشراق وذلك على طريق المقاومة المادية والثقافية, كما عمل هؤلاء المنتمون على توجيه نقد ذاتي لأنفسهم وإلى الهوة الموجودة بين القول والفعل وحالة الانفصام الحضاري والواقع المزري الذي سببه بالدرجة الأولى غربة هؤلاء في المنفى, ودافعوا عن التعددية الثقافية ورفضوا الصوت الواحد والتمركز الثقافي ونادوا بالانفتاح عبر آليات التواصل والتفاعل الثقافي.

وخلاصة القول أن نظرية" ما بعد الاستعمار" هي نظرية تبناها كتاب ومفكرون من العالم الثالث لمجابهة التمركز الغربي, وتقويض المقولات الفكرية المركزية التي يعتبرها منصَّة ينطلق منها لممارسة شتى أنواع الهيمنة والسيطرة تقويضا و تشتيتا بعدة منهجية متنوعة: ثقافية, وسياسية, تفكيكية , وتاريخية... لكن شساعة البون بين ما هو نظري وما هو واقعي حال دون حصول المأمول مما جعل هذه النظرية تنطوي على مجموعة من المفارقات والتناقضات, كما أن هذه النظرية خليط من المناهج كان حائلا دون بلوغ وتحقيق الأهداف المرجوَّة من الدراسة.

وهذا ما حاول النقد الثقافي الكشف عنه لاسيما تركيزه على مقولتي (المركز/الهامش).

5/مقولات النقد الثقافي:

5-أ/مفهوم النسق الثقافي:

ورد في قاموس المحيط:«النسق, نسق الكلام عطف بعضه على بعض, والنسق,ما جاء من الكلام على نظام واحد... و ناسق ما بينهما ما تبع, وتناسقت الأشياء,و انتسقت,و تنسَّقت بعضها على بعض»[1], فالنسق هو النظام.

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي, القاموس المحيط, الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ط8, 2005,ص92.

ويعرف "عبد الله الغذامي" النسق بقوله:«يجرى استخدام كلمة النسق كثيرا في الخطاب العام والخاص, وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها, وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد, كما تعريف المعجم الوسيط, وقد تأتي مرادفة لمعنى البنية (structure), أو معنى النظام (système), حسب مصطلح دي سوسير (....) ومن ثم فإنه يكتسب قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة»[1].

فمفهومه يتحدد عبر مجموعة من الخصائص, التي حددها فيما يلي:

1 -«يتحدد النسق عبر وظيفته, وليس عبر وجوده المجرد و الوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد و مقيد, وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ,ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر»[2], فالوظيفة هي من تحدد الماهية, وسمة التعارض والتناقض هي التي تحكم الطبيعة النسقية.

2 - «هذا يقتضي إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي صفتها قراءة خاصة, قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي, أي أنها حالة ثقافية,والنص هنا ليس فحسب نصًا أدبيا وجماليا, ولكنه أيضا حالة ثقافية»[3], فالنصوص الأدبية هي حالات ثقافية تقرأ وفق نظرية الأنساق الثقافية.

3 - «النسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف, ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب مؤلفتها الثقافة, ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء»[4].

فأهم خاصية في النسق هي الإضمار فالنسق يلعب لعبة الإخفاء.

---

[1] عبد الله الغذامي, النقد الثقافي, ص77.

[2] المرجع نفسه,ص77.

[3] المرجع نفسه, ص78.

[4] المرجع نفسه,ص79.

4 – كما أن النسق ذو«طبيعة سردية, يتحرك في حبكة متقنة ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما, ويستخدم أقنعة كثيرة– كما ذكرنا– قناع الجمالية اللغوية»[1]. وذلك لما للسرد من خصائص وتقنيات تعمل على جعل النسق الثقافي يتوارى تحت الجماليات الأدبية.

5 – هذه الأنساق الثقافية هي «أنساق تاريخية أزلية و راسخة ولها الغلبة دائما وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق»[2], فكلما كان النص يتمتع بإقبال جماهيري , فذلك لاحتوائه على أنساق ثقافية كثيرة.

هذا هو مفهوم النسق الثقافي الذي صاغه الغذامي , متوجا به مشروعا نقديا جديدا .

5– ب /مفهوم التمثيل:

يعد هذا المصطلح من أهم المصطلحات , وأكثرها جاذبية في ميدان النقد الثقافي, وهو في الأصل مستمد من ميدان السياسة وهو«وظيفة الممثلين (représentatives) (القرن السادس عشر) الذين يفهمون بمعنى من يتحدثون بالنيابة, وقد يكون معنى تمثيل شخصية معينة من لدن ممثل وهو المعنى الذي يعود تاريخه إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر أقرب إلى هذا المعنى من المعنى الرمزي, يقوم المحامون بتمثيل موكليهم, وفي الديمقراطيات البرلمانية يتخذ النواب أو الممثلون قرارات نيابة عن السكان الذين يمثلونهم, وبهذا المعنى تقابل الديمقراطية التمثيلية ديمقراطية المشاركة»[3]. يفهم من هذا القول أن التمثيل هو الوظيفة التي يقوم بها شخص منتخب نيابة عن مجموعة من الأشخاص أو شخص واحد يحمل صوته إلى المسؤولين في الدولة.

---

[1] عبد الله الغذامي, النقد الثقافي, ص79.

[2] المرجع نفسه, ص79.

[3] طوني بنيت,غروسبيرغ لورونس, موريس ميغان, مفاتيح اصطلاحية جديدة, معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع, تر: سعد الغانمي, المنظمة العربية للترجمة, بيروت, لبنان, ط 1, 2010, ص213.

والتمثيل«يتم بواسطة أدوات متعددة, لعل في طليعتها اللغة, فباللغة يلجأ المبدع إلى تمثيل المشاعر والأحاسيس والرؤى التي تعتمل في كيانه فيحققها تمثيلا, مستفيدا في ذلك مما توفرها المخيلة باعتبارها خزانا رمزيا هائلا , إن هذا الموضوع الممثل ليس مجردا من أي قيمة جمالية إلاَّ أن يتم تخطيبه»[1].

فاللغة هي تمثيل لمشاعر وأحاسيس المبدع داخل نمط تواصلي يأخذ شكلا معينا (قصة, رواية, شعر).

غير أنه «إذا كانت عملية التمثيل وسيلة فنية لالتقاط أنغام الواقع وأصدائه, فإنه لا يجوز النظر إلى الموضوع الممثل باعتباره مماثلا للواقع, أو بديلا عنه, ذلك أن معرفتنا بالواقع تتسم بكونها غير مكتملة, وكل ما يتحصل لدينا لا يعدوا أن يكون تمثيلا نسبيا, لا يخلو من التأثيرات الذاتية»[2], فالتمثيل هنا يحاول تجاوز الواقع, وتعديل منظور الأشياء الواقعية, إلا أن المبدع لا يستطيع أن يتجاوز ذاتيته أثناء عملية التمثيل, وأن يطابق الواقع.

فإذا أردنا تمثيل شخص غائب, فإن هذا التمثيل «يكتسب قوته من مساحة الحرية الكبيرة التي يتمتع بها, وذلك حين يكون هذا الآخر موضوع التمثيل, صامتا أو عاجزا عن النطق وتمثيل ذاته»[3], فالتمثيل يشترط مساحة من الحرية , حتى يعبر عن ما يريد.

وإذا كانت«المعرفة المتحصلة عبر التمثيل مثقلة بالذاتية, موافقة في ذلك لبنية جوهرية من بنى الذاكرة, وهي البنية الاختزالية الانتقائية, ترتب على ذلك أن لا يكون في التمثيل مجال للحديث عن أمانة, في إدراك كل ما له صلة بالموضوع الممثل حتى وإن كان الكاتب يصدر عن رغبة عميقة في ذلك»[4].

---

[1] إدريس الخضراوي, الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار,رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2012, ص54.

[2] المرجع نفسه, ص57.

[3] ناذر كاظم, تمثيلات الآخر, صورة السود في المتخيل العربي الوسيط, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1, 2004,ص165.

[4] إدريس الخضراوي, الرواية العربية, وأسئلة ما بعد الاستعمار, ص56.

فهو يجانب الحقيقة, لكونه يعتمد على التمثيل بدرجة كبيرة.

ويعتبر الأدب بمثابة الأرضية الخصبة لبروز ظاهرة التمثيل بقوة, لكون الأدب أنسب الوسائل لتمرير مختلف أنماط التمثيل سواء المتعلقة بالمظاهر الجمالية, أو غير ذلك, والرواية على سبيل المثال – باعتبارها خزانا– تجمع كل مظاهر الحياة والثقافة والمعتقد ,وذلك باعتمادها السرد, فهو «يقوم بتركيب المادة التخيلية ,وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية و الوقائعية, بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها, فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيرا من مكوناتها»[1].

فالأدب هو تمثيل لمختلف مظاهر كينونة الإنسان.

ب–1 / التمثيل السردي:

احتل السرد مكانة بارزة في الفكر النقدي المعاصر، وذلك لكونه أداة لتمثيل مختلف المظاهر الحياتية فـ «لا يخلو خطاب من الخطابات الإبداعية عامة، والروائية خاصة من تمثيل للذات أو للآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة عن نفسها وعن الآخر»[2] وهذا راجع إلى الطبيعة التقنية للسرد في جعله الأمور تُقدم وفق وجهات نظر مختلفة.

كما يعتبر السرد «وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة, وتوزيعها في ثنايا النص الروائي»[3].

و من هنا وجدنا التمثيل السردي ينقل الوقائع المختلفة ومختلف مظاهر حياة الفرد, في قالب جميل وحبكة متقنة.

---

[1] عبد الله ابراهيم, الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية, مجلة علامات, النادي الأدبي و الثقافي جدة, المملكة العربية السعودية ,ع23, سبتمبر 1997, ص03.

[2] هجيرة بوسكين، تمثيلات الأنا والآخر في رواية المرفوضون لإبراهيم سعدي، مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر, ع2012,13 ,ص93.

[3] عبد الله ابراهيم, السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة, مجلة علامات, ع16, ص03.

و السرد « له القدرة على التورط الجريء في أشد القضايا إثارة وحساسية وكل ذلك يتم على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع هو مجرد رواية».[1]

و التمثيل السردي «يعد من المفاصل الأساسية التي يقوم عليها بناء الحبكات في السرد الروائي, ذلك أن كل تمثيل سردي لا بد أن يستند إلى ثلاث ركائز ودعامات أساسية: أولا- الحوادث التي تنتجها الشخصيات انطلاقا من الوظائف والأدوار المسنودة إليها. ثانيا- الأزمنة المتعلقة بالقصة المروية.ثالثا- الفضاءات التي تتحرك فيه المحافل السردية وتتبادل الأدوار»[2].

و التمثيل السردي يتخذ قوة وجاذبية من قدرته على تمثيل الثقافة بشكل خاص و«لأن الرواية تتخذ من تقنيات السرد الوعاء العام الذي يُختَزل فيه مجموعة من الظواهر والحقول المعرفية، فإنها تتميز – بوصفها جنسا أدبيا يمتزج فيه الخيالي بالواقعي و المجرد بالحسي، والخصوصي بالكوني، والرمزي بالمادي- بأثرها الكبير على مختلف الأجناس الأدبية التي تتحقق من حولها،وفي المجتمعات التي تستوحي منها موادها التخييلية»[3].

ويتحقق التمثيل السردي «باللغة بما هي كلمات منتظمة في جمل تتخذ تفويضا محل شيء آخر، لتمثيل واقع آخر، حيث تصبح الكلمات مجردة و تمثيلية للأشياء»[4]، وهذه الكلمات« قد تحولت إلى خطاب، تظل مشروطة بسياق إنتاجها وتلقيها... والكاتب يحتمي أيضا بالمخيلة من أجل إعطاء موضوعه الكثافة الدلالية والرمزية التي يتطلبها»[5].

---

[1] عبد الله ابراهيم, السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة, ص 4.

[2] إدريس الخضراوي, السرد موضوعا للدراسات الثقافية, مجلة تبيُّن,المركز العربي للدراسات السياسية, المغرب,ع7,شتاء 2014, ص115.

[3] المرجع نفسه, ص 31.

[4] المرجع نفسه, ص 116.

[5] المرجع نفسه, ص116.

والسرد في وظيفته التمثيلية« يركب ويعيد تركيب ويخلق ويعيد تخليق سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد، فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي منشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة لهم، والتعدد يأخذ مظاهر كثيرة»[1]، وهذه المظاهر هي الممثلة سرديا داخل الخطاب الروائي، فنجد كيف للشخصية المرجعية أن تمثل سرديا وفق تصورات تخييلية مجانبة للواقع ولها في نفس الوقت أبعاد ورموز دالة.

وقد أخذ التمثيل السردي يزدهر بفعل جهود مجموعة من الدارسين للمركزية الغربية، فإدوار سعيد في حديثه عن الرواية الغربية، يرى أن هذه الرواية كرست فكرة التمثيل السردي عن نزعة التمركز الغربي فـ «الرواية الأوروبية كما نعرفها اليوم ما كانت ستوجد في غياب الإمبراطورية وبالفعل فإننا إذا درسنا البواعث التي سببت نشوءها، فسنرى الالتقاء – البعيد تماما عن أن يكون عرضيا– بين أنساق السلطة السردية المشكلة للرواية من جهة، وبين تشخيص عقائدي معقد يتبطن النزوع نحو الإمبريالية من جهة أخرى »[2].

والرواية بواسطة التمثيل قدمت لنا صورا عن عالم الاستعمار، ونظرته إلى الآخر.

ويكتسب السرد « أهميته الفردية في تمثيله للآخر الذي يقع خارج حدود الذات ثقافيا وجغرافيا»[3], فلولا التمثيل السردي لما عرفنا ثقافات الآخرين.

ولعل أهم صور التمثيلات السردية، هي ما قدمه المستشرقون عن الشرق« فلقد كان الشرق شبه اختراع أوروبي، وكان منذ الزمن الغابر مكانا للرومانسي، أي قصص الحب

[1] عبد الله إبراهيم, الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية، ص 3.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص138.

[3] نادر كاظم، تمثيلات الآخر،ص306.

والمغامرات، والكائنات الغريبة والذكريات والمشاهد التي لا تنسى، والخبرات الفريدة الرائعة»[1].

وهذا التصور قد مُثِّل في السرديات الأوروبية، بكل ما يحتوي من حقائق أو تزييف لهذه الحقائق.

وقدرة السرد على التمثيل تتجلى في كون السرد يتحرر من«الضوابط الصارمة التي تكبل حركته وتنقص فاعليته، فهو فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيث ما كان»[2], فبفضله عرفنا ثقافات متعددة ورأينا عوالم متخيلة, رسمناها في أذهاننا صورة عن الآخر, وعن الذات, عن الهوية, عن المقاومة, وغيرها من مختلف الظواهر الثقافية والحياتية.

ب-2/التمثيل الثقافي:

نعتبر علاقة السرد بالتمثيل الثقافي أهم القضايا التي يتناولها النقد الثقافي ، ويعرف عبد الله إبراهيم التمثيل بقوله:«إنه الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات على وفق أنساق متصلة بشروط النوع الأدبي ومقتضيات الخصائص النصية، وليس امتثالا لحقيقة المرجع، فالمرجع مجموعة أنساق ثقافية محملة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما»[3]. وبهذا يكون التمثيل خاضعا لشروط النص الإبداعي ويتحقق عن طريق قوة التخييل.

وقد انتقل التمثيل السردي إلى تمثيل أهم وأشمل,إلى التمثيل الثقافي:«ويمكن القول إن التمثيل لم يأخذ من قبل صفة الثقافي إلا بعد أن صار النص ظاهرة ثقافية، تجاوزت حدود

---

[1] إدوارد سعيد،الاستشراق، تر:محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 43.

[2] منير مهادي, المخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم، ضمن كتاب: فلسفة السرد، منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2014, ص346 .

[3] عبد الله إبراهيم, السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري، إعادة تغيير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص8.

اللغة والإبداع، بل أصبح مظهرا فيه مختلف الأنساق الثقافية، من دينية واجتماعية وفكرية... وغيرها، وكان هذا خاصة بعد أن انتهى "فان ديك" إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجا لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي, فالسياق المعرفي, ثم السياق الاجتماعي النفسي وأخيرا السياق الثقافي وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي, تبدأ بالنص كفعل لغوي ،ثم بعملية فهمه وتأثيره، وأخيرا تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية »[1].

أي بعد أن صار النص ثقافيا كان لازما على التمثيل أن يصبح ثقافيا هو الآخر، ويطوِّر إمكاناته وخصائصه ولا يتحدد بسطح النص السردي، إنما يتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل متنوعة و ذات مستويات متنوعة للعوالم والمرجعيات الثقافية.

«فالتمثيل الثقافي يمكِّننا من الاقتراب من العلاقة المكتسبة من الواقع الملموس الذي تستمد منه الرواية و الآثار والعواطف والأنساق، وما يؤول إليه من صور ودلالات ورموز لا يمكنها أن تحل محله أو تفي بجميع أبعاده، لذلك نُلفِي الرواية في تحقيقاتها المعاصرة تنأى عن الإدعاء بإمكانية تمثيل واقع يوجد خارجها ولا حتى التعبير عن تجربة داخلية كما لو أنها المرآة التي تكشف لنا طول الطريق»[2].

تحاول الرواية المعاصرة عن طريق التمثيل الثقافي إلى تمثيل الواقع ولكن ليس بصورة مطابقة له ولا ناسخة لأبعاده, وإنما لإضافة بعض العناصر الجمالية المستمدة من قوة المخيلة.

وهذا الحضور القوي للتمثيل الثقافي قد« أصبح كثيفا داخل مرجعيات ثقافية متنوعة حيث أصبحت الأحداث قائمة على مبدأ الاحتمال وليس اليقين وتداخلت العلاقة بين الشخوص وبين الأنواع الأدبية الحديثة(الرواية) التي استطاعت في فترة وجيزة أن تحقق

[1] عبد الله إبراهيم, السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري, ص 63.

[2] إدريس الخضراوي, الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار, ص18.

حضورا فاعلا ومؤثرا جدا على مختلف الأصعدة خاصة في علاقتها بالتمثيل الثقافي، فهي تملك قدرة تمثيلية كبيرة للسياقات الثقافية التي نشأت فيها، كما أنها تعيد صياغة تلك السياقات مما يعطيها دورا هاما في الزمن الحديث»[1]. إذا كان التمثيل الثقافي سابقا كان قائما على محاولة مطابقة الواقع أصبح الآن يقوم على مبدأ الاحتمال، ولأن الرواية تمثل خطاب العصر فقد ساد فيها التمثيل الثقافي بجميع أشكاله (تمثيل المثقف، السلطة، الهيمنة، المقاومة...).

ولما أصبح التمثيل يسعى لاكتساح أكبر قدر من تمثيل الظواهر الثقافية، فأصبح «يستثمر في العديد من الأبحاث والتحليلات الثقافية خاصة تلك التي تتركز حول السرد بشكل عام، والسرد الروائي بشكل خاص»[2], وذلك لكون الرواية من أكبر النصوص الثقافية في الخطابات الأدبية.

فالتمثيل الثقافي« يُموضِعُنا في القلب من المقصدية التي يتغياها المبدع، وفي صلب الموقع الذي يتحدث منه سواء باسمه أم باسم الجماعة التي ينتمي إليها، فقد عنيت به الدراسات بشكل عام»[3] .

ولأن التمثيل يكتسب قوة كبيرة، فإن هذه القوة تعتمد على بعض السياقات التاريخية والاجتماعية التي ينتج بها صورة معينة عن الموضوع الممثل.

ويدور التمثيل غالبا في النصوص الإبداعية حول تمثيل الآخرين فأغلب« الثقافات إنما تلجأ إلى تمثيل الآخرين لتؤكد وتثبت أنها صاحبة القوة، والقادرة على الهيمنة على الآخرين، وعلى هذا يكون التمثيل إذن مؤشر على ما تتمتع به ثقافة من الثقافات من قوة

[1] منير مهادي، المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم، ص 352.

[2] إدريس الخضراوي، الرواية العربية، وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص 26.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

وغلبة ومقدرة على الهيمنة»[1]. وهذا بالفعل ما حاولت المرويات الأوروبية تكريسه على الشعوب التي قامت باحتلالها.

والثقافة حينما تسعى لاكتساح ثقافة أخرى«تكون قادرة على التمثيل حين تملك القوة، ووسائل فرض الهيمنة، ويكون لسان حال هذه الثقافة هو: نحن نسيطر لأننا نملك القوة (الصناعية، والتقنية، والعسكرية، والأخلاقية)، وهم لا يملكونها، ولذلك فهم ليسوا مسيطرين، إنهم دونيون ونحن فوقيون»[2].

فكلما كان نسق القوة غالبا، كلما كان التمثيل قادرا على بسط سيطرته.

وقد ذهب إدوارد سعيد إلى اعتبار الاستشراق تمثيل مؤطر من حيث هو«نظام من التمثيلات مؤطرة بطقم كامل من القوى التي قادت الشرق إلى مجال المعرفة الغربية، والوعي الغربي، وفي مرحلة تالية الإمبراطورية الغربية»[3].

وهذه التمثيلات هي نتيجة للوضع الذي آل إليه المجتمع الغربي بتطوره التكنولوجي والمعرفي.

وتتجلى مقدرة التمثيل الثقافي في النصوص الإبداعية، انطلاقا من كون«النص الأدبي فضاء خاص تتحرك في حيزه قوى عديدة، فإن الناقد مطالب بأن يتفطن لهذه القوى، لا باعتبارها من نتاج الخيال وإنما بوصفها مشروطة بسياق ثقافي يؤطر كتابه ذلك النص ويمنحها طابع العلامة التي يمتد مفعولها إلى خارج النص»[4].

فالتمثيل الثقافي داخل أي نص، أو مجموعة من النصوص، إنما له مرجع أو سياق خارجي يعتمد عليه، في فرض نسق ثقافي معين.

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 41.

[2] المرجع نفسه, ص 42.

[3] إدوارد سعيد، الاستشراق، ص 214.

[4] إدريس الخضراوي, السرد موضوعا للدراسات الثقافية، ص 118.

ويكتسب التمثيل الثقافي أهميته من خلال«الفهم الكبير لمختلف التمثيلات الوهمية والصور الإقصائية التي يشكلها التمثيل السردي»[1], فبالإضافة إلى المرجع الخارجي الذي يعتمده التمثيل الثقافي، فإن المخيلة الخاصة، وزاوية الرؤية لدى المؤلف تلعب دورا بارزا في إضفاء جمالية أدبية على ما هو ممثل ثقافيا داخل أي نص.

[1] منير مهادي, المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم، ص 355.

الفصـــــــل الثانـي

✓الفصل الثاني: التمثيلات الثقافية في رواية "الأعظم".

1/ ملخص الرواية.

2/ رواية الأعظم- قراءة في ضوء النقد الثقافي-.

3/ التمثيلات الثقافية في رواية "الأعظم".

أ- تمثيلات الهيمنة.

ب- تمثيلات الرفض و المقاومة.

ج- تمثيلات القوة.

د- تمثيلات المثقف.

1- المثقف التقليدي.

2- المثقف المقاوم.

3- المثقف بين التقليدي والمقاوم.

هـ- تمثيلات الغيرية.

الفصل الثاني: التمثيلات الثقافية في رواية "الأعظم":

1/ ملخص الرواية:

تعتبر رواية الأعظم من بين إبداعات الروائي الجزائري إبراهيم سعدي، حيث تتناول ظاهرة الاستبداد والتسلط الذي يمارسه الحاكم على شعبه في إحدى الدول حديثة الاستقلال تدور أحداث الرواية في دولة متخيلة تسمى دولة المنارة هذه الأخيرة التي تشكلت كدولة ذات سيادة بعد حرب تحرير طويلة خاضتها مع إحدى الإمبراطوريات الاستعمارية، وبعد ما نالت استقلالها، استأثر بالحكم رجل خاض معركة الاستقلال وحول جميع السلطات إلى يده، وعزل كل الرفاق الذين خاضوا الحرب معه، وتحول بين عشية وضحاها إلى حاكم مستبد يتصرف منفردا دون اللجوء إلى المؤسسات الأخرى.

وتتماهى هذه الرواية مع ما حدث في بعض الديكتاتوريات في أمريكا اللاتينية.

تنطلق الأحداث من مرض رئيس الدولة" لزهر كلوك" ووفاته بعد صراع مع المرض، إذ لم يفلح معه المستشفى الكبير الذي شيده ووظف فيه أفضل الأطباء من مختلف دول العالم، وبعد الوفاة، يتولى ابنه "عبد الغفور" قيادة الدولة بوصفه نائبا لرئيس الدولة، وقائدا عاما للقوات المسلحة هذا الولد هو أصغر أولاد الرئيس، يجد نفسه بين طريقين، إما البقاء على نهج والده في الحكم، وبالتالي التحول إلى ديكتاتورية يقمع كل من يعارضه، أو السعي إلى الانفتاح وتغيير ما وقع إبان فترة حكم والده، وبالتالي قد تنفلت الأمور من يده، ويتعرض شخصيا للمتابعة. فيبقى مترددا لفترة زمنية ثم يقرر اختيار الحل الأول، لكنه في الوقت نفسه يحاول فك بعض الشفرات العالقة، فيتفاجأ بأن والدته على قيد الحياة، وأنها مسجونة في مقر المخابرات داخل قبو تحت الأرض.

ومع هذه الرحلة الجديدة، يقوم الكاتب الصحفي" بيتر مانيش" بإجراء تحقيق حول حياة الرجل اللغز "الأعظم"، منطلقا من مجموعة محاورات يجريها مع الرفاق القدامى للأعظم، وبعض الأشخاص الذين تولوا مسؤوليات معينة داخل الدولة؛ وهذا كله يفرض تأليف كتاب يحكي حياة وسيرة هذا الرجل.

يبدأ الصحفي رحلته من ماضي الأعظم أثناء نضاله التحريري قبل الاستقلال، فيلتقي: لمين شريف، رفيق الأعظم في الجبل، فيروي له جزءا مهما من حياة هذا الرجل أثناء فترة الثورة، ويخبره كيف كان هذا الشخص, حيث كان يشغل منصب قائد أركان الثورة, ثم يصبح هو القائد بعد استشهاد "عبد الباقي باكور"، وكيف كان الأعظم يرفض في بعض الأحيان تعليمات مجلس القيادة، ويروي له جوانب خفية من حياته مثل كونه زير نساء، مما يدفع الصحفي إلى التساؤلات حول دور الأعظم في اغتيال قائد الأركان؟.

ويروي له حياته بعد الاستقلال، وكيفية وصوله إلى الحكم، وأنه كان في بداياته الأولى شخصا عاديا، لا يدفع أي أحد إلى الشك فيه أو أنه سيصبح متسلطا، غير أنه تقع حادثة تؤثر على سير شخصيته وهي تعرضه لمحاولة اغتيال، ثم معارضة والده له، وطلاقه من زوجته الأولى، فكانت بمثابة منعطف حاسم في حياته، فقد أصبح لا يثق في أحد، وبدأ في إبعاد رفاقه عن الحكم، وأصبح يتسلط في كل القرارات، بل وصل به الحد إلى درجة التصفية الجسدية لكل الرفاق، مما دفع بعضهم إلى الهروب إلى المنفى خوفا على حياتهم. ثم يقرر بعدها الزواج من خطيبة "حمدان لاغا". مما يؤدي بهذا الأخير إلى الانتحار، وكذا يقدم على تزويج أخته لـ "عيسى بوزو" قائد المخابرات، ثم يقوم بعزله وتصفيته حتى لا يشكل خطرا عليه.

بعد هذه الأحداث تبلغ الهيمنة أوجها، فيطلب منهم إقامة نصب تذكاري له، والدعاء له في المساجد، وتعميم الحراسة المشددة عليه وإقامة مستشفى خاص يسميه:نوري زاهر "دلالة على السرمدية والديمومة والاستمرار".

ويقوم بمحاربة المثقفين، ونفي الرجال الأخيار، وتنميط الحياة الثقافية، وجعل كل الأمور تدور في فلك واحد هو فلك الأعظم، فهو كل شيء: رئيس الدولة، رئيس الحزب، القائد العام للقوات المسلحة، رائد الحركات التحريرية، المرجعية الدينية الواحدة، القطب الفكري المتميز والمتفرد، هو باختصار الصوت الواحد.

هذه الهيمنة تحرك ثورة ضد هذا الرجل، يقوم بها مجموعة من رفاق الأمس بقيادة "عيسى بوزو" حيث يطلق عليه اسم "بديا" إلا أن هذه الثورة تخفق لكونها كانت مخترقة من قبل الأعظم الذي يطور جهازا قمعيا قادرا على اختراق كل شيء، حتى مستشفى المجانين مخترق، السجون مخترقة، المساجد مخترقة، فتفشل كل المحاولات الرامية إلى التغيير.

ينتقل بعدها الصحفي إلى محاورة أحد مستشاري الرئيس "ممدوح" الذي يروي له جانبا من حياة الرجل العائلية، باعتبار المجاورة العائلية، فيخبره عن سبب طلاقه من زوجته، وعن تمرد والده ضده، حيث يسخر هذا المستشار والدته كجاسوسة من دون أن تعلم، لتقوم بنقل الأخبار عن بيت الأعظم القديم إليه.

ويخبره كذلك عن تصرفات الأعظم داخل مؤسسات الدولة، وكيف يقوم بتعيين الأشخاص في مسؤوليات معينة منتهجا في ذلك سياسة الولاء على حساب الكفاءة، وكذلك عن جهود هذا المستشار في التوسط بين الأعظم ووالده.

بعد استكمال التحقيق، يقف الكاتب أمام مجموعة من الفرضيات حول حياة هذا الرجل اللغز، فهو حسب بعض الشهادات عميل للاستعمار والدليل نجاته من عملية تصفية

قائد الأركان، كما أنه شخص نرجسي بدليل احتكاره لجميع السلطات، وإبعاده لكل من ساهم في قيادة حرب الاستقلال، مما يدفع إلى طرح بعض التساؤلات حول حقيقة الاستقلال، ذلك أن الدولة الاستعمارية تؤيد هؤلاء الأشخاص مقابل بقاء نفوذها داخل الدول، وعن حقيقة تبني الأفكار اليسارية رغم كونها تتعارض مع ما يجسده هؤلاء الحكام! وكذلك عجز المثقف المعارض عن التغيير بسبب الفشل في التكتل، والعجز عن تقديم البديل، وكيف نجحت الدولة في تطوير أساليب المقاومة الثقافية ضد المثقف المعارض!.

وتعكس كذلك حقيقة أخرى طرحتها الرواية متمثلة في كون الثوار البارزين لم يؤسسوا حياة عائلية، ولم يرزقوا بأولاد. إلا شخصية الأعظم، مما يعكس عقم الثورة، فهي وإن حققت بنجاح مكسب الاستقلال وتصفية الاستعمار عسكريا، إلا أنها لم تخلق النقلة الحضارية المرجوة، وهذا الانحراف جرى في كثير من الدول وتعكس النهاية المفتوحة للرواية ذلك الجدل القائم حول حقيقة بعض الأحداث في الثورة، فالتحقيق الصحفي لم ير النور، وهذا ما يتماهى مع فشل المثقف في المقاومة، كما يقود إلى حقيقة أخرى في كون هذا التحقيق ربما اصطنعه "عبد الغفور" لمعرفة خبايا والده، واستعماله كوسيلة مهمة في التأسيس لنظام جديد في الحكم.

2/ رواية الأعظم- قراءة في ضوء النقد الثقافي- :

تتضمن رواية الأعظم مضمرات وتمثيلات ثقافية تحيل إلى قضايا عديدة اهمها: تمثيلات الهيمنة,تمثيلات المقاومة, تمثيلات القوة, تمثيلات المثقف, تمثيلات الغيرية, وتختزل سلوكات وممارسات تشكل بدورها حالات ثقافية.

أول ما يَشُد القارئ نحو الرواية هو العنوان، باعتباره أول عتبة نصية تتراءى أمام القارئ، قبل ولوجه المتخيل الروائي، فالعنوان هو أكبر اختزال لفظي للمتن، فهو كما يقول «رولان بارت»: الاسم أمير الدوال.

يحيل لفظ الأعظم إلى العظمة، والقوة، والسلطة المتفردة، والصوت الواحد. الذي يختزل كل الأمور في رأيه ويخضع الآخرين إلى سلطته فلا يعلو صوت فوق صوته، فهو الواحد والأوحد، وهذا المدلول يمكن إسقاطه على الواقع الثقافي في بلدان العالم الثالث. فبقدرة قادر تحول مجموعة من رواد حركات التحرر إلى دكتاتوريين، ودمويين همهم الوحيد هو الخلود في السلطة ولو بأبشع السبل. وهذه الحقيقة نجدها ماثلة في دكتاتوريات أمريكا اللاتينية في الحقب الماضية. وهو ما يتناص مع كتاب: "خريف البطريرك"* لـ« غابريا ل غارسيا ماركيز».

وهذه الممارسات أنتجت أنماطًا ثقافية خاضعة، وكرست عقدا فكرية، لا تستطيع الوقوف في وجه الاستبداد، كما صنعت نخبا مثقفة تتسول للنظام ولا تملك حس المقاومة الثقافية، أضف إلى ذلك أنها أنتجت إلى هذه الرواية ضعفا اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، أكثر مما أنتجه الاستعمار.

وتدور أحداث الرواية داخل مدينة متخيلة تدعى « المنارة » التي توحي بالنور والازدهار والتمركز الثقافي والحضاري والفكري، كما تحيل إلى مكان مقدس هو مكان نزول عيسى عليه السلام من السماء لتخليصها من شرور المسيح الدجال. ومن هنا تبدو ملامح ما أرادت الرواية أن تمررها، وهو في الحقيقة نسق ثقافي يقوم على لعبة الإضمار والإخفاء مع بث إشارات موحية. فالمسيح الدجال هو الاستعمار، وكل عوائق التقدم والازدهار. وعيسى عليه السلام هو المخلص، وهو قائد الدولة: الأعظم، الذي بعثه الله ليخلص المنارة من الاستعمار، ويقودها نحو التقدم والازدهار، وهو قائد المسيرة المبجل، والذي يعمل بوحي

لذا لا يجوز مناقشته أو الخروج عليه، بل من واجب الشعب التضحية والإذعان له في سبيل تحقيق أهداف الثورة. لكن المنارة تحولت إلى كهف مظلم بفعل ممارسات الأعظم وغطرسته، فأصبحت مزرعة تسيّر بالقوة واللغة الوحيدة هي لغة السوط، حتى أصبح الحنين إلى ماضي الاستعمار هو المسيطر الأول على فكر كثير من أهل المنارة.

وبعد وفاة الأعظم ورث الحكم ابنه" عبد الغفور" نائب رئيس الدولة (المنارة). حيث يتماهى اسمه مع مرحلة جديدة من الحكم، وفترة قد تكون أكثر إشراقا وانفتاحا وبادرة لعهد جديد.

و "الغفور" هو اسم الجلالة الذي يتكئ على مدلولين فالله سبحانه يغفر لعباده، ولا يغفر كذلك، فكل يجازى بحسب عمله، كذلك: عبد الغفور فهو يحاول الانفتاح قليلا على بعض الجوانب التي تخدم تصوره.

لكن طغيان فحولة الأب (الأعظم) الفاسدة والمتسلطة بقت مكرسة وسارية داخل نفسية الابن، فهو لم يستطع الخروج على النهج الذي رسمه والده، وبالتالي فشل في إحداث مقاومة ثقافية لفكر والده.

وبالتالي فالأعظم يختزل عدة تمثيلات ثقافية متضاربة ومتصارعة يسعى كل تمثيل إلى البروز انطلاقا من الخلفية الثقافية التي يتكئ عليها ، محاولا في الوقت نفسه تكريس ثقافة معينة، والعمل على توجيهها وتقديمها كبديل وحل لجميع المشكلات.

غير أن هذه التمثيلات تكشف عن وقائع خاضعة لسلطة الواقع الثقافي، الذي أنتجته مؤسسات ثقافية معينة، سواء كانت هذه المؤسسات خاضعة لفكر معين كالاستعمار أو أنها عبارة عن تراكمات تاريخية ممتدة عبر الزمن، أنتجت في الأخير تمثيلا معينا.

3/ التمثيلات الثقافية في رواية "الأعظم":

الرواية ظاهرة متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها الثقافية، ولا يمكن في الوقت ذاته اختزال واستبعاد جمالياتها السردية والأسلوبية، والرواية تختزل الرؤى النقدية التي تنحبس في تفسير أحادي للرواية. وتتجاوز المنظورات التي تحبسها على أنها ظاهرة أدبية وفقط، حيث خرجت الرواية خاصة " المعاصرة منها" عن النمطية النثرية الموروثة في اللغة والأسلوب من خلال افتتاحها لآفاق ومدارك جديدة بواسطة صيغ واختيارات أسلوبية سِمَتُها التداخل المعقد والمتشعب صنعت بها فاعلية خيالية جديدة شكّل الإنسان وقلقه في العالم الذي يعيش فيه محور اهتمامها، وتأتّى ذلك لأن الرواية وسّعت من هويتها الأجناسية التي أكسبتها مرونة كبيرة في الإضاءة عن الإنسان والعالم, وتعددا في الشكل والخطاب, فالرواية الحديثة تجاوزت عوائقها الداخلية, مكّنها من اختراق البناء الثقافي الأحادي الصوت والمعنى ومواجهة ما تولد عنه من رتابة وتكرارية والتزام ممل مؤسسة بذلك رؤية للفعل الروائي بما هو فاعلية إنسانية عابرة للحدود والثقافات والسياقات ملتحمة بالإنسان وفكره, بحثا عن اكتناه وسبر أعمق.

ووظيفة الرواية هي الانغمار داخل المجتمع والكشف عن الجوانب المضمرة فيه وإعادة الاعتبار لدلالات وأنساق ولفئات اجتماعية أو ممارسات ثقافية أصبحت تقع لأسباب مختلفة في إطار ما يسمى بالهامش.

أ- تمثيلات الهيمنة:

لا يكاد القارئ لرواية" الأعظم" أن يتعرف على المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية ولا يستطيع أن يحصل من السارد على مفاتيح لمعرفة ذلك. ومعظم الأحداث تدور في عالم متخيل سماه المؤلف" المنارة" وهي لا تحيل إلى بلد عربي بعينه وإنما تحيل إلى

بلدان عربية مختلفة، والمنارة هي خلاصة للدول العربية أو لبعضها، وحتى الأسماء المختارة فهي تنتمي إلى بلدان عربية مختلفة.

تحاول رواية" الأعظم" أن ترسم ملامح الدولة الوطنية في العالم العربي والتي تأسست في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، حيث يعود الفضل في ذلك إلى حركات التحرر الوطنية عن الكولونيالية وكيف نشب الصراع بين ثوار الأمس، وكيف تحولوا في النهاية إلى طغاة، وصل الحد إلى درجة التصفية الجسدية فيما بينهم، بحجة أن الثورة تخطئ في سبيل تحقيق أهدافها.

وتتخذ الهيمنة في رواية" الأعظم" أشكالا متعددة ومختلفة حيث تتجسد تارة على أشكال رمزية، وتارة أخرى تتخذ طابعا ماديا، إذ تسعى إلى إبراز قوة ومكانة السلطة في هذه الدولة.

تسعى الدولة بكامل أركانها إلى تأكيد هيمنتها حتى على شخص رئيس الدولة، حيث لا تتوانى في الحفاظ على حياته وبقاء سلطته بشتى السبل المتاحة، فالدولة تسعى إلى جعل رقيب له أينما حل «وبالرغم من أنه لم يكف عن عادة الخروج من دون مراعاة التدابير الأمنية، إلا أن أجهزة عيسى بوزو ظلت تؤمن له حماية غير ظاهرة، دون إحاطته علما بالأمر، فكان يحدث له الخوض في حديث مع بائع متجول، غير حليق الوجه في شارع من الشوارع، أو مع فلاح بالي الثياب، خارج المدينة، من غير أن يدرك أن الرجل ليس في الواقع غير عون مدفوع الأجر، مكلف بالحفاظ على سلامته، فقد كانت أجهزة بوزو ترتب الأمر على نحو يجعله لا يلتقي في طريقه سوى بمساكين وشحاذين مزيفين، مبعدة عنه الفقراء والمسحوقين الحقيقيين»[1], فأجهزة الدولة تسعى إلى السيطرة على كل مظاهر الحياة التي يحياها كوادرها، وترفض كل ما هو جديد، وبالتالي تكريس سياسة الأمر الواقع.

[1] إبراهيم سعدي, الأعظم(رواية)، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط/2010، ص 22.

ولأن غريزة الحكم وحب الكرسي تلغي حتى الأمور الخاصة في حياة الإنسان فإن"الأعظم" يسعى إليها بشتى السبل.

« والحق أن انتظاره كل تلك المدة للقيام بأول زيارة لعائلته أمر ظل يدهشنا، لأنه كان لا يخفى على أحد منا قلة صبره على النساء بحيث كنا نظن أن أول شيء سيقوم به بعد نزولنا من الجبال هو الهرولة نحو امرأته، فإذا به يصبر في نهاية المطاف ثلاث أعوام إضافية بدعواتنا إياه إلى منح نفسه قسط من الراحة، والذهاب إلى بيته لرؤية أبنائه وزوجته ووالده، رادا علينا في كل مرة بأن الشعب هو عائلته الأولى والأخيرة »[1]. فحضور هيمنة الحكم والرغبة في الاستمرار فيه غلبت غريزة الحب والوصل التي هي فطرة في الإنسان. ولو أن حب التملك فطرة في الإنسان كذلك، غير أنه غلَّب الأخرى على هذه.

ويسعى هذا النظام الجديد إلى جعل الأمور كلها تدور في فلكه، حتى يتمكن من بسط هيمنته على شتى الأمور في هذه الدولة الجديدة، دون مراعاة لمبادئ الثورة التي من أجلها قام هؤلاء بحمل السلاح في وجه المحتل «لقد سقط بوزو في وقت بدا للجميع أنه صار أقوى من أي وقت مضى، أما أن يكون الأعظم قد عينه بعد ذلك مستشارا له، فهو أمر لم ينطل على أحد: مكتب بوزو الجديد في قصر الدولة لم يكن مجهز حتى بجهاز تلفون، لم يعد الرجل مكلفا بشيء في الحقيقة، صار يقضي وقته في بطالة تامة، لا شغل له في مكتبه الخاوي» [2], فالأعظم من خلال هذه الممارسة كان يسعى إلى تنميط الحياة بكل مجالاتها, بجعل كل الأمور تدور وفق منظوره خاص.

ويسعى الأعظم إلى إبراز تلك الذات المتعالية والمتسلطة وغير الآبهة بالغير من خلال بعض التصرفات التي يقوم بها في حضرة مستشاريه وأعوانه « ولم يبقى إلا الأعظم وأنا،

[1] الرواية، ص 26.

[2] الرواية، ص 30.

في القاعة جالسين على أريكتين متقابلتين عدا أن فخامته كان كعادته واضعا رجليه على الطاولة الواحدة فوق الأخرى، على غير مبعدة مني في الحقيقة»[1], فهذه الممارسة تعبر عن هيمنة ثقافية يسعى الأعظم من خلالها إلى تمرير خطاب الذات المستعلية والتي ترى نفسها فوق الجميع.

وتسعى الهيمنة المجسدة من خلال رجال الدولة إلى صناعة أنماط ثقافية تخدم الاستبداد، وتضمن استمراريته إلى أبعد الحدود، وفي شتى المجالات «خاصة أنه لم يكن يخاف عنه اعتمادي على مصدر مؤهل، أعني أمي التي حولتها إلى جاسوسة تتسقط أخبار كل من مطلقته ووالده. إذن الشيخ وراء رفض زوجتي السابقة للحياة اللائقة التي عرضت عليها، أعرف أنه ذو تأثير كبير عليها »[2], فالدور الذي يقوم به الجواسيس في كثير من الأحيان هو دور غير معروف بالنسبة لهم، إنما يتم استغلالهم من قبل أقرب الأشخاص إليهم. وتحيل كذلك هذه الفقرة إلى هيمنة نسق القرابة(الأب والابن) على ثقافة الأعظم، فلو كان هذا الشخص المعارض غريبا لتمت تصفيته.

ويسعى الجهاز الحاكم إلى ممارسة كل أشكال السيطرة والقوة على الدولة الفتية عن طريق جمع كل السلطات والصلاحيات في يد الحاكم العام للدولة« الأعظم رئيس الدولة، رئيس الحزب الوحيد، رئيس المجلس الثوري للإنقاذ الوطني، القائد الأعلى للقوات المسلحة، الرئيس مدى الحياة، رب كل شيء في المنارة »[3]. وهذه الممارسات إنما تؤيد النزعة الفردية، والهيمنة الأحادية، والصوت المنفرد. وهي ممارسات كثيرا ما تصادفنا في حياتنا المعاصرة في ظل هذه الأنظمة الشمولية، التي عملت على اختزال كل مظاهر الحياة والثقافة في جانب أحادي وفقط. وفتحت المجال إلى سريان هذه الهيمنة الثقافية في لا شعور الشعوب

[1] الرواية، ص 61.
[2] الرواية، ص 61.
[3] الرواية، ص 67.

الضعيفة، فأصبحت في كثير من المرات تجسد هذا النزوع إلى أبعد الحدود في ممارساتها اليومية دون وعي منهم.

ولأن الشعوب تجد هامشا من الحرية داخل المؤسسات الدينية فهذا الأمر ما كان ليغفل عنه" الأعظم" فصوب اهتمامه اتجاه هذه المؤسسة. « حين وصلت إلى ريس، صلَّت ركعتين في قبة سيدي نعمان خالية القلب من أي عتاب لسيدي الوالي الصالح، متضرعة أن لا يخذلها هذه المرة أيضا، وأن يساعدها على إعادة كوثر إلى جادة الصواب ويحول دون تسليط الأعظم عقابه عليها، وأن لا يلحق بها السوء، وأن يفصل بين المحبين، ويعينهما على تحمل آلام الفراق، وعذاب الشوق ذارفة دموعا مدرارة قبل التصدق بمبلغ من المال في صندوق الصدقات وتودع الحارس الأصم والأبكم، تغادر المقام، تمشي خافضة الرأس وسط أرض يابسة »[1], فالمؤسسة الدينية تلعب دورا كبيرا في حياة الفرد، وتلعب مجموعة من الممارسات دورا فعالا في صناعة ثقافة الفرد، والدولة تسعى إلى تنميط الحياة الدينية وفق توجه خاص بها حتى تتفادى جميع المخاطر.

ويحاول الأعظم السيطرة حتى على الحياة الشخصية للمحيطين به فهو لا يتوانى في خطف خطيبة صديقه ورفيقه في الكفاح، حيث لم يكتف بالزواج من هذه المرأة، بل يتجرأ على دعوة خطيبها السابق إلى عرسه «حمدان لم يحضر العرس، بالطبع لكن إذا فكرت أيها الصديق الكريم، أن ذلك راجع إلى أن الأعظم لم تذهب به السفالة إلى حد توجيه دعوة له لحضور حفل زواجه، مما كانت خطيبته، وحقه الطبيعي والشرعي والثوري أيضا في نظر كل الرفاق، فسوف تكون في هذه الحالة على خطأ مبين، إذ أن الأعظم أرسل له دعوة

[1] الرواية، ص 74.

رسمية شكلا ومضمونا، شأنه في ذلك شأن غيره من الرفاق القدامى »[1], فالأعظم يسعى إلى تأسيس نمط ثقافي اسمه الأمر الواقع.

تحاول الرواية إلى تقديم أمثلة عن بعض وجوه الهيمنة الثقافية المندرجة تحت قواعد معينة متعلقة بتأصيل ثقافة دون غيرها.

ولعل أخطر حيل تمرير الهيمنة تتجسد في إفراغ الخطاب من محتواه، وجعله يدور في فلك الشمولية « لم يعد الآن بحاجة إلى ذلك، لديه كل الملفات اللازمة عني، قلت عنك وعنا جميعا، سينتهي به الأمر في يوم من الأيام إلى ذبحنا جميعا, قال على كل خمسة أيام ليدرك بعدها أن اسمه لم يدخل خطبة الجمعة، وطالما لازلت مكلفا بهذا القطاع، فإنه لن يدخل أبدا»[2]. فرغبة الأعظم في السيطرة والتفرد في كل الأمور جعلته يتجرأ حتى على الخطاب الديني، ويجعله وسيلة وأداة طيعة لتمرير ما يريد.

والمنارة بطابعها ونظامها تفرض مخيلة الشخص الواحد في كل مناحي الحياة، حتى الإمام يجسد تلك النزعة «فإمامه الذي تتلمذ نور الدين على يده أثناء الصبا كان رجلا طاعنا في السن، ظل يعتلي منبره منذ تأسيسه أكثر من خمسين عاما»[3].

والسلطة المتغطرسة تسعى إلى اكتساب أكثر من منطقة نفوذ داخل المجتمع. فحتى المناطق المغضوب عليها من قبل النظام كانت مخترقة «معك الحق، أنظر إلى هؤلاء الزبائن، نصفهم من عناصر مخابرات الأعظم، هناك من المنفيين المزيفين أكثر مما هناك من الحقيقيين ما عدتَ تستطيع أن تتيقن في أي أذن تقع كلماتك، في أذن أخ أم في أذن

[1] الرواية، ص 81.
[2] الرواية، ص 91.
[3] الرواية، ص 94.

مخبر، أسأل الحاج أكرم»[1], فرغم أن هذا المجمع كان للمغضوب عليهم إلا أن النظام حاول جاهدا جعله يقبع تحت غطائه.

والنظام يختار أشخاصا بعينهم لتمثيل هذه الهيمنة، حتى يكشف عن الأشخاص المخالفين له «– انظر إلى تلك الشابة الجالسة وراءك فإذا أتيت حركة نحو الخلف، قال بيتر في الحين:– لا، لا، لا تلتفت إليها، انظر إليها في المرآة، قدامك، خلف الحاج أكرم.

فعلت: ولما رأيت وجه الشابة قلت: إنها رائعة!.

- أعرف، ليس هذا ما أريد الحديث عنه، حين تعرفت عليها قالت لي بأنها شاعرة، وقرأت لي بعض القصائد، إحداها قصيدة هجاء رائعة ضد الأعظم، ولكن وأنا أتحدث معها اكتشفت أنها لا تملك أي ثقافة في الشعر. هل هذا ممكن يا بيتر؟.
- المشكلة، ليست هنا يا بيتر، أظنها من أعوان مخابرات الأعظم »[2].

فالنظام يختار من يجد له رواجا في أوساط الناس، حتى يفرض هيمنته على جميع مظاهر الحياة.

وتفرض الهيمنة نوعا محددا من وسائل السيطرة، ويعتبر الإعلام أفضل وسيلة لتكريس هذا النمط، فبالإعلام يمكن التحكم في جميع مظاهر الحياة « ركبت رقم تلفون ممدوح، لكن لم يرد علي لا هو ولا أمه ميمونة، في الساعة الثامنة فتحت فضائية نظام الأعظم. لا شيء عن وفاة أبيه. كانت النشرة أخبار عادية»[3]. فالتعتيم الإعلامي له دور كبير في صناعة الحكم، ووسائل السيطرة وتوجيه الآخرين والرأي العام.

[1] الرواية، ص 108.
[2] الرواية، ص 108–109.
[3] الرواية، ص 110.

من عادة الأنظمة الشمولية والحاكمة إقامة تماثيل تكرس نوعا معينا من الهيمنة، ونشر أفكار إيديولوجية تجعلها بمثابة الضوابط التي لا يجوز الخروج عليها.« وبأن ميميش نقل إليه رغبة الأعظم في أن يشرف على أشغال إنجاز تمثال خاص به ينصب في قلب المنارة»[1]. فالتمثال يفرض هيمنة إيديولوجية، وينوب عن الأعظم في حراسة المدينة (المنارة) من شتى الأمور التي قد تنغص حياة النظام.

إن هذه التمثيلات المشكلة للهيمنة تسعى إلى تبيان درجة الحرص من قبل النظام على ديمومة حكمه، ورفضه لكل رأي مخالف، فذكاؤه حتم عليه أن يهيمن على شتى المناحي (سياسية، عسكرية، دينية، إعلامية، إيديولوجية، اقتصادية).

فالنظام موجود عن طريق هذه الوسائل في جميع مناحي الحياة حتى تلك المناحي المهملة (السجن، المنفى).

وتلعب الهيمنة الرمزية دورا فعالا في تكريس ممارسات الطاغية «حين مرت العربة بالنصب الضخم الذي أقامه لنفسه وسط العاصمة، كان أكبر من كل ما يمكن رؤيته هناك، وفي أي مكان آخر في المنارة على الأرجح، أكبر من أي مبنى، ومن أي عمارة، ومن أي شيء آخر، لا أخفي عنك أنني دهشت من ضخامته، وأكاد أقول من عظمته، كل شيء كان يبدو بجواره صغيرا وحتى تافها»[2], فالهيمنة المنتهجة هي من جعلت الأعظم يتجسد في جميع مظاهر الحياة، ويبدو تمثاله في كل مكان، ولا هروب من جبروته.

ب- تمثيلات القوة:

تتوفر رواية الأعظم على الكثير من مسوغات التصادم بين السلطة والمثقف يرجع بعضها أحيانا إلى طبيعة المثقف لكن الجزء الأكبر يرجع إلى إفراط السلطة في استعمال

[1] الرواية، ص 113.

[2] الرواية، ص 138.

القوة لغرض إقصاء الآخر كشريك لها في إدارة الشأن الاجتماعي، وهي تصادر حق المثقف في فهم ما يجري بل تهمش دوره، لأنها تعتقد بأنها أكثر قدرة على الفهم من المثقفين والسلطة لا تتواني في مزاحمة المثقف حتى في مهنته باستعمال بعض الحيل في شكل قوة رمزية، باعتماد بعض رجالها كأدباء، شعراء ونقاد ومثقفين ,والقوة التي تستعملها السلطة لا توجد فقط في سلطة الرقابة الظاهرة، بل تخترق الشبكة الاجتماعية برمتها.

تستند السلطة في الرواية إلى فرض وتكريس خياراتها السياسية والفكرية والاقتصادية إلى عناصر قوة متعددة سواء كانت مادية أو رمزية، باعتمادها السجن والنفي والإقصاء والتضييق على العيش ودفع المثقف إلى الاسترزاق وبتغليبها لمنطق العسكري مقابل السياسي باستعمال بسطة السلاح، وهي لا تتردد في إشهار سلاح القوة في أي مناسبة من المناسبات حتى ولو كانت الشرعية الثورية، لأن في استحضار التاريخ عنصر قوة تلوح به في وجه الأجيال التي لم تشاركها الثورة.

تنميط وفرض نوع معين من الثقافة وتكريس إيديولوجيا معينة لا يخلو تثبيته من استعمال القوة لأنه ديدن الأنظمة القمعية والشمولية بالخصوص.

فسلطة الأعظم لا تتردد في إطلاق وعيدها إزاء من يريد إصلاح أخطائها أو مقاسمتها مقاليد الحكم بل هي لا تقبل من يشاركها الرأي، وتفضل العزف المنفرد، كما تمارس الإقصاء والعزل المكشوف « ثم إنه لم تمض مدة طويلة بعد ذلك حتى أزاحه نسيبه من الحكم، فكان القرار غير مفهوم ومفاجئا، فما الذي حدث حتى يقيل الأعظم صهره من منصب يفترض أنه لا يوجد رجل ثقة يضطلع به أكثر من عيسى زوج أخته؟ ولئن تحدث البعض عن العلاقة بين القرار والمحاولة السابقة لاغتيال الأعظم، والبعض الآخر عن النفوذ

المتزايد لعيسى بوزو أو عن مخاوف نسيبه منه»[1]، إن شدة الحذر والتحوُّط الذي يمارسه الاستبداد حول مشروعه يجعله لا يتردد في استعمال القوة مع من خالفه حتى ولو كان من محيطه القريب.

في غالب الأحيان ما تأخذ القوة طابعها الرمزي الذي يتوارى وراء أنساق مضمرة تأخذ أحيانا طابعا عمرانيا أو شكل لباس فاخر يفرض هيمنته على الآخر قصد إسكاته أو إذلاله من دون تواصل معه « على خلاف لمين شريف كان المستشار السابق للأعظم يقيم في حي راق داخل بيت أوسع وأحسن تأثيثا. وجدته مرتديا بذلة بنية مفصولة على المقاس مع قميص أخضر، يحمل رابطة عنق حمراء تنزل إلى غاية الحزام، يبدو شعره المقصوص بعناية وبقامته المستقيمة والطويلة بعض الشيء في صرامة هيئة موظف في ميدان المالية مثلا»[2]. فالقوة تخترق الشبكة الاجتماعية بشكل مضمر لا يتفطن إليه أفراد العامة من الناس. فتتشكل شخصياتهم وفقا لما تمليه وتثبته هذه القوة من أنساق فيصيروا معلبين ومنمطين ثقافيا.

عادة ما تلجأ السلطة إلى ترويض الأشكال الثقافية التي تكون عليها معظم الجماهير بغرض احتوائها. وإن تعذر عليها ذلك فهي تفرضه عن طريق الإكراه لتحوله إلى نمط ثقافي سائد « فقد أردت تجنب طالبي التدخلات من معارفي القدامى، لقضاء مصالح لهم في هذا الأمر أو ذاك. وخصوصا بغية العثور على العجوز، حتى لا اضطر إلى البحث عنه في الخارج»[3]. فالسلطة تتجنب فتح المجال للحوار وبالتالي عدم الوقوع في متاعب أخرى والإبقاء على النمط الثقافي المفروض، وعدم طرحه للسؤال والنقاش ولغة التواصل عندها هي القمع والرفض والإكراه.

---

[1] الرواية، ص 30.

[2] الرواية، ص 31.

[3] الرواية، ص 36-37.

يحدث وأن تكون القوة في الاتجاه المضاد أي من قبل المعارضة بغرض تكريس أو إحياء لتراث أو ثقافة معينة تسعى السلطة إلى طمسها وتجاوزها « ذلك أن نور الدين سطورا كان قد نظم حفل زواجه في بيته، كما يفعل عامة الناس، وليس في أحد الفنادق الفاخرة الموجودة في العاصمة، كما صارت عادة وجهاء النظام في مثل هذه المناسبات»[1]، فنور الدين سطورا جعل من إحياء التراث الثقافي وهو تنظيم حفل الزواج على طريقة العامة من الناس، واستحضاره لهذا الموروث الثقافي هو بمثابة قوة مقاومة للسلطة التي تسعى إلى استبدال هذا التقليد بنسق ثقافي لا يتفق مع المقومات الشخصية المتعارف عليها من قبل عموم الناس.

تتوسل السلطة القوة في المرات العديدة لتنميط نسق ثقافي معين، وأحيانا أخرى تستعملها كوسيلة لإذلال وإرغام المثقفين خاصة للانسحاب من ساحة الصراع والركون إلى الراحة والذعة والاستسلام لليأس والقنوط «أغلق بابه وراءه واستدار نحوي، وقال إن الأعظم يريد إذلالي. أمر بتوقيفي الليلة بالذات وأعوانه ينتظروني في الخارج»[2]. فالأعظم تحين التوقيت وهو حفل زفاف نور الدين سطورا حتى يكون مفعول استعماله للقوة مضاعفا أي سجنه وحرمانه من مواصلة حفل زفافه.

تلجأ السلطة إلى الإقصاء وأحيانا أخرى إلى حد التصفية الجسدية للمخالفين لها إيديولوجيا لأنها لا تقبل بالاختلاف الفكري ولا التعدد الثقافي «كما كان الأمر من قبل، على الأقل ممن أعرفهم منذ اغتيال بوعلام سيبوه، القائد التروتسكي، أحد أوائل المعارضين لنظام الأعظم، قبل بضع سنوات خلت، عند مدخل الأفق الأزرق، قلّ عددهم في المقهى. كانت أصابع الاتهام قد سددت حينها باتجاه الأعظم أو بالأحرى باتجاه مصالح مخابراته، لكن

[1] الرواية، ص 96.

[2] الرواية، ص 97.

لاشيء ملموس انجر عن التهمة، وظلت الجريمة بلا عقاب. لقد فعلت المصالح المشتركة بين بلاد المنفى ونظام القائد الأعظم فعلها كالعادة»[1]. توظف السلطة القوة ضد كل ما من شأنه أن ينغص عليها المضي في تنفيذ مخططاتها وضد من يخالفها الرأي والتصور اتجاه إدارة الشأن العام.

ومن مظاهر القوة التي تسعى السلطة إلى استخدامها التظاهر بالتعالي والاستكبار في وجه المخالف، والبقاء في الأبراج العاجية، وعدم النزول إلى المستويات التي تحيى فيها الجماهير. وفرض مسافات محددة بينها وبين هذه الجماهير، حتى ولو كان ذلك على حساب مخالفة بعض الأصول « حين عدت إلى بيتي وجدت رسالة هاتفية تقول: طاب نهارك السيد مانيش، أنا المستشار ممدوح اتصلت بك لأنعي لك موت العم الطاهر، بلغني أن حضرة القائد الأعظم لم يشارك في تشييع جنازة أبيه، حضرها بتكليف منه رئيس حكومته هيثم ميميش وأبناؤه الثلاثة من مطلقته كوثر، إضافة إلى أولاده من مونية وسارة»[2].

فالأعظم يقاطع جنازة أبيه حتى لا يراه الناس ولا يختلط بهم، وهو القائد الأعظم القوي الذي يتوهم بأن ملك الموت لن يجد سبيلا إلى قبض روحه. وهو بالقوة التي يحوزها أزلي وباق على مدى الحياة، وأقصى ما يمكن أن يتنازل عنه هو تعويض حضوره بإرسال من يمثله ممثلا في وزير الداخلية وهو كذلك رمز للقوة والقمع والبطش خاصة في البلدان الشمولية.

تسعى السلطة في استخدام القوة إلى نمدجة الحياة وفق نمط تفرضه، بالعمل على إزالة بعض المعالم وتقويضها، ثم تعويضها بملامح أخرى، حتى ولو كان تغيير ملامح البشر بتغييب هوياتهم وطمسها فيصبحون أناس آخرين «حتى إذا ما فتح الباب ورأيته، شق

[1] الرواية، ص 107.

[2] الرواية، ص 110.

عليّ التصديق بأنه هو فعلا إذ وجدته قد تغير في ظرف قصير في الواقع، تغيرا باعثا على الدهشة، ينتعل بلغتين، يرتدي قميصا مفتوحا عند الصدر وسروال جينس، أشعث الشعر ضامر الوجه، غير حلق اللحية. هيئة الوزير ووقارها فارقته بسرعة غريبة ومحزنة كأنه لم يكن في يوم من الأيام من رجالات دولة المنارة الكبار»[1]. فالسلطة (المنارة) لا تتوانى في فرض سيطرتها حتى في تغيير ملامح الأشخاص بالمطاردة والمتابعة والحصار والمبالغة والإفراط في استعمال القوة كي يخلو لها الجو لتمرير مشاريعها دون أدنى مقاومة، لكن قد تكون هذه القوة ناجمة عن ممارسات فرد بعينه كما هي ممثلة في شخص الأعظم وقد تكون مؤسسة سياسية أو ثقافية أو اقتصادية أو إعلامية « فحاولت تهدئة روعي، مفكرا أن احتمال بقاء زوكورة على قيد الحياة أوفر بكثير من إمكان أن يكون في عداد المتوفين. بالنظر إلى قلة الضحايا حسب ما فهمت من كلام الرقيب الأول، وأيضا باعتبار أنه لا يمكن أن يكون العدد كبيرا ولا يروج الخبر في كامل أرجاء المنارة، على أنني لم أحس بالاطمئنان، بل انتابني الكثير من القلق، فما أسهل الآن على أجهزة الأعظم القضاء على زوكورة والادعاء بأنه مات بداء الطاعون»[2]، تنجح الماكنة الإعلامية للسلطة أحيانا بقوة دعايتها الإعلامية في استمالة وترويض من يقع تحت طائلها حتى ولو كان يحسب على النخبة، وبالتالي تفلح في صناعة رأي عام يدين بدينها ويعتقد اعتقاداتها. ومن طبائع الأنظمة الشمولية تقديس الأفراد، وإحاطة شخصهم بهالة كبيرة من الغموض والإبهام حتى يكونوا مثار خوف من الجماهير. كما فعل الأعظم عندما أقام لنفسه تمثالا ضخما وسط العاصمة «رحت أنظر إلى الطريق كانت صورة الطاغية في كل مكان ... حين مرت العربة بالنصب الضخم الذي أقامه لنفسه وسط العاصمة. كان أكبر من كل ما يمكن رؤيته هناك وفي أي مكان آخر في المنارة على الأرجح. أكبر من أي مبنى وعن أي عمارة، ومن أي شيء آخر، لا أخفي عنك

[1] الرواية، ص 120.

[2] الرواية، ص 131.

أنني دهشت من ضخامته، وأكاد أقول من عظمته، كل شيء كان يبدو بجواره صغيرا وحتى تافها»[1]. فتعليق صور الأعظم في كل زاوية وفي أي مكان إشارة إلى الإطلاق في الحكم، وتمركز جميع السلطات في يده وهو الآمر والناهي، وإقامة التمثال الضخم وسط العاصمة وهو الأكبر من كل ما يحيط به هو إفراط في التعالي والاستكبار أي بلغ حالة التأله. كذلك أن العاصمة يصنع فيها القرار السياسي الذي يحدد وجهة الدولة، وبوجود هذا التمثال في قلب العاصمة دليل على وجود قوة رمزية تحيل إلى مركزة القرار السياسي.

من خلال الوقوف على بعض تمثيلات القوة داخل الرواية وقفنا على مركزية الأساليب العديدة والأنماط المختلفة التي تستخدمها الأنظمة الشمولية خاصة حالات المصادرة والتطويع والضبط، وكيف تمايزت وتعددت أوجه المراقبة وتناثرت السلطة حبات صغيرة في كل مناحي الحياة عبر تدخل الدولة وبسطها لنفوذها على جميع نواحي المجتمع الهرمية وغير الهرمية.

ج- تمثيلات الرفض والمقاومة:

من خلال بعض النماذج من تمثيلات الهيمنة، نجد مقابلا لها في بعض تمثيلات المقاومة، فهذه التمثيلات تعمل كتمثيل مضاد للهيمنة، وتسعى إلى كسر احتكارها.

غير أن هذه التمثيلات تأخذ طرقا شتى في البروز داخل النص الروائي، فقد تكون رمزية أو تكون مباشرة تحاول الوقوف في وجه الهيمنة، وتتنوع وفق عدة أنماط(فكرية، سياسية، ثقافية) كما تتخذ طابع الرفض المباشر.

وتتجسد أول مظاهر المقاومة المباشرة داخل المتن الروائي عبر محاولة اغتيال رئيس الدولة من قبل أحد الأشخاص، حيث تمكن هذا الأخير من اختراق الحراسة المفروضة على

[1] الرواية، ص 138.

الرئيس«قدم بوزو استقالته من منصبه كمسؤول عن المخابرات بعد محاولة القتل التي تعرض لها كلوك، وإن رفضها بطبيعة الحال، على اعتبار أن مدبر العملية كان سيحقق على الأرجح هدفه لو لا اتخاذ بوزو تدابير لحمايته ومعرفته بعاداته، فقد كان ضمان أمن الرئيس أمرا صعبا... وإن لم يفهم عيسى بوزو في آن واحد كيف أمكن مدبر محاولة الاغتيال دخول الجامع ببندقيته والصعود إلى غاية المئذنة لإطلاق النار من هناك، الأمر الذي دفع به إلى الإقرار، بينه وبين نفسه بمسؤوليته فيما جرى»[1], فهذا الحادث يدل على نجاح المقاومة في ظل هذه العوائق الكبيرة المفروضة من قبل هذا النظام على جميع مناحي الحياة داخل دولة (المنارة).

وتتجلى صور المقاومة كذلك في إطار الحفاظ على الموروث التقليدي ضد كل عوامل الحداثة التي تسعى من خلال (المنارة) إلى تنميط الحياة الثقافية «فرد العجوز الذي ظل كما في السابق يرتدي الجبة الشعبية، يعتمر الشاش ولا يفارق عكازه القديم، قائلا هذا صحيح كذلك، مما يعني يا ولدي أنه لا يوجد حل لهذه المصيبة»[2], فالحفاظ على اللباس هو رد على هيمنة كل أشكال الأحادية الثقافية التي تسعى إلى جعل ثقافة الآخر مسيطرة.

وقد تكون المقاومة من طرف الشخص الذي يسعى إلى الهيمنة وذلك بإتباعه بعض التصرفات التي يراها عادية، لكنها تدل على روح المقاومة «في القاعة ظل يجذب أنفاسا من سيجارة الكوبي الفخم»[3]. هذا التصرف، ودلالة السيجار تعبر عن حس المقاومة للفكر الرأسمالي الحر، عن طريق استخدام السيجار الكوبي، وما يعكسه من دلالة عميقة، فكوبا هي أشهر دولة مناهضة للإمبريالية، والسيجار هو رمز للثائر" تشي غيفارا" حيث يسعى كل قادة البلدان حديثة الاستقلال إلى تقليده وجعله أيقونة يسيرون على نهجها.

[1] الرواية، ص 28.
[2] الرواية، ص 38.
[3] الرواية، ص 46.

ويعتبر الرفض لأوامر الطاغية بمثابة أكبر دليل على وجود روح المقاومة «رفض الشيخ نور الدين سطورا دعوته لقراءة الفاتحة يوم عقد ذلك القران المشؤوم، فقد امتنع الشيخ عن المشاركة في كل ما كان له صلة بهذا الأمر، وقد أدرك الشيخ بالطبع يومها أن فخامته لن يغفر له عمله، وأن مستقبله السياسي قد انتهى»[1]. فهذا التحدي المباشر لأوامر (الأعظم) هو أبرز تجليات المقاومة، رغم العواقب المنجرة عن ذلك.

وتبرز كذلك إحدى أوجه المقاومة من خلال مقاطعة الرفاق لكل ما يمثل السلطة« فكثير من الرفاق القدامى مثل لمين شريف، وإيمان زوكورة، مؤلف نشيد فداك يا بلدي، والشيخ نور الدين سطورا وغيرهم، قاطعوه، والبعض الآخر لم يقاطع لكنه انتحى زاوية جانبية على غرار عيسى بوزو، مثلما أذكر أيضا أن أحد الرفاق قدم شهادة طبية لتبرير غيابه عن ذلك الحفل غير البهيج»[2]. فمقاطعة هؤلاء وتقديمهم لحجج مختلفة هو جانب ينم عن روح الرفض والمقاومة.

وقد يتخذ المقاوم بعض الحيل الثقافية حتى يتجنب مقص الرقيب، ويمرر ما يريد، دون أن يتعرض لأي مشاكل.«وكذا إيمان زوكورة أي الشاعر كما يلقبه رفاقه، الذي استمر يمارس فن النحت ويكتب الشعر، لكن باسم مستعار»[3].

فدلالة الاسم المستعار تخفي وراءها روح التمرد والرفض، فرغم المسؤوليات الكبيرة، وانخراطه في النظام، إلا أنه لم يخف تلك الروح المتمردة الراغبة في التغيير.

ويلجأ بعض الأشخاص إلى التمادي في الرفض، ولو على حساب الحياة، فالموت كذلك تعبير عن الرضا بالحياة في ظل هذا الطاغية «إذ كان عمله أول عملية انتحار من

[1] الرواية، ص 81.
[2] الرواية، ص 80.
[3] الرواية، ص 82.

قبل شخصية سياسية تاريخية في البلاد بعد الاستقلال، وقد عُثر على حمدان في وضعية من يجلس على أريكة، هي نفسها التي ظل قاعدا عليها أثناء زيارتي له مرتديا زيه العسكري القديم، ثياب الثائر السابق. طاقيته القديمة على رأسه. لقد تأثر بالطبع جميع الرفاق بهذه النهاية. فقد أوضحوا أن حمدان أراد أن يبعث رسالة مفادها أنه مات شهيدا وأن الأعظم خان أمانة الثورة»[1]. فالانتحار بالزي الثوري، هو رفض للحياة في كنف الظلم والجور، كما يدل المشهد الذي صور لنا لحظة الاغتيال على اعتزاز هذا الشخص بماضيه الثوري، وهو رسالة رمزية مفادها استحضار الماضي لمقاومة الحاضر.

وتكون المقاومة ذات أبعاد نفسية، حيث يفضل الشخص المقاوم ثقافة الصمت والكتمان على حساب الراحة النفسية التي قد يجدها لو تحدث« حين كان حمدان يستقبل زائريه العلنيين، والسريين لم يكن يشكو لهم من شيء تقريبا لا يقول كلمة، مكتفيا بالإنصات لا غير، وإن ظل الشرود يبدو عليه أكثر في تلك الأيام، والانطباع بأنه غارق في الحديث مع نفسه يطغى على كل شيء آخر، وبأن كل ما يتناهى إليه من الخارج هو نوع الضجيج العديم المعنى، لا غير»[2], فهذا الشخص يحاول إيجاد عالم بديل خاص به، بعيدا عن عالم الظلم والنفاق والجور الذي طبعه هذا النظام.

وكثيرا ما عبر بعض الأشخاص عن رأيهم بصراحة أمام(الأعظم)، ورفضوا كل أوامره التي تتعارض مع قناعاتهم الشخصية والثورية«حتى إذا ما انتهت الخطبة، تبين أنه لم يرد فيها ذكر الأعظم، لا من بعيد ولا من قريب، لا دعاء إلى الله من أجل حمايته، ولا دعوة إلى طاعته، ولا شيء آخر من هذا القبيل، فأدركت حينها أن الشيخ عصا أوامر الأعظم»[3].

[1] الرواية، ص 85.

[2] الرواية، ص 86.

[3] الرواية، ص92.

فرغم العواقب التي قد تنجر عن هذا الفعل، إلا أن الوفاء للمبادئ يقف عائقا في وجه تحقيق مبادئ الطاغية وتكريس هيمنته.

وتختلف المواقف وتتعدد في أحيان كثيرة لتعبر عن روح المقاومة والرفض«كانت استقالة نور الدين سطورا من منصبه الحكومي أول حدث من نوعه، يقع في البلاد منذ حصولها على الاستقلال. لكن وكما توقعت رفض الأعظم استقالته، على أنه بات في آن واحد لا يدعى لحضور الاجتماعات سواء تعلق الأمر بالاجتماعات الوزارية، أو تلك الخاصة بالمكتب السياسي للحزب، أما خطب الجمعة فقد خرجت عن رقابته»[1]. فمؤسسة المنارة كانت تفرض نمط الإقالة، حتى لا يخرج أي شخص منتصرا على قراراتها، غير أن استقالة هذا الشخص جعلها تفقد كبرياءها وبريقها وبالتالي فقد قام بكسر هذا النمط المسيطر.

وتتخذ المقاومة في بعض الأحيان، طابعا عنيفا متمثلا في استخدام القوة العسكرية لأجل وضع حد لبعض الممارسات القمعية.«كان من المفروض أن نضعه عند حده منذ مدة طويلة ... فمر بذهني أن أوضح له بأن لكل شيء وقته، وبأنه يجب أن نثق في بيديا»[2]. واللجوء إلى هذا الموقف حتمه فشل المقاومة السلمية وانسداد قنوات الحوار مع هذا الأخير، فالحل الراديكالي هو الخيار الحتمي والوحيد للتخلص من كل أشكال الهيمنة.

ولأن الرمز في كثير من الأحيان يعبر بدلالة كبيرة، فهو خيار متاح للمقاومة«على الجانب المقابل للزاوية التي كان يوجد فيها التليفون: طيور، أشجار وجبال وأعشاب عصافير وثوار جرحى وشهداء وطائرات حربية وحطام مروحيات وأسلحة وثوار... تروي تاريخ حرب التحرير بعنفه وصخبه وتضحياته، معيدة إياي إلى حياة الأدغال، حيث ولدت جميعها وسط

[1] الرواية، ص 95.

[2] الرواية، ص 117.

البرد والجوع والموت»[1]. هذه الحيوانات بكل أشكالها، وبعض البقايا من ذاكرة الثورة، فهي حقيقة الأمر مقاومة رمزية للتعسف الذي يمارسه (الأعظم).

ولكل شخص منظوره في المقاومة، فقد يسعى رأي معين إلى التشديد عليها ومحاولة فرضها بقوة من خلال إسقاطها على واقع آخر، يجد في ذلك راحة نفسية«أما هو فقال أيضا إنني أفكر كذلك في النحت على الحجر. لقد حان الوقت لأجرب الأمر، فذلك ما يصمد أمام الزمن، أما الخشب فيبلى، فحركت رأسي مرة أخرى مؤمنا على كلامه في صمت، ملاحظا بيني وبين نفسي كم كان يعج بالأفكار والمشاريع من دون أن أشعر مع ذلك سوى بمدى وحدته، سوى بالخوف عليه»[2]. فهذا الشخص من خلال إيثاره النقش على الحجر رغم ما فيه من مشقة وتعب إلا أنه يحاول إبراز سعيه إلى تكثيف المقاومة وإبراز التحدي.

وتلعب الشائعات دورا كبيرا في إحداث أمور تنغص على أي قوة أو هيمنة في العالم حياتها، وتقف في كثير من الأحيان بمثابة الجدار الصلب لإحباط مخططاتها «إذ كانت تلك التعليقات تشي في كل مرة بأن هناك شيء ما على غير ما يرام في هرم السلطة، مما كان يجعل منها في العادة مرتعا لمختلف الشائعات والتأويلات التي كانت لا تلبث أن تنتشر عبر كامل أرجاء البلاد، سابقة في كثير من الأحيان صدور تعليقات في إذاعة وتلفزيون الأعظم أو صحفه, لقد كانت أخبار النظام تتسرب إلى الشارع بطريقة مجهولة لا سبيل إلى مقاومتها، تتعمم في غمضة عين مثل وباء سريع الانتشار وكانت لا تخطئ عادة إلا فيما نذر»[3]. هذه الشائعات، وبما تحوزه من قصب السبق في حصولها على المعلومة، كانت كافية لدحض وتحطيم مقولة أن النظام متماسك ومهيمن على كل صغيرة وكبيرة، وإلا كيف

[1] الرواية، ص122

[2] الرواية، ص 124.

[3] الرواية، ص 163.

سنفسر صدق هذه الشائعات في كثير من الأحيان، وكذا مصادر خروجها إلى الشارع، فهذا وحده كفيل بإبراز حالة التخبط التي يعيشها النظام وكذا تبرز القابلية للاختراق.

من خلال الوقوف على بعض النماذج المتعلقة بتمثيلات المقاومة يمكن اعتبار أن المقاومة ما هي إلا نتيجة حتمية لتفشي ظاهرة الهيمنة، مما يوجب صدور ردة فعل اتجاهها.

كما أن المقاومة تبرز في عدة أشكال، وتختلف باختلاف المنطلقات والقناعات الفكرية لروادها.

وتأخذ أشكالا استباقية لحدث قبل أن يستفشي، ويترك آثارا سلبية.

كم تنطلق بعض بوادر المقاومة من الهيمنة في حد ذاته عن بعض التصرفات التي تعكس روح التمرد والرفض.

د- تمثيلات المثقف:

تتوفر رواية الأعظم على قدر كبير من التنوع في معالجة تمثيلات المثقف، حيث يمكننا الوقوف على نماذج متنوعة لشخصية المثقف منها ما تحاكي نظيرها في الواقع الموضوعي، ومنها التي تخضع لحالة تنميط، لا تغادر الدور المرسوم لها، والمثقف في هذه الرواية يخوض صراعا متنوعا بتنوع السياقات الخارجية والداخلية فيوفق مرة ويخفق مرة أخرى، فالسلطة(المنارة) لا ترى في المثقف إلا فردا خارجا عن القانون، يتبنى أفكارا هدامة فتعمل على سجنه، ولم تتوان في تشويه صورته أخلاقيا إن لم توفق في استمالته وتخويفه، لكن بالمقابل فاعلية المثقف المتمردة والرافضة للزيف الذي تمارسه السلطة كانت سدا منيعا لإبطال ما كانت تصبو إليه هذه الأخيرة من تمرير وتكريس لخطاباتها.

ويمكننا الوقوف في رواية "الأعظم" على ثلاثة نماذج من المثقفين هم: مثقف تقليدي يربط مصالحه الضيقة بمصالح السلطة القائمة، ومثقف مقاوم منتج للمعرفة ومبنٍّ لموقف وبانٍ لرؤيا، ومثقف بين التقليدي والمقاوم.

1- المثقف التقليدي:

إن العلاقة بين المثقف والسياسي هي دائما مثار جدل، وتأخذ هذه العلاقة طابع الصراع في أغلب الأحيان لكونها قائمة على ثنائية الإقصاء والاحتواء وبالتالي إلغاء الآخر، وعادة ما يكسب السياسي الجولات لصالحه أمام تخادل وتكاسل المثقف بنزوعه نحو البطالة الفكرية، ما يجعله سهلا متماهيا مع خطابات السلطة عن وعي وعن غير وعي أحيانا. « إذا كنا جميعا على يقين بأن ما راح يدعو إليه ناصر شيكو وداود ابن طولون وغيرهما أمر سيؤدي حتما إلى تشتيت الشعب وإلى صراعات لا نهاية لها حول السلطة وبأن ما كان يحتاج إليه الوطن هو وحدة الصف والاستقرار وبأن أولوية شعب تطغى عليه الأمية ويسود فيه الفقر هي أشياء مثل التعليم والعمل والصحة، وليس تعدد الأحزاب وإصدار كم من الجرائد وما شابه ذلك كان مصدر الشرعية بالنسبة لنا هو الثورة وليس الانتخابات على خلاف ما كان يردده ناصر شيكو وداود بن طولون الذي كان في نظرنا خائنا للوطن تقريبا »[1]. فأحيانا المثقف لا يتساوق مشروعه مع السلطة وحسب وإنما يحاول أن يؤزم علاقته مع مثقفين آخرين ويتصدى لبرامجهم ومشروعاتهم ليكسب وُد السلطة وينال رضاها.

وقد يؤدي بالمثقف إلى حسر دائرة تفكيره وجعلها لا تتعدى مصالحه الضيقة ومحيطه العائلي فيختصر كل شيء ويجعله رهينة لطموحاته فيضيق الواسع ويُختزَل حتى ولو كان الدولة « نحن من قاد الثورة وحقق لها النصر، كنا نفكر في الحقيقة كعسكريين، فقد كانت قيم النظام والانضباط والطاعة وعدم مناقشة الأوامر تسري في عروقنا دون أن ندري،

[1] الرواية، ص 24.

إلى درجة أن الوطن كان في منظورنا عبارة عن ثكنة لا غير إلى جانب أننا لم نكن نثق في السياسيين»[1].

فأمام حالة الإذعان التي يوليها المثقف للسلطة وعدم مناقشة أوامرها ونواهيها ومع تقادم هذه الحالة في نفسية المثقف يصبح يراها أمرا طبيعيا، فيحدث التطبيع مع السلطة أحيانا من غير وعي منه.

وقد يلجأ المثقف إلى إحاطة مشروعه بتحصينات يضمن من خلالها عدم كشف ما يرنو إليه فيستعمل حتى الأقربين منه للتغطية على مخططاته حتى ولو كان ذلك بالدوس على كرامتهم وربما أرواحهم « بعد تطليق الأعظم إياها، رجوت ميمونة أن تقطع علاقتا بها، أو تقلل منها قدر الإمكان على الأقل، قائلا لها قد أتعرض لمشاكل إذا ما بقيت صديقة لها، وأنا لا أريد أن أعرِّض مستقبلي السياسي للخطر»[2]. يضطر هذا الصنف من المثقفين كمستشار الأعظم ممدوح إلى قطع علاقاته مع محيطه العائلي والاجتماعي لصالح ضمان بقاء علاقاته على ما يرام مع السلطة، يزينون أفعالها ويدافعون عن فشلها وهزائمها، ويبررون ما تقوم به من أفعال.

لا يكتفي نمط من المثقفين من مباركة مشروعات السلطة وخطاباتها فقط، بل يتعدون ذلك إلى صناعة أنماط ثقافية تساهم في دعم الاستبداد « خاصة أنه لم يكن يخاف عنه اعتمادي على مصدر مؤهل، أعين أمي التي حولتها إلى جاسوسة تتسقط أخبار كل من مطلقته ووالده، فقال إذن الشيخ وراء رفض زوجتي السابقة للحياة اللائقة التي عرضت عليها ... أعرف أنه دون تأثير كبير عليها، فقلت أستطيع أن أطمئن فخامتك، أيها القائد

[1] الرواية، ص 24.

[2] الرواية، ص 41.

الأعظم، بأن عمي الطاهر لا يتدخل في الحياة الشخصية لزوجتك الأولى، بل إن ما بلغني حول الموضوع يفيد بأن والدك عتب كثيرا مطلقة فخامتك على حمقها وعنتها»[1].

يتسنى للمثقف الموالي أحيانا الدوس على القيم حتى ولو كانت إنسانية ليضمن وجوده في أحضان السلطة، وينعم برضاها وقبولها له، ولا يكاد الرقيب يغادر ذهن المثقف التقليدي(الموالي) حتى لو أن هذا الرقيب فارق الحياة لأنه تسلل إلى ذهنه وأصبح لا يفارقه «على كل يجب أن لا تعتبره مستشارا بالمعنى الدقيق للكلمة، الدكتاتور لم يكن في الحقيقة يستشيره في شيء، احتفظ به لديه لأنه كان يستطيع أن يكلفه بأي شيء بما في ذلك قتل أمه.إلى حد الآن لا يزال يتحدث عنه بتوقير كبير، قلت وأنا أحضر جهاز التسجيل»[2]. رغم أن الأعظم رحل عن الحياة إلا أن حضوره في ذهن المستشار مازال ماثلا حيث تنمطت حياته ومشاريعه على سيرة السلطة وأصبح ناطقا باسمها من دون وعي منه.

يتصدع مشروع المثقف أحيانا فهو يتبنى الرفض ولا يقوى على المواجهة فيمر بمرحلة ضعف « أعرف كبرياء نور الدين، لكن هذه المرة لا حيلة له، فإما طلب العفو من الأعظم وإما البهدلة، مما جعلني لا أستبعد أن يكون آنذاك بصدد سرد ذكرياتها المشتركة حول الثورة على مسامعه، مستعملا، ربما، وذلك لأول مرة في حديثه إليه. عبارة حضرة القائد الأعظم، لذلك أثرت مغادرته عاجزا عن رؤيته يستجدي رحمة الأعظم، تاركا إياه وحيدا في مكتبه. أما أن يرق له قلبه، فذلك ما لم أشأ استبعاده كلية، مفترضا أنه ربما أراد إنذاره وتخويفه، لا غير إشعاره كم هو صغير وضعيف أمامه»[3]. فأحيانا يكون خطأ المثقف أو تراجعه عن مبدئه ولو في لحظة ضعف واحدة بالنسبة للعامة من الناس أو النخبة ردة لا

[1] الرواية، ص 62.
[2] الرواية، ص 89.
[3] الرواية، ص 98.

تغتفر، لأنه صاحب قضية وواجب عليه أن يضحي في سبيل قضيته والتراجع هنا غير مسموح.

أحيانا يؤثر المثقف الانسحاب والتواري بدل المواجهة والمقاومة قصد تحييد نفسه، لكن هذا الحياد الذي يمارسه يفسر عند العامة من الناس وحتى النخبة على أنه نوع من التواطؤ « فقلت أنصحك في هذه الحالة، أن تسافر إلى الخارج وترسل له رسالتك من هناك، فقال أسافر إلى الخارج؟ إلى أين؟ قلت سأجد لك بلدا، لقد كنت وزيرا للخارجية كما تعرف، فقال كلا، لمين لا تكسر رأسك، فقلت وماذا ستفعل بعد أن تغادر الحكم؟ قال سأعود إلى مسقط رأسي، وإذا اضطرني الحال سوف أشتغل بائعا للفول السوداني»[1] فالمثقفون أحيانا يجدون أنفسهم ممزقين بين الواقع الاجتماعي الذي يفرض نواميسه ومجموعة القيم التي يتبنونها ويؤمنون بها. فإيمان زوكورة يجد نفسه بين شدْ سلطة الأعظم وجذب متطلبات المجتمع فيعيش حالة هي أقرب من الانفصام الشخصي.

يحدث في بعض الأحيان وأن ينحني المثقف للعاصفة ويعمل بمبدأ أن نواميس الكون غلابة فلا يمكن مجابهتها ولا مصادمتها، ولو أن المجتمع لا يقبل منه هذه الانحناءات ويصنفها خيانة «ثم ترك كل شيء ولاذ بمسقط رأسه على متن سيارته الشخصية، فأحسست يومها بما ينتاب الجندي القريب من خطوط العدو، المقطوع الصلة بقاعدته، شاعرا بالعزلة أكثر من أي وقت مضى، حتى إذا مرت بضعة أيام على رحيله اتصلت به على الهاتف، فقال كل شيء يسير على ما يرام بالنسبة لي ... أحس بنفسي سعيدا ومرتاحا لأول مرة في حياتي»[2]. هذه الانحناءة من المثقف والاستراحة، وتجنب الصدام مع السلطة تدرج عند البعض بأنها حالة من حالات الاستسلام ونوع من الهروب،

[1] الرواية، ص 118.

[2] الرواية، ص 119.

لكن في حسابات المثقف هي المحافظة على المشروع الثقافي وتجنيبه الوقوع تحت رحمة العاصفة وفي شباك السلطة.

قد يكون المثقف أحيانا ممثلا في مؤسسة إعلامية تتبنى مشروع السلطة وتخدمها بخطاباتها، وتزين أفعالها وتثمن منجزاتها وتتغاضى عن مزالقها «كان الصمت قد أصبح مهيمنا، بدون أقل جلبة، حينما توقفت عن السير عند المكان المسمى العكاز، جالسا أسفله، مقررا البقاء هناك إلى غاية الصباح، حتى إذا ما مر بذهني في لحظة من اللحظات، فتح الراديو، ألفيت الشجاعة تعوزني، فما عاد هناك شيء أنتظره الآن وما عاد للمذياع أن يأتيني سوى بمزيد من الأخبار المؤلمة، بعدما تحول إلى مجرد أداة لنقل أنباء سيئة بالضرورة»[1]، تلجأ السلطة غالبا إلى صناعة مثقفين على مقاسها يخدمون توجهاتها فقد يكون هذا المثقف فردا أو جماعة أو حتى مؤسسة ثقافية أو إعلامية يخدم مشروعها ويدافع عن الخيارات التي تتبناها.

ما سبق يطرح إشكالية كبرى وهي استقلالية المثقف إذا ارتهان مقدراته من قبل السلطة يجعل أكثر المؤسسات الفكرية والإعلامية تتحول إلى تابعة أو خادمة للنخب الحاكمة، وكل ذلك يجعل من استقلال أكثر المثقفين عن دونهم أمرا غاية في الصعوبة.

2- المثقف المقاوم:

كثيرا ما تتأثر قضية العلاقة بين المثقف والسلطة، فنهجهما يسيران في خطين متوازيين لا يلتقيان لأن كلاهما يحمل تصورا للواقع والعالم مخالفا لتصور الآخر وكل منهما يريد احتواء الآخر، فإن حدث وتصالحا فإن أحدهما يخضع للآخر، فالمثقف يرى في نفسه هو الذي ينتج الوعي وهو ليس في حاجة إلى إذن من أحد عندما يمارسه دوره التوعوي,

[1] الرواية، ص 203.

والمثقف الحقيقي هو الذي ينتج المعرفة ويبني مواقف اتجاه ما يحدث حوله من أحداث, ورواية الأعظم تتوفر على قدر كبير من تمثيلات المثقف الباني للمواقف.

يخضع أحيانا المثقف لسلطان القهر والجبر، ولكن يرفض أن ينحني أو يخنع لهذه السلطة ولا يقبل كل أنواع المساومة والاستدراج إلى ساحاتها «حين عاد العجوز إلى حيه القديم تقاطر عليه الناس، يسألونه لماذا، وابنه رئيس البلاد، آثر العودة إلى حياة البؤس والشقاء، يرتدي الجبة القديمة البالية، يسكن بيته المتداعي العتيق، الشبيه بالكوخ، يمشي على القدمين، مثل عامة الناس، يلتمسون منه بالخصوص التوسط لدى ابنه، حضرة القائد الأعظم ليقضي لهم مصالحهم، فكان يقول لهم أنا واحد منكم، فقير مثلكم، لا أملك ما ليس عندكم، ليس هذا الرجل غير ابن رزقني الله به مثلما رزقكم ذريتكم، أما بالنسبة لكم فهو رئيسكم وولي أمركم، فاخرجوا إلى الشوارع والطرقات واصرخوا وطالبوه بإصلاح أموركم، بينوا له، أيها الناس، بأنكم قوم لا يخشون قول كلمة الحق ولا لومة لائم، لا يخافون إلا ربهم الأعلى، أما إذا وجدكم ساكتين، خانعين كالخرفان، فكيف تريدون أن يقدركم ويهتم بمصيركم، وبمصير أولادكم؟»[1]. يقوم المثقف(أب الأعظم) بدور نضالي في المجتمع عن طريق المواجهة المباشرة للسلطة رغم إدراكه بأن المعركة غير متكافئة، ولكنه يستميت من أجل إرغامها العدول عن قهرها للمستضعفين، وهو هنا يقاوم على جبهتين: الجبهة الأولى هي مقاومة عنت السلطة والثانية هو حالة الإذعان والارتهان التي يمارسها العامة، وقبولهم بالوضع القائم وعدم القيام بالثورة ضد الأعظم وبطانته، ويعتبرون بأن والد الأعظم قد أصابه الخرف.

يرفض المثقف المقاوم أحيانا المساومة حتى من طرف المجتمع على مبادئه، خاصة عندما يكون الأمر يتعلق بقوت يومه، فلا يقبل الاسترزاق ويظل متمسكا بمبادئه حتى لو

[1] الرواية، ص 40.

بقي وحيدا «أما التجار فقد اعتاد بعضهم حين يأتي لاقتناء بعض الأغراض المتواضعة من محلاتهم، أن يقولوا له خذ ما طاب لك، العم الطاهر، والأجر على الله، غير أن العم الطاهر آل على نفسه أن يموت جوعا على أن يأخذ شيئا منهم دون أن يدفع له ثمنه إذ لم يغب عن باله بأن الطمع هو من كان يفعل فيهم فعله، جاعلا إياهم يأخذون بعين الحسبان إمكانية أن تصلح العلاقة ذات يوم بينه وبين ابنه، فيجنون ثمار كرمهم المزعوم، لذلك ما كان العجوز يقبل عن طيب خاطر، إلا ما ظلت تجود به عليه مطلقة ولده. مدركا أنها وحدها ظلت تتكرم عليه لوجه الله»[1]. يجد المثقف نفسه بحكم الضرورة في حالة تفاعل مع الوسط الاجتماعي حوله، يتأثر بهم، ويؤثر فيهم، ولكن الإشكالية الكبرى هي في تباين الوعي بين المثقف وأفراد المجتمع: فحالة التقرب من أب الأعظم من قبل أفراد المجتمع بحمله أن يقتني ما طاب له من أغراض من محلاتهم هي حالة من حالات التزلف فقط للسلطة وحتى يتمكنوا من قضاء بعض حوائجهم باعتباره وسيطا مؤَمنا، ولكنه يرفض عرضهم ولا يقبل إلا بعرض مطلقة ولده، وأب الأعظم هنا يمارس دوره في تصحيح قناعات المجتمع، ومحاولته تعديل الذهنية السائدة، لكن أفراد المجتمع من عامة الناس يضخمون عيوبه ويحصرونها في دائرة الإدانة.

أحيانا لا يقوى المثقف على مصارعة السلطة بمفرده لأنه يرى نفسه صيدا سهل المنال لها، فيلجأ مع غيره من المثقفين إلى التجمع في شكل نخبة مثقفة تكون لها القدرة على مناطحة السلطة «فكثير من الرفاق القدامى، مثل لمين شريف، وإيمان زوكورة، مؤلف نشيد فداك يا بلدي، والشيخ نور الدين سطورا وغيرهم قاطعوه، والبعض الآخر لم يقاطع، لكنه انتحى زاوية جانبية، على غرار عيسى بوزو، مثلما أذكر أن أحد الرفاق قدّم شهادة

[1] الرواية، ص 44-45.

طبية لتبرير غيابه عن ذلك الحفل غير البهيج»[1]. غالبا ما تسعى السلطة إلى الإنفراد بالمثقف ليسهل عليها تدجينه وتطويعه ليكون في الأخير عرّابا عندها، عن طريق استخدامها لأساليب هابطة كالتضييق على عيشه أو ابتزازه في وظيفته وتهديده بالطرد منها، لكن أسلوب التكتل في شكل النخبة يحول دون بلوغ السلطة مرادها، فتلقى مقاومة كبيرة مما يجبرها على التراجع وقبولها بالأمر الواقع الذي تفرضه النخبة المثقفة.

تتكرس في المجتمع أنماط وأنساق ثقافية تتصف بالفساد لا تتوافق وكرامة الإنسان يحاول المستبد تثبيتها لتصبح شيئا مألوفا، بالرغم أنها تخالف المقومات الشخصية للمجتمع «كانت الأمطار تتساقط بغزارة في ذلك اليوم، والأرض موحلة والملابس والأحذية ملطخة بالطين، وكان الشيخ نور الدين سطورا قد أبى أن توضع فوقه مظلة كما فعل غيره، فقام بتأبين رفيقه والأمطار تنهمر عليه، رجلاه في الوحل، حتى إذا ما ووري حمدان التراب وأنشأ المشيعون ينصرفون، جعلت السماء بغتة ترعد وتقذف كرات من الجليد »[2]. لا يريد المثقف أن يصنع حاجزا بينه وبين أفراد المجتمع بممارسته لبعض السلوكات التي تجعله في عزلة عن عامة الناس، فهو يريد أن يحي حياة الناس بحلوها ومرها، ويرفض العيش في الأبراج العاجية، أحيانا يأخذ مشروع المقاومة الثقافية شرعة أخرى كأن يكيف المثقف مشروعه مع مشاريع السلطة حتى يضمن لخياراته الديمومة والاستمرار ويتفادى الصدام ويفضل الانحناء للعاصفة على المواجهة المباشرة التي قد تنسف بخياراته «قلت ما أستطيع تأكيده لك نور الدين، هو أنه لن يهنأ لنا بال حتى تستعيد حريتك في أقرب وقت، فقال: ربما كان خيرا لي في الأخير لو قبلت بنتف شاربي لقاء تأجيل السجن، كما عرض عليّ، فما قيمة شعرات تنزع وترمى وينمو غيرها مقابل ما تعانيه بشرى؟ كان يتعين عليّ تحمل تبعات عملي

[1] الرواية، ص 80-81.

[2] الرواية، ص 87.

بمفردي بدل ترك بشرى وعائلتها في هذا الوحل»[1]، ولكن أفراد المجتمع لا يفهموا ما يقوم به المثقف، كبعد النظر، واستشراف المستقبل، مما يجعل المثقف ممزقا بين الواقع الاجتماعي والقيم التي يؤمن بها ويتبناها، لأن الدور الفكري للمثقف يجعله دوما في تعارض مع أنماط التفكير السائدة في مجتمعه.

تعمل سلطة الأعظم على إقصاء المثقف، ولا تقبل به كشريك لها في مقاسمة الأرضية الاجتماعية، بل هي لا تتوانى في العمل على محاصرته، وتضييق عيشه، وتساومه على وظيفته من أجل تهميشه أو تدجينه، وقد يساندها في ذلك المجتمع، لكن المثقف لا يفقد الأمل في نفسه أولا ثم في الآخرين «لا أخفي عنك مع ذلك أنني لم أفقد –وذلك خلال سنوات– الأمل في أن أرى أبواب السجن تفتح أمامي، لم أكن أتوقع أن أقضي كل هذه المدة. ثلاثون عاما بالتمام! كنت أفكر بأن الطاغية لن يستمر في الحكم وبأن الإخوة وكل الأوفياء للثورة سيطيحون به عاجلا أم آجلا. كنت أنتظر قدومكم لفك أسري»[2]. لا يقبل المثقف لليأس أن يتسلل إلى داخله، فهو صاحب قضية ولابد أن يضحي في سبيل قضيته، حتى لو كان موقفه مخالف لموقف العامة، أو ضد التيار، ضد ما يجتمع عليه أراد المجتمع، لأنه يؤمن بالتغيير.

3- المثقف بين التقليدي والمقاوم:

يجد المثقف نفسه أحيانا بين شد السلطة وجذب المجتمع وذلك نتيجة لمواقفه الغامضة فهو بين أنا يشكلها المجتمع وذات تشكلها السلطة، فعادة ما يقوم بالوساطة بين الدولة والمجتمع، عندما يعقلن لها سياستها، وممارستها، وهو لا يصادم السلطة ولا يقتص للمجتمع، لا يتبنى موقفا محددا ولا رؤية واضحة.

[1] الرواية، ص 102.

[2] الرواية، ص 139.

« قلت له اسمح لي، عمي الطاهر، فأنا جئتك في مهمة صعبة كلفت بها من قبل حضرة القائد الأعظم، لذا أرجوك ألا تغضب مما سوف أقول لك، صحيح أن اللسان لساني، لكن الكلام كلام فخامة ابنك حضرة القائد الأعظم الذي أمرني بإيصاله إليك كما نطق به أمامي بدون زيادة ولا نقصان، فقال تكلم فقط يا ممدوح، فأنا أعرف أنك مسير لا مخير، فبدأت أخرج منديل من جيبي، مسحت به عرقا جعل يسيل مني، ثم قلت له يقول لك حضرة القائد الأعظم إذا كنت لا ترغب في رؤيته، فهل يحتم عليك ذلك، وإنما يدعوك فقط إلى تقبل بأن يضع تحت تصرفك مسكنا لائقا ويصرف عليك معاشا محترما وأن تحفظ لسانك عن النقد والأذى، مثلك مثل جميع الناس»[1]. عندما يقف المستشار ممدوح على مسافة واحدة بين الدولة وأفراد المجتمع، فهذا ليس اعتدالا في مواقفه وإنما هو أقرب إلى النفاق والإمَّعية، وهو يسعى هنا إلى إرضاء كل الأطراف بغية أن ينال حُضوة هنا وهناك.

لا يتوانى بعض المثقفين عندما توضع مواقفهم وآراؤهم على المحك لاصطناع بعض المبررات، حتى لا يقع اختبارهم وتكشف قناعاتهم، فيلجؤون إلى التحايل على المجتمع «مثلما أذكر أيضا أن أحد الرفاق قدم شهادة طبية لتبرير غيابه عن ذلك الحفل غير البهيج، إذا ما أردنا أن لا نقول الحقيقة بكاملها»[2]. بعض المثقفين لا يؤثرون الأضواء لأن الضوء يقتلهم ويفضح نواياهم، فيفضلون العيش في العتمة، ويختارون الصفوف الأخيرة بدل الصفوف الأولى، والمنطقة الرمادية على حساب المنطقتين البيضاء والسوداء، لكن قد يقف المثقف على نفس المسافة بين السلطة والمعارضة أو بين المتخاصمين بغرض ردم الهوة الموجودة بينهما وهو يحاول الوصول إلى حلول توفيقية بينهما « كان جالسا قبالتي حين قال أنا لا أفرق بينك وبين الأعظم، كلاكما ابني، ولو كان هو الموجود الآن قدّامي في مكانك، لرحبت به هو الآخر، ولناولته أفضل ما عندي، كنت أتمنى لو بقيتم إخوة، لكن الله غالب!

[1] الرواية، ص 58.

[2] الرواية، ص 81.

فقلت نعم، الله غالب! ثم سلمني القشابية مضيفا بقوله ماذا تريد أن أقول لك إبني لمين؟ ربي يهديكم ويعيدكم إلى ما فيه مصلحة المنارة،هذا ما أقوله لكم»[1]. يحاول المثقف أن يكون إلى جانب الحقيقة ولا يهمه عند من تكون، عند السلطة أم عند المعارضة ولا يخاف في ذلك لومة لائم بل يوفق في تفادي وقوع الصراع الذي قد يؤدي إلى الصدام كما فعل ذلك العم شعبان في محاولته ردم الهوة الموجودة بين لمين شريف والأعظم محاولا الوصول إلى حلول توفيقية تحول دون حدوث الانشقاق بينهما.

يتمثل المثقف في أحايين كثيرة في شكل مؤسسات ترفع شعار الحياد، وتعمل على كشف الحقيقة، لكن عادة ما تكون شعاراتها منافية لأفعالها على الأرض، فهي ترفع شعار اليمين وتمر إلى اليسار وعادة ما نجد ذلك مع المؤسسات الإعلامية «لقد عثر على سعد الدين بيتو، كما ورد في صحف ذلك الصباح في غرفته، مقتولا بعدة رصاصات، صحيفة واحدة فقط أشارت إلى أن الأمر قد يتعلق باغتيال، وخصصت حيزا أكبر للخبر بالقياس إلى بقية الصحف، مقدمة صورة وافية تقريبا عنه، مشيرة بالخصوص إلى أن القتيل لاجئ محكوم عليه بالإعدام، منذ التمرد الفاشل الذي استهدف الأعظم قبل حوالي ثلاثين عاما، أما الصحف الأخرى فقد وضعت الأمر في سياق الجرائم الجنائية»[2], فبعض المؤسسات الإعلامية بأنواعها تدعي المهنية والالتزام بميثاق الشرف، لكن كممارسة فهي تحجب وتغطي عن الجرائم التي تقترفها السلطة، فهي تكيل بمكيالين، وتمارس التضليل وعادة ما تنجح في صناعة نمط ثقافي في المجتمع لا يستقر على مبدأ معين، وتفلح كذلك في تكريس سياسة الأمر الواقع وإبقاء الأمر على ما هو عليه كما حدث مع المؤسسات الإعلامية (الصحف التبعة لسلطة الأعظم في تعاملها مع اغتيال سعد الدين بيتو باعتباره عملا معزولا مدروجا في سياق الجرائم الجنائية).

[1] الرواية، ص 208.

[2] الرواية، ص 222.

من مميزات وخصائص المثقف الإمَّعي أنه مثقف هروبي لا يقوى على مواجهة المعضلات ولا على حلها، فهو يلجأ إلى الانسحاب أو الالتفاف على الحقائق «في اليوم التالي أخبرني ممدوح بأنهما يفكران في اللجوء إلى بلد آخر منذ اغتيال سعد الدين بيتو لم يعودا يحسان بالأمان»[1]. يصعب تصور مثقف من غير موقف، وهذا ينتج عن تصدع في مشروعه، فهو أحيانا يتبنى الرفض ولا يقوى على المواجهة فهو يضخم عيوب السلطة، ويبالغ في تقدير قوته فيضع نفسه في ظروف مستحيلة.

يملك بعض المثقفين القدرة على إخفاء قناعاتهم، واستحضارها في الأوقات المناسبة لتحقيق مكاسبهم غير المشروعة.

«من غير أن تنسى كوثر في آن واحد، غرس روح الانقياد للأعظم في نفوسهم، قائلة لهم في كل مرة كلما لمس فيكم الطاعة كلما كبر شأنكم عنده، فامتثلوا لأوامره ونواهيه، ولا ترفعوا عيونكم ولا أصواتكم أمامه، ولا تناقشوه ولا تجادلوه، وقولوا له دائما سمعا وطاعة يا أبتاه، ذلك أنه لم تكتب لكم الغلبة على ذرية نسائه إلا بطاعتكم العمياء له، فليكن واضحا لديكم، أي أبنائي الأعزاء أنه مهما أبديتم للأعظم من خضوع وانصياع فذلك شيء قليل ومن أضعف الإيمان، فاعبدوه كما تعبدوا الله»[2]. فقد يتنازل المثقف عن قضاياه العقائدية ويدعو غيره لإتباع نفس النهج لصالح تحقيق أغراض دنيوية مستجيبا لبعض الضغوطات، "فكوثر"(الأم) دعت أبناءها للتظاهر بطاعة الأعظم إلى درجة عبادته كما يعبد الله تعالى بغية تحقيق مرادها وهو السيطرة على مقاليد الحكم بواسطة أبنائها.

إن تمثيلات شخصية المثقف في بعديها الاجتماعي والسياسي أظهرته مأزوما، وضعتنا أمام شخصية قلقة تعيش انفصاما متناميا، لم تقو على مواجهة السلطة ولم تفلح في

[1] الرواية، ص 225.

[2] الرواية, ص 236-237.

تطويعها ولا إلى فرض مشروعها الثقافي، اللهم إلا بعض النجاحات والتي كانت فردية، حيث استطاعت السلطة أن تلصق بعض التهم حول المثقفين باعتبارهم خارجين عن القانون وشوهت صورهم أخلاقيا بعد أن فشلت في استمالتهم وتخويفهم.

هذه الحالة المأزومة التي آل إليها المثقف لم تكن صدفة وإنما جاءت نتيجة القمع السافر والمكشوف الذي مارسته عليه السلطة عندما كرست مشروعها الإقصائي والذي لا ترى إلا نفسها فيه حيث الرأي الواحد والصوت الواحد وكل أشكال الإقصاء والإلغاء. سعى المثقف من خلال بعض التمثيلات في الرواية إلى خلخلة بعض الثوابت وتغيير بعض مآليف الأفراد لكنه لم يوفق إلى ذلك وبقي الصوت العالي هو صوت السلطة.

هـ- تمثيلات الغيرية:

إن مفهوم الغيرية الذي نتبناه لا يحيل على الآخر الأجنبي البعيد بل يحيل على وجود الغير الذين يقاسمون الحياة الاجتماعية اديولوجيا ودينيا وسياسيا وحتى لغويا. لا يخلو خطاب من الخطابات خاصة الرواية من تمثيل للذات و للآخر، ويعد مصطلح الآخر من مبتكرات الحداثة أما دراسات ما بعد الاستعمار فقد أولته أهمية قصوى من خلال إنتاج ضخم ومتنوع من النصوص، أنتجها كتاب تكونوا ضمن سياق الاستعمار الأوروبي. حيث وقفوا موقف الرافض من حالات الازدراء والاحتقار التي يمارسها الاستعمار ضد الآخر. كذلك نظرة التقليل من أهليته ومن شأنه. مما أدى إلى تزايد حالات المعارضة والمقاومة.

وفي رواية الأعظم نجد أن الروائي وفق في خلق شخصيات تتوافق مع الفضاء العام للرواية والمتمثل في تقديم تقنية التقابل. ولا تخلو الرواية كذلك من وجود علاقات متوترة بين الأنا والآخر إلى درجة الصراع. ولا تكف الأنا المقاومة التي تصارع الآخر أن تصارع ذاتها

لأنها تعيش حالة من التيه ولا تملك مشروعا واضحا. نتيجة إكراهها بالخضوع لنزعة التمركز التي يفرضها المستبد وكذلك الشعور بالذنب وعدم المسؤولية في بعض الأحيان.

الذات (الأنا) في اكتشافها للآخر إنما يتم عبر توسط المتخيل والصور والتمثيلات التي تكونها الثقافة عن الآخر.

يتجلى الصراع بين الأنا والآخر في الرواية بين السياسي والعسكري حول من يتولى مقاليد الحكم « كما منع تأسي الجرائد وتشكيل الأحزاب، فكان ناصر شيكو ومعارضون آخرون من الذين كانوا يطالبوننا نحن العسكر بالتزام ثكناتنا وعدم التدخل فيما لا يخصنا»[1]، فالعسكريون يرون أنهم الأجدر بقيادة الدولة واتخاذ زمام المبادرة لأنهم هم من طردوا المستعمر وقاوموه، بينما يرى السياسيون أن دور العسكر وبحكم القوانين (الدستور) هو العودة إلى الثكنات وعدم التدخل في الشأن السياسي.

لا تكف الأنا (الطاغية) من الصراع مع ذاتها نتيجة للتناقضات التي تحياها وتمارسها في الحكم«حين انتهى المستشار من حديثه كان قد شرب نصف زجاجة ويسكي، لكن دون أن يظهر عليه أثر السكر.

هل كان الأعظم يشرب؟ سألته وأنا واقف أمامه. أتهيأ لمغادرته.

كلا كان فخامته يصوم ويصلي خمس مرات في اليوم ولا يأكل لحم الخنزير»[2]، فأنا (الأعظم) لا تعرف الاستقرار والتوازن النفسي نتيجة لمبالغتها في ملاحقة ومطاردة المعارضين لطريقة الحكم تارة بالسجن وتارة أخرى بالتصفية الجسدية، في حين نراه شخصية تؤدي الشعائر الدينية والتي تنهي عن بعض الممارسات التي يقوم بها الأعظم.

[1] الرواية، ص 23.

[2] الرواية، ص 42- 43.

يحدث وأن يتعارض مشروع الأنا مع مشروع الأخر، حيث يتميز أحدهما بالكيدية بينما يريد الآخر أن تكون العلاقة في صورتها الطبيعية لا يشوبها الخلاف «فكانت راضية على حياتها معه تمام الرضا، معتقدة بأنه لا يمكن أن ينشأ شيء آخر بين الرجل والمرأة»[1]، فكوثر مطلقة الأعظم رغم تصرفه معها وبطريقة مريبة بعد الثورة إلا أنها آثرت أ لا تلتفت إلى تصرفاته لأنها تعتقد بأن الزواج ميثاق غليظ، ولا يوجد هناك ما يفرق بينها وبين الأعظم، رغم تعرضها لسلطة قهرية وذلك عندما انتهت الثورة وعاد الجميع إلى أهله، ولكن الأعظم أرجأ ذلك إلى ما بعد، مفضلا أولوية الحكم على أولوية الأسرة، لكن كوثر لم تبق رهينة الآخر(الأعظم). خاصة عند طلاقها منه أي أن وعيها بهذا الآخر لم يعد محدودا حيث اتسع هذا الوعي وامتد من حدود الذات (الأنا) إلى حدود الآخر، حيث قررت إعادة الزواج، وهذا القرار لم يتم اعتباطا ولكن كان له دواعيه، حدث ذلك نتيجة ظهور وسيط آخر وهو رمضان يعقوبي والذي أعاد لها طعم الحياة بطلب يدها للزواج منه«وبأن الحياة لا يمكن أن تقدم للإنسان أكثر مما حصلت عليه مع الأعظم، حتى إذا التقت برمضان، رمضان يعقوبي، اسم ذلك المجنون وقعت على عالم آخر كمن يضع قدميه لأول مرة في قارة جديدة مجهولة، عذراء، فاتنة السحر، فجعلها ذلك الاكتشاف العظيم تنسى كل شيء، الطلاق من الأعظم، الحرمان من أبنائها، وأيضا البؤس وضيق ذات اليد»[2]. فظهور هذا الوسيط "رمضان يعقوبي" بمثابة صورة أو تمثيل تكونها الثقافة عن الآخر. مما جعل كوثر تعزز من معرفتها اتجاه الأعظم واتخاذها لقرار إعادة الزواج وقطع صلتها به، واختيار الروائي لاسم رمضان يعقوبي جاء حاملا لدلالة ثقافية، خاصة وأن الاسم جاء مركبا فرمضان يتماهى مع شهر رمضان الذي يتميز بالعودة كل عام أي إشارة إلى الاستمرار مدى الحياة، أما يعقوبي فهو يوحي إلى النبي يعقوب عليه السلام الذي كان ينتظر عودة

[1] الرواية، ص 78.

[2] الرواية، ص 78.

يوسف عليه السلام لمدة طويلة والمعروف أن رجاء الأنبياء لا يخيب، فظهور رمضان يعقوبي كوسيط ثقافي جعل من كوثر (الأنا) تتعرف على جوانب جديدة في شخصية الآخر (الأعظم) كالعنجهية والإفراط في استعمال القوة وعدم الرأفة حتى مع أقاربه و قساوة قلبه.

تحتاج الأنا أحيانا إلى مرجع لتأطير علاقتها بالآخر، كما حدث مع الأعظم حينما اختار نور الدين سطورا لقراءة الفاتحة وكان ذلك امتيازا منحه له الأعظم وهذا الاختيار أطرته الثورة باعتبارها مرجعا تاريخيا«وإن رأى البعض في اختيار سطور أن يكون قارئ الفاتحة رغبة الأعظم في إبراز مباركة رفاقه لزواجه من مونية، بينما اعتبر البعض الآخر الأمر مجرد سعي من طرفه لسبر درجة وفاء الشيخ سطورا له»[1].

كذلك الأعظم لجأ إلى الاستعانة بالمرجع لقراءة دواخل الآخر (نور الدين سطورا) لاختبار درجة موالاته له هل هي مازالت كما في عهد الثورة أم أن الخلاف والتمرد بدأ يتسلل إلى نفس نور الدين سطورا؟.

أحيانا تكون المقابلة بين الأنا والآخر غير متكافئة فتفرط هذه الأنا في الاستعداء واحتقار الآخر «قال أن المواجهة لا مفر منها، إنها غير متكافئة، لكن لا مفر منها، لو أدعو له في خطبة الجمعة وأضع اسمه مع اسم الله والرسول أكون مثله. قلت أعتقد أنه يريد أن يضع وفاءك له تحت المحك، هذه طريقة في اختبار الرجال قال لا أعتقد لم يعد الآن بحاجة إلى ذلك، لديه كل الملفات اللازمة عني قلت عنك وعنا جميعا، سينتهي به الأمر في يوم من الأيام إلى ذبحنا جميعا. قال على كل لم يبقى غير خمسة أيام ليدرك بعدها أن اسمه لم يدخل خطبة الجمعة»[2]. وعليه نجد أن هذا الشعور بالتفوق والغلبة الذي يرجع إلى الطبيعة الاستبدادية يلون كل مواقف "الأنا" انطلاقا من كونه يرى أن جهود الآخر وآرائه

[1] الرواية، ص 81.

[2] الرواية، ص 91.

ومواقفه يجب أن تعجن بعبقريته، لكن الآخر المعارض بالرغم ما لقيه من إقصاء وتهميش واختزال إلا أنه رفض الهيمنة والانصياع لإملاءات السلطة تجلى في رفض ذكر اسم الأعظم والدعاء له في خطبة الجمعة من قبل نور الدين سطورا وزير الشؤون الدينية.

أخذ الصراع أحيانا بين الأنا والآخر طابعه المؤسساتي، وهيمنة إحدى المؤسسات على الأخرى يجعلها قادرة على احتواء وفرض نمطها الثقافي « وقد انتهى بي الأمر إلى أن لا أعلق أمل الخروج سوى بثورة تأتي من الشعب لتغيير النظام. لقد فكرت أنه يستحيل أن يتحمل الشعب الطاغية إلى ما لا نهاية، ثم بدأت أفقد الأمل في الشعب أيضا»[1]. هذا التباين بين مؤسسة السلطة (الأنا) والمؤسسة الاجتماعية (الآخر) في ميزان القوة ناجم عن ضعف في الحمولة الثقافية وعدم كفايتها بالنسبة للشعب ليقاوم الاستبداد، فالشعب فضل الركون وعدم الاكتراث بما يجري حوله مما جعل نور الدين سطورا يفقد الأمل في الاعتماد على قدرات الشعب في إخراجه من السجن.

ويعد المكان عاملا أساسيا من عوامل تأكيد الذات وتحقيقها وتسعى هذه الذات لإيجاد المكان الذي من خلاله تثبت هويتها، أي أن السلطة عملت على ملاحقة وطرد كل رأي معارض، استطاعت المعارضة من خلق فضاء (مكان) تلتقي فيه لتجميع شتاتها ولملمة قواها « صحيح أن منفيي الأفق الأزرق لم يكونوا معروفين كثيرا وبأن لمين شريف– مثلا– لم يكن في يوم من الأيام من رواده، إلا أن المكان ظل على الدوام الأكثر نبضا بآخر أصداء وأخبار البلاد والرازح تحت قبضة الأعظم»[2]، فتجمع المعارضة في مقهى الأفق الأزرق أعاد لها هويتها، وظل مكانا تنبض بآخر الأخبار، وأعاد لها بعض التوازن النفسي، والأفق الأزرق نموذج مصغر لمجتمع قائم على سلسلة من العلاقات الإنسانية المتبادلة،

[1] الرواية، ص 139.

[2] الرواية، ص 107.

ويفيض بطابعه وإيديولوجيته وهويته على المترددين عليه، فالمعارضة تستمد هويتها من هوية المكان وهو الأفق الأزرق إشارة إلى البحر الممتد الأفق وكذلك إلى العطاء اللامحدود الذي يجود به على البشر، وبالتالي يشير إلى الأفق الممدود الذي يتخبط داخله الاستبداد بأن المستقبل هو من نصيب المعارضة.

وعليه ننتهي إلى القول أن رواية الأعظم حافلة بتمثيلات الغيرية، وعبرت جليا عن امتداد وعي الذات إلى الآخر وكيف أن اكتشاف الآخر أو التمثيل الروائي للذات أو للآخر هو ضرب من ضروب توسع الوعي وامتداده من حدود الذات إلى حدود الآخر، كما أن الوعي بالذات يقتضي الوعي بالآخر ووجود هذا الآخر هو شرط ضروري لوجود الذات ولكن الإشكال المطروح يبقى قائما دوما حول نزعة التمركز الثقافية لكل من الأنا والآخر.

الخاتمـــــة

خاتمة:

من خلال ما تقدم في البحث يمكن استخلاص مجموعة من النتائج أهمها:

- تعد الثقافة نشاطًا مميزًا يعبر عن الإنسان، ويكرسه عن طريق الممارسات التي يقوم بها، وتنعكس في خطابات عديدة أبرزها الأدب بوصفه تمثيلا لمظاهر الوجود الإنساني.
- حاول النقد الثقافي تقديم بديل مقاربة النصوص الأدبية متجاوزا الدراسات كل من الدراسات السياقية والجمالية الأدبية، حيث وسع مجال اهتمامه ليشمل كل أنظمة التواصل والخطاب الإنساني، وهذا ما أهله – حسب رأي بعض النقاد – ليكون النقد الثقافي بديلا للنقد الأدبي.
- ارتكز النقد الثقافي في بلورة مقولاته على مجموعة من المرتكزات مثل: التاريخانية الجديدة، المادية الثقافية, ونظرية ما بعد الاستعمار وغيرها... إلا أن هذا لا ينفي وجود بعض المرتكزات الأخرى التي لم ترد في البحث، وإنما تم الاقتصار على ما ذكر سابقا، للغاية التي يتبناها البحث وتتوافق مع الرؤية التي يسعى إلى تقديمها، وكذا لجانب الأهمية التي يراها البحث في هذه العناصر.
- يتبنى النقد الثقافي مجموعة من المقولات، التي يستند عليها في دراسته للنصوص الأدبية على وجه التحديد، وهي والنسق الثقافي، التمثيل السردي، والتمثيل الثقافي، إذ ينظر النقد الثقافي إلى هذه المقولات انطلاقا من اعتبار تلك الصور والموضوعات التي يقدمها أي نص أدبي هي في الأخير مجرد تمثيلات وأنساق ثقافية، تتحول بواسطة السرد إلى دال لفظي لمجموعة من المظاهر الثقافية، التي تم إضمارها تحت غطاء الجمالية الأدبية.

- تعالج رواية الأعظم موضوعا بالغ الأهمية يتمثل في محاولتها تقديم صورة عن الأنظمة الشمولية التي سيطرت في العالم منذ انقسامه إلى معسكرين، والتي أنتجت بعض الصراعات وبخاصة صراع المثقف والسلطة.
- تعد الرواية من منظور النقد الثقافي نصا ثقافيا واجتماعيا من حيث هي خطاب وممارسة يسمح بنقل رسائل ثقافية متعددة عن الواقع والتجربة والعالم، وهذا ما تضمنته رواية الأعظم في نقلها لجانب مهم من حياة بعض الدول الحديثة، وكيف تكون مرتكزات الحكم مضمرة، وتتجسد في المؤسسات التي يخلقها النظام.
- تركز رواية الأعظم على قدر كبير من التمثيل, فالتعاطي معها يستدعي وعيا يؤسس لعلاقة جديدة بين السردية و الأنثروبولوجيا والتاريخ والدراسات الثقافية، والأخيرة هي مركز هذه العلاقة.

لأنها تُعْنى بالبحث بإشكالية هذه الحقول مع بعضها.

- رؤية النقد الثقافي لرواية الأعظم ليست بالمغايرة في آليات الاشتغال أو صنع رواية تمثل فعل التغيير, إنما هو تقديم كافة أنماط التمثيل (تمثيلات: القوة، والهيمنة، والمقاومة، والمثقف، والغيرية).
- تمثل رواية الأعظم جزءا من حياة وتاريخ المجتمعات والدول حديثة الاستقلال التي تحولت إلى مقبرة لكل الأفكار النيرة والطامعة للتغيير وتقديم البديل فالتاريخ الذي قدمته، وإن كان متخيلا فقد أتاح للقارئ معرفة ذلك الصراع الأزلي بين المثقف والمؤسسة الحاكمة.
- من خلال ما قدمته الرواية، نجد أن المثقف المنتج للمعرفة، كان مغيِّبا إلا في حالات ناذرة، مما حتم إدراج بعض تمثيلات المثقف الباني لمواقف تقف في خانة الرفض.

- لعل أبرز تمثيل طغى في الرواية هو تمثيل القوة، لكون الرواية تعالج ظاهرة الاستبداد والتسلط داخل نظام الشمولية الذي أفرزته مجموعة من معطيات التستر وراء تقديم البديل لنظام الحكم الاستعماري.
- رغم سعي المثقف لإحداث تغير وقطيعة مع كل أساليب القوة والهيمنة, ورغم المحاولات الكثيرة, إلا أنه فشل في تقديم البديل, بسبب عدم تقديمه بديل ورؤية واضحة, وفشل في الاستقطاب.
- إن المنظور العام للنقد الثقافي قد حتم الاقتصار على بعض الجزئيات الموافقة لمقولاته, وبالتالي تجنب البحث الخوض في الأمور الجمالية المتعلقة بالخطاب الروائي.
- جانب البحث الخوض في علاقة الواقع بالمثال الذي قدَّمته الرواية, حتى لا يقع في فخ إخضاع الرواية للسياق الخارجي بصورة كبيرة.

1/المصادر:

إبراهيم سعدي, الأعظم(رواية)، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط/2010.

2/المراجع العربية:

1- إدريس الخضراوي, الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار,رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2012.

2- سعد البازعي,ميجان الرويلي,دليل النقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط3, 2002.

3- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

4- عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر، عمان، ط1، 2007.

5- عبد الله إبراهيم, السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري، إعادة تغيير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.

6- عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

7- عبد الله الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1, 2000.

8- عبد الله حبيب التميمي , سحر كاظم حمزة الشجيري, سيرورة النقد الثقافي عند الغرب, مجلة جامعة بابل, العلوم الإنسانية, المجلد 22, العدد1, 2014.

9- عز الدين المناصرة، الهويات والتعددية اللغوية، قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2004.

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

11- محمد رضا المظفر, المنطق, دار التعارف, بيروت, ط/ 1985.

12- منير مهادي, المخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم، ضمن كتاب: فلسفة السرد، منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2014.

13- ناذر كاظم:تمثيلات الآخر, صورة السود في المتخيل العربي الوسيط, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, الأردن, ط1, 2004.

14- ناظم عودة,تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر, دار الفكر الجديد,دمشق,ط1, 2009.

15- نعيمة هدى المدغري,النقد الثقافي:حوار المساواة في الفكر والأداب, منشورات الفكر,الرباط,المغرب,ط1, 2009.

3/المراجع المترجمة:

1- إدوارد سعيد, الإستشراق, تر: كمال أبو ديب, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, لبنان, ط1, 2005.

2- إدوارد سعيد, الثقافة والمقاومة, تر: كمال أبو ديب, دار الآداب, بيروت, لبنان, ط3, 2004.

3- إدوارد سعيد،الإستشراق، تر:محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

4- آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي تميد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

5- التحليل الثقافي, مجموعة من باحثين غربيين بيتر بيرجر وآخرون, تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون, الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة, ط/ 2009.

6- توم بوتومور، مدرسة فرنكفورت، تر: سعيد هجرس، دار أويا، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط2، 2004.

7- جوناتان.كوللر, ما النظرية الأدبية ؟!, تر: هدى الكيلاني, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق ,ط/ 2009.

8- ديفيد كارتر, النظرية الأدبية, تر: باسل المسالمة, دار التكوين, دمشق, سوريا, ط1, 2010.

9- فنيسينت ليتش، النقد الثقافي الأمريكي، من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

10- ك. نلوولف وآخرون, موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي- القرن العشرون-، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية ، تر: رضوى عاشور، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005.

11- مالك بن نبي , مشكلة الثقافة, تر: عبد الصبور شاهين, دار الفكر,دمشق, ط/ 2000م.

12- مجموعة مؤلفين, نظرية الثقافة, تر: علي سيد الصواي, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, جوان 1997.

4/المخطوطات والرسائل:

طارق بوحالة, نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي, دراسة في المفهوم والمصطلح والمرجعيات, مذكرة ماجستير, جامعة باجي مختار, عنابة,2011.

5/المجلات والدوريات:

1- إدريس الخضراوي, السرد موضوعا للدراسات الثقافية, مجلة تبيُّن,المركز العربي للدراسات السياسية, المغرب,ع7, شتاء 2014.

2- الخالد كورنيليا, الكفاح النسوي حتى الآن لمحة عن النظريتين النسوية الأنجلو أمريكية و النسوية الفرنسية, مجلة الطريق, بيروت, لبنان, العدد2, 1996.

3- عبد الله إبراهيم, الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية, مجلة علامات, النادي الأدبي و الثقافي جدة, المملكة العربية السعودية,ع23, سبتمبر 1997.

4- عبد الله حبيب التميمي , سحر كاظم حمزة الشجيري, سيرورة النقد الثقافي عند الغرب, مجلة جامعة بابل, العلوم الإنسانية, المجلد 22, العدد1, العراق, 2014.

5- ميخاييل خوري,الثقافة والامبريالية, مجلة العربي, العدد471, الكويت, 1998.

6- هجيرة بوسكين، تمثيلات الأنا والآخر في رواية المرفوضون لإبراهيم سعدي، مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر, ع13, 2012.

6/المواقع الالكترونية:

http://www.diwanalarab.com

7/الموسوعات والمعاجم:

1- طوني بنيت,غروسبيرغ لورونس, موريس ميغان, مفاتيح اصطلاحية جديدة, معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع, تر: سعد الغانمي, المنظمة العربية للترجمة, بيروت, لبنان, ط1, 2010.

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط, الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ط8, 2005.

فهرس الموضوعات:

محتويات:.....الصفحة.

مقدمة.....ص أ- ب

الفصل الأول

النقد الثقافي: المفهوم, النشأة والتطور

✓ الفصل الأول: النقد الثقافي: المفهوم, النشأة والتطور.....ص07

1/ تعريف الثقافة:.....ص08

أ-الثقافة عند إدوارد ثايلور.....ص08

ب- الثقافة عند مالك بن نبي.....ص10

جـ/الثقافة عند ادوارد سعيد.....ص12

2/ تعريف النقد الثقافي: ص13

3/ النقد الثقافي بديلا للنقد الأدبي.....ص20

4/ مرجعيات النقد الثقافي.....ص22

أ- الدراسات الثقافية.....ص22

ب- التاريخانية الجديدة.....ص26

ج- الدراسات النسوي.....ص28

د-المادية الثقافية: ص31

هـ- النظرية ما بعد الاستعمارية.....ص32

5/ مقولات النقد الثقافي ص37

أ- مفهوم النسق الثقافي.....ص37

ب- مفهوم التمثيل.....ص39

1- التمثيل السردي.....ص41

2- التمثيل الثقافي.....ص44

الفصل الثاني

التمثيلات الثقافية في رواية "الأعظم"

✓ الفصل الثاني: التمثيلات الثقافية في رواية "الأعظم".....ص50

1/ ملخص الرواية:.....ص51

2/رواية الأعظم – قراء في ضوء النقد الثقافي.....ص54

3/ التمثيلات الثقافية في رواية الأعظم.....ص57

أ/ تمثيلات الهيمنة.....ص57

ب/تمثيلات القوة.....ص64

ج/ تمثيلات الرفض والمقاومة.....ص70

د/تمثيلات المثقف.....ص76

1- المثقف التقليدي.....ص76

2- المثقف المقاوم.....ص81

3- المثقف بين التقليدي والمقاوم.....ص85

5/التمثيلات الغيرية.....ص89

الخاتمة.....ص95

قائمة المصادر والمراجع.....ص99

فهرس الموضوعات.....

ملخص.....

ملخص:

يندرج هذا البحث الموسوم بـ: التمثيلات الثقافية في رواية الأعظم لإبراهيم السعدي – دراسة في ضوء النقد الثقافي – تحت إطار ذلك الاتجاه الجديد في النقد الذي يسعى إلى دراسة النصوص الأدبية وغير الأدبية, وفق منجزات التحليل الثقافي.

ولأن الرواية هي تمثيل ثقافي, فقد احتفت بعدد لا بأس به من التمثيلات الثقافية وبخاصة, تمثيلات القوة والهيمنة والمقاومة والمثقف والغيرية وهذا ما حاول هذا البحث الوقوف عنده, واستخراجه من المتن الروائي, منطلقا في ذلك من مجموعة المرتكزات النظرية التي قدمها النقد الثقافي كبديل إجرائي لدراسة النصوص.

وقد جسدت رواية الأعظم, عددا لا متناهٍ من التمثيلات الثقافية, غير أن البحث وقف على أهمها.

وجاء البحث في فصلين إضافة إلى **مقدمة** و**خاتمة**:

الفصل الأول: نظري موسوم بالنقد الثقافي والتمثيلات الثقافية.

الفصل الثاني: تطبيقي موسوم بالتمثيلات الثقافية في رواية الأعظم.

Résumé:

Cette étude, intitulé « les représentations culturelles dans le roman El-Aâdham de ibrahim saâdi- étude en vue de la critique culturelle » vient dans le cadre de la nouvelle orientation de la critique qui penche sur l'étude des textes littéraires et non-littéraires selon les exploits de l'analyse culturelle.

Et comme le roman est une représentation culturelle, il s'est intéressé d'un nombre considérable de ces représentation surtout : la force, la domination, la résistance, l'intellectuel et alternative, ceux que cette recherche a essayé de les mettre en évidence et de les extraire du fond du roman partout dans ce sens, de plusieurs appuis théoriques avancés par la critique culturelle comme un substitut transversal de l'étude des textes.

Le roman El-Aâdham incarne un nombre interminable des représentations culturelles que cette étude traite les plus importants.

L'étude est répartie en deux chapitres entre l'introduction et la conclusion.

Le premier chapitres, théoriques, intitulé la critique culturelle et les représentations culturelles.

Le deuxième est pratique, intitulé les représentations culturelles dans la Le roman El-Aâdham.